

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

Diplomski rad

**POLITIČKI ASPEKTI HRVATSKE UMJETNOSTI 1990-IH NA
PRIMJERU RADOVA SLAVENA TOLJA**

Marija Barović

ZAGREB, 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Diplomski rad

**POLITIČKI ASPEKTI HRVATSKE UMJETNOSTI 1990-IH NA
PRIMJERU RADOVA SLAVENA TOLJA**

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

Marija Barović

ZAGREB, 2014.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

diplomski rad

Politički aspekti hrvatske umjetnosti 1990-ih na primjeru radova Slavena Tolja

Marija Barović

SAŽETAK

Odnos umjetnosti i politike stalan je predmet proučavanja filozofa, estetičara, povjesničara umjetnosti, ali i brojnih drugih znanstvenika koji pokušavaju utvrditi njihove granice, kao i međusobno prožimanje. U ovome radu razmatra se odnos vladajuće politike prema nezavisnim umjetničkim praksama u Hrvatskoj u vrijeme „ratnih” 1990-ih godina. Tadašnja suvremena (konceptualna) umjetnost bila je izložena nebrojenim političkim pritiscima koji su se, između ostaloga, očitovali i u vidu uskraćivanja financijske potpore projektima koje su pokrenuli akteri nezavisne umjetničke scene, zbog čega su oni pomoć morali potražiti od međunarodnih fondacija. Osim navedenoga, u ovomu je radu riječ o odnosu ideologije, demokracije i javnoga prostora prema suvremenim kritičkim umjetničkim praksama. U tome kontekstu analiziran je rad dubrovačkog multimedijalnog umjetnika i aktivista Slavena Tolja koji se početkom 90-ih afirmirao na hrvatskoj umjetničkoj sceni. U svojim radovima izrazito političkoga naboja, čija je iscrpna deskripcija i interpretacija prikazana u ovome radu, kritizirao je sve ono što se u ratnom i poratnom vremenu ispriječilo na putu istinske slobode misli i djelovanja, a upravo na njegovu primjeru najbolje se očituje recipročni pritisak koji umjetnost može izvršiti na politiku.

Rad je pohranjen u knjižnici Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži 66 stranica i 14 ilustracija. Izvornik je na hrvatskome jeziku.

Ključne riječi: umjetnost i politika, nezavisna umjetnička scena devedesetih, Slaven Tolj, Art radionica Lazareti

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić

Ocjenjivači: _____

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Sadržaj

Sadržaj.....	4
1. Uvod.....	1
2. Političke okolnosti 90-ih godina u Hrvatskoj i njihov utjecaj na kulturno-umjetničku scenu.....	3
3. Razvoj nezavisne kulturne scene u Hrvatskoj 1990-ih.....	7
3.1. Neki akteri hrvatske nezavisne kulturne scene 1990-ih.....	8
3.2. Financiranje nezavisne umjetničke scene kroz djelatnost Sorosevih fondacija: Institut otvoreno društvo – Hrvatska i SCCA.....	12
4. Umjetnost kao mjesto političkoga otpora.....	15
4.1. Umjetnost i javni prostor.....	18
4.2. Umjetnost i ideologija.....	20
5. Slaven Tolj.....	22
5.1. Slaven Tolj i Art radionica Lazareti.....	22
5.2. Opća obilježja Toljeva stvaralaštva.....	25
5.3. Dubrovnik – ogledalo globalnih promjena.....	29
5.4. (Poslije)ratna stvarnost u opusu Slavena Tolja.....	30
5.4.1. Intimističko propitivanje muško-ženskih odnosa i tradicionalnoga umjetničkog sustava.....	30
5.4.2. Rat – okosnica stvarnosti i umjetnosti.....	32
5.4.3. Refleksije ratnog vremena u radovima nakon 2000. godine.....	44
6. Zaključak.....	50
7. Bibliografija (izbor).....	52
8. Izvori priloga (reprodukcija).....	58
9. Prilozi.....	59
10. Summary.....	66

1. Uvod

Povijesni, politički, društveni pa tako i kulturni „prekidi” tijekom 90-ih godina u različitim su se europskim sredinama očitovali na različite načine. U Hrvatskoj je postblokova situacija bila opterećena Domovinskim ratom i raspadom Jugoslavije. Uspostavom nove države s novim demokratskim uređenjem došlo je do promjena ne samo na političkoj razini, nego i unutar područja kulture, odnosno likovne produkcije. Ipak, te promjene, kako navodi Jelena Pašić, nisu doprinijele razvoju civilnoga društva, prosperitetu nove države ili uključivanju Hrvatske u sustav šire europske scene, nego je, naprotiv, „cijelo desetljeće obilježeno naporom dijela javnosti i kulturno-umjetničke scene da se jedna uglavnom mučna i teška politička situacija – promijeni”.¹ Iako je zbog širine teme ovdje teško ocijeniti količinu i kvalitetu tadašnje cjelokupne umjetničke produkcije, logično je da u vrijeme traumatičkih ratnih godina (1991. – 1995.) dolazi do negativnih promjena na likovnoj sceni, što se značajnije počinje mijenjati tek početkom idućega desetljeća. Sandra Križić Roban to vidi kao „cezuru” u kontinuiranom tijeku promatranog razdoblja.² Razmatranje umjetnosti devedesetih u Hrvatskoj zbog toga se prvenstveno nameće kao sociološko-kulturološka analiza položaja u kojemu se našla domaća umjetnost, a tek potom analiza kreativnih dosega same umjetnosti. Iako je devedesetih godina antiratna aktivnost hrvatskih umjetnika bila iznimno velika, a očitovala se u velikoj izložbenoj aktivnosti humanitarnoga karaktera (izložbe *Za obranu i obnovu Hrvatske*, *Hrvatski umjetnici za mir*, *Oči istine* itd.), ne možemo govoriti o velikoj kvalitativnoj i kvantitativnoj produkciji društveno angažiranih radova suvremenih konceptualnih umjetnika, pogotovo u prvoj polovici desetljeća. Razlog tome je katastrofalna nacionalna i kulturna politika HDZ-ove vlade o kojoj će u radu biti riječi u drugome poglavlju. Ipak, zahvaljujući entuzijazmu pojedinaca, u Hrvatskoj se uspjela formirati i pokrenuti nezavisna kulturno-umjetnička scena, tj. angažirane umjetničke prakse, unutar kojih je došlo do konstruiranja identiteta nove mlade generacije umjetnika koji su odabirom svoga vizualnog jezika legitimizirali umjetničko stvaralaštvo proteklih generacija (Nove umjetničke prakse 70-ih i 80-ih), ali i nastavili njihovu borbu za slobodu izražavanja i kritičkoga mišljenja, čime je uspostavljen kontinuitet u razvoju kritičke i konceptualne misli.

¹ Usp. Jelena Pašić, *Devedesete: Borba za kontekst u: Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90, 2012., str. 13.

² Usp. Sandra Križić Roban, *Nesigurnost i izmještenost „zaboravljenog” desetljeća u: Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90, 2012., str. 6.

S obzirom na to da su tada vodeće umjetničke institucije bile pod državnom upravom, uglavnom su bile nesklone umjetnosti koja je svojim djelovanjem zadirala u polje političkog dovodeći tako u pitanje dominantnu nacionalističku ideologiju. Zbog toga su takve kritičke prakse svoje mjesto pronašle u okviru nezavisne kulturne scene čiji su članovi u to vrijeme pokrenuli brojne projekte i u dotad kulturno marginaliziranim područjima. Jedna takva scena razvila se u Dubrovniku u okrilju Art radionice Lazareti, pokrenute na inicijativu umjetnika Slavena Tolja koji se u svojim brojnim radovima, a posebno onim nastalim 90-ih, bavi aktualnim društveno-političkim problemima te na taj način zadire u opasno područje političkog. U radu će biti analizirani njegovi „ratni” radovi iz 90-ih godina, ali i oni formalno i tematski slični nastali u kasnijem desetljeću koji se s odmakom referiraju na ratno razdoblje.

Rad Slavena Tolja dosad nije monografski opisan niti znanstveno obrađen i postoji mnogo perspektiva iz kojih ga možemo promatrati (medij, tema, ideološki i politički aspekti itd.), no s obzirom na temu rada nastojat ću, kombinirajući različite perspektive, opisati značajke njegovih radova nastalih 90-ih godina, ali i onih strukturno ili tematski sličnih nastalih u kasnijim desetljećima u kojima se referira na ratni kontekst ili na njegove izravne traumatične posljedice.

Zbornik tekstova *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*³ pruža cjelovitu sliku o kritičkim umjetničkim praksama 70-ih i 80-ih godina dvadesetoga stoljeća. Za razliku od navedenoga razdoblja, progresivna umjetnost iz 90-ih godina koja se na njih izravno nastavlja, pojavljuje se tek kao neka „crna rupa” u kontinuiranom razdoblju razvoja povijesti umjetnosti u Hrvatskoj. Umjetnička praksa Slavena Tolja, koji je ovdje uzet kao paradigmatički primjer Nove umjetničke prakse iz 90-ih, doprinosi cjelovitosti slike o kritičkim umjetničkim praksama u Hrvatskoj.

³ Usp. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1978.

2. Političke okolnosti 90-ih godina u Hrvatskoj i njihov utjecaj na kulturno-umjetničku scenu

Nacionalna povijest i umjetnost devedesetih godina obilježene su trima specifičnim okolnostima: raspadom Jugoslavije, ratom i tranzicijom. „Jugoslavenska kriza” dovela je do raspada države, službeno potvrđenog prvim višestranačkim izborima u Hrvatskoj na kojima je 1990. pobjedu odnijela Hrvatska demokratska zajednica na čelu s predsjednikom Franjom Tuđmanom. Ti su izbori označili prelazak totalitarnog u demokratski politički poredak, iako je „sustav koji je HDZ uspostavio [bio] daleko od zrele liberalne demokracije”.⁴ Proces tranzicije na ovim bi se prostorima odvijao puno brže da nije bilo Domovinskoga rata (1991. – 1995.) koji je usporio proces demokratizacije pa su devedesete obilježene etničkom polarizacijom, općim propadanjem društva, teškim poremećajima u gospodarstvu i represivnom režimskom politikom koja se očitovala primjerice u gušenju medijskih sloboda, udarima na neovisno sudstvo i sl. Gospodarske štete nakon rata bile su ogromne; oko 500 spomenika kulture uništeno je ili oštećeno, a poljoprivreda, industrija, promet i turizam polagano su propadali. No za ekonomski pad nije bio kriv samo rat, nego i katastrofalna ekonomska politika koja se javila uslijed uvedenoga modela privatizacije te rastuće korupcije i kriminala. Nakon rata na vodeća mjesta u institucijama postavljeni su članovi HDZ-a ili njihovi bliski suradnici, zbog čega se nije mogla uspostaviti nezavisnost institucija nužna za funkcioniranje demokracije. Svemu je doprinio autoritaran način vladanja, pa i svojevrzni kult ličnosti koji se formirao oko tadašnjega predsjednika Franje Tuđmana koji je apsolutnu podršku i autoritet u svojoj stranci prenio i na svoje nove državničke funkcije.⁵ Međutim, situacija se nije bitno promijenila ni nakon završetka rata 1995. godine kada su pomaci u razvoju liberalne demokracije bili vrlo skromni i obično rezultat unutarnjega ili vanjskoga političkog pritiska. Demokracija u Hrvatskoj postojala je dakle tek formalno, a svaka odluka i potez nove vlade promatrali su se isključivo kroz opreku spram bivšeg režima pa je, u skladu

⁴ Usp. Ivo Goldstein, *Hrvatska 1918. – 2008.*, Zagreb: Europapress holding; Novi Liber, 2008., str. 650.

⁵ Predsjednik Republike Ustavom je dobio velike ovlasti i imao neograničenu vlast nepriličnu liberalno-demokratskom, polupredsjedničkom političkom konceptu. Formirao je utjecajan i u svome djelovanju za javnost netransparentan aparat savjetnika koji su bili odgovorni isključivo njemu osobno, a Sabor je „sve više poprimao obilježja 'monarhističkog parlamenta' u kojemu većina (HDZ) bespogovorno provodi predsjednikove odluke”. Predsjednik Tuđman nadgledao je gotovo sve poslove u državi, uključujući sportske klubove i medije. Nazivao se „ocem nove Hrvatske”, „državnim poglavarom”, „vrhovnikom”, „poglavnikom” i sl. Usp. Ivo Goldstein, *Nav. dj.*, 2008., str. 756–769.

s time, osnovni prioritet nove vlasti bio zatrti svaki oblik sjećanja na vrijeme socijalizma⁶ te stvoriti, promovirati i zaštititi novi nacionalni identitet, što se nastojalo provoditi u svim društvenim sferama, posebno u kulturi i umjetnosti koje su zbog takvih općih okolnosti postale područje političke manipulacije i žrtve političke „državotvorne retorike”.

Kulturna tranzicija bila je primarno shvaćena kao „reinterpretacija kulturnih identiteta”⁷ kroz „proces resimbolizacije, restauracije i distinkcije nacionalnoga prostora”, tj. kao „duhovna obnova”.⁸ Vlasti su hrvatskoj javnosti htjele nametnuti specifičan odnos prema umjetnosti, što je bilo povezano s promicanjem neokonzervativnih kulturnih i općedruštvenih koncepata. Za umjetnost koja „upotrebljava tradicionalna sredstva izraza i reprezentacije, kao što je figurativno slikarstvo, slikarstvo krajolika, monumentalna skulptura i arhitektura nacionalnih stilova, da bi oživjela povijesne stilove i reaktivirala ih kao strategije anti-komunističke, anti-modernističke i anti-zapadnjačke umjetnosti”, Miško Šuvaković upotrijebio je naziv „nacionalni realizam”.⁹ On smatra kako je u Srednjoj Europi takav oblik umjetničkoga izražavanja zaživio već ranih 80-ih godina, a ojačao je u postsocijalizmu s povezivanjem desničarskih nacionalističkih političkih stranaka. U hrvatskome kontekstu tu pojavu možemo promotriti na primjeru slikarstva, arhitekture i javne skulpture. Naime, 90-ih se naivna umjetnost promicala kao „izraz hrvatskoga duha” pa iako je Hlebinska škola u mnogim svjetskim umjetničkim središtima bila poznata već od 60-ih godina,¹⁰ predsjednik Tuđman je 1996. godine, prilikom otvorenja izložbe *Čudo hrvatske naive*, izjavio kako je „čudo hrvatske naive jedno od onih čuda koja smo uspostavom slobodne i suverene Hrvatske napokon mogli iznijeti pred lice svijeta”.¹¹ Osim toga, kao uporište novog kolektivnog

⁶ Ulice koje su nosile imena značajnih komunista, socijalista, boraca NOB-a, Srba, gradova u Srbiji ili socijalističkih simbola, ubrzo su preimenovane i dobile su nova hrvatska simbolična nazivlja (npr. Trg žrtava fašizma postao je Trg hrvatskih vladara/velikana) ili im je samo vraćen stari naziv. O bivšoj se vlasti govorilo isključivo u negativnom kontekstu, a HDZ je svaku alternativu svojoj politici doživljavao kao ugrožavanje državnog opstanka. Devedesete su obilježene revizionizmom i agresivnim revanšizmom prema komunističkoj, ali i drugim političkim opcijama. Usp. Ivo Goldstein, *Nav. dj.*, 2008., str. 690.

⁷ Izraz koji koristi Nada Švob Đokić kako bi objasnila prvu fazu kulturne tranzicije („sistemska kulturna tranzicija”). Usp. Nada Švob Đokić, *Kultura zaborava: Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2008., str. 39.

⁸ Usp. Biserka Cvjetičanin, Vjeran Katunarić (ur.), *Kulturna politika Republike hrvatske: Nacionalni izvještaj*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 1998., str. 7.

⁹ Usp. Miško Šuvaković, *Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans* u: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, London: University of California Press, Ltd., 2003., str. 95.

¹⁰ Seljačka umjetnička galerija, današnji Hrvatski muzej naivne umjetnosti (od 1994.), osnovana je u Zagrebu 1952. godine. Usp. *Vodič kroz postav*, Mrežna stranica <http://www.hmnu.org/vodic.asp>, posjećena 16. svibnja 2014.

¹¹ Usp. Ivo Goldstein, *Nav. dj.*, 2008., str. 782.

identiteta poslužila je i transformacija urbanoga krajolika, gdje ubrajamo javne spomenike i arhitektonska zdanja. Paradoksalno je što se devedesetih za neke događa obnova, a za neke devastacija javnih prostora. Brojni trgovi, javni spomenici i zgrade preuređeni su, izmijenjeni ili su u urbanome tkivu nikle nove arhitektonske strukture čime se narušila vizura krajolika pa Saša Šimpraga piše o „krizi trgova i javnih gradskih prostora”¹² koja započinje devastacijom Trga Petra Preradovića, poznatijeg kao Cvjetni trg. Mramorom i pseudohistoricističkim stupovljem uređena je donjogradska pješačka zona što je „zorno odražavalo unificiranost dominantnog društvenog stava na valu folklorizacije, nacionalističke histerije i rata.”¹³ Na središnji zagrebački trg, nekadašnji Trg Republike, 1991. vraćen je spomenik banu Jelačiću, što je na stvarnoj i simboličkoj razini označilo društveni preobražaj. Istovremeno, povratak spomenika anticipirao je stil budućih javnih spomenika koji će progovarati anakronim jezikom (npr. spomenik Ljudevitu Gaju) „kao jasni pokazatelj tranzicijske degradacije kulture prostora”.¹⁴ U isto je vrijeme započela i politizacija kulturne baštine o čemu svjedoči devastacija srednjovjekovnog Medvedgrada gdje je predsjednik Tuđman 1992., u želji vlastite historizacije, odlučio postaviti Kovačićev *Oltar domovine*, spomenik poginulim braniteljima. O manipulaciji javnim prostorom svjedoči i već uzgred spomenuta promjena ulične nomenklature koja je predstavljala najmasovnije i najradikalnije preimenovanje od 1878. kada su prvi put službeno imenovane zagrebačke ulice. Upravo je tada velik broj stranaca, neki čak i bez ideološki motiviranih razloga, izgubio svoje ulice pa Šimpraga govori o „etničkom čišćenju zagrebačkih ulica”.¹⁵ Svakako treba spomenuti kako su mnogim ulicama vraćena stara imena (Zvonimirova ulica, Krešimirov trg, Trg bana Jelačića), što je prihvaćeno s odobravanjem javnosti. Devedesetih je cvala i bespravna gradnja mimo urbanističkih pravila, a mogu se izdvojiti dvije karakteristične tipologije koje su degradirale prostor – sakralni objekti i trgovački centri. Crkvena zdanja masovno su izrasla u Novome Zagrebu na prostorima gdje su nekad planirani sadržaji za društvenu namjenu, a u drugoj skupini ističe se Importanne galerija koja je izbrisala gotovo cijeli Iblerov trg te novi Kaptol centar koji je narušio strukturu povijesne jezgre.¹⁶

¹² Usp. Saša Šimpraga, *Patologija izgubljenog desetljeća: O javnom prostoru, prostoru javnosti i izgradnji Zagreba 1990-ih u: Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90., 2012., str. 103.

¹³ Usp. isto, str. 103.

¹⁴ Usp. Saša Šimpraga, *Zagreb, javni prostor*, Zagreb: Porfirogenet, 2011., str. 123.

¹⁵ Usp. Saša Šimpraga, *Nav. dj.*, 2012., str. 105.

¹⁶ Usp. isto, str. 105–106.

Iz svega navedenog možemo zaključiti da su devedesete obilježene degradacijom umjetnosti i kulture zbog pokušaja stvaranja državne umjetnosti, ali i zbog nesustavne kulturne politike koja je trajala čitavo desetljeće. Uz to, zaista je paradoksalno, a i krajnje neshvatljivo, uporno naglašavanje pripadnosti europskome kulturnom krugu jer, iako su vladajući pokazali zaokret od staroga prema novome konzervativizmu (spoj nacionalnoga tradicionalizma i marketizacije s tendencijom otvaranja prema međunarodnoj kulturnoj razmjeni),¹⁷ u potpunosti bismo se mogli složiti s tvrdnjom Branka Franceschija koji kaže kako bi „zbog svoje međunarodne povezanosti ukorijenjene u snažnoj lokalnoj tradiciji moderniteta, suvremena umjetnička produkcija bila logičan izbor pri uspostavi novog i strateški pametnog identiteta nove hrvatske države”.¹⁸

¹⁷ Usp. Biserka Cvjetičanin, Vjeran Katunarić (ur.), *Nav. dj.*, 1998., str. 27.

¹⁸ Usp. Branko Franceschi, *Razmišljanja uz mali veliki priručnik u: Ispričati priču* [katalog izložbe], Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 26.

3. Razvoj nezavisne kulturne scene u Hrvatskoj 1990-ih

Nezavisna kulturna scena devedesetih godina formirala se na temeljima raznorodnih kritičkih praksi iz 70-ih i 80-ih godina. Iako bi u ovome radu težište trebalo biti stavljeno na probleme nezavisne likovne scene u devedesetim godinama, bilo bi suviše površno odvojiti čvrsto povezane progresivne prakse na polju likovnih umjetnosti od onih koje se u istome razdoblju javljaju na području drugih vizualnih umjetnosti (npr. kazališta), medija i sl. pa ćemo u tome kontekstu govoriti o nezavisnoj kulturi.

Nezavisna kulturna scena počinje se razvijati već početkom devedesetih kao reakcija na tradicionalizam oficijelne kulture. Tadašnja kulturna politika osigurala je „institucionalni okvir koji unaprijed sprječava svaki pokušaj istupanja prema proaktivnim kulturnim strategijama i politikama koje bi poticale raznolikost, dinamičnost i kulturni razvoj, a ne prvenstveno reprezentativne forme iskazivanja nacionalnog kulturnog identiteta i učvršćivanja tradicije i tradicionalizma.”¹⁹ Mnogi kritičari izvan konzervativnih političkih krugova hrvatsku kulturu devedesetih opisivali su kao nacionalističku, tradicionalnu, zatvorenu, isključivu, ksenofobičnu, antiprosvjeteljsku i sl., iako su njezini nositelji, paradoksalno, želeći istaknuti njezino porijeklo, često naglašavali zajedničke korijene s Europom. No nositelji ukupne kulture nisu bile samo javne državne ustanove. Paralelno s tim sustavom razvijala se i nezavisna kulturna scena koja je u ukupnu kulturnu sliku unijela nove umjetničke sadržaje te načine djelovanja.

Razdoblje devedesetih godina može se odrediti kao prva faza razvoja nezavisne kulture. Tada su, najčešće kao posljedica spontanijeg okupljanja i ideja, nastale prve inicijative i organizacije djelatne u različitim društvenim područjima (ljudskih prava, humanitarnog rada, prava žena, mirovnih pitanja, pitanja očuvanja okoliša i dr.) te su se vrlo brzo počele javljati i brojne nove inicijative u području kulture i umjetnosti. One su, kako piše Dea Vidović, bile „usmjerene na sebe i svoj programski razvoj, pokretanje novih, suvremenijih oblika kulturne i umjetničke proizvodnje”.²⁰

¹⁹ Usp. Emina Višnić, *Kulturne politike odozdo: Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*, Amsterdam; Bukurešt; Zagreb: Policies for Culture, 2008., str. 9.

²⁰ Usp. Dea Vidović, *Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990. – 2002.) ili što sve prethodi mreži Clubture* u: *Clubture: kultura kao proces razmjene: 2002. – 2007.*, Zagreb: Savez udruga Klultura/Clubture, 2007., str. 22.

Termin nezavisna kultura u javnosti se počeo učestalije pojavljivati tek od 2000. godine.²¹ Do tada se uz subkulturu, kulturu mladih, podkulturu, urbanu kulturu ili kontra-kulturu najčešće javljao termin alternativna kultura²² što je, kako zaključuje Andrea Zlatar-Violić, bio rezultat procjenjivanja „estetskih osobina, stupnja inovativnosti i uvođenja drugačijih umjetničkih praksi”²³ u odnosu na produkciju institucionalne kulture. Termin nezavisna kultura odnosi se na samostalnost u financijskom, infrastrukturnom i organizacijskom smislu,²⁴ odnosno proizlazi iz odnosa kulturne politike prema takvoj nezavisnoj sceni. Međutim, ni taj termin nije u potpunosti prikladan jer je, unatoč njezinoj samoorganizaciji te potpunoj samostalnosti u odlučivanju o svim bitnim pitanjima (načinima financiranja, preraspodjeli sredstava i sl.), postojala određena financijska ovisnost o državnim, lokalnim ili međunarodnim fondovima „koja ju je [nezavisnu kulturu] dovela na tržište i u igru koja je nerijetko zbog stalnih 'pregovaranja' s pozicijama moći (politike i kapitala) dokidala njezinu potpunu 'nezavisnost’”.²⁵ No društveni značaj i položaj nezavisne kulture najviše proizlaze iz njezinih ideoloških, estetskih i vrijednosnih usmjerenja koja su se očitovala u kritici postojećeg sustava institucionalne kulture i politike te u izraženoj svijesti o važnosti vođenja borbe za promjenu uvjeta rada kroz različite oblike kolektivnoga djelovanja.

3.1. Neki akteri hrvatske nezavisne kulturne scene 1990-ih

Akteri nezavisne scene u okviru različitih nezavisnih i neprofitnih umjetničkih inicijativa i organizacija (kakva je danas primjerice Art radionica Lazareti o kojoj će se govoriti u 5. poglavlju), suvremenih kazališnih skupina ili političkih fanzina različitim su aktivističkim intervencijama doprinijeli stvaranju ozračja nezadovoljstva zbog političkoga jednogumlja.

²¹ Usp. Dea Vidović, *Nezavisna kultura u Hrvatskoj* u: Dea Vidović, Maroje Mrduljaš (ur.), *Dizajn i nezavisna kultura*, Zagreb: Savez udruga Klubtura: UPI-2M Plus: Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010., str. 20.

²² Termin „alternativna kultura” bio je operativan i funkcionalan u razdoblju socijalizma kada su kritičke umjetničke prakse doista bile alternativa institucionalnoj kulturi. Taj se termin dakle odnosi na druge sociokulturne relacije koje su bile relevantne za prijašnja vremena kada su granice između onoga što se naziva *mainstream* kulturom i onoga što joj se postavlja kao suprotnost bile jasnije. Usp. Emina Višnić, *Nav. dj.*, 2008., str. 11.

²³ Usp. Andrea Zlatar-Violić, *Kultura i tranzicija: Od strategije kulturnog razvitka do menadžmenta u kulturi*. Mrežna stranica <http://www.sveske.ba/bs/content/kultura-i-tranzicija-od-strategije-kulturnog-razvitka-do-menadzmenta-u-kulturi>, posjećena 11. listopada. 2013.

²⁴ Organizacije nezavisne kulture nisu osnovane od strane državnih tijela. One samostalno definiraju svoje organizacijske strukture, tijela i procese upravljanja, a financijski i programski ne ovise isključivo o državi ili nekom trećem subjektu. Usp. Emina Višnić, *Nav. dj.*, 2008., str. 10.

²⁵ Usp. Dea Vidović, *Nav. dj.*, 2010., str. 20.

Jelena Pašić smatra da se tu nije radilo tek o izdvojenim događajima i akcijama na polju kulture, nego o određenom kritičkom trenutku u kojemu je društvo napokon osvijestilo vlastitu etičku zadaću i preuzelo odgovornu inicijativu za određene političke promjene.²⁶ Za analizu cjelokupne nezavisne scene trebalo bi mnogo više prostora nego što je dopušteno u ovome radu, stoga će ovdje biti predstavljena tek nekolicina izabраниh aktera.

Prazninu u umjetničko-prezentacijskoj infrastrukturi za umjetnike koji su se izražavali netradicionalnim medijima stvorilo je zatvaranje Galerije proširenih medija 1991. zbog ratnih neprilika. Ona je doduše ponovno otvorena 1994. godine, no osim nje i Galerija studentskog centra našla se pod političkim pritiskom koji se očitovao dokidanjem i kontroliranjem kulturno-umjetničkih programa. Općenito nije postojao adekvatan muzejski prostor, kao ni sustavna likovna kritika, među kojom je također postojala struja koja je podupirala „državotvornu” umjetnost. Sandi Vidulić o tome govori u svome članku: „Likovni časopis *Kontura*, u kojemu se pod maskom likovnih kritika objavljuju predgovori iz kataloga i gdje umjetničke mizerije dobivaju jednak tretman kao i istaknuti umjetnici, neugodan je dokument o truleži hrvatske kunsthistoričarske infrastrukture u devedesetima.”²⁷ Ipak, postojala su nezavisna glasila u kojima se govorilo o izvaninstitucionalnoj umjetnosti, kao što je nezavisni politički časopis *Arkzin* koji je od 1991. izlazio u okviru Antiratne kampanje Hrvatske, a bio je programatski usmjeren prema pitanjima ljudskih prava, manjinskih grupa, alternativne scene, uloge medija, kritike vlasti itd. Njegovi članovi pomagali su osnutak i razvoj brojnih nevladinih organizacija, a poticali su i suvremenu umjetničku praksu dajući joj čak i fizički prostor unutar svoga glasila.²⁸ Urednici *Arkzina*, Vesna Janković i Dejan Kršić, 1997. osnovali su Autonomnu tvornicu kulture - ATTACK, nezavisnu udrugu koja je nastavila promicati ideologiju *Arkzina*, a umjetnik Igor Grubić u suradnji s njom organizirao je niz akcija pod nazivom *Knjiga i društvo – 22%*, što je bio prvi događaj koji je uspio okupiti čitavu nezavisnu scenu u Zagrebu.²⁹ Povod akciji bio je uvođenje poreza na knjige, a akcija je imala i konkretne posljedice – naime, porez je ukinut godinu kasnije. Grubić je i 2000. izašao

²⁶ Usp. Jelena Pašić, *Nav. dj.*, 2012., str. 19.

²⁷ Usp. Sandi Vidulić, *Likovna umjetnost u devedesetima: Manipulacija bez grižnje savjesti*. Mrežna stranica <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/19991228/prilozi.htm>, posjećena 21. siječnja 2014.

²⁸ Kao primjer možemo istaknuti rad *Gen xx* Sanje Iveković kojim umjetnica ulazi u prostor masovnih medija tako što na preuzete fotografije manekenki dodaje tekst koji govori o životima narodnih heroina ubijenih zbog svoje antifašističke djelatnosti (Dragica Končar, Nada Dimić, sestre Baković i dr.). Na taj način problematizira kolektivnu amneziju koja je nastupila s dolaskom nove vlasti.

²⁹ U akciji je sudjelovalo tridesetak hrvatskih skupina i umjetnika različitih generacija (Tom Gotovac, Mladen Stilinović, Andreja Kulunčić, *Schmrtz* teatar i dr.)

na ulicu s letcima s pozivom na smjenu SC-a kojega je HDZ-ova politika u potpunosti uništila. Jedan od Grubićevih najpoznatijih radova je akcija *Crni peristil* iz (1998.; prilog 1) u kojoj je, evocirajući trideset godina stariju akciju *Crveni Peristil* (1968.), isti trg obojio u crno, odnosno na njemu je oslikao crni kružni oblik čija se simbolika mogla iščitati u poruci koju je ostavio u blizini: „Peristil poput magičnog zrcala reflektira stanje društvene svijesti”. Želeći pred vlašću stvoriti dojam postojanja pokreta otpora u Hrvatskoj, umjetnik je nakon akcije anonimnim porukama u medijima izražavao svoju ogorčenost odnosom aktualne vlasti prema suvremenoj umjetnosti, ali i pasivnošću svojih kolega. U medijskom linču koji je uslijedio nakon akcije, Grubić je optužen za uništavanje kulturnoga spomenika, a pozvan je i na obavijesni razgovor u policiju.³⁰ I mnogi su se drugi umjetnici bavili sličnim problemima, posebice problemom državne kontrole i represije, kao što je npr. umjetnica Ivana Keser koja je na *33. zagrebačkom salonu* (1998.) izložila natopljene stranice dnevnih novina i tako stvarnim smradom upozorila na „simbolički smrad stanja u koje je hrvatsku državu, društvo i kulturu dovela državna politika”.³¹ Osim njih, brojni su se već afirmirani umjetnici starije generacije u izmijenjenim društveno-političkim okolnostima 90-ih nastavili baviti aktivističkom praksom nastojeći fizičkim ili medijskim zaposjedanjem javnoga prostora pokrenuti konkretne društvene promjene (primjerice Sanja Iveković u radovima *Ženska kuća*, 1998. i *Gen xx*, 1997.). Također, treba istaknuti i suradnju „starih” i „mladih” umjetnika u dugogodišnjem međunarodno priznatom projektu Aleksandra Battiste Ilića *The Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995. – 2005.) realiziranog u suradnji s Ivanom Keser i Tomislavom Gotovcem. Projekt se sastojao od zajedničkih nedjeljnih odlazaka na Medvednicu gdje se odvijao performans bez publike. Marginalizirani suvremeni umjetnici utočište su pronašli na periferiji, u prirodi koju nisu dotaknuli diktati službene politike. Tradicionalno neradni dan iskoristili su kako bi, nakon cijeloga radnog tjedna, mogli biti ono što jesu – umjetnici koji

³⁰ Grubić je kasnije, kao poseban rad, na *33. zagrebački salon* poslao medijsku recepciju rada *Crni peristil* čime je predstavio produžetak akcije u medijima. Nakon osvajanja druge nagrade, umjetnik je na dodjeli izjavio kako je on samo kontakt osoba te da će grupa *Crni peristil* „istupiti onoga trenutka kad bude imala potrebu odaslati poruku” čime je isprovocirao javnost. Ubrzo nakon toga dobio je policijski poziv od Odjela za ratni zločin i terorizam, a kada je je novinaru Novoga lista ispričao događaj o kojemu je kasnije napisan članak, protiv Grubića je podignuta kaznena prijava za uništavanje društvenoga vlasništva, koja je na kraju odbačena. Usp. Jelena Vesić, Zoran Dojić (ur.), *Političke prakse (post)jugoslavenske umetnosti: Retrospektiva 01* [Katalog izložbe], Beograd: Prelom kolektiv, 2009., str. 224.–238.

³¹ Usp. Jelena Pašić, *Nav. dj.*, 2012., str. 19.

svoju namjerno amatersku poziciju pretvaraju u prednost.³² To isticanje umjetničkog amaterizma, kojim ironiziraju tada vrlo rašireno tradicionalno shvaćanje pojma umjetnosti i njezine uloge, posebnu jačinu dobilo je upravo zbog suradnje gotovo dvostruko starijeg Toma Gotovca, pionira performansa, i mladih neafirmiranih umjetnika, što nas podsjeća na to da ishodišta kritičkih praksi 90-ih izravno proizlaze iz kritičke umjetnosti 70-ih i 80-ih godina. To uostalom potvrđuje i niz izložbi kojima se 90-ih nastojala dati cjelovita slika razvoja hrvatske konceptualne umjetnosti. Članovi umjetničke skupine EgoEast³³ 1992. godine na 23. *salonu mladih* uz redovnu su izložbu organizirali zasebnu izložbu *Hrvatska umjetnost danas* na kojoj je po prvi put uspostavljena relacija između starijih i mladih generacija umjetnika koji se bave konceptualnim oblicima umjetničkih praksi, ali i praksama udruživanja u umjetničke grupe. Bio je to „prvi oblik historiografije perioda od četrdesetak godina”.³⁴ Možemo također istaknuti i opsežnu izložbu *Nova hrvatska umjetnost*, organiziranu u Modernoj galeriji, Umjetničkom paviljonu i Salonu galerije Karas, iz 1993. koja je predstavljala prvi „institucionalizirani” pregled suvremene umjetnosti, a obuhvaćala je 300-tinjak djela nastalih u prethodnih pet godina. Od ostalih izložbi na kojima su prezentirani radovi konceptualnih umjetnika potrebno je spomenuti *Izložbu jela i pića* (1994.), *Riječi i slike* (1994.) i *Checkpoint* (1995.) koje je organizirao SCCA. Također, 1998. održana je *Retrospektivna izložba Grupe šestorice autora* „koja je artikulirala poziciju Grupe u sedamdesetima i aktualizirala njihov udio u formiranju neokonceptualne scene u devedesetima.”³⁵

Aktualnim propitivanjem društvenih problema, nacionalnoga identiteta, tranzicije i sl. bavila se i kazališna skupina Montažstroj koju je još 1989. u Zagrebu osnovao Borut Šeparović. Godine 1998. pokrenut je Festival alternativnog kazališnog izričaja (FAK), a s izvaninstitucionalnim radom započela su i brojna druga alternativna kazališta (Fraktal Falus Teatar, *Schmrtz* teatar, grupa *Le cheval*) koja su svojim hijerarhijskim uređenjem i

³² Usp. Nada Beroš, *A Case Study: Weekend Art: Hallelujah the Hill* u: Laura Hoptman, Tomas Pospiszyl (ur.), *Primary documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: Museum of Modern Art, 2002., str. 192.

³³ Skupinu su činili mladi umjetnici (Aleksandar Battista Ilić, Ivana Keser, Željka Božićević, Ivica Franić i Davor Pavelić) koji su svoje djelovanje usmjerili na uspostavljanje kontinuiteta sličnosti s generacijskim prethodnicima, ali i na povezivanje umjetnika s tzv. Istoka Europe.

³⁴ Ivana Keser napisala je tekst za katalog izložbe koji predstavlja prvu vrstu sinteznog teksta o temi kontinuiteta konceptualnih praksi u Hrvatskoj. (Usp. Jelena Pašić, *Nav. dj.*, str. 16. i Sandra Križić Roban i Jelena Pašić, *Devedesete ili o shvaćanju procesa: razgovor s članovima grupe Egoeast (Ivana Keser i Aleksandar Battista Ilić)*: u *Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90., 2012., str. 90)

³⁵ Usp. Jelena Pašić, *Nav. dj.*, str. 18.

programima pokazala oštar politički otpor protiv konvencija institucionalizirane umjetnosti. Osim u Zagrebu i u drugim velikim središtima, nove pojave u umjetnosti javile su se i na dotad marginaliziranim područjima u okviru brojnih umjetničkih organizacija; dubrovačka Art radionica Lazareti, splitski Gripe Art Projekt, labinski Labin Art Express i pulski Kreativno istraživački tim, gradska radionica mladih samo su još neki od primjera.

3.2. Financiranje nezavisne umjetničke scene kroz djelatnost Sorosevih fondacija: Institut otvoreno društvo – Hrvatska i SCCA

Kultura je početkom devedesetih bila definirana kao državni prioritet i primarni element društvenoga razvoja, no takav stav nije pratila novčana potpora i zakonska regulativa Ministarstva kulture koje je imalo potpunu nadležnost nad kulturnim sektorom. Nacionalni izvještaj donosi podatke o izvorima financiranja te izdacima za kulturu koji su i 1996. godine bili daleko od 1% udjela u cjelokupnome državnom proračunu.³⁶ Većina sredstava Ministarstva kulture odlazila je na održavanje infrastrukture kulturnih ustanova javnoga sektora i njihove tzv. redovne programe, pa dok su takve javne ustanove u kulturi imale koliko-toliku financijsku potporu države, za one izvan javnoga sektora nisu postojali kriteriji i načela financiranja. Andrea Zlatar dovodi u pitanje smisao i održivost kulture koja služi ideologiji: „U pitanju je uopće bilo održanje kulture kao javne djelatnosti dostupne svima, jer je osnovno sredstvo kojim se HDZ kao stranka na vlasti štitila bilo upravo uskraćivanje javnoga prostora svima 'koji misle drugačije'. Svima koji nisu punim srcem sudjelovali u proklamiranoj duhovnoj obnovi, čija je temeljna svrha bila podjarmiti kulturu, učiniti od nje instrument državne ideologije, zasnovane na ideji nacionalnoga i vjerskoga jedinstva, etničke i religiozne čistoće i podobnosti.”³⁷ I mišljenje stručnjaka iz Izvještaja podudara se s njezinim. Oni navode kako su kulturne inicijative, programi i aktivnosti s drukčijim ideologijskim predznacima od onih koji su Vladi bili prioritetni mogli biti financirani izvan Ministarstva, a kao glavni izvor takvih financiranja navodi se Institut otvoreno društvo – Hrvatska³⁸ kojega je 1992. osnovao George Soros. U okviru Otvorenoga društva 1993. pokrenut je i Centar za suvremenu umjetnost (SCCA).³⁹

³⁶ Usp. Biserka Cvjetičanin, Vjeran Katunarić (ur.), *Nav. dj.*, 1998., str. 56.–63.

³⁷ Usp. Andrea Zlatar-Viočić, *Kulturna politika: Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj u: Reč*, 61/7 (2001.), str. 67. Dostupno na mrežnoj stranici http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/057-074.pdf, posjeđenoj 25. rujna 2013.

³⁸ Usp. Nacionalni izvještaj, *Nav. dj.*, 1998., str. 28.

³⁹ Od 1998. postao je samostalna organizacija - Institut za suvremenu umjetnost.

Opći cilj Soroseve međunarodne mreže fondacija bio je „unapređenje demokratskih procesa te otvaranje društava koja su na putu tranzicije”.⁴⁰ Takvi opći ciljevi ostvarivali su se u području umjetnosti u konkretnim programima SCCA-Zagreb⁴¹ koji je nastojao biti nadogradnja već postojećem sustavu institucija suvremene umjetnosti u Hrvatskoj: „promicati likovno i ostalo umjetničko stvaralaštvo, uvesti, gdje je bilo potrebno, izradu umjetničke dokumentacije u skladu s međunarodnim standardima i graditi prepoznatljivu mrežu produkcije suvremene umjetnosti na području na kojem djeluje.”⁴² Soros je bio svjestan da se najbolji učinci postižu ako se u konkretnoj sredini angažiraju domaći stručnjaci dobro upoznati s političkim, društvenim, tradicijskim i kulturnim okolnostima pa je u skladu s time svoju zakladu zamislio kao decentraliziranu mrežu ureda koji u svakoj zemlji u kojoj su pokrenuti funkcioniraju u skladu s lokalnim zakonima, unutar specifičnih geopolitičkih i socijalnih datosti te u različitim povijesnim trenucima. Poanta Soroseve mreže fondacija bila je ne samo jačati formalne demokratske političke procese, već i osnaživati civilno društvo kao važnu protutežu vlasti te na taj način izgrađivati društvo s jakim sustavom dobro povezanih i aktivnih nevladinih udruga. No Žarko Puhovski, jedan od osnivača Društva, ističe kako su „profesionalizacija nevladinih udruga, koje su gotovo potpuno prestale biti okrenute aktivizmu” i njihova pretjerana financijska ovisnost o sredstvima iz fondacija jedne od najvećih negativnosti koje je postojanje ovoga društva donijelo, ne osporavajući mnogo dobrih stvari koje su zahvaljujući njemu pokrenute.⁴³ Zaklada je radila punih 14 godina (1992. – 2006.), a tijekom toga razdoblja uloženo je 55 milijuna dolara, od kojih je 7,5 milijuna kuna utrošeno za programe hrvatske kulture i umjetnosti.⁴⁴ Početak djelovanja Instituta u Zagrebu bio je obilježen unutrašnjim nesuglasticama i to zato što Soros, kao i izbor vodećih ljudi Instituta, nisu odgovarali predsjedniku Tuđmanu pa je politički ali i medijski pritisak na Društvo bio ogroman. Institut je doduše financirao i državne projekte, no vlast je usmjerila medijsku i političku propagandu protiv rada fondacije nazivajući njezine korisnike „izdajicama”, „Sorosevim plaćenicima”, „zelenim, žutim i crvenim vragovima”, „jugonostalgicarima”, „komunistima”, „masonima”, „Židovima”, „šašići bijednih hulja koja

⁴⁰ Usp. Zora Bjelousov, *Odškrinuta vrata otvorenosti* u: *Gordogan*, Zagreb: Gordogan, 11.–14, 2007., str. 36.

⁴¹ Centri u Mreži SCCA imali su za ostvarenje svojih ciljeva ujednačeni zajednički program koji se sastojao od Temeljne dokumentacije, Registra umjetnika, Godišnje izložbe i Programa donacija, da bi tijekom vremena svaki SCCA odredio svoje prioritete i posebnosti svoga djelovanja. Usp. *Kratka povijest*, Mrežna stranica <http://www.scca.hr/povijest.html>, posjećena 12. studenoga 2013.

⁴² Usp. isto.

⁴³ Usp. Zora Bjelousov, *Nav. dj.*, 2007., str. 39.

⁴⁴ Usp. isto, str. 51.

se prodala za šaku Judinih škuda” i sl. Vladajuća politička retorika je također, nastojeći isključiti civilno društvo iz javnosti, inovirala pojam „samoprogllašeno civilno društvo” što je, suprotno ideji otvorenosti i socijalne integracije, civilno društvo „natjeralo u uske okvire srodničkih i prijateljskih zajednica te političkih istomišljenika.”⁴⁵ Dio organizacija civilnoga društva zbog toga se nije ni trudio primiti sredstva ovoga donatora bojeći se kontrola i pritisaka. Iako mnogi projekti i institucije iz sektora kulture i umjetnosti bez potpore Sorosove fondacije ne bi mogli ni biti pokrenuti ili pak ne bi opstali zbog državne politike prema „alternativnoj” umjetničkoj sceni, postoje kritičari, poput Dejana Kršića, koji smatraju da Institut nije na zadovoljavajući način podržao kulturu. On smatra kako Institut nije imao jasnu kulturnu strategiju i kako je njegova potpora bila djelomična jer su se podržavali samo oni programi koji su nadopunjavali rad državnih institucija. Institut je prema njegovu mišljenju podržavao liberalnu, građansku i *mainstream* poziciju, a njegove institucije služile su „isključivo kao mehanizam održavanja određenih vrijednosti liberalne građanske kulture, a ne kao mjesto iskoraka, bunta, provokacije, nove politizirane produkcije” te zaključuje kako se prava alternativa devedesetih godina razvijala jednako u otporu prema „sorosevskim kulturnim fantazmama”, kao i onim državnim.⁴⁶ Miško Šuvaković se u članku *Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste* dotiče problema stvaranja „zapadnih institucija”, gdje spadaju i Centri za suvremenu umjetnost (SCCA) Fonda za otvoreno društvo. On je uočio kako s raspadom realnog socijalizma Istočnog bloka u umjetničkom kontekstu Europe dolazi do formiranja Centara koji u početku omogućavaju „dokumentiranje lokalnih umjetničkih scena, financiranje aktualnih umjetničkih projekata i zastupanje transnacionalno emancipirane 'lokalne umjetnosti' na internacionalnoj sceni”, dok su se kasnije „povezali u financijske, komunikacijske, izlagačke, promotivne i obrazovne 'mreže' u procjepu ili premošćenju između *Istoka u tranziciji* i *Zapada u globalizaciji*”.⁴⁷ Vrlo brzo nakon osnivanja Centara, u sasvim različitim lokalnim kulturama, smatra Šuvaković, pojavila se „slična nova umjetnost” s vrlo sličnom poetikom prikazivanja, a tu pojavu, pomalo provokativno, naziva „soros-realizam” te zaključuje kako taj pojam označava „meko i suptilno uniformiranje i normiranje postmodernog pluralizma i multikulturalizma kao kriterija prosvijećenog političkog

⁴⁵ Usp. Gojko Bežovan, *Civilno društvo*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005., str. 161.

⁴⁶ Usp. Dejan Kršić, *Alter-native* u: *Reč*, 62/8 (2001.), str. 214. Dostupno na mrežnoj stranici http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/207-217.pdf, posjećenoj 21. studenoga 2013.

⁴⁷ Usp. Miško Šuvaković, *Ideologija izložbe: O ideologijama Manifeste*. Mrežna stranica <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>, posjećena 8. ožujka 2014.

liberalizma koji trebaju realizirati europska društva na prijelazu u novo stoljeće”.⁴⁸ Drugim riječima, autor umjetničku scenu, koja je bila kritična prema većinskoj ili barem vladajućoj (kulturnoj) politici u zemljama regije, vidi kao praksu koja je istovremeno provodila politike neoliberalnog kapitalizma i civilnoga društva, kreirane od strane internacionalnih fondacija, što znači da je orijentacija te scene bila strateška, tj. u funkciji druge politike koja je težila postati dominantnom.

4. Umjetnost kao mjesto političkoga otpora

S obzirom na to da se u radu razmatraju politički aspekti umjetnosti, nameće se propitivanje povezanosti tih dvaju područja te konstruiranje teorijskoga okvira koji bi mogao pomoći u boljem razumijevanju suvremenih kritičkih praksi u umjetnosti. Na koji su način ta dva područja povezana i može li se govoriti o političnosti umjetnosti ili umjetnost ipak može zadržati svoju autonomiju koja se, primjerice, toliko isticala u modernizmu? Aldo Milohnić smatra kako su ta dva područja u potpunosti prožeta: „Politika nije nešto izvanjsko umjetnosti, ona je njezin sastavni dio. A budući da se radi o 'živome organizmu', promišljanje tog odnosa nikada ne može biti dorečeno, kao što se niti sami pojmovi umjetnosti i politike nikada ne mogu do kraja izoštriti. Rasprava o umjetnosti i politici je dakle jedna tipična *never ending story*”.⁴⁹ S obzirom na to da je, kako smo vidjeli u prethodnim poglavljima, riječ o vremenu političke dominacije nad svim društvenim sferama, cilj je ovoga poglavlja pokazati kako i umjetnost može izvršiti recipročan pritisak na politiku jer je i ona ustvari ravnopravan dio političkoga života.

Politika je, u najširem smislu riječi, djelatnost koja služi uređenju društva, ali ona označava i stav građana prema političkim pitanjima.⁵⁰ On se kroz vrijeme mijenjao pa je tako u antičkoj Grčkoj politička djelatnost shvaćana kao dužnost (svih slobodnih građana) koja nije bila potaknuta egzistencijalnom nuždom ili materijalnom dobiti. Hana Arendt smatra da je ulaskom socijalnih pitanja (privatna pitanja [*oikos*], pitanje raspodjele dobara i dr.) u područje

⁴⁸ Usp. isto.

⁴⁹ Usp. Marko Đorđević, *Političnost umjetnosti u doba neoliberalnog cinizma: Razgovor s Aldom Milohnićem*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politicnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-s-aldom-milohnicem-2011/>, posjećena 9. veljače 2014.

⁵⁰ Usp. Marko Đorđević, *Umetnost i politika u Srbiji 1989.-1995*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2012/02/umetnost-i-politika-u-srbiji-1989-1995/#more-108>, posjećena 12. siječnja 2014.

politike u 19. st. došlo do njezine instrumentalizacije te da je tada započeo kraj politike kao specifične ljudske djelatnosti.⁵¹ „U 19. st. politikom se sve više uređivalo čitavo polje javnog i privatnog u brojnim europskim društvima. Paralelno s ovim procesima došlo je do proširenja grupa građana koje su imale pravo glasa i s toga bile, makar simbolično, uključene u procese javnog odlučivanja. Njihovo uključenje značilo je da se o njihovim potrebama ipak moralo razmišljati, nadležni su ih morali nadzirati, jer je masa postala političko tijelo koje je moglo podizati revolucije i rušiti vladajući poredak.”⁵² Istovremeno se u modernizmu rodila ideja o autonomiji umjetnosti kao o „nezavisnoj oblasti ljudske racionalnosti koja prati isključivo svoju unutrašnju logiku”,⁵³ dok je s postmodernizmom u umjetnosti i u teoriji došlo do preispitivanja takvih shvaćanja, a granica između umjetnosti i politike postala je sve tanja. Štoviše, sve se više piše o umjetnosti kao o mjestu političkoga otpora ili o umjetnosti kao o „političkom stroju”⁵⁴ koji prisvaja političke i ideološke postupke, ponavlja ih i ispražnjava njihovo značenje kako bi „manipulirao onim što manipulira njime”.⁵⁵

O umjetnosti koja se angažira u političkoj djelatnosti i na taj način „estetizira politiku”, pisao je još 70-ih francuski estetičar Michael Dufrene. Njegovo poimanje umjetnosti kao „utopijske prakse” mnogo je šire od tradicionalnoga shvaćanja priznate, institucionalizirane umjetnosti. On se zalaže za pojam „druge umjetnosti” koja izlazi iz svoga geta i odbija biti institucionalizirana, koja je demokratska i kojom bi se trebali moći baviti svi. Politizacija umjetnosti može biti dvosmislena jer može značiti i podređivanje umjetnosti političkoj praksi, što je za njega neprihvatljivo pa priznaje samo umjetnost kao „utopijsku praksu” koja se suprotstavlja ideologiji vladajuće klase. „Nova umjetnost”, za koju se zalaže, koristi se novim materijalima, tehnikama, načinima proizvodnje i oruđima te radi kolektivno i izlaže na neposjećenim mjestima.⁵⁶ Njegova vizija umjetnosti najbliža je onome što je u hrvatskoj umjetnosti započelo s politički angažiranom Novom umjetničkom praksom, a nastavilo se u izmijenjenim okolnostima s mlađom generacijom umjetnika u devedesetim godinama.

⁵¹ Usp. isto.

⁵² Usp. isto.

⁵³ Usp. isto.

⁵⁴ Termin koji u istoimenome članku koristi Miško Šuvaković. Usp. Miško Šuvaković, *Nav. dj.*, 2003.

⁵⁵ M. Šuvaković tezu potkrjepljuje primjerima radova Mladena Stilinovića koji u svojim radovima „prisvaja” jezik i simbole dominantne ideologije i kroz tautološko ponavljanje dekonstruira njihovo značenje. Usp. Miško Šuvaković, *Nav. dj.*, 2003., str. 120–124.

⁵⁶ Usp. Michael Dufrene, *Umjetnost i politika*, Sarajevo: Svjetlost, 1982.

Jedan od najpoznatijih filozofa koji se bavio odnosom estetike i politike je Jean Rancière koji politiku (*le politique*) shvaća kao „raspodjelu osjetilnog” (*le partage du sensible*).⁵⁷ Taj pojam, o kojemu govori u prvom poglavlju knjige *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, politiku i estetiku postavlja u daleko uži odnos nego što se može izvesti iz „kritičke umjetnosti” i umjetničkih djela koja se eksplicitno bave političkim temama.⁵⁸ Za Rancièrea je politika, kao raspodjela osjetilnog, estetska aktivnost u širem smislu riječi, kao što je i umjetnost, iz istoga razloga, politička.⁵⁹ Društveni poredak i uređenje socijalnih odnosa ono je što se običano naziva politikom, no Rancière to naziva „policijskim redom” koji je antidemokratski i antipolitički. Naime, taj „policijski red” predstavlja skup implicitnih pravila i konvencija kojima se određuje raspodjela uloga u zajednici, ali i oblici isključivanja u njoj. To je skup procedura kojim se upravlja društvenim poljem i onime što je zajedničko društvenoj zajednici. No politika, kako je shvaća Rancière, uključuje protivljenje policijskome redu s ciljem redistribucije osjetilnog. Ona počinje upravo neslaganjem, disenzusom i zahtjevom za jednakošću.⁶⁰ „U tom smislu umjetnost može biti politička aktivnost jer predstavlja potencijalni rez s važećom društvenom raspodjelom osjetilnog, mjesto neslaganja s njegovim *konsenzualnim* uređenjem i invenciju osjetilnih formi i materijalnih struktura za pojavu novih formi života.”⁶¹

Za Anu Vujanović, koja polazi od Rancièreove definicije politike, političnost je sastavni dio bilo kojega umjetničkog rada, a može biti „strateška ili taktička, oportuna i servilna ili kritička i transformativna, policijska ili politička, intencionalno ugrađena u umjetnički rad ili pročitana tek u njegovom suočenju s okružujućim društvenim kontekstom”.⁶² Dva su tipa političnosti umjetnosti koje ona izvodi iz primjera regionalne umjetničke scene od polovice 20. stoljeća do suvremenosti: prvi je vezan za državne i druge makrokulturne politike koje politički orijentiraju dominantne kulturno-umjetničke diskurse (sorealizam, socijalistički umjereni modernizam, internacionalizam i recentnije, nacionalna umjetnost i kultura i tradicionalizam (s aspekta kulturne politike države), odnosno promocija „europskih vrijednosti”, civilnoga društva, procesa demokratizacije i pomirenja (s aspekta kulturne

⁵⁷ O tome piše u djelima *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible* (London: Continuum, 2004.) i *Disagreement: Politics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.).

⁵⁸ Usp. Ana Vujanović, *Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politicnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>, posjećena 16. siječnja 2014.

⁵⁹ Usp. isto.

⁶⁰ Usp. isto.

⁶¹ Usp. isto.

⁶² Usp. isto.

politike europskih, američkih i internacionalnih fondacija, kao što je npr. Soros). Drugi oblik političnosti vezan je za kritičke i antagonističke dimenzije umjetničkoga rada prema dominantnome društvenom i kulturno-političkom stanju.⁶³ Pozivajući se na De Certeauovu razliku između strategija i taktika življenja,⁶⁴ Vujanović govori o strategijama i taktikama političnosti umjetnosti, što možemo dovesti u vezu s Ranciereovom diferencijacijom policije i politike. Strategije se kreiraju u području makrokulturnih politika i ostvaruju se njihovom reprodukcijom kroz pojedinačne umjetničke radove, a reguliraju različitim oblicima cenzure, dok taktike političnosti umjetnosti, s druge strane, pripadaju području kritičkih i proaktivnih mikropristupa i pojedinačnih intervencija u aktualnu politiku i njihova je uloga uznemiravanje dominantnoga javnog diskursa uvođenjem marginaliziranih glasova. Državni diskurs sprječava uvođenje takvih pitanja u javni diskurs jer „sve ono što uđe u javno polje i dobije mjesto u njegovoj raspodjeli osjetilnog, sve ono što se daje vidjeti i čuti postaje potencijalni društveni agens.”⁶⁵

4.1. Umjetnost i javni prostor

Jean Rancière svoja razmatranja započinje dokazivanjem povezanosti politike i umjetnosti još u antičkom dobu, na primjeru teatra, no danas kada su granice institucionalne i izvaninstitucionalne umjetnosti vrlo krhke ili kada, barem načelno, izvaninstitucionalna umjetnost ima jednak status onoj institucionalnoj, razmatranje tih relacija predstavlja još veći izazov. Pitanje je treba li dakle javni prostor, koji povezuje politiku i umjetnost, u demokraciji biti prostor izgradnje konsenzusa ili spora, odnosno Rancièreovim rječnikom – je li javni demokratski prostor mjesto gdje se očituje policija ili politika?

⁶³ Usp. isto.

⁶⁴ Michel de Certeau u djelu *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984.) uvodi razliku između strategija i taktika života u suvremenom društvu. Strategije pripadaju poretku društvenih institucija i njih obilježavaju određeni proizvodi (jezik, prava, običaji, komercijalni proizvodi, kultura, umjetnost itd.), ali i vlastiti prostor, povijest i tradicija. Na taj način one grade svoj autoritet i društvenu moć, ali istovremeno postaju nefleksibilne i inertne. One teže masovnosti proizvodnje i uniformnosti korisnika te predviđaju određene načine življenja kroz institucionalni sistem, odnosno načine uporabe (npr. kulture) u svakodnevnom životu pojedinaca, a kao dominantni načini uporabe prepoznati su konzumacija i podređivanje. Taktike su, nasuprot tome, metode i tehnike individualizacije i prilagođavanja institucija pojedinačnom životu. One mogu ići do izigravanja, subverziranja i diverziranja tih institucija, ali nikada s namjerom da njima ovladaju, te na taj način same postanu nove strategije. Usp. Ana Vujanović, *Nav. izv.*, posjećen 16. siječnja 2014.

⁶⁵ Usp. isto.

Javni prostor i demokracija tradicionalno se dovode u vezu s ciljevima izgradnje konsenzusa, dok se spor smatra dijelom procesa „javne umjetnosti”.⁶⁶ Dakle, demokracija i spor, pa samim time i „javna umjetnost”, u problematičnom su odnosu jer spor onemogućuje konsenzus koji je cilj demokracije. Rosalyn Deutsche u svome se članku suprotstavlja shvaćanju javne umjetnosti tradicionalnih, ali i nekih liberalnih kritičara umjetnosti, tezom da su upravo sukob i nestabilnost preduvjet postojanja demokratskog javnog prostora do čijeg uništenja, tj. prisvajanja, može doći tek s pokušajima da se taj sukob prevlada „budući da javna sfera ostaje demokratska samo u onoj mjeri u kojoj se njezina isključenja uzimaju u obzir i ostaju otvorenima za osporavanje.”⁶⁷ Deutche se tako priklanja koncepciji javne umjetnosti kao umjetnosti koja djeluje u javnoj sferi ili kao javna sfera, što nadilazi tradicionalnu klasifikaciju na konvencionalnu i nekonvencionalnu umjetnost ili na državno sponzoriranu i nezavisnu umjetnost. Javna sfera „zamjenjuje definicije javne umjetnosti kao djela koje zauzima ili dizajnira fizičke prostore i obraća se postojećoj publici s koncepcijom javne umjetnosti kao prakse koja uspostavlja javnost uključujući ljude u političku raspravu ili ulazeći u političke borbe”.⁶⁸

Polazeći od teze da je svaki društveni poredak politički i utemeljen na nekom obliku isključenja, Chantal Mouffe razvija svoj agonistički pristup koji vidi prikladnim za razumijevanje demokratskih procesa. Naime, ona smatra da je svaki društveni poredak hegemonijski, pa kao takav podložan osporavanju od strane kontrahegemonijskih praksi čiji je cilj srušiti postojeći i uspostaviti novi hegemonijski poredak, a upravo je ta agonistička borba među suprotstavljenim hegemonijskim projektima, koji se nikada ne mogu racionalno izmiriti, sama srž demokracije. Mouffe dakle ne vjeruje u mogućnost racionalnoga konsenzusa karakterističnoga za liberalizam koji se, kako tumači, zalaže za pluralizam perspektiva i vrijednosti koji tvore skladnu cjelinu pa zato zaključuje da liberalizam negira političko u njegovoj antagonističkoj dimenziji te utvrđuje da je posljedica hegemonije

⁶⁶ Treba naglasiti kako pojam „javna umjetnost” nije koherentan niti ga je moguće jednoznačno definirati. Mnogi konzervativni ali i liberalni kritičari, poput Jerryja Allena, u takvoj konstrukciji vide proturječnost jer ona spaja kolektivno i privatno, što je povezano s tradicionalnim shvaćanjem umjetnosti kao autonomne sfere. S druge strane postoje kritičari, poput Rosalyn Deutsche, koji umjetnost i javnost promatraju kao dvije sjedinjene sfere čija je proturječnost preduvjet stvaranja demokratskog javnog prostora. Usp. Rosalyn Deutsche, *Agorafobija u: Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević (ur.), Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade [etc.], 2008.

⁶⁷ Usp. Rosalyn Deutche, *Nav. dj.*, 2008., str. 218.

⁶⁸ Usp. isto.

liberalizma nemogućnost da se u suvremenom društvu razmišlja politički.⁶⁹ Autorica, jednako kao i Rancière, u političkome prepoznaje estetsku, a u umjetnosti političku dimenziju, zbog čega ne razlikuje političku od nepolitičke umjetnosti. Sa stajališta njezine teorije hegemonije umjetničke prakse mogu imati ulogu u uređenju i održavanju određenoga simboličkog poretka ili u njegovu osporavanju i upravo zbog toga one imaju političku dimenziju. Iako su brojni kritičari skloni misliti kako je kapitalizam neutralizirao i slomio kritičku moć umjetnosti, Mouffe to osporava smatrajući kako ona predstavlja važnu dimenziju demokratske politike. Svoj agonistički pristup smatra prikladnim za razumijevanje novih oblika umjetničkog aktivizma koji su se pojavili u posljednje vrijeme: „Kritička je umjetnost ona koja potiče neslaganje, koja razotkriva ono što dominantni konsenzus teži zasjeniti i zatrti. Sačinjena je od mnogostrukih umjetničkih praksi kojima je cilj dati glas svima onima koji su ušutkani u okviru postojeće hegemonije.”⁷⁰ Drugim riječima, kritičke prakse vidi kao kontrahegemonijske intervencije čiji je cilj zaposjesti javni prostor kako bi se poremetila uglučana slika kakvu širi kapitalizam i kako bi se u prvi plan doveo njegov represivni karakter.⁷¹

4.2. Umjetnost i ideologija

U kontekstu odnosa politike i umjetnosti vrlo je zanimljivo promotriti odnos ideologije, demokracije i umjetnosti u postsocijalističkome vremenu, i to zato što se u demokraciji jamči potpuna sloboda umjetničkoga djelovanja koju, s druge strane, ometa ideološka isključivost.

Javni prostor je prostor širenja ideologije, ali i ideološke kritike. Politička moć prodire u javni prostor i određuje ga kroz određenu političku retoriku, kroz represivni sustav kažnjavanja, zahtjevima i zabranama, kroz stvaranje želja, ideala i neprijatelja. Noam Chomsky govori o „proizvodnji pristanka” masa, odnosno o njihovoj indoktrinaciji koja se u demokraciji događa u „procesu kreiranja i učvršćivanja visoko selektiranih, preoblikovanih ili potpuno izmišljenih povijesnih sjećanja”.⁷² Na konkretnome primjeru Hrvatske ta bi se indoktrinacija odnosila na već više puta spomenuti nacionalistički diskurs i ikonografiju prisutnu u svim društvenim sferama 90-ih godina.

⁶⁹ Usp. Chantall Mouffe, *Umjetnički aktivizam i agonistički prostori u: Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević (ur.), Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade [etc.], 2008., str. 222.

⁷⁰ Usp. isto, str. 226.

⁷¹ Usp. isto, str. 227.

⁷² Usp. Noam Chomsky, *Mediji, propaganda i sistem*, Zagreb: Što čitaš?, 2002., str. 22.

Politika koristi niz mehanizama kojima upravlja masama kroz ideologiju. Njezinu je radikalnu kritiku ponudio Louis Althusser u eseju *Ideologija i ideološki aparati države*.⁷³ Za razliku od represivnoga državnog aparata koji djeluje kontrolom tijela, dakle silom, ideološki aparati države djeluju kontrolom svijesti. Smatrajući da je ideologija utjelovljena u svim ljudskim odnosima na svim razinama, Althusser i umjetnost vidi kao ideološki aparat koji može služiti ili oponirati vladajućoj klasi.⁷⁴ Tu se nameće pitanje razlike između totalitarnoga sustava, o kojemu govori Althusser, i demokratskoga sustava koji je 90-ih zaživio u većini europskih zemalja. Chomsky govori upravo o toj razlici kada piše o snazi propagande koja je u demokraciji dobila onu funkciju koju je u totalitarizmu imalo nasilje: „Budući da državi nedostaje mogućnost da poslušnost osigura silom, misli mogu odvesti do djela te stoga prijetnju poretku treba uništiti na izvoru.”⁷⁵ S obzirom na to da u demokraciji, barem načelno, nestaje represivni državni aparat, pojačava se ideološki aparat pa javni prostor postaje pravo poprište ideološke borbe između institucionalne kulture (umjetnosti) i kritičkih (umjetničkih) praksi koje, preuzimajući prostor dominantne ideologije, postaju vidljive. Međutim, mnogi kritičari neoliberalnog kapitalizma smatraju kako je umjetnost u suvremenom društvu izgubila svoju kritičku oštricu zbog fleksibilnosti i asimilativnosti neoliberalne politike. Aldo Milohnić govori o „dobi neoliberalnog cinizma” zbog mogućnosti neoliberalnog sustava da apsorbira svaku kritiku koristeći cinizam kao glavnu obranu pred bilo kakvim protestnim akcijama. Taj cinizam očituje se pozivanjem vladajuće kaste na „pravo na kritiku” i „građanske slobode”, čime navodno dokazuju svoju demokratičnost, otvorenost i tolerantnost. „Tim banalno jednostavnim manevrom bilo kakva subverzivna akcija može se prikazati kao najnormalniji dio političkoga folklora, što bi pak trebalo ukazivati na 'normalnost' političke situacije.”⁷⁶ No Milohnić ne isključuje mogućnost gole represije u slučaju kada se pravna država osjeti ugroženom.⁷⁷

⁷³ Esej je prvi put objavljen 1968. na francuskome jeziku u knjizi *Lénine et la Philosophie* (Paris: Maspero) koja je 1971. prevedena na engleski jezik (*Lenin and philosophy, and other essays*, London: NLB).

⁷⁴ Usp. Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses* u: *Lenin and philosophy, and other essays*, New York: Monthly Review Press, 2001.

⁷⁵ Usp. Noam Chomsky, *Nav. dj.*, 2002., str. 34.

⁷⁶ Usp. Marko Đorđević, *Nav. izv.* posjećen 9. veljače 2014.

⁷⁷ Kao jedan takav primjer može se istaknuti slučaj Igora Grubića koji je nakon akcije *Crni peristil* (1998.), u kojoj je vodootpornom bojom ofarbao splitski trg u crno, priveden i pritvoren. Isto tako, 1991. godine u Dubrovniku je, nakon tri dana trajanja (od kojih su dva bila neradna), zatvorena izložba Antuna Maračića *Sloboda je manifestacija vrhunske neljudskosti* „zbog neprikladne uporabe ćirilice”. Usp. Jelena Pašić, *Nav. dj.*, 2012., str. 14–15.

5. Slaven Tolj

5.1. Slaven Tolj i Art radionica Lazareti

O političkim aspektima hrvatske umjetnosti jednoga cijeloga desetljeća učinilo se najprimjerenije govoriti na primjeru umjetnika koji je čitav svoj radni vijek posvetio društvenoj kritici te borbi za nezavisnu scenu i civilno društvo.

Dubrovački umjetnik Slaven Tolj (1964.) je 1988., nakon povratka sa studija u Sarajevu, u rodnome gradu pokrenuo Art radionicu Lazareti (ARL), neformalnu umjetničku inicijativu, koja je 90-ih postala platforma za razvoj nezavisne umjetničke scene, tj. suvremenih angažiranih umjetničkih praksi i aktivnosti civilnoga društva. Godinu dana prije pokretanja radionice u „nepoticajnu, turističkim pragmatizmom zavedenu sredinu”⁷⁸ vratio se cijeli naraštaj mladih likovnjaka koji su pokrenuli suvremenu likovnu scenu, a djelatnost Lazareta uskoro se proširila i na koncerte, kazalište, film i druga umjetnička područja. Ideja je bila stvoriti „progresivno mjesto koje bi okupljalo ljude, gdje bi se raspravljalo i zajedno radilo”.⁷⁹ No rat koji je uslijedio u potpunosti je preobrazio Dubrovnik, njegove stanovnike i njihovu svakidašnjicu te neke sudbinski vezao za taj prostor. „Netko je zbog rata otišao, netko upravo zbog njega ostao...Bez obzira na negativnu, klaustrofobičnu energiju u njemu, ipak smo snažno vezani za ovaj prostor...Bilo nam je važno da budemo tu, da dijelimo sudbinu ovoga prostora...Htjeli smo da umjetnost postane dio Grada, a ne da bude nekakva reprezentativna umjetnost za galerijske prostore turističkoga tipa ili za malobrojnu elitu ljubitelja umjetnosti.”⁸⁰ Drugim riječima, Lazareti su predstavljali sve ono što je službena politika nastojala potisnuti: otvorenost prema društvu, komunikaciju s međunarodnom umjetničkom scenom, raznovrstan program, suradnju s inicijativama civilnoga društva iz svih područja (ekološka i ljudska prava, subkulture...), istraživački i kritički pristup umjetnosti, okrenutost progresivnoj i multimedijalnoj umjetnosti te na koncu povećavanje participativnosti građana u lokalnoj zajednici. Uzor im je bila Galerija proširenih medija, no oni nisu htjeli surađivati s institucijama, kao što je to radio HDLU, kako to ne bi postalo ograničavajuće te im je najvažnije bilo osigurati nezavisnu poziciju, distancirati se od povijesnog *backgrounda* kako bi se moglo ići naprijed, što je često predstavljalo kamen spoticanja u borbi s lokalnom

⁷⁸ Usp. Ivica Župan, *Energija Grada u predvečerje u: Slobodna Dalmacija*, (25. travnja 1994.) [Arhiv za likovne umjetnosti]

⁷⁹ Usp. Evelina Turković, *Art radionica Lazareti: Kako osigurati nezavisnu poziciju u: Zarez*, 4/72, (17. siječnja 2002.), str. 14. [Arhiv za likovne umjetnosti]

⁸⁰ Usp. isto.

vlašću, ne samo ratnih 90-ih, nego i u narednome desetljeću. O začecima radionice Slaven Tolj je izjavio: „Morali smo stvoriti prostor za suvremenost kako bismo svom radu omogućili život. Nismo imali alternativu, doli utapanja u postojeći milje.”⁸¹ Oko njega su se okupili zanimljivi mladi ljudi u traženju drukčijeg senzibiliteta koji su nakon rata stvorili nešto što možemo nazvati dubrovačkom likovnom scenom.⁸² U početku nisu imali galerijskog prostora te su cijeli grad „mislili” kao potencijalni izložbeni prostor, a upravo su takvim djelovanjem u javnome prostoru ostvarili vidljivost i kontakt sa zajednicom. Potrebno je naglasiti kako ni kasnije, s dobivanjem izlagačkoga prostora, Art radionica Lazareti nije izgubila kontakt s javnim prostorom jer je problem njegove devastacije kroz komercijalizaciju ostao središnji problem kojim su se kao umjetnici i aktivisti bavili.

Prva faza Lazareta završila je zatvaranjem prvog izložbenog prostora u „portunu”, u Kovačkoj 3 (1990. – 1991.), a takvo izlaganje u haustoru podsjećalo je na početke naše konceptualne umjetnosti. Nakon tamošnje posljednje izložbe naziva *Sloboda je manifestacija vrhunske neljudskosti* (1991.) A. Maračića, koja je bila nagovještaj katastrofe koja se petnaestak dana kasnije dogodila u Gradu, uslijedila je izložba *Requiem in Croatia* (1992.) u pet dubrovačkih prostora-galerija,⁸³ a umjetnik se te izložbe, na kojoj su osim mladih dubrovačkih autora sudjelovali i veterani hrvatske konceptualne umjetnosti, I. Kožarić, B. Mangelos, B. Cvjetanović, V. Delimar, B. Demur, T. Gotovac, Ž. Jerman, Ž. Kipke, V. Martek, M. Stilinović, G. Žuvela i dr., prisjeća riječima: „Taj ću projekt pamtititi: u neprijateljskom jeziku ponovno smo progovorili suvremenim jezikom”.⁸⁴ Nakon te uslijedila je međunarodna izložba *Mjesto i sudbina*⁸⁵ koja je potporu dobila od Instituta otvoreno društvo – Hrvatska, isto kao i projekt *Otok* iz 1996. gdje se Tolj pojavio u ulozi organizatora, kustosa i izlagača. Iako nisu imali medijsku ni političku potporu, a rijetki su prepoznali njihovu kvalitetu, kao što je tadašnji voditelj Galerije Zvonimir Antun Maračić, članovi Radionice uspjeli su se održati na sceni i, unatoč stalnom strahovanju od gubitka dodijeljenog

⁸¹ Usp. Ivica Župan, *Nav. dj.*, 1994.

⁸² Dubrovačku likovnu scenu činili su: Slaven Tolj, Božidar Jurjević, Pasko Burdelez, Tomislav Svilokos, Stela Grmoljez, Maro Kopic, Pavo Urban, Dubravka Lošić, Maro Mitrović, Ana Opalić, Dario Kuljiš, Ivona Vlašić, Anamarija Obradović, Ervin Babić, Marko Ercegović, Luko Piplica, Ana Požar Piplica, Tina Gverović, Ivana Jelavić, Ivana Pegan Baće, Stjepan Grbić, Mara Bratoš, Maria Grazio i drugi.

⁸³ Izložba se organizirala u svim gradskim izložbenim prostorima koji su zbog rata bili ispražnjeni i zatvoreni.

⁸⁴ Usp. Ivica Župan, *Otok je preživio u: Slobodna Dalmacija*, 11. 3. 1997., [Arhiv likovnih umjetnosti]

⁸⁵ ARL izložbu je organizirala u suradnji s galerijom Sesame, a postavljena je u gradskim utvrdama koje su za rata služile kao skloništa.

gradskog prostora, razvijati svoj progresivni umjetnički senzibilitet.⁸⁶ Na medijsku, društvenu, ali i geografsku izmještenost ukazao je i naziv jednog od njihovih najvećih projekata, a to je *Karantena*,⁸⁷ festival nezavisne i suvremene izvedbene produkcije (kazališta, plesa i performansa) u sklopu kojega su se odvijale razne tribine, simpoziji, radionice te video i filmski programi. Od 1997. godine kada je pokrenuta, postojala je ideja da *Karantena* postane kulturno-edukacijski centar nekomercijalnoga sadržaja, međutim cijeli je opstanak ARL-a doveden u pitanje kada je 2001. grad Dubrovnik došao je na ideju o potrebi prenamjene funkcije dubrovačkih Lazareta, spomenika kulture nulte kategorije, u komercijalne svrhe.⁸⁸ Nasreću, do prenamjene još uvijek nije došlo, no zbog nedostatka novca, ali i specifične situacije kulturnog i umjetničkog života u Dubrovniku, izrazito podijeljenog na festivalski prezasićenu ljetnu i osiromašenu zimsku sezonu, došlo je do odluke o promjeni strategije djelovanja pa je *Karantena 2007.* iz forme festivala prerasla u kontinuirani godišnji program suvremenih izvedbenih umjetnosti.

Dokazujući se kao zagovornik angažiranog povezivanja umjetničke prakse s društveno-političkom svakodnevicom, Tolj je svoju nezavisnu poziciju, iskustvo djelovanja na margini, zainteresiranost za lokalno i drugačije, prenio i na cijelu inicijativu. Margina je, prema riječima samoga umjetnika, „pozicija koja provocira i pokreće”,⁸⁹ a pitanje koliko je djelo nastalo na margini moguće približiti masovnoj publici ostaje otvorenim jer je „pitanje uopće

⁸⁶ Članovi ARL-a su 1992. obnovili devastirani prostor Kluba mladih u Pobijanovoj ulici 8 gdje su otvorili Klub Otok i u njemu galerijski prostor pod starim imenom Kovačka 3., a godine 2005. galerija je premještena u prostor Lazareta, gdje se nalazi i danas. Od useljavanja u taj atraktivni povijesni prostor, Tolj je predvodio bitku protiv lokalnih moćnika koji su taj prostor željeli komercijalno iskoristiti, zbog čega je stalno bio na udaru medija koji su ga na različite načine pokušavali diskreditirati. Tako su ga 2006. godine optužili za protupropisno postavljanje tendi u međuprostoru lađa kompleksa Lazareti, što je na zahtjev konzervatora i uklonjeno. Međutim, prava je istina da je Slaven Tolj, zajedno s kolegama, veliki dio Lazareta sam obnovio i zaštitio od komercijalizacije.

⁸⁷ Prostor Lazareta je u doba Dubrovačke Republike bio karantena gdje su se smještali bolesnici zaraženi od zaraznih bolesti, a prostor je ime dobio po Sv. Lazuari koji je još u srednjem vijeku postao zaštitnik gubavaca i prosjaka. Naziv festivala upućuje na samu povijesnu funkciju prostora, ali pomalo ironično aludira i na suvremenu izoliranu poziciju novih umjetničkih praksi kojima se često osporava vrijednost.

⁸⁸ Glasine o prenamjeni Lazareta izazvale su pravu uzbunu u javnosti. Nesporazumi s Gradskom upravom sputavali su realizaciju umjetničkih programa. Također, Tolju se predbacivalo da ne posluje prema ugovoru te da cijeli projekt koristi za promociju sebe. Članovi ARL-a napravili su projekt za obnovu kompleksa Lazareti te su bili prioritet na popisu Međunarodne organizacije *World Monument Fond* koja svake dvije godine odabire listu sto najugroženijih spomenika kulture. U predstavljenom projektu obnove članovi ARL-a naznačili su moguće sadržaje prostora, a kao glavni problem istaknuta je prijeteća turistička komercijalizacija i opasnost rušenja krova. Promjenom funkcije Lazareta u prostor namijenjen komercijalnim sadržajima, izgubila bi se međunarodna financijska pomoć jer je srž cijele akcije bila da sadržaji takvih spomenika ne mogu biti komercijalnoga sadržaja. No, nažalost, cijeli je projekt nakon nekoliko godina borbe, zbog niza političkih zakulisnih igara, dokinut.

⁸⁹Usp. Ivica Župan, *Nav. dj.*, 1997.

želi li nezavisna scena postati masovnom ili ipak želi zadržati nešto od svoje ekskluzivnosti i nekomunikativnosti.”⁹⁰ Isti odgovor vjerojatno bismo dobili i na pitanje o hermetičnosti njegova umjetničkog opusa.

Tolj je umjetnik koji je čitav svoj dosadašnji radni vijek proveo u nezavisnoj poziciji neprestano se opirući političkim i umjetničkim strukturama, čak i onda kada je ta borba doista izgledala uzaludnom. Nakon niza konflikata s lokalnom zajednicom, što je kulminiralo fizičkim napadom u vrijeme kada je gorljivo predvodio inicijativu *Srđ je naš*, Tolj se 2012. preselio u Rijeku gdje danas radi kao direktor Muzeja suvremene umjetnosti, no suradnja s Art radionicom Lazareti i dalje je nastavljena. O njegovoj vezanosti za Lazarete svjedoči performans *Koordinacija* izveden 2004. na *Karanteni*. U galeriji Otok umjetnik je na lijevom ramenu dao istetovirati logotip Art radionice Lazareti čime je potvrdio trajnu pripadnost i odanost čitavom projektu te iskazao odlučnost da se on dovede do kraja. Isto je kasnije napravio i s logom riječkog muzeja. Iako institucionalni okvir u kojemu se našao nije ugrozio Toljevu nezavisnost, u činu tetoviranja logotipa krovne institucije za suvremenu umjetnost ima ponešto autoironičnog komentara na njegovu dvostruku poziciju aktivista i direktora muzeja.

5.2. Opća obilježja Toljeva stvaralaštva

Toljevi umjetnički počeci bili su pod jakim utjecajem ratnih događanja, što je i formiralo njegovu specifičnu ekspresivnu strategiju čija su obilježja dematerijalizacija objekata, performativni postupci, *site-specific* modeli i različite modifikacije *ready-madea*. Pod izravnim utjecajem artepoveraške estetike⁹¹ razvila se njegova sklonost minimalističkoj gesti, izvođenju performansa te tvorbi instalacija u kojima *ready-made* predmeti, premještanjem i postavljanjem u nove odnose, uz svoju upotrebnu vrijednost dobivaju i neka druga simbolično-metaforična značenja. Svaki medij koji koristi umjetničku ideju prenosi na drukčiji način, odnosno uspostavlja drukčiji odnos prema publici i stvarnosti na koju se odnosi. Tako u svojim performansima koristi vlastito tijelo u realnom vremenu i prostoru čime uspostavlja izravan kontakt s publikom i zahtijeva njihovo aktivno promišljanje, dok npr. fotografija dopušta određeni odmak. Ona se uvijek odnosi na nešto što je prošlo, na trenutak koji je percepcijom zaustavljen.

⁹⁰ Usp. Ivana Slunjski, *Razgovor: Slaven Tolj i Srđana Cvijetić: Od grada/predstave do apartmanskog naselja* u: *Zarez*, 7/163, (22. 9. 2005.), str. 36. [Arhiv za likovne umjetnosti]

⁹¹ U vrijeme Toljevih početaka u Dubrovniku je živio Ilija Šoškić, jedan od pionira talijanske Arte Povere.

Tolj nikada, pa ni u slučaju fotografije, ne proizvodi trajni umjetnički artefakt. Njegova umjetnost uvijek proizlazi iz preobrazbe svakidašnjeg. Tako fotografije koje koristi u svojim u svojim radovima (*Bez naslova*, 1992., *Prekinute igre*, 1993.) nisu njegova, već djela drugih umjetnika (Pave Urbana, Borisa Cvjetanovića) koja posredstvom društvenih promjena, ali u ovom slučaju i umjetnikove geste, dobivaju dodatna značenja. Toljeva intervencija u tim je radovima minimalna – gotovu fotografiju pod novim naslovom izlaže u galeriji te njezina funkcija prestaje biti primarno dokumentarna.

Potrebno je naglasiti kako je za temeljito razumijevanje Toljevih radova potrebno poznavati lokalni kontekst, i to ne samo opću društveno-političku atmosferu 90-ih, već i konkretna mjesta, ljude i događaje „s ulice” jer Tolj, unatoč tome što teži govoriti univerzalnim jezikom suvremene umjetnosti, ne izbjegava mikrorazinu kada je u pitanju tema rada, prvenstveno zato jer proizlazi iz njegove neposredne stvarnosti, što i njega dodatno čini autentičnim umjetnikom. Ipak, značenje svakog pojedinog rada ne zadržava se samo na razini lokalne sredine – on je samo izoštrena slika procesa koje senzibilnije oko može „uhvatiti” bilo gdje. No polazište svega je zapravo još mnogo uže i zatvorenije, a to je umjetnikova intima ili, kako sam često ističe, trauma koja kroz umjetnost prelazi u katarzu.

Ono što prijete svakom umjetniku koji se kontinuirano koristi aktivističkim strategijama kako bi umjetnošću djelovao na svakodnevicu je bijeg u pretjerani patos, no kod Tolja je to pretjerivanje izbjegnuto upravo „svjesnim ukidanjem viška interpretativne vrijednosti”.⁹² Sadržajnost njegova iskaza proizlazi iz njegove namjerne nenametljivosti. Ako performans djeluje na promatrača neposredno, sada i ovdje, a fotografija relacijom prema nekom prošlom zaustavljenom trenutku, Toljeve instalacije, sačinjene uglavnom od *ready-made* predmeta, djeluju na razini metafore. On svojom istančanom percepcijom izdvaja predmet iz svoga prirodnog okruženja i stavljaajući ga u određeni međuodnos s drugim takvim predmetima i prostorom u kojem izlaže, upućuje na neka nova značenja.

Tolj često poseže i za metodom citatnosti, bilo da se radi o citiranju drugih autora ili sebe. Citiranjem propituje mrtve umjetničke poetike (u radu *Ay ay ay*, 1991., koristi Giorgioneovu *Uspavanu Veneru* na koju je intervenirao tjelesnim tekućinama), svoju umjetničku poziciju (u rekonstrukciji performansa Luigija Ontarija gol jaše mehaničkog konja čitajući istovremeno *Don Quijotea*), život u izmijenjenom političkom sustavu (performansom *Zagreb, volim te!* iz 2008. odaje počast Gotovcu i problematizira nemogućnost slobode govora u demokratskom

⁹² Usp. Ana Dević, *Buđenja u vrtovima sunca* [katalog izložbe], Zagreb: Moderna galerija, Studio Josip Račić, 2003., str. 4. [Arhiv za likovne umjetnosti]

društvu) ili, citirajući sebe, ironizira postojeću političku situaciju (cinična gesta zabijanja bedža u prsa s natpisom *Srd je naš* kao referenca na vlastiti rad *Bez naziva* iz 1993. kada je korotni gumb zabio u znak žalosti za poginulim prijateljima).

Temeljno polazište gotovo svih njegovih radova 90-ih godina jesu rat i njegove posljedice, a u njima je upozorio na probleme uništavanja kulturne baštine, degradacije vrijednosti, kulturne politike kojoj je jedini cilj stjecanje profita, komercijalizacije javnog prostora i sl. On je neposredno proživljeno ratno iskustvo u svoj njegovoj surovosti integrirao u sam rad jer je, kako sam kaže, to iskustvo „trajno usvojeno, dio je mene i, prirodno, mog djela. Stalno prisutno, opterećujuće, doprinosi jasnoći izraza i uvjetuje radikalni pristup.”⁹³ Zato možemo reći da je Toljeva umjetnost neposredno vezana za život – iz njega proizlazi i njemu se svojim učincima vraća. Silva Kalčić govori o umjetnosti „mekog ruba” koja se prožima s „traumatičnim realizmom” (termin Halla Fostera) stvarnosti, prije svega stvarnosti rata”.⁹⁴

Uz Antuna Marčića, jedino se Janka Vukmir ozbiljnije i sustavnije bavila Slavenovim radom. Kao polazište u interpretaciji radova, s ciljem njihova objedinjavanja, ona uzima tezu da konvencije likovnih umjetnosti proizlaze iz djela samih (Soll Le Witt) pa tako Toljevu umjetnost određuje kao perceptualnu,⁹⁵ objedinjujući tim terminom medij kojim se izražava s načinom na koji publika komunicira s njegovim djelima. Naime, značenja umjetničkog djela kriju se u percepciji umjetnika koji svojim perceptualnim postupkom objekt iz stvarnosti transformira u umjetničko djelo, kao i u percepciji publike koja „postaje sve više aktivni sudionik u iščitavanju poruke djela, a sve manje pasivni uživalac estetike i potrošač eventualnog spektakla”.⁹⁶ Time je otvorena i mogućnost da predmet u potpunosti iščezne te da sama percepcija postane nematerijalni likovni objekt.

Tolj ne proizvodi umjetnost u klasičnom smislu, odnosno njegova ideja proizlazi iz percipiranoga predmeta, a ne obrnuto. Prepoznavši zatečene objekte i situacije kao potencijalna umjetnička djela, on ih izdvaja i postavlja u novi kontekst naglašavajući tako njihov dosadašnji status, što znači da upotrijebljeni predmeti zadržavaju svoje izvorno značenje, pa čak i onda kada ih radi izložbi seli u novi prostorni i društveni kontekst. „Toljev je izbor predmeta utemeljen u detekciji pojedinih situacija, a ne predmeta, pa se time pobija

⁹³ Usp. Goran Blagus, *Viđeno me dugo „muči”*; razgovor s umjetnikom u: *Kontura*, 53, 1997., str. 28. [Arhiv za likovne umjetnosti]

⁹⁴ Usp. Silva Kalčić, *Umjetnost na granici postojanja* u: *Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 65/66., 2002., str. 44.

⁹⁵ Usp. Janka Vukmir, *Perceptualna umjetnost*, Zagreb: Meandar, 1997., str. 57.

⁹⁶ Usp. isto, str. 45.

moгуćnost da oni budu prozvani pronađenim predmetima, da budu u pravom smislu *object trouvee*, jer osim svega, oni nisu pronađeni, oni su prepoznati, percipirani.”⁹⁷ Također, percipirani predmeti ne mijenjaju svoje značenje, što znači da poruku prenose drukčijom metodom nego *ready-made*. Osim toga, to nisu primarno konceptualna djela jer postupak kojim se umjetnik služi je „neposrednost prijevoda” (R. Barthes) kojim „napušta kompleksnost ljudskih postupaka, daje im jednostavnost esencijalnog, napušta dijalektiku... a stvari počinju značiti nešto same po sebi”.⁹⁸

U njegovim se radovima, svjesno ili nesvjesno, javljaju određene formalne i motivske konstante. Motiv svjetla koje iščezava javlja se u mnogim njegovim radovima (performans *Bez naziva* iz 2002. u kojemu gasi ukrasne lampice omotane oko tijela, instalacija *Linija* iz 2003. i *Odraz* iz 2006. i sl.), a uvijek upućuje na prolaznost, disfunkciju ili ne-reprezentaciju. Taj se motiv nestajanja javlja i u performansima u kojima se eksplicitno ili implicitno bavi temom suicida (*Suicid*, 1998., *Globalizacija*, 2001., *Priroda i društvo*, 2002.), no dok se u instalacijama s motivom „slabog svjetla” (A. Maračić) uglavnom problematiziraju društvene anomalije (osipanje gradskog stanovništva, političko licemjerje i maskiranje stvarnih problema, nebriga za lokalno...), u performansima se bavi utjecajem društvenih promjena na pojedinca, nemogućnosti komunikacije sa sobom i drugima.

Osim intimnih i socijalnih pitanja, Tolj u svojim radovima problematizira suvremeni likovni izraz ispitujući krajnje mogućnosti njegova dosega. Od Duchampova izuma *ready-madea* umjetnički objekt oslobođen je aure stvaranja unikatnog originala jer je njegova *Fontana* (1917.) bila gotov, industrijski izveden proizvod kakvih ima na stotine. Samim time je i tradicionalno poimanje likovnosti, kao i njegova svrha, dovedeno u pitanje jer se značenje i kvaliteta samoga djela premještaju izvan samog objekta, što će u krajnjem slučaju dovesti do pojave „likovnosti bez fizičke materijalnosti”.⁹⁹

S obzirom na to da se u radovima bavi propitivanjem aktualnih i njemu bliskih društvenih problema, nameće nam se zaključak kako je njegovo shvaćanje umjetnosti blisko onoj Rancièreovoj koncepciji „raspodjele osjetilnog” u kojoj je i umjetnost sastavni i ravnopravni dio političkoga djelovanja. On prostor umjetnosti vidi kao mjesto raskrinkavanja i aktivne preobrazbe stvarnosti, pri čemu je sam medij u potpunosti je sporedan, što umjetnik potvrđuje u jednom intervjuu: „Čini mi se da među umjetnostima postoje samo formalne razlike koje su

⁹⁷ Usp. isto, str. 51.

⁹⁸ Usp. isto.

⁹⁹ Usp. isto, str. 36.

posljedice toga što ljudi imaju vrlo različite porive i potrebe kada pristupaju stvaralačkom procesu. Mene, međutim, zanimaju projekti koji proizlaze iz potpune predanosti autora svome radu. Uopće me ne zanima formalna strana projekta, ne zanima me koji su medij ili koje medije odabrali, ne zanima me žanr, dolaze li iz glazbe ili teatra, ili vizualnih umjetnosti, ili spajaju sve te elemente. Zanima me da su potpuno u onome što rade i da je njihov motiv temeljno istraživački. Zanimaju me umjetnici koji problematiziraju ono čega se dotaknu.”¹⁰⁰ Snaga njegova aktivizma nalazi se u sustavnom odbijanju bilo kakvog oblika oportunitizma, bilo umjetničkog ili građanskog pa je i njegova gesta umjetnička, ali i građanska gesta otpora.

5.3. Dubrovnik – ogledalo globalnih promjena

Ključno mjesto u Toljevu opusu ima Dubrovnik, grad koji je, izravno ili posredno, tema gotovo svakog njegovog djela. Dubrovnik je, prošavši kroz ratne strahote, postao simbol stradanja, degradacije kulture, a nakon rata postao je jedan od prostora gdje su se posljedice katastrofalne nacionalne (kulturne) politike najbolje osjećale. Komercijalna eksploatacija bogatog povijesnog naslijeđa i kretanje prema običnoj provincijskoj turističkoj destinaciji u kojoj je slavna povijest (p)ostala samodovoljan kriterij i jedina ponuda, počela se događati odmah po završetku rata. Ana Dević govori o „eroziji javnoga prostora u kojem se politika identiteta na dramatičan i apsurdan način spaja s konzumerizmom i spektaklom” što je grad pretvorilo u „zasićeni konzumerističko-turistički rezervat”.¹⁰¹ Iako je Grad kao mjesto autorova rođenja, odrastanja i umjetničkog djelovanja determinirajući element njegova identiteta, Tolj se ne bavi veličanjem i idealiziranjem tog prostora. Uvijek mu se iznova vraća kako bi reagirao na narušavanje njegovih vrijednosti, kako za vrijeme rata, tako i u kasnijim godinama u kojima su se posljedice itekako osjećale u vidu komercijalizacije javnog prostora, anakroničnog pristupa kulturi, marginalizacije suvremenih kulturnih i umjetničkih praksi, gušenja ljudskih i civilnih prava i sveopće tromosti gradskih vlasti u osiguravanju prostora za djelatnosti nezavisne umjetničke scene. Upravo zbog toga Toljev je opus teško vremenski ograničiti i svesti na određenu fazu; ono što je 90-ih postojalo tek kao neizvjesnost i strah, u narednim se desetljećima pokazalo kao proročansko ostvarenje zbog čega se umjetnik uvijek

¹⁰⁰ Usp. Nataša Govedić, *Slaven Tolj: Permanentna bitka za kriterije*; razgovor s umjetnikom u: *Zarez*, V, 111 – 112. (11. rujna, 2003.), str. 8. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹⁰¹ Usp. Ana Dević, *Ravnodušno i kaotično spajanje niza sukobljenih identiteta* u: *Zarez*, 9/218 (15. studenoga 2007.), str. 30. [Arhiv za likovne umjetnosti]

iznova vraća srodnim temama pokušavajući istražiti i mogućnost nadopisivanja vlastitih radova.

Kroz temu grada on pokušava istražiti niz kompleksnih veza između njegova socijalnog, političkog, povijesnog, ekonomskog i kulturnog habitusa. Iako se bavi lokalnim temama i u svojim radovima koristi slike i predmete preuzete iz neposrednog gradskog miljea, „samu supstancu svojeg podneblja”,¹⁰² umjetnik uspijeva nadići hermetičnost lokalnih pojava i izdići ih do općih, globalno razumljivih znakova, što potvrđuje i njegova međunarodna recepcija na velikim svjetskim izložbama. Zato Dubrovnik, točnije njegovu povijesnu jezgru, treba shvatiti kao mikrokozmos u kojemu se globalni problemi zgušnjavaju, „sinegdohu u kojoj se širi društveni odnosi zaoštravaju, radikaliziraju, sudaraju.”¹⁰³

5.4. (Poslije)ratna stvarnost u opusu Slavena Tolja

Toljev opus radi lakšeg pregleda podijelila sam u tri faze; prijeratni radovi nastali do 1991., radovi iz „ratnih” 90-ih godina i oni nastali nakon 2000. godine, no svakako bih naglasila da granice nisu čvrste, a određuju ih specifične teme. Zbog opširnosti teme, težište će, u skladu s temom rada, biti na drugoj fazi Toljeva stvaralaštva koja počinje s njegovim „ratnim” radovima u kojima društvenu traumu prikazuje kroz intiman doživljaj smrti. U trećoj fazi, o kojoj će također biti riječi, Tolj se bavi istraživanjem mogućnosti nadopisivanja svojih starijih radova kroz propitivanje aktualnog stanja društva koje se godinama nakon rata suočilo s katastrofalnim posljedicama loše politike.

5.4.1. Intimističko propitivanje muško-ženskih odnosa i tradicionalnoga umjetničkog sustava

Prva faza Toljeva umjetničkoga djelovanja obilježena je s jedne strane performansima u kojima zajedno s umjetnicom i tadašnjom suprugom Marijom Grazio propituje duboko intimne muško-ženske odnose (*Uzlazak*, 1989., *Tal*, 1990., *S u četverokutu*, 1990.), a s druge strane angažiranim radovima u kojima propituje tradicionalni umjetnički sustav koji je nesposoban apsorbirati nove umjetničke poetike (*AY, AY, AY*, 1990., *Pustinja slobode*, 1991.).

Performanse s Marijom obilježava ne samo duboka intimnost teme, nego i intimnost izvedbe koja je publici nedostupna iz nekoliko razloga. Performansi su naime vrlo dugotrajni,

¹⁰² Usp. Antun Maračić, *Izvan sezone* [katalog izložbe], Zagreb: Umjetnička galerija Dubrovnik, 2006., str. 7.

¹⁰³ Usp. Ana Dević, *Nav. dj.*, 2007., str. 30.

odvijaju se noću ili spontano na mjestima gdje nisu ni najavljeni. Pokušaj njihova tumačenja, bez poznavanja konkretnog motiva za pojedini rad, doveo bi nas do površnih zaključaka. Ipak, uspoređujući njihovu izvedbu i promatrajući kontinuitet, možemo zaključiti kako je većini njih prethodio neki konflikt koji se performansom nastoji raščistiti.

Privatni performans *Uzlazak* (1989.) izveden je u uvali Pile. Slaven i Marija nepomično su sjedili pet sati, udaljeni jedan od drugoga na nasuprotnim stijenama. On u uvali nag, a ona ognuta pelerinom na stijeni koja gleda prema pučini. Nadolaženjem oseke, iz mora je postepeno izranjao falusoidni drveni klin čija je potpuna vidljivost obilježila kraj performansa. Fizička odvojenost izvođača samo je naglasila njihovu mentalnu i emocionalnu izolaciju i prebacila pažnju gledatelja na more koje je zajedničko središte koncentracije. „Punktirajući krajolik, dižući se i spuštajući poput energije plime i oseke, falus je os koju povezuje muški i ženski lik međusobno i s 'virtualnim' mediteranskim ambijentom”.¹⁰⁴ Svojom siluetom, međutim, drveni klin podsjeća i na kosu, oruđe Smrti. Povezanost ljubavi/erotike i smrti česta je tema i kasnijih Toljevih performansa (*Hrana za preživljavanje*, 1993., *Peep Show*, 1997.). Interakcija prostora i percepcije postignuta je korištenjem pejzažne konfiguracije i nenasilnom intervencijom u nju, a na sličan se način koristi prostorom i u dvanaestsatnom performansu *Tal* (1990.) nazvanom po antičkom mitskom gorostasu koji je, onemogućivši dolaske i odlaske s Krete, uzrokovao stanje stagnacije kakvo je karakteristično i za tadašnji Dubrovnik. Tolj koristi predmete *in situ*, tzv. Zelence u dvorištu Sponze i njihove brončane kopije na vertikali gradskoga zvonika. Kleči ispod zvona koje zvoni svaki puni sat pri čemu se polukružno naizmjenično okreće prema moru i prema Gradu. Dok se Slaven izlaže razornoj buci zvona koje ima i moć očišćenja,¹⁰⁵ Marija istovremeno stoji pored kipova (originala) u Sponzi te na svaki zvuk zvona glasom pokazuje svoju prisutnost.

Kroz nekolicinu njihovih performansa provlači se pitanje (ne)mogućnosti komunikacije i antipodne, ali i konvergentne prirode muškarca i žene. Dok u prvim zajedničkim performansima izvođači uspijevaju komunicirati unatoč fizičkoj udaljenosti, njihov posljednji zajednički performans u Dioklecijanovim podrumima označava simboličan i doslovan kraj njihove veze. U tom spontanom performansu bez publike Slaven i Marija pokušavaju komunicirati kroz zid, no neuspješno. Kako prema riječima umjetnika umjetnički rad mora biti utemeljen u životnom iskustvu, cijeli se proces njihova razdvajanja mogao pratiti i kroz niz njihovih samostalnih performansa, kao što je Marijino isijecanje vlastitoga lika iz

¹⁰⁴ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 51.

¹⁰⁵ Usp. isto.

konteksta obiteljskih fotografija na izložbi *Let* koju je Art radionica Lazareti organizirala u Splitu 1997. u Kulturnom središtu mladih.¹⁰⁶

U drugim se radovima u ovoj početnoj fazi Tolj bavi institucionalnom i umjetničkom kritikom. Akciju *Pustinja slobode* (1990.) Tolj je realizirao zajedno s dubrovačkim performerima Božidarom Jurjevićem i Marom Mitrovićem. Na godišnjoj izložbi dubrovačkog HDLU-a u predvorju Umjetničke galerije Dubrovnik intervenirali su instalacijom izgorjelih stabala želeći tako napraviti odmak od dotadašnje likovne prakse u Dubrovniku: „Ljeto 1990. bilo je ljeto velikih šumskih požara oko Dubrovnika i oni su bili stvarnost koja nas je okruživala, kao i nagovještaj rata. Izložba HDLU-a o kojoj je riječ, kao i kulturni život Dubrovnika toga ljeta, ignorirala je takvu stvarnost. Hrpom izgorjelih stabala direktno smo sukobili te dvije stvarnosti.”¹⁰⁷ Na *16. bijenalu mladih* u Rijeci Tolj je izložio još jedan provokativan rad naziva *AY AY AY* (1991.). Instalacija se sastoji od *assemblagea* kiparskog stalka s kaktusom i reprodukcije Giorgioneove *Uspavane Venere* na kojoj je umjetnik intervenirao vlastitim tjelesnim tekućinama. „Venera, neprikosnoveni ikonički znak, *trademark* za karnalnu ljepotu i femininu zavodljivost, poprskana je umjetnikovom spermom kao ilustracija mehanizma imaginacije, ali i ironična reakcija (tzv. Pavlovljev refleks) na povijesnu konvenciju realističnog slikarstva.”¹⁰⁸

5.4.2. Rat – okosnica stvarnosti i umjetnosti

Toljeva druga stvaralačka faza započinje ratom koji je u potpunosti preobrazio lice grada, ali i ljude koji su pod opsadom živjeli više od šest mjeseci (1. listopada 1991. – 26. svibnja 1992.). Kako je i sam umjetnik bio branitelj, njegovo je neposredno iskustvo smrti doprinijelo ekspresivnosti performansa u kojima tijelo često koristi na radikalni način dovodeći ga u fizički i psihički neugodne situacije uklapajući tako vlastitu intimu u širi sociopolitički kontekst. „Radikaliziranjem umjetničkog čina kroz ispitivanje izdržljivosti ljudskog tijela, Tolj koristi gramatiku boli *body arta*, primarno bečkog akcionizma.”¹⁰⁹ U njima je tijelo mjesto preklapanja osobnih i društvenih procesa.

U performansu *Dubrovnik – Valencia – Dubrovnik* (Valencija, 1992.; prilog 3.), nastalom neposredno nakon povratka s ratišta, Tolj se, skidajući 12 slojeva odjeće, razodijeva

¹⁰⁶ Usp. Suzana Marjanić, Višnja Rogišić, *Transplatacija društvene stvarnosti u izvedbenu reakciju* u: *Zarez*, VII/147 (27. siječnja 2005.), str. 31.

¹⁰⁷ Usp. isto.

¹⁰⁸ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 44.

¹⁰⁹ Usp. isto, str. 47.

do pasa. Svaki sloj odjeće na sebi je imao prišiven korotni crni gumb (prvi sloj jedan, drugi dva gumba itd.) u znak žalosti i spomena na poginule prijatelje. S posljednjeg sloja odjeće, od tuceta dugmadi, umjetnik je otrgnuo jedan gumb koji je poput ironične medalje prišio sebi izravno na prsa. Skidanjem slojeva odjeće on simulira regrutacijski postupak,¹¹⁰ a fizičko ozljeđivanje ekvivalent je onoj duševnoj boli. Korištenjem rituala kako bi se pokazali osjećaji, korotni je gumb prestao biti simbol i postao prava materijalizirana bol. Takvo „transponiranje nematerijalne stvarnosti događaja i osjećaja”¹¹¹ temeljni je postupak gotovo svih njegovih radova. Umnažanjem puceta sugerira se multuplikacija smrti u vrijeme rata. „Dok se puceta umnožavaju, postaju sve anonimnija, sve osobnija, sve univerzalnija... U situaciji kada je Grad opkoljen, kada je komunikacija svedena na unutrašnjost, a ne na vanjski svijet, nije čudno da i likovni izraz, kao uostalom i svi drugi aspekti života, istodobno dijele intimni i javni prostor.”¹¹² Umjetnik intimizira sveopću smrt koja u ratno vrijeme postaje nužna nuspojava. Korištenjem istoga simbola za svaku pojedinu žrtvu on depersonalizira smrt i na taj način svaku anonimnu smrt doživljava kao svoj osobni gubitak.

U još jednom radu Tolj odaje počast poginulom prijatelju. Instalacija *Bez naslova* (1992.; prilog 2.) *hommage* je poznatom dubrovačkom fotografu Pavi Urbanu koji je poginuo 6. prosinca 1991. pri najvećem granatiranju Dubrovnika. Instalacija se sastoji od Pavine fotografije i zastave koja je zapravo materijalizirani detalj s fotografije koja prikazuje državnu zastavu na Orlandovu stupu. Umjetnik je skrojio zastavu od viskoznog materijala, dimenzija jednakih državnim, prema arhetipu, ali u crno-bijelo-sivim tonovima i izložio je uz Pavinu posljednju fotografiju koju je napravio prije pogibije. Eliminacija boje značila je znak žalosti, ali i „redukciju njezine simbolične državne boje”¹¹³ čime joj je oduzeo nazivnik državne zastave, tj. amblema. Preuzimajući i prisvajajući s Urbanove fotografije jedan manje važan detalj, Tolj je izveo posvetu kolegi i kao prijatelju, ali i kao umjetniku, „njegovu posljednjem djelu i njegovu posljednjem trenutku”.¹¹⁴ Tolj usvaja detalj koji je, kao i sva njegova nacionalna obilježja, na fotografiji gotovo neprepoznatljiv, izdvaja ga „slijedeći i nastavljajući posljednji pogled prijatelja i posljednji pogled umjetnika kroz objektiv”.¹¹⁵ On je ovdje ustvari materijalizirao svoju percepciju, a jedina njegova minimalna likovna intervencija bila je

¹¹⁰ Usp. isto.

¹¹¹ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1997., str. 48.

¹¹² Usp. isto, str. 47.

¹¹³ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 46.

¹¹⁴ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1997., str. 42.

¹¹⁵ Usp. isto.

redukcija boje čime je dekonstruirao stvarni objekt te mu oduzeo prepoznatljiva i ključna obilježja. U gradu zahvaćenim ratom zastavom bez boje jasno se označava državno stanje. Crno je u europskoj kulturi boja žalosti i tuge, boja mrtvih, a „redukcija boje na zastavi konačno označava i egzistencijalno pitanje. Država je reducirana i, jednostavno rečeno, društvo je reducirano, a time su u širokom doseg reducirane intima i egzistencija”.¹¹⁶ No osim toga državna je zastava simbol državne konvencije i komunikacije, a zastava bez boje više ne znači državnu zastavu jer je reducirano njezino bitno obilježje, time i njezina funkcija. Upotreba zastave kao motiva u umjetničkom radu može značiti glorifikaciju i subverziju države, a ispražnjavajući nacionalni simbol od značenja, on ga ovdje čini mrtvim označiteljem. Time i sam ideal državne samostalnosti stavlja u drugi plan.

U još nekoliko radova Tolj koristi isti motiv državne zastave. Tako je u svome radu *Bez naziva* (1999.), prezentiranom na izložbi o umjetnosti postkomunističke Europe *After the Wall* (Moderna Museet, Stockholm, 1999.), crno-bijelu zastavu svezao u čvor s državnim zastavom koja je zadržala sva bitna državna obilježja. Ono što je u vrijeme rata bila tek crna slutnja, krajem desetljeća pokazalo se istinitim; iznevjereni državni interesi, sveopća korupcija i kriminal, ratno profiterstvo, ograničena sloboda govora u stalnom sukobu sa svime onim što bi toliko promicano domoljublje i demokracija trebali biti. Isprepletenost tih dviju stvarnosti, stalni sukob (koji se osjeća i danas) između domoljuba i onih kojima se zbog kritike istih taj naziv oduzima, tema je ovoga rada. Godine 1997. u Dunaujvarosu izložio je *site-specific* rad *Who by fire* koji se sastoji od para drvenih i pri vrhu nagorjelih jarbola za zastave koji simboliziraju ostatke iznevjerenoga ideala slobodne i demokratske države. Ulična instalacija *Public space* (Usti nad Labem, 1999.) sastoji se od zastava Hrvatske i BiH, no one su spuštene do polovice stijega, što u političkome diskursu označava simbol žalosti. Instalaciju čine i obavijesni sandučići sa snimkama kompjutorski simuliranih utakmica na kojima igrači obaju timova odlaze iz igre srušeni, kao gubitnici. Time umjetnik sugerira apsurd rata u kojemu ljudski život postaje nužan supstitut za državu. Rat je prikazan kao igra u kojoj svi gube u ime vrlo promjenjivih državnih ideja i ideologija. I u novijoj instalaciji *Odjava* (2006.) javlja se motiv crno-bijele nacionalne zastave. Rad se promatra kroz špijunku na pregradi kroz koju se vidi crno-bijeli televizor na kome se reproducira snimka završne špice HRT-a sa zvucima himne i vijorećom zastavom. S jedne strane optičkim učinkom leće špijunkte smanjuje sliku stilizirajući tako udaljenost Grada i metropole,¹¹⁷ dok s druge strane

¹¹⁶ Usp. isto, str. 44.

¹¹⁷ Usp. Antun Maračić, *Nav. dj.*, 2006., str. 9–10.

tematizira odnos privatnog (intimnog) i javnog (političkog) koje posredstvom medija prodire u svakodnevicu i to, vrlo znakovito, u kasnim večernjim satima na kraju za mnoge iscrpljujućega radnog dana kada je i mogućnost manipulacije najveća. Eliminacija boje s nacionalne zastave u vrijeme rata označavala je znak žalosti, relaciju prema ratnoj tragediji, a ovdje „dodatno aludira na sva razočaranja i socijalne malformacije koje su nakon rata uslijedile.”¹¹⁸

Njegov idući performans *Hrana za preživljavanje* (Helsinki, 1993.; prilog 4.) nastao je također u radikalnim ratnim okolnostima. Njegova je srž sadržana u tjelesnosti koja je „i polazište i utočište; i motiv i utjeha; ljubav kao egzistencija, a seksualnost kao njezin oblik. Seksualnost kao udaljavanje od smrti.”¹¹⁹ Performans je izveo s tadašnjom suprugom Marijom Grazio 1993. u Helsinkiju na festivalu performansa *Kula babilonska – o umjetnosti kao zadnjoj mogućnosti komunikacije*. Supružnici su međusobno premazali razodjevena poprsja „ciničnim civilizacijskim proizvodom”,¹²⁰ hranom za preživljavanje (*Überlebens-Nahrung*), koju su prstima uzimali iz konzerve, a potom konzumirali ližući tijelo Drugog. Slaven i Marija nisu komunicirali verbalno, civiliziranim govorom. Njihova tijela bila su jedini nosioci komunikacije u koju publika nije bila uključena. Ona je tek voajerski promatrala čin koji, ako razložimo njegove elementarne dijelove (razodjeveni muškarac i žena, hrana, čin lizanja hrane s tijela), podsjeća na seksualni fetiš. Međutim, sam naziv hrane koja je pristizala u Dubrovnik kao humanitarna pomoć u vrijeme opsadnog stanja, sugerira drukčije čitanje. Čin je zapravo metafora grčevite borbe za preživljavanjem. *Eros i thanatos*, umjetnička tema duge tradicije, ponovno se aktualizirala dobivajući svoj puni smisao u ratnom okruženju. Povezanost elementarnog egzistencijalnog uvjeta, hrane, seksualnosti kao prokreativnog principa života i smrti više je nego očita i čini začarani krug iz kojega je nemoguće izaći. Konzumiranjem hrane za preživljavanje, umjetnici sugeriraju besmislenost, točnije nemogućnost ostvarivanja dubljeg smisla života. Performans objedinjuje seksualnost i egzistenciju, ljubav i smrt, zaokružuje čitav krug ljudskog postojanja pritom ne dajući odgovor na pitanje koja je njegova svrha. „Istovremeno, pokreti i radnje performerica neodoljivo nalikuju na ekspresiju seksualnosti i želje, ljubavni čin kao prokreativni princip

¹¹⁸ Usp. Antun Maračić, *Indukcija volje za promjenom* u: Zarez, IX/196/7 (11. siječnja 2007.), str. 21. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹¹⁹ Usp. *Sexy* [katalog izložbe], Zagreb: Institut za suvremenu umjetnost – SCCA, 2004., str. 2. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹²⁰ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 47.

života u svakodnevici umiranja”.¹²¹ Smrt je ovdje shvaćena kao „potmula mogućnost, kao osjećaj konačnosti i apsurdna, kao neizvjesnost i rizik... U prvom planu je strah od gubitka, strah od tog nenadanog postajanja žrtvom. Hrana, inače izvor života i zadovoljstva, u ovom je slučaju simbol ranjivosti i smrti.”¹²² Olga Majcen Linn piše kako su Toljevi performansi na temu rata kafkijanski i to „upravo zbog prizivanja krajnjeg osjećaja besmisla pri pogledu na „običan život” jer umjetnik ne promatra kako se život besvjesno, bez ikakvog promišljanja ili trenutka pozornosti nastavlja unatoč opasnosti, nego se bavi mišlju kako iz te pozicije nemoći uopće nastaviti...Iz tog kontrastiranja ljubavi i nemoći proizlazi apsurd.”¹²³ Grčevita borba za opstanak spojena s ljubavnom scenom nedvosmisleno aludira i na elementarnu ljudsku potrebu za bliskošću, altruizmom i utjehom. Iako lišen mogućnosti ostvarivanja punine života, čovjek ne gubi dirljivu potrebu za drugom osobom koja ovdje simbolično postaje ta hrana za preživljavanje.

Instalacija *Prekinute igre* ili *Pax Vobis Memento mori Qui Ludetis Pilla* (1993.; prilog 5.) još je jedan rad nastao u vrijeme ratne izolacije Dubrovnika. Rad se sastoji od fotografije djece koja se igraju loptom i druge fotografije loptice zaglavljene u viticama kapitela koje je snimio Boris Cvjetanović. Postupak je sličan kao i u radu *Bez naziva* (1992.) – umjetnik kroz tuđu fotografiju perceptualnim postupkom prepoznavanja situacije, stvara novi rad. Percepcija je jedino što ovo djelo čini umjetničkim, odnosno ona je sama umjetnost jer je djelo „naprosto stvarno, smješteno *in situ* te ne postoji intervencija bilo koje vrste koja bi od stvarnog predmeta činila umjetnički, osim samo i isključivo detekcije, anticipacije, mentalne izolacije”.¹²⁴ Ideja ovdje nije ishodište djela, već ona proizlazi iz forme, što znači da je izložena sama percepcija. „Isključivo izolacijom ideje konstituira se percepcija fizičkog oblika, djelo umjetnika, a istodobno izolacijom i detekcijom fizičkog oblika publika percipira ideju.”¹²⁵

Kao polazište rada uzima se jedna svakodnevna, banalna i marginalna situacija, dječja igra teniskom lopticom čija „zarobljenost” u viticama kapitela odražava poremećeni ritam svakodnevne u vrijeme rata. Udubljenje kapitela samo je naizgled ono što je prekinulo dječju igru, a na to upućuje sam naziv rada koji je osnova za tumačenje djela. Prekinute dječje igre

¹²¹ Usp. isto, str. 48.

¹²² Usp. Olga Majcen Linn, *Smrt u hrvatskom performansu – nekoliko primjera u: Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 91., 2012., str. 87.

¹²³ Usp. isto, str. 88.

¹²⁴ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1997., str. 50.

¹²⁵ Usp. isto.

povezujemo s ratnim razaranjima Dubrovnika, s blizinom smrti. Igra je simbol djetinjstva i nevinosti pa prekid igre označava upravo prekid djetinjstva, oduzimanje prava na njega. „Prekid, onemogućenost igre, nije ništa drugo doli znak smrti.”¹²⁶ Nemogućnošću realizacije sebe kroz igru, jedinog stalnog mjesta djetinjstva, djeca postaju kolateralne žrtve agresije i dio „izgubljene generacije”. Ovaj latinski podnaslov rada zanimljiva je igra vremenskim (ko)relacijama i ironičan komentar suvremenosti u kojoj se zjurado upozorenje srednjovjekovnog opata *Pax Vobis Memento mori Qui Ludetis Pilla*,¹²⁷ napisano na zidu katedrale, doslovno ostvaruje u sadašnjosti kroz ratno nasilje, ne samo nad djecom, nego i nad nevinim Gradom, ljudima i njihovim spomenicima. Duhoviti komentar koji je stoljećima nasmijavao sve one koji su u ulici Iza Roka igrali nogomet, u Toljevoj je interpretaciji postao crnohumorni vic. To preklapanje suvremenosti i povijesti očituje se već i pri prvom pogledu na srednjovjekovni kameni ukras i lopticu izrađenu od modernih sintetskih materijala pa cijeli prizor možemo promatrati kao sliku „poviješću zarobljene suvremenosti”.¹²⁸

U još jednom ranijem radu *Bez naziva i bez cilja* iz 1991., koji je objašnjen tek naknadno, posredstvom *Prekinutih igara*, Tolj se bavi sličnom temom. Naime, umjetnik je slobodno razbacio boćarske kugle u prostoru, a malu boćarsku kuglu, bulin, izdignuo je iz parterne razine čime je uklonio element koji služi kao cilj bacačima boća, dakle samu srž igre čijom se eliminacijom igra onemogućuje.

Složena ambijentalna instalacija *Bubo-bubo Maximus* (1994.; prilog 6.) prvi je put izložena na istoimenoj izložbi u Dubrovniku, a sastoji se od tri dijela. U prvome dijelu, na zidu napravljenom od dasaka, kakvim su u vrijeme rata i nakon njega zaštićivani oštećeni kulturni spomenici, umjetnik je izložio deset parova polaroidnih fotografija na kojima su snimljeni roditelji i njihova djeca iznimne fizičke sličnosti. Ta fizička sličnost ljudi s fotografije nije nikakva lokalna posebnost, ali u kontekstu čitavoga rada ta činjenica postaje lokalna specifičnost te sugerira osjećaj stagnacije i nemogućnosti pomicanja s mjesta. Fotografirajući roditelje i djecu na istim mjestima, umjetnik sugerira da je svaka evolutivnost zapravo stala. Ljudi na polaroidima su ljudi koje svakodnevno susreće na Stradunu; oni rade iste poslove, a iza tjelesne sličnosti, prema umjetnikovim riječima, postoji i ona u mentalnom

¹²⁶ Usp. Antun Maračić, *Smrt je prekid igre* u: *Zarez*, 1/ 4 (2. travnja 1999.), str. 20. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹²⁷ *Mir s vama! Sjetite se da ćete umrijeti vi koji se igrate loptom!*, grafit iz 1597. godine koji je nevještom rukom u kamen isklesao, sudeći prema prvome dijelu, svećenik.

¹²⁸ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 55.

sklopu „jer smo svi skupa robovi svoga genetskog koda”.¹²⁹ Važan je, naglašava, i socijalni moment u Dubrovniku gdje djeca dugo žive sa svojim roditeljima, praktički do njihove smrti, „što proizvodi mlade i plašljive ljude bez stava koji nastavljaju plivati u zadanim okvirima.”¹³⁰ Daske kojima je u vrijeme rata bio zaštićen Dubrovnik, a koje sada imaju novu funkciju u obnovi, fizička su i simbolička pozadina priče o sličnosti ljudi koji žive u Gradu. Daske sugeriraju ugroženost povijesti grada, ali i potencijalni novi početak, dok fotografije rezigniranih lica (koja podsjećaju na portrete s dokumenata) svjedoče o nemogućnosti napretka. Kalčić navodi kako je rad sazdan na konvenciji portretnog *genrea* „kao fiziognomijski opit koji sugerira osjećaj predestinacije, nemogućnosti svake promjene, predstavljajući kolektivne strukture i socijalne odnose”.¹³¹

Drugi dio ambijenta je *ready-made* sačinjen od žica sa svjećicama sa Straduna koje su tamo tradicionalno postavljene u božićno vrijeme. „Mjesecima nakon Božića visjele su nad Placom – pregorjele – obješene i razbucane od vjetra. Posljednji niz svjećica uporno je gorio potencirajući izdaju ostalih. Noćima su nas te žaruljice nasmijavale. Zvali smo ih 'svjetlima velegrada’”,¹³² rekao je Tolj o rađanju ideje rada. Dekoracija je slika rezigniranosti lokalnog pučanstva, a poluugašene svjećice i ispuhani baloni impliciraju mrak koji je u Dubrovniku vladao nakon Domovinskoga rata te upućuju na „entropiju, materijalno i mentalno klonuće”.¹³³ Tim je ambijentom Tolj očitovao vlastiti doživljaj Dubrovnika, potpuno različit od onoga „vedetskoga”, glamuroznoga i ušminkanoga kakvim se Grad do Domovinskoga rata predstavljao javnosti. U istoj prostoriji bila je izložena i punjena sova ušara koja noću obitava u prostoru Grada, a čiji je latinski naziv u naslovu instalacije – *Buba-Buba Maximus*. Umjetnik sovu objašnjava kao metaforu tame, noći i entropije i ravnopravnog gradskog suputnika.¹³⁴

U trećoj prostoriji galerije bilo je postavljeno stakleno zvono akvarija s ventilatorom u pogonu. Dimenzije te posljednje prostorije bile su pomoću panoa reducirane na veću kutiju pa Maračić govori o „dvostruko viziji klaustrofobije”. Prizor ventilatora u staklenoj kutiji slika je tradicijom zarobljene suvremenosti koja ne može izaći izvan zacrtanih okvira ili kako Maračić slikovito opisuje aludirajući na samu umjetnikovu poziciju u lokalnoj sredini: „On je

¹²⁹ Usp. Ivica Župan, *Nav. dj.*, 1994.

¹³⁰ Usp. isto.

¹³¹ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 54.

¹³² Usp. Ivica Župan, *Nav. dj.*, 1994.

¹³³ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 54.

¹³⁴ Usp. Ivica Župan, *Nav. dj.*, 1994.

slika bolne zagušljivosti kojom [umjetnik] izražava uzaludnost svog strastvenog prometejstva”.¹³⁵ Toj slici krajnje zagušljivosti lokalne sredine i nemogućnosti bijega iz iste suprotstavljen je širom otvoren galerijski prozor s pogledom na more i Lokrum što se može iščitati kao simboličko dokidanje zatvorenosti tradicionalističkog izložbenog prostora „u duhu poststrukturalizma koji zahtijeva dokinuće muzeja”,¹³⁶ ali i kao naglašena svijest o potrebi otvaranja sredine, razbijanja okvira i dolaska novih struja, umjetničkih i političkih. Svemu je dodana i fotografija ventilatora kojim se rashlađuje prodavačica u dućanu iz kojeg je predmet posuđen čime umjetnik naglašava njegovu izvornu funkciju. Doslovnim preuzimanjem prisutnih materijala „koji pamte energiju Grada” (Maračić), rad je dobio na autentičnosti. „Nakon izložbe ti predmeti nastavljaju svoj normalan život, ne postaju posvećeni umjetnički predmeti, život i umjetnost ponovno se isprepliću. Zanimljiva je ta pretvorba predmeta, zabavlja me slika ovog istog ventilatora kako, s novim iskustvom, hladi prodavačicu u samoposluzi iz koje sam ga posudio.”¹³⁷ Ventilator u kavezu nije samo slika lokalne, nego i globalne entropije koja se javila nakon urušavanja velikih utopija.

Una bella favola (Zagreb, 1995.) još je jedan od radova u kojemu Tolj izdvaja pronađeni predmet iz dubrovačkoga središta i postavlja ga u prostor muzeja. Riječ je o tendama, tipičnom mediteranskom elementu, koje su služile kao zaklon od sunca. Prepoznatom objektu, premještanjem na balkon Moderne galerije u Zagrebu, umjetnik naglašava posve nova značenja. Dakle, njegova funkcija u potpunosti se poništava pa nekadašnji zaklon postaje dvodimenzionalna površina koja nalikuje slikarskome platnu. Umjetnik je nekad gornju, a sada prednju površinu tende, okrenuo prema promatraču u galeriji. Na njoj su vidljivi ostaci nekadašnjeg propalog trgovačkog poduzeća, golubljeg izmeta i izbljedjeli otisci sunca. Taj komad platna Janka Vukmir vidi kao svojevrzni impresionistički pejzaž čiji svjetlosni „zapis” narušavaju rupe od gelera. Ona čista strana tende, nekadašnja donja strana, naslonjena je na staklo i okrenuta od gledaoca prema gradu i prolaznicima. Ta druga strana platna predstavlja posve drukčiji pejzaž, ili kako Vukmir kaže, „sliku na naličju” i „zagrebačku vedutu” koja je „bez memorije”.¹³⁸ Radi se o istovremenim slikama koje je nemoguće istovremeno percipirati. „Dinamični zapis s Mediterana i gluhoća

¹³⁵ Usp. Antun Maračić, *Pogled na more i Lokrum* u: *Vjesnik*, (30. Kolovoza 1994.), str. 12., [Arhiv za likovne umjetnosti].

¹³⁶ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 54.

¹³⁷ Usp. *Slaven Tolj* u: *Slobodna Dalmacija*, (25. 10. 1994.) [Arhiv za likovne umjetnosti].

¹³⁸ Usp. Janka Vukmir, *Intra muros – extra muros* u: *Checkpoint* [katalog izložbe], Zagreb: SCCA, 1995., [nenum.]. [Arhiv za likovne umjetnosti]

okrenuta prema gradskom parku u Zagrebu naprosto nisu sukladni”.¹³⁹ Umjetnik se tu referira na bipolarne suprotnosti centra i margine koje su supostojale u vremenu. Tende predstavljaju zaustavljeno vrijeme i nemogućnost bijega. Njihova dotrajalost označava dugu prisutnost na mjestu, pa i dugotrajnu funkcionalnost koja je izgubljena uslijed eksplozije. One su nositelji memorije mjesta, mentaliteta i prostora. Nekadašnja zaštita od sunca postaje znak nasilno prekinute svakodnevice običnog čovjeka, civila, koji u okruženju stoljećima starih kuća, kulturnih spomenika, više nije siguran. Plava boja tende, koja iznijansiranim tonovima podsjeća na horizont, slobodu i beskonačnost, istovremeno sugerira i nemogućnost kretanja i bijega iz ratom zahvaćene sredine.

Toljev rad nedvojbeno bismo odredili kao konceptualni, no Janka Vukmir vidi jednu vrlo suptilnu razliku koja je ključna da ovom radu osporimo njegovo primarno konceptualno značenje. Preuzimajući Barthesov termin *immediacy of translation*, neposrednost prijevoda, ona djelo vidi kao čistu esenciju lišenu „kompleksnosti ljudskih postupaka” gdje „stvari počinju značiti nešto same po sebi”.¹⁴⁰ Vukmir u ovome radu prepoznaje dva temeljna postupka stvaranja: dislokaciju i redukciju. Prvi postupak otvara problem medija: je li ovaj rad *objecttrovee* ili je on *readymade*? Vukmir smatra kako nije ni jedno ni drugo upravo zbog redukcije socijalnih implikacija. Naime, predmeti nisu pronađeni, nego prepoznati i sve ono što bismo iz njih primarno prepoznavali u slučaju kada bismo ih mogli nasloviti kao *readymade* i *objecttrovee* iz njih je reducirano pa „ona samo pobuđuju odgovor, reakciju, impuls gledaoca na društvena događanja bez vlastitih implikacija objekta”.¹⁴¹ Osim toga, redukcija se događa i u samom likovnom postupku (izlaganje platna bez ikakve intervencije), ali i u dimenzijama (tende su kao dio trodimenzionalnih objekata reducirane na dvodimenzionalne površine).

U jednom kasnijem radu *Bez naziva* (1997.; prilog 7.) Tolj se također referira na ratno razdoblje. Umjetnička voditeljica *Documente X* u Kasselu Catherine David, upoznavši se s Toljevim radom na izložbi *Checkpoint*, pozvala ga je da izlaže kao jedini hrvatski umjetnik među 116 zastupljenih.¹⁴² U predvorju ruševnog željezničkog kolodvora Kulturbahnhofa, koji je bio jedna od izložbenih postaja, umjetnik je pod čelično-stakleni svod umetnuo instalaciju *Bez naziva*. Dvije okrugle svjetiljke iz dubrovačke jezuitske crkve sv. Ignacija postavio je u

¹³⁹ Usp. isto.

¹⁴⁰ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1997., str. 51.

¹⁴¹ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1995., [nenum.].

¹⁴² Izlagači na *Documenti* ne biraju se prema nacionalnome ključu, nego postoji internacionalni izbor velikih umjetnika koji pripadaju različitim stilskim pravcima.

posve drugi kontekst gdje su lampe izgubile svoju primarnu funkcionalnu ulogu osvjetljenja prostora i postale tek estetski objekti gotovo u potpunosti skriveni od očiju promatrača. U dubrovačku crkvu te su jeftine, serijski proizvedene žarulje postavljene nakon što su originalni raskošni barokni lusteri u ratu sklonjeni zbog bombardiranja. „U prvi mah privukao me taj duhoviti kontrast običnih loptastih lampa, lišenih stvarne funkcije i moćnog ambijenta crkve. Vraćao sam se u taj prostor i prepoznavao u tom prizoru ono što želim izraziti...Lampe su se našle u prostoru i prije no što sam ih fizički postavio. U trenutku odabira prostora kolodvora one su kao objekti moje percepcije prisutne.”¹⁴³ U njemačko kulturno središte umjetnik je nenametljivo umiješao dubrovačka ratna zbivanja. Svjetiljke koje je prepoznao kao svoj budući rad bile su neadekvatne i neuklopljene u ambijent dubrovačke barokne crkve. Mnogo bolje stopile su se s ambijentom kasselskog kolodvora koji je visinom i organizacijom prostora sličan crkvi, što je rad učinilo gotovo nevidljivim publici. Otkud potreba da se na tako prestižnoj izložbi umjetnik predstavlja radom koji svojim položajem onemogućuje vidljivost, a time i čitanje? Tolj je umjetnik koji odabirom teme, medija, mjesta prezentacije, kao i same ideje, pokazuje da je autentičan umjetnik. Preuzima gotov predmet i postavlja ga u dinamičan, tranzitan prostor iznad očiju promatrača čime umjetnost i život dolaze do krajnje točke spajanja. Sasvim je jasno da umjetnik ovim namjernim „bijegom” sugerira svoju marginalnu društvenu poziciju koju ima kao umjetnik, ali i kao predstavnik manje sredine u kojoj je također gotovo nevidljiv. Sandi Vidulić piše kako su svjetiljke svojom bezdomošću i izdvojenošću mogle poslužiti i kao „metafora pozicije izglobljenosti i nomadizma suvremene umjetnosti, no od patetike ih je spašavala doza prisne sjeete u 'priči' koju sa sobom nose”.¹⁴⁴ Tako industrijski proizvedene svjetiljke, neprikladne sakralnom okruženju, a u potpunosti uklopljene u novi ambijent kasselskog kolodvora, mogu predstavljati metaforu globalizacijskih procesa. Naime, djelo je transponirano iz lokalnog u globalni prostor gdje je zadržalo sva svoja primarna značenja te potvrdilo da preseljena materijalnost sa sobom nosi izvor percepcije i da se transponiranjem predmeta percepcija ne mijenja. To znači da se prenošenjem materijalnih elemenata sele i prostori iz kojih svjetiljke dolaze, tj. sele se značenja tih prostora. „Jer, ako je prostor sam udaljenost i udaljavanje, selidbom detalja

¹⁴³ Usp. Goran Blagus, *Nav. dj.*, 1997., str. 29.

¹⁴⁴ Usp. Sandi Vidulić, *Slaven Tolj* u: Slobodna Dalmacija, (30. prosinca 1997.), str. 3., [Arhiv za likovne umjetnosti].

diskretnog kao što su prenesene svjetiljke, seli se i cijela udaljenost.”¹⁴⁵ To dakako i jest ono što Janka Vukmir naziva perceptualnom umjetnošću.

Dvije svjetiljke postavljene visoko u kontrastu su s donjim prostorom gdje se odvija komešanje ljudi, ali i različitih socijalnih i intimnih priča. Komešanjem se stvara energija dok gornji prostor ostaje fizički ispražnjen. Cjelokupni interijer tako sudjeluje u izgradnji djela, a Vukmir ga vidi kao „postament na kojemu se stvaraju ravnoteža i kontrast punog i praznog prostora, šupljina i punina, forme, volumena i sadržaja.”¹⁴⁶ Dvije identične svjetiljke su u paru u simetričnoj i statičnoj dispoziciji, u ravnoteži, a spaja ih nevidljiva energija električne struje. Gornji dio prostorije u kojem se one nalaze jednako je ispunjen smjernicama u prostoru kao i donji. Naime, svjetiljke svojom fizičkom udaljenošću sugeriraju odvojenost, samoću, ali vizualnom identičnošću stvaraju tenziju povezanosti i to je ta dvosmjerna napetost koja, kako to vidi Vukmir, proizlazi iz njihove udaljenosti. No one nisu samo u međudnosu jedna s drugom, nego i s prostorom ispod sebe koji može biti ispunjen ili prazan.¹⁴⁷ Umjetnik uspijeva prenijeti nematerijano, a to je u ovome slučaju prostor i samoća koja se u njemu očituje ili koja ga konstituira.

Site-specific performans *U očekivanju Willija Brandta* (Sarajevo, 1997.; prilog 8.) nastao je pri umjetnikovom prvom povratku u poratno Sarajevo u kojemu je studirao i za koji je bio emotivno vezan. Na terasi sarajevske kavane Ćulhan Tolj je vrlo spontano započeo svoj performans; pušio je te ispijao mješavinu bosanske šljivovice (koju je naručio u kavani) i dubrovačke travarice (koju je iz Dubrovnika nosio na poklon prijatelju) od kojih svaka simbolično označava jedno podneblje, tj. one su simboli suprotstavljenih mjesta. Samo mjesto „pomirenja” na kojemu je održan performans svakako je znakovito; kavana je u ovome istočnoeuropskome kulturnom krugu mjesto pomirenja, sukoba i „izravnavanja računa”, a ispijanje rakije ritualan čin. „Korištenje dviju vrsta rakije (jedna se destilira na Mediteranu, a druga na kontinentu), ali i njihovo miješanje, metafora je relacije elementarnih energija Dubrovnik-Sarajevo.”¹⁴⁸ Sam naziv performansa sugerira politički ključ čitanja. Willy Brandt njemački je političar i dobitnik Nobelove nagrade za mir (1971.) koji se od kraja 60-ih u okviru „politike pomirenja” zalagao za normalizaciju međusobnih odnosa dviju njemačkih država, ali i za pomirenje sa zemljama Istočnoga bloka. Prvi se, u ime Njemačke, pri posjetu Varšavi službeno ispričao za genocide koje su nacisti počinili za vrijeme Drugoga svjetskog

¹⁴⁵ Usp. Janka Vukmir, *Nav. dj.*, 1997., str. 57.

¹⁴⁶ Usp. isto., str. 55.

¹⁴⁷ Usp. isto., str. 57.

¹⁴⁸ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 49.

rata. Toljev se performans referira na tragične sudbine dvaju gradova, rodnoga Dubrovnika i Sarajeva, a njime pokušava „jednostavnom gestom nijemo otplatiti simbolički dug mjestima nad kojima su počinjena ratna razaranja”.¹⁴⁹ Naslov se referira i na Beckettovu tragikomediju *U očekivanju Godota* čime se nastoji ocrtati apsudna situacija uzaludnoga i pasivnoga iščekivanja nekog izvanjskog rješenja trauma koje od službenih tijela, kako izgleda, nikada neće doći. U drugom strukturno srodnom performansu *Globalizacija* (2001.) izvedenom u New Yorku Tolj se bavi potpuno drugim pitanjem. Ispijajući mješavinu viskija i votke, pokušava simbolično izmiriti kulturne razlike, predrasude i kontradikcije Istoka i Zapada. „Dok je u sarajevskom slučaju riječ o simboličnoj gesti isprike, jer tamo nikome nije trebalo još jedno truplo, u New Yorku se vraćam konceptu simulacije suicida, a gesta je više cinična i prema sebi i prema pozicijama moći.”¹⁵⁰

Taj motiv suicida zanimljiv je u ovom poratnom kontekstu jer se opasnost, koja je u vrijeme rata izvanjska, u poslijeratnom kontekstu premješta u sam subjekt kao posljedica traume. Tolj se tom tematikom bavio u nekoliko radova. Dok je u *Hrani za preživljavanje* (1992.) tema smrti prisutna je kao nešto izvanjsko, kao neizvjesnost koja ugrožava i dovodi u poziciju nemoći, a u performansu *Suicid* (1998.) kao simulacija izvedena pomoću šake žvakaćih guma (čime je parafrazirao jednu od posljednjih scena iz filma *Posljednji tango u Parizu*), u *Globalizaciji* (2001.) je ona gotovo postala realnost. Naime, umjetnik je nakon performansa dva dana završio u potpuno nesvjesnom stanju. Prema umjetnikovu objašnjenju performansa, riječ je o rješavanju unutarnje nemoći i konflikata, o mraku kao o „simboličnom povratku u sigurnost”.¹⁵¹ Te riječi asociraju na još njegova dva međusobno slična performansa istoga naziva (*Bez naziva*, 2002. i 2003.) u kojima je oko nagoga tijela omotao bijele ukrasne lampice koje su bile jedino osvjetljenje u prostoriji. Jednu je po jednu odvrtao i gasio ih ujednačenim ritmom, a njihov broj u prvom je performansu iz 2002. odgovarao broju njegovih godina, a u drugome performansu iz 2003. broju godina njegova umjetničkoga djelovanja. Bilo je to kao premotavanje filma, simulacija nestajanja, suicida, ali i oslobađanja od sputanosti. Prostorija se postupno potpuno zamračivala dok nije nastupila potpuna tama koja je značila odvajanje, prekid, isključenje, smirenje, početak i zaborav. Tolj djelo objašnjava kao povratno prepričavanje životne priče, kao istraživanje ideje nestanka i samoubojstva.

¹⁴⁹ Usp. Ana Dević, *Nav. dj.*, 2003., str. 3.

¹⁵⁰ Usp. Suzana Marjanić, Višnja Rogišić, *Nav. dj.*, 2005., str. 31.

¹⁵¹ Usp. isto.

Osim u ovim radovima, temom smrti Tolj se bavi i u radovima *Community Spirit in Action* (1997.) i *Četiri i pol tone* (1998.) gdje je problem usmjeren na odnos erotike (prostitucije) i smrti (egzistencije).

U instalaciji *Bez naziva (trg, žrtve, velikani, džamija, revolucija, muzej)* iz 1999. postavljenoj u Galeriju PM, smrt se pojavljuje kao diskretna prijetnja, no ne u doslovnom smislu. Postavivši dinamični vijenac ispod neprozirne crne kupole Meštrovićeva paviljona, umjetnik minimalnom intervencijom sugerira razarajući učinak. Kako je vidljivo u samom podnaslovu, Tolj se referira na mnogostrukost nataloženih značenja prostora u kojemu se održava izložba. Sam izložbeni prostor svojom znakovitom neprozirnom crnom kupolom sažeti je simbolički reprezentant šireg konteksta. On utjelovljuje kolektivnu glavobolju, mučninu i tjeskobu koja se javila u poslijeratnome desetljeću uslijed političkih manipulacija koje su se u ovome slučaju očitovale u promjeni imena Trga žrtava fašizma u Trg hrvatskih velikana, čime se nastojalo manipulirati poviješću i kolektivnom memorijom. Simbolični dinamični vijenac u podnožju kupole „izraz je čežnje za svjetlom, zrakom i prostorom”,¹⁵² potrebe da se društvo otvori i oslobodi stega politike.

5.4.3. Refleksije ratnog vremena u radovima nakon 2000. godine

I u radovima u narednome desetljeću Tolj nastavlja analizu socijalno-političke drame koja se na ovim prostorima nastavila događati i s promjenom vlasti 2000. godine. Ono što je na početku devedesetih ugrožavao vanjski agresor, sredinom devedesetih i u dvijetisućitim ugrozio je „unutarnji neprijatelj” nebrigom i komercijalnom eksploatacijom kulturnih dobara, nekritičkim veličanjem tradicionalne kulture, devastacijom javnoga prostora, kolektivnom amnezijom koja se očitovala najprije u potiskivanju socijalističkoga naslijeđa, a potom i u degradaciji memorijalnoga kulta hrvatskih branitelja. Koji put se među njegovim radovima može uspostaviti direktni paralelizam; dok se jedan raniji rad referira na traumu prouzročenu ratnim razaranjima s početka devedesetih, ovaj potonji srodnu tematiku razrađuje u kontekstu prividno normaliziranoga tranzicijskog razdoblja.

Tako lijepo, tako pusto... (2000.) naslov je ambijentalne instalacije izložene u okviru kustoskog projekta *Mala zemlja za veliki odmor* u Galeriji ŠKUC u Ljubljani 2000. godine. Sastoji se od istrošene neonske reklame jednog dubrovačkog restorana i ugašenog televizora na kojemu se vidi odraz svjetlosti stolne svjetiljke „kao simulacija prenaplašeno estetiziranog

¹⁵² Usp. Antun Maračić, *Nav. dj.*, 1999., str. 20.

motiva zalaska sunca s razglednica hrvatskih turističkih gradova (praznih 1990-ih) kao utjelovljenja zemaljskog raja”.¹⁵³ U tom radu na ironičan način progovara o idiličnoj slici koja se šalje vani kako bi se privukli turisti i kako bi se grad još više komercijalno eksploatirao u vrijeme turističke sezone te upućuje na paradoks s kojim je Grad stalno suočen: prenapučenost i privremena živost ulica ljeti i zimska pustoš koja je uslijed rasprodaje privatnoga vlasništva postala prava slika Grada koji je nekad bio središnji prostor svih društvenih kontakata.

Odlaskom lokalnoga stanovništva iz stare gradske jezgre u Dubrovniku izgubila se potreba za prostorima koji ne predstavljaju veliku komercijalnu isplativost. Ambijentalna instalacija *Kino Jadran* (2001.) sastoji se od projekcije bez filma, zvuka projektora i neprozirnih zavjesa koje uvode mirisnu dimenziju (miris ustajalosti) u cijeli ambijent. Tri stolice prekrivene prašinom što se slegla nakon eksplozije, a pokraj njih par baklji kojima se u Dubrovniku u vrijeme turističke sezone označuje ulaz u prostor u kojemu se nešto događa. Kino Jadran nekadašnje je omiljeno okupljalište mlade alternativne dubrovačke scene kojoj je pripadao i sam umjetnik. Tolj s nostalgijom priziva ona prošla bolja vremena. Projekcija bez slike i pošarane stolice izvan funkcije oslikavaju sadašnje stanje zaboravljenosti mjesta druženja, učenja i prvih ljubavi. Uslijed globalnih procesa komercijalizacije koji su postavili nove standarde u kinematografiji, stara kina postala su nekonkurentna, a time i zaboravljena. Zvuk projektora postao je smetnja, a stolice neudobne. Postavljanjem baklji u takav kontekst umjetnik ironizira suvremenu spektakularizaciju kulture i konformizam masa koje prihvaćaju udobnost ne samo novih interijera, nego i sadržaja koji se u njima nude.

U instalaciji *Linija* (2003.; prilog 9.), koju je postavio u javni prostor Grada, bavi se razotkrivanjem površnih reprezentacija. Naime, Dubrovnik je u blagdansko vrijeme osvjetljen ukrasnim lampicama postavljenim uz rub zidina, a Tolj je minimalnom intervencijom (spuštanjem lampica uz rub srušene gradske rive) reagirao na razgovore o zaštiti dubrovačke baštine. Ta „greška” ukazuje i na licemjernost cijele političke elite koja stvarne probleme skriva, dok javnosti nudi dekorativnu paradu i eskapističku idilu na koju često pristaju i sami građani. Iste godine u video radu *Buđenja u Vrtovima sunca* (2003.), koji je nastao kao zapis njegovog privatnog performansa, umjetnik tematizira zanemarivanje i propadanje jednog od tadašnjih najvećih hotelskih kompleksa u zemlji. Na igralištu obraslog, zapuštenog, ratom devastiranog i nikad obnovljenog turističkog kompleksa umjetnik igra tenis kojeg nefunkcionalnim čini i činjenica da ga igra sam. Kao i u *Liniji*, umjetnik razotkriva

¹⁵³ Usp. Silva Kalčić, *Nav. dj.*, 2002., str. 56.

stanje prividne normalnosti, apsurdnost situacije u kojoj se ideja masovnog turizma sudara sa slikom materijalnog, kulturološkog i ekološkog propadanja.

U video instalaciji *Ragusavecchia* (2005.) umjetnik je na osam postamenata različite visine postavio osam televizora s licima pjevača lokalne klape. Visina postamenta odgovara visinama pojedinih pjevača koji sinkronizirano, kao u pjevanju uživo, izvode popularnu pjesmu *Da te mogu pismom zvati* koju je napisao jedan hrvatski iseljenik, a govori o njegovoj čežnji za ženom/domovinom, o bolnoj tlapnji da se „stara ljubav”, koju se doziva pjesmom bez stanke, ponovno vrati. Naziv klape, odnosno naziv rada, referira se na središnju autorovu temu staroga Dubrovnika. Ponavljanje nostalgичnog i kičastog slogana paradigma je tranzicijske situacije u kojoj nitko nije sretan, u kojoj se javni prostor ubrzano mijenja i troši i koji je izgubio svaku autentičnost zbog čega postajemo emigranti u vlastitome prostoru.

Ljudi koji su nastavili živjeti u prostoru Staroga grada morali su se s vremenom suočiti s gubitkom javnoga prostora koji je postao namijenjen isključivo turističkim sadržajima. U instalaciji *Javni prostor* (2006.; prilog 10.) Tolj je prostor dubrovačke Umjetničke galerije ispunio stolovima ugostiteljskih radnji i učinio ga neprohodnim zbog čega je publika u galeriju ulazila preko improvizirane drvene konstrukcije postavljene iznad stolova. „Reprezentativan prostor galerijskog ulaza tako je degradiran, pauperiziran suhom, funkcionalnom rustikom neugledne građevinske premosnice.”¹⁵⁴ Time je predočio sveopću eksploataciju javnoga gradskog prostora koji sve više gubi svoju prvobitnu funkciju i koji sve manje biva prostor života, a sve više jednodnevna destinacija. Tom radu srodan je i *Plan grada* (2006.; prilog 11.) koji se sastoji od table koja je ustvari parafraza informativnih mjesta u Gradu o ratnim razaranjima. Sada, na mjestima oznaka palih granata i oštećenih dijelova Grada, nalazimo oznake ugostiteljskih objekata koji, dosljedno izvornom značenju table, sugeriraju ugroženost i okupiranost grada njihovom neprirodnom invazijom, „duhovno oštećenje njegova prostora”.¹⁵⁵

U radu *Lučijeve stolice* (2006.; prilog 12.) umjetnik je na dugom kosom postamentu koji ponavlja nagib dubrovačke Zlatarske ulice, a u kojoj se nalazi kulturni caffe bar *Libertina*, postavio osam jeftinih plastičnih stolica koje imaju identična oštećenja; pukotine na istim mjestima svog naslona, nastale uslijed kosine ulice. Taj fizikalni fenomen može se shvatiti kao metonimija gostiju tog kafića koji svi imaju istu „grešku”. Većina njih, kako tumači sam umjetnik, nosi probleme Grada kao vlastite, svi posjeduju identičnu metaforičku pukotinu kao

¹⁵⁴ Usp. Antun Maračić, *Nav. dj.*, 2007., str. 21.

¹⁵⁵ Usp. isto.

i stolci na kojima sjede. Upravo je *Libertina* mjesto koje se opire nasrtanju steriliziranih inovacija, koje čuva ne samo staru opremu, nego i njihov dugogodišnji raspored. „Zapravo je riječ o stvarima, prostoru i ljudima izvan kompeticije današnjeg svijeta, o enklavi humaniteta kao greške u sustavu suvremenosti koja bez milosti devastira svoj krajobraz koristeći elemente prošlosti tek u obliku krivotvorine dekorativnog detalja.”¹⁵⁶

U radovima s izložbe *Patriot* Tolj se vraća na temu nacionalnih simbola. Kao što u radovima sa zastavom nacionalni simbol ispražnjava od značenja oduzimajući mu boju, u performansu *Patriot* (Zagreb, 2007.; prilog 13.) to radi s gestama kao izrazom nacionalne privrženosti. Umjetnik, svečano stojeći pred zidom u stavu mirno tijekom sviranja nacionalne himne, salutira naizmjenice fašističkim, partizanskim i komunističkim vojničkim pozdravom, odnosno drži dlan na prsima kao općeprihvaćenu gestu novohrvatskog patriotizma. Izmjenjujući geste ujednačenim, brzim ritmom, umjetnik upućuje na njihovu artificijelnost i činjenicu da su kroz povijest mijenjale svoja značenja. Stavljajući u isti niz pozdrave oprečnih sustava i ideologija, on „resemantizira vizije tzv. pozitivne i negativne prošlosti kao slijepe ulice jedne države/nacije”.¹⁵⁷ Upućuje na paradoksalnu situaciju da se čovjekova identifikacija mijenja sa sustavom, a konstantnost himne ujedinjujuća je komponenta koja upućuje na istost tih svih sustava koji pojedinca samo nastoje podrediti iracionalnim idejama. Mehanička gestikulacija kojom Tolj reprezentira sustav sugerira prestrašenog pojedinca koji se sustavu podređuje kako bi u njemu opstao. Performans „upućuje na lažni univerzalizam, odnosno neminovnu ideološku posredovanost referentnog skupa patriotizam: patria-patriot, ono što ostavlja potresan dojam upravo je moment u kojem gestikulacija promašuje zadani referent: premda pojedinac gestikulira da bi se identificirao kao patriot, upravo u tome ne uspijeva budući da u prvi plan na vidjelo izlazi prisilni karakter radnje – subjekt automatski, poslušno ponavlja zadani obrazac, čak ako i nije siguran u njegovo pravo značenje, dakle nasumce, jer je to jedini način da bude vidljiv za druge, jer je stanje ovisnosti o ideološkim i drugim sredstvima subjektivizacije, autentično stanje čovjeka kao etičkog bića.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Usp. Antun Maračić, *Nav. dj.*, 2006., str. 8.

¹⁵⁷ Usp. Ivana Mance, *Zbirni identitet u: Zarez*, IX/219 (29. studenoga 2007.), str. 18. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹⁵⁸ Usp. isto.

*Transpozicija dubrovačke Memorijalne sobe iz Sponze*¹⁵⁹ u podrum zagrebačke Galerije Nova (2007.; prilog 14.) činila je središnji dio izložbe *Patriot*. Fotografije poginulih branitelja ne transponiraju samo izvornu Memorijalnu sobu, nego i njezin nedjeljiv kontekst koji umjetnikov rad zapravo tematizira. Nasuprot Memorijalne sobe u Sponzi se nalazi i jedna od tipičnih kičastih suvenirnica koje su u jeku komercijalizacije preplavile Dubrovnik. Prostor atrija Sponze također se svakodnevno iznajmljuje za razna događanja: svadbene večere, kongrese, marketinške *evente*, modne revije, festivalske programe i sl. Kako bi postigao izvorni dojam, Memorijalnu sobu transponiranu u galeriju umjetnik je minimalno upotpunio svjetlosnim efektima nalik onima u noćnom klubu. Ta prividno degradirajuća dislokacija nedvosmisleno se kritički referira na društveni kontekst Dubrovnika u kojemu se u reprezentativnom povijesnom prostoru memorijalni kult nudi u paketu s vulgarnim komercijalnim sadržajima. Disko ambijent „upućuje na spektakularizaciju kolektivne memorije u javnoj sferi, otkrivajući domoljublje kao tabu temu uprizorivu tek u paradigmatičkom prostoru podruma kao simboličkog mjesta potisnutog.”¹⁶⁰ Zanimljivo je da umjetnik u transponiranom ambijentu povećava fotografije branitelja čime se naglašava njihova individualnost, a ne više kolektivni identitet domoljuba. „Dok se u prostoru Sponze apropiacijom konvencionalnog foto-portreta, snimljenog za administrativne potrebe, uspostavlja zbirni identitet domoljuba, reapropriacijom istog u podrumskom prostoru galerije ta se identifikacija izjalovljuje: umjesto autentičnih portreta domoljuba, u oči bode sama konvencija portretiranja; gledajući neuobičajeno uvećane kopije fotografija s osobnih dokumenata, nesvodivost pojedinačnog lica na bilo kakav zbirni, intersubjektivni identitet dolazi do izražaja upravo zato što se svi redom podvrgavaju istoj konvencionalnoj gesti portretiranog objekta – gesti u kojoj se dajemo na raspolaganje, pristajemo biti posredovani fotoaparatom, pogledom drugog, ideologijom itd.”¹⁶¹ Reznirani pogledi poginulih ljudi s fotografija tako postaju metafora nemoći koja se u suvremenosti javlja paralelno sa „spektakularnim” društvenim promjenama koje ubrzano i nepovratno mijenjaju životni prostor koji se urušava do neprepoznatljivosti.¹⁶²

¹⁵⁹ Sponza je jedna od najreprezentativnijih dubrovačkih palača i simbolično mjesto identiteta, povijesti grada i njegove memorije. Za vrijeme Dubrovačke Republike imala je posve drugu funkciju nego što je ima danas. Naime, bila je carinarnica i mjesto trgovine, a danas je u njoj smješten Državni arhiv u kojem se čuvaju ključni povijesni dokumenti. U vrijeme poslijeratne obnove u Sponzi je postavljena Memorijalna soba u kojoj se nalaze fotografije 139 muškaraca poginulih u obrani Dubrovnika.

¹⁶⁰ Usp. Ivana Mance, *Nav. dj.*, 2007., str. 18. [Arhiv za likovne umjetnosti]

¹⁶¹ Usp. isto.

¹⁶² Usp. Ana Dević, *Nav. dj.*, 2007., str. 30. [Arhiv za likovne umjetnosti]

I u brojnim drugim radovima, za koje bi trebalo mnogo više prostora nego što to dopušta opseg ovoga rada, Tolj se bavio društvenim promjenama kroz prikazivanje promjena u javnome prostoru. Od recentnijih radova možemo spomenuti nedavnu izložbu *Citius, altius, fortius* održanu u Muzeju za umjetnost i obrt gdje je umjetnik nastupio u okviru programa *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu*. Jezgrovitim i direktnim intervencijama u različita stilska razdoblja stalnoga postava, umjetnik je rekonstruirao problematiku izgradnje golf igrališta na Srđu. Figure anonimnih igrača (političara) skiciranih na zidovima pomoću ljepljive trake, golf loptice u rukama svetaca, tapiserije ograđene trakama PRIVATE PROPERTY i medijske izjave političara (koje najbolje podcrtava rečenica dubrovačkoga gradonačelnika Andra Vlahušića: „Ja poštujem zakon, ali bit će onako kako ja kažem.”) slikovita su reprezentacija priče o kapitalističkoj eksploataciji baštine koja se provodi pod manipulativnom krinkom borbe za opće dobro.

6. Zaključak

Devedesete su godine zbog ratnih okolnosti izrazito obilježene definiranjem nacionalnoga, kulturnoga i umjetničkoga identiteta. Kroz zastupanje tradicionalizma i autentične hrvatske likovnosti, umjetnost je postala jedno od ideoloških oruđa u rukama HDZ-ove politike. Dok na državnoj razini dolazi do revizije i antagonističkog odnosa prema prethodnome razdoblju jugoslavenske države (izmjena uličnog nazivlja, zamjena javnih spomenika itd.), na suvremenoj se umjetničkoj sceni pojavljuju umjetnici koji svojim kritičkim angažmanom, ali i odabirom medija, uspostavljaju kontinuitet u razvoju konceptualne misli u Hrvatskoj.

Analizom političkih okolnosti devedesetih godina, kao i odnosom kulturne politike prema nezavisnoj kulturno-umjetničkoj sceni, pružena je cjelovita slika položaja suvremenih društveno angažiranih umjetničkih praksi koje su se u nedostatku materijalnih sredstava i institucionalne podrške, uz prevladavajuću tendenciju tradicionalizacije hrvatske kulture i umjetnosti, uspjele razviti unutar nezavisne umjetničke scene koja se u Hrvatskoj počinje stvarati već početkom devetoga desetljeća, nastavljajući isti pravac koji su započele „alternativne” umjetničke grupe 70-ih godina. Problemi infrastrukture, s kojima su se suočili predstavnici svih nezavisnih scena u Hrvatskoj, vidljivi su iz primjera djelovanja jedne od najstarijih takvih organizacija u Hrvatskoj – Art radionice Lazareti koju je u Dubrovniku još 1989. pokrenuo multimedijalni umjetnik Slaven Tolj.

Važno je ustrajati u rasvjetljavanju složenoga odnosa umjetnosti i politike, njihovoj povezanosti te dati uvid u teorijske koncepte iz područja estetike koji umjetnost predstavljaju kao vid političke aktivnosti, dio „raspodjele osjetilnog”, kako to naziva Jacques Rancière. Koliko umjetnost može biti politična, odnosno koliki je u konkretnome slučaju njezin subverzivni potencijal, nastojala sam prikazati kroz detaljnu analizu radova Slavena Tolja koji se sustavno, koncentrirano i radikalno bavio pitanjima aktualne društveno-političke stvarnosti.

Toljevi umjetnički počeci bili su pod jakim utjecajem ratnih događanja, što je i formiralo njegovu specifičnu ekspresivnu strategiju čija su osnovna obilježja dematerijalizacija objekata, performativni postupci, *site-specific* modeli i različite modifikacije *ready-madea*. Srž Toljeve poetike sastoji se u krajnje minimalističkom izrazu koji izvor ima u samoj umjetnikovoj percepciji pa smo njegovu umjetnost i odredili kao perceptualnu (Janka Vukmir).

Umjetnikov opus u radu je kategoriziran u tri faze čije granice nisu čvrste, a određene su specifičnim temama. Prva, prijeratna faza obilježena je s jedne strane performansima u kojima zajedno s tadašnjom suprugom Marijom Grazio propituje intimne muško-ženske odnose (npr. *Uzlazak*, 1989., *Tal*, 1990.), a s druge strane angažiranim radovima u kojima problematizira tradicionalni umjetnički sustav koji je nesposoban apsorbirati nove umjetničke poetike (npr. *AY, AY, AY*, 1990., *Pustinja slobode*, 1991.). Toljeva druga faza rada započela je ratom koji je u potpunosti preobrazio dubrovačku svakodnevicu, ali i uvjetovao novu ekspresivnost umjetnikova izraza. U tim radovima tematizira se smrt, stradanje, žrtva te se pažnja usmjerava na pojedinca čiju svakodnevicu određuje prijetnja smrću (*Bez naslova*, 1991., *Dubrovnik-Valencia-Dubrovnik*, 1992., *Hrana za preživljavanje*, 1993., *Prekinute igre*, 1993...). Dok u radovima u devedesetim, nastalim za vrijeme i nakon rata, odražava egzistencijalnu, emocionalnu i duhovnu dramu koja se odvijala unutar dubrovačkih zidina, u trećoj fazi, tj. u radovima nastalim u narednome desetljeću, on propituje značenja smrti, države, patriotizma i nacionalnoga identiteta te se bavi istraživanjem mogućnosti nadopisivanja svojih starijih radova kroz propitivanje aktualnog stanja društva u tranziciji koje se godinama nakon rata suočilo s katastrofalnim posljedicama loše politike (*Linija*, 2003., *Ragusavecchia*, 2005., *Javni prostor*, 2006. *Patriot*, 2007...). Ono što je na početku devedesetih ugrožavao vanjski agresor, sredinom devedesetih i u dvijetisućitim ugrozio je „unutarnji neprijatelj” nebrigom i komercijalnom eksploatacijom kulturnih dobara, nekritičkim veličanjem tradicionalne kulture, devastacijom javnoga prostora, kolektivnom amnezijom koja se očitovala najprije u potiskivanju socijalističkoga naslijeđa, a potom i u degradaciji memorijalnoga kulta hrvatskih branitelja (*Transpozicija dubrovačke Memorijalne sobe iz Sponze u podrum zagrebačke Galerije Nova*). Koji put se među njegovim radovima može uspostaviti direktni paralelizam; dok se jedan raniji rad referira na traumu prouzročenu ratnim razaranjima s početka devedesetih (*Bez naslova*, 1992.), ovaj potonji srodnu tematiku razrađuje u kontekstu prividno normaliziranog tranzicijskog razdoblja (*Odjava*, 2006.). Pri tome je Dubrovnik, lajtmotiv gotovo svih radova, poslužio kao paradigma jednog globalnog procesa u kojemu je komercijalna dobit postala jedino mjerilo vrijednosti. Taj paradoks koji proizlazi iz sukobljenosti različitih identiteta, nacionalnoga i globalnoga, karakterističan je za cijele devedesete godine.

7. Bibliografija (izbor)

1. Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatures u: Lenin and philosophy, and other essays*, New York: Monthly Review Press, 2001.
2. Ana Dević. *Buđenja u vrtovima sunca* [katalog izložbe]. Zagreb: Moderna galerija, Studio Josip Račić, 2003. [Arhiv za likovne umjetnosti]
3. Beroš, Nada. *A Case Study: Weekend Art: Hallelujah the Hill* u: Laura Hoptman, Tomas Pospiszyl (ur.), *Primary documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
4. Bežovan, Gojko. *Civilno društvo*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005.
5. Bjelousov, Zora. *Odškrinuta vrata otvorenosti u: Gordogan*, 11-14, 2007.
6. Blagus, Goran. *Viđeno me dugo muči* [razgovor s umjetnikom] u: *Kontura*, 53, 1997. [ALU]
7. Chomsky, Noam. *Mediji, propaganda i sistem*, Zagreb: Što čitaš?, 2002.
8. Crnčević, Lidija. *Umjetnik Slaven Tolj: Pokušavam postupat radikalno – bez kompromisa* u: *Dubrovački vjesnik*, 2451 (17. siječnja 1998.) [ALU]
9. Cvjetičanin, Biserka, Katunarić, Vjeran (ur.). *Kulturna politika Republike hrvatske. Nacionalni izvještaj*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 1998.
10. Deutsche, Rosalyn. *Agorafobija u: Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević (ur.), Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade [etc.], 2008.
11. Dević, Ana. *Buđenja u vrtovima sunca u: Buđenja u vrtovima sunca* [katalog izložbe], Zagreb: Moderna galerija, Studio Josip Račić, 2003. [ALU]
12. Dević, Ana. *Ravnodušno i kaotično spajanje niza sukobljenih identiteta* u: *Zarez*, 9/218 (15. studenoga 2007.) [ALU]
13. Dufrene, Michael. *Umjetnost i politika*, Sarajevo: Svjetlost, 1982.
14. Đorđević, Marko. *Političnost umjetnosti u doba neoliberalnog cinizma: Razgovor s Aldom Milohničem*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politichnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-sa-aldom-milohnicem-2011/>, posjećena 12. siječnja 2014.
15. Đorđević, Marko. *Umetnost i politika u Srbiji 1989. – 1995*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2012/02/umetnost-i-politika-u-srbiji-1989-1995/#more-108>, posjećena 12. siječnja 2014.

16. Franceschi, Branko. *Razmišljanja uz mali veliki priručnik u: Ispričati priču* [katalog izložbe], Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Gliptoteka HAZU, 2001. [ALU]
17. Goldstein, Ivo. *Hrvatska 1918. – 2008.* Zagreb: Europapress holding; Novi Liber, 2008.
18. Govedić, Nataša. *Slaven Tolj: Permanentna bitka za kriterije* [razgovor s umjetnikom] u: *Zarez*, (11. rujna, 2003.), [ALU].
19. Kalčić, Silva. *Umjetnost na granici postojanja u: Život umjetnosti.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 65/66., 2002.
20. Katalog izložbe *11 dubrovačkih umjetnika.* Zagreb, MGC Gradec, 1994. [ALU]
21. Katalog izložbe *16. Biennale mladih.* Rijeka, Moderna galerija, 1991. [ALU]
22. Katalog izložbe *22. salon mladih.* Zagreb, Umjetnički paviljon, Galerija Karas, 1990. [ALU]
23. Katalog izložbe *33. splitski salon: Životna i umjetnička stvarnost hrvatske obale.* Split: Hrvatska udruga likovnih umjetnika, 2003. [Muzej suvremene umjetnosti]
24. Katalog izložbe *33. zagrebački salon,* Zagreb: MGC Klovićevi dvori, 1998. [ALU]
25. Katalog izložbe *33. zagrebački salon.* Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 1998. [ALU]
26. Katalog izložbe *52. Annale Poreč: Prizivanje prošlosti.* Istarska sabornica, Poreč: Pučko otvoreno učilište, 2012. [MSU]
27. Katalog izložbe *After the wal: art and culture in post-communist Europe.* Stockholm : Moderna Museet, 1999. [MSU]
28. Katalog izložbe *Annale Poreč: Sexy.* Istarska sabornica, Poreč: Pučko otvoreno učilište, 2004. [MSU]
29. Katalog izložbe *Arteast 2000+ : from the 1960s to the present : exhibition of works for an emerging collection.* Ljubljana: Moderna galerija, 2000. [MSU]
30. Katalog izložbe *Bienal de Jóvenes Creadores de la Europa Mediterránea .* València: Ajuntament, Área de Juventud y Deportes, D.L., 1992. [MSU]
31. Katalog izložbe *Black and Blue.* Usti nad Labem, Galerija Emil Filla, 1998. [ALU]
32. Katalog izložbe *Body and the east: from the 1960s to the present.* Cambridge, Mass.: MIT Press; Ljubljana: Moderna galerija, 1999.
33. Katalog izložbe *Bubo-bubo maximus.* Zagreb, Galerija Zvonimir, 1994. [MSU]
34. Katalog izložbe *Donumenta: 2008 – Croatia: International Festival for Art and Culture in Regensburg.* Regensburg: Donumenta Regensburg, 2008. [MSU]
35. Katalog izložbe *Dubrovački likovni umjetnici u ratnom okruženju.* Zagreb, HNK,

1992. [ALU]
36. Katalog izložbe *East art map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, 2006.
37. Katalog izložbe *Human/nature*. Budimpešta, Trafo galerija, 2002. [ALU]
38. Katalog izložbe *Libertas: suvremena dubrovačka umjetnost*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2008. [MSU]
39. Katalog izložbe *Meeting Point: First annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts*. Sarajevo: Soros centar za savremenu umjetnost, 1997. [MSU]
40. Katalog izložbe *Mjesto i sudbina*. Dubrovnik, Art radionica Lazareti, 1993. [MSU]
41. Katalog izložbe *Nova hrvatska umjetnost*. Zagreb, Moderna galerija, 1993. [ALU]
42. Katalog izložbe *Otok*. Dubrovnik, Art radionica Lazareti; Zagreb: SCCA, 1996. [MSU]
43. Katalog izložbe *PM 20*. Galerija Proširenih medija, 2001. [ALU]
44. Katalog izložbe *Političke prakse (post)jugoslavenske umetnosti: Retrospektiva 01*. Beograd: Prelom kolektiv, 2009.
45. Katalog izložbe *Riječi i slike = Word and images*. Zagreb: Soros centar za savremenu umjetnost, 1995.
46. Katalog izložbe *Slaven Tolj – Amel Ibrahimović*. Copenhagen, Overgarden, Institute of Contemporary Art, 2009. [ALU]
47. Katalog izložbe *Slaven Tolj, Marija Grazio-Tolj*. Zagreb, Galerija proširenih medija, 1990. [ALU]
48. Katalog izložbe *Slaven Tolj*, Zagreb, Moderna galerija, Studio Josip Račić, 2003. [MSU]
49. Katalog izložbe *Slaven Tolj*. Usti nad Labem, Galerija Emil Filla, 2007. [ALU]
50. Katalog izložbe *Slaven Tolj*. Zagreb, Galerija Zvonimir, 1994. [ALU]
51. Katalog izložbe *Suvremena dubrovačka umjetnost*. Rijeka, MMSU, 2005.
52. Katalog izložbe *Suvremena dubrovačka umjetnost: 15 artists*. Dubrovnik : Umjetnička galerija, 2005. [MSU]
53. Katalog izložbe *Svjetlina: djela iz Thyssen-Bornemisza Zaklade za savremenu umjetnost*. Dubrovnik: Umjetnička galerija; London: MW projects, 2003. [ALU]
54. Katalog izložbe *U prvom licu*. Zagreb, Dom HDLU, 2001. [ALU]
55. Katalog izložbe *Umjetnost kao život*. Osijek, Dom HDLU/Galerija Kazamat, 2007. [ALU]

56. Katalog izložbe *Untitled Retrospective*, Galerija Emil Filla, Usti nad Labem, 2007. [ALU]
57. Katalog izložbe *XXI salon mladih*. Zagreb: Savez hrvatskih društava likovnih umjetnika, 1989. [MSU]
58. Katalog izložbe *XXIII salon mladih*. Zagreb: 23. salon mladih, 1992. [MSU]
59. Katunarić, Vjeron. *Lica kulture*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2007.
60. Križić Roban, Sandra; Pašić, Jelena. *Devedesete ili o shvaćanju procesa: razgovor s članovima grupe Egoeast (Ivana Keser i Aleksandar Battista Ilić)*: u *Život umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90., 2012.
61. Kršić, Dejan. *Alter-native* u: *Reč*, 62/8 (2001.) Mrežna stranica http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/207-217.pdf, posjećena 21. studenoga 2013.
62. Majcen Linn, Olga. *Smrt u hrvatskom performansu – nekoliko primjera* u: *Život umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 91., 2012.
63. Mance, Ivana. *Zbirni identitet* u: *Zarez*, IX/219 (29. studenoga 2007.) [ALU]
64. Mandić, Jelena. *Intervju s umjetnikom* u: *Novi list*, (6. veljače 2005.) [ALU]
65. Maračić, Antun. *Smrt je prekid igre* u: *Zarez*, 1/ 4 (2. travnja 1999.) [ALU]
66. Maračić, Antun. *Indukcija volje za promjenom* u: *Zarez*, IX/196/7 (11. siječnja 2007.) [ALU]
67. Maračić, Antun. *Izvan sezone* [katalog izložbe], Dubrovnik: Umjetnička galerija, 2006. [ALU]
68. Maračić, Antun. *Pogled na more i Lokrum* u: *Vjesnik*, (30. Kolovoza 1994.) [ALU]
69. Marcocci, Roxana. *Here tomorrow* u: *Here tomorrow* [katalog izložbe], Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002. [MSU]
70. Marjanić, Suzana, Rogišić, Višnja. *Transplatacija društvene stvarnosti u izvedbenu reakciju* u: *Zarez*, VII/147 (27. siječnja 2005.) [ALU]
71. Milohnić, Aldo. *Artivism*. Mrežna stranica <http://eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>, posjećena 16. svibnja 2014.
72. Mouffe, Chantal. *Umjetnički aktivizam i agonistički prostori* u: *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević (ur.), Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade [etc.], 2008.
73. Mrežna stranica <http://www.hmnu.org/vodic.asp>, posjećena 16. svibnja 2014.
74. Mrežna stranica <http://www.scca.hr/povijest.html>, posjećena 12. studenoga 2013.

75. Obradović, Nenad. *Umjetnost i politika: intervencija u društveno polje*. Mrežna stranica <http://www.jasam.hr/umjetnost-i-politika-intervencija-u-drustveno-polje/>, posjećena 20. svibnja 2014.
76. Pašić, Jelena. *Devedesete: Borba za kontekst u: Život umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90., 2012.
77. Rancière, Jean. *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum, 2004.
78. Reberski, Ivanka. *Umjetnost i rat u Hrvatskoj 1991./92.: Nasilje protiv umjetnosti-umjetnost protiv nasilja*. Mrežna stranica <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1525.pdf>, posjećena 26. svibnja 2014.
79. Slunjski, Ivana. *Razgovor: Slaven Tolj i Srđana Cvijetić: Od grada/predstave do apartmanskog naselja u: Zarez 7/163 (22. rujna 2005.)*
80. Susovski, Marijan. *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1978.
81. Šimpraga, Saša. *Patologija izgubljenog desetljeća: O javnom prostoru, prostoru javnosti i izgradnji Zagreba 1990-ih u: Život umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 90., 2012.
82. Šimpraga, Saša. *Zagreb, javni prostor*. Zagreb: Porfirogenet, 2011.
83. Šuvaković, Miško. *Art and Activism in Yu and Ex-Yu*. Mrežna stranica http://www.lisatorell.com/bilder/ny/_10_reality%20check%20cat.pdf, posjećena 14. svibnja 2014.
84. Šuvaković, Miško. *Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans u: Aleš Erjavec (ur.), Postmodernism and the Postsocialist Condition*. London: University of California Press, Ltd., 2003.
85. Šuvaković, Miško. *Ideologija izložbe: O ideologijama Manifeste*. Mrežna stranica <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>, posjećena 8. ožujka 2014.
86. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Ghent: Horetzky; Vlees & Beton, 2005.
87. Turković, Evelina. *Razgovor: Slaven Tolj, Art radionica Lazareti: Kako osigurati nezavisnu poziciju u: Zarez, 4/72 (17. siječnja 2002.) [ALU]*

88. Vidović, Dea, Mrduljaš, Maroje (ur.). *Dizajn i nezavisna kultura*. Zagreb: Savez udruga Klubtura: UPI-2M Plus; Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010.
89. Vidović, Dea. *Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990. – 2002.) ili što sve prethodi mreži Clubture u: Clubture: kultura kao proces razmjene: 2002. – 2007.*, Zagreb: Savez udruga Klubtura/Clubture, 2007.
90. Vidulić, Sandi. *Likovna umjetnost u devedesetima: Manipulacija bez grižnje savjesti*. Mrežna stranica <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/19991228/prilozi.htm>, posjećena 21. siječnja 2014.
91. Vidulić, Sandi. *Slaven Tolj* u: Slobodna Dalmacija, 30. prosinca 1997. [ALU]
92. Višnić, Emina. *Kulturne politike odozdo: Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*, Zagreb: Polices for Culture, 2008.
93. Vujanović, Ana. *Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike*. Mrežna stranica <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politcnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>, posjećena 16. siječnja 2014.
94. Vukmir, Janka. *Intra muros – extra muros* u: *Checkpoint* [katalog izložbe], Zagreb: SCCA, 1995. [ALU]
95. Vukmir, Janka. *Perceptualna umjetnost*, Zagreb: Meandar, 1997. [MSU]
96. Vuković, Vesna. *Iz muzeja van i natrag u muzej* u: Manek, magazin nezavisne kulture, Beograd: Asocijacija nezavisna kultura Srbije, 2., 2014.
97. Zlatar-Violčić, Andrea. *Kultura i tranzicija: Od strategije kulturnog razvitka do menadžmenta u kulturi*. Mrežna stranica <http://www.sveske.ba/bs/content/kultura-i-tranzicija-od-strategije-kulturnog-razvitka-do-menadzmenta-u-kulturi>, posjećena 11. listopada. 2013.
98. Zlatar-Violčić, Andrea. *Kulturna politika: Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj* u: *Reč*, 61/7, 2001. Mrežna stranica http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/057-074.pdf, posjećena 25. rujna 2013.
99. Župan, Ivica. *Energija Grada u predvečerje* u: Slobodna Dalmacija, (25. travnja 1994.) [ALU]
100. Župan, Ivica. *Otok je preživio* u: Slobodna Dalmacija (11. ožujka 1997.) [ALU]

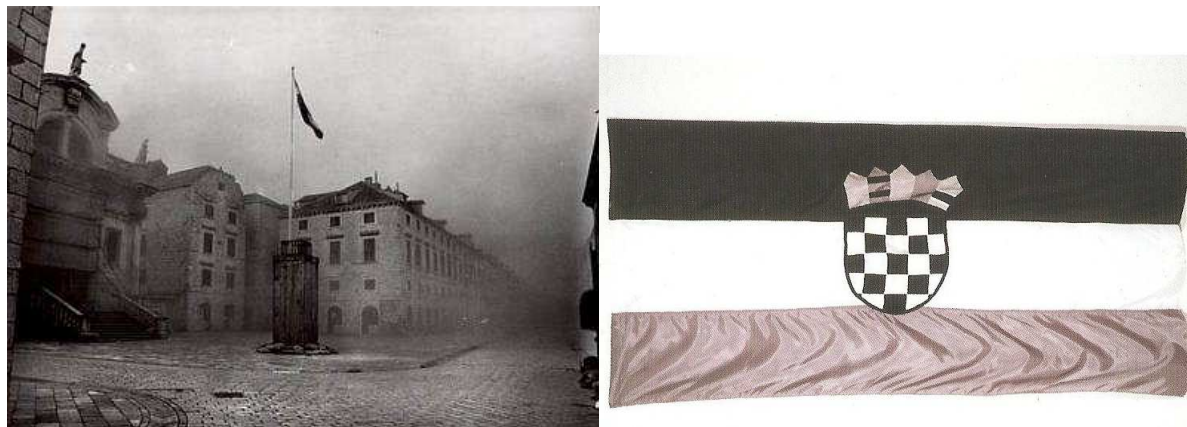
8. Izvori priloga (reprodukcija)

Prilog 1. Igor Grubić, <i>Crni peristil</i> ; akcija, Split, 1997.; <i>Život umjetnosti</i> , br. 90., 2012.	59
Prilog 2. Slaven Tolj, <i>Bez naslova</i> , ready-made; Dubrovnik, 1992.; <i>Untitled Retrospective</i> [katalog izložbe], Galerija Emil Filla, Usti nad Labem, 2007.	59
Prilog 3. Slaven Tolj, <i>Bez naziva</i> , performans; Valencia, 1992.; <i>Život umjetnosti</i> , br. 91., 2012.	60
Prilog 4. Slaven Tolj, <i>Hrana za preživljavanje</i> , performans; Helsinki, 1993.; <i>Bubo-Bubo Maximus</i> [katalog izložbe], Umjetnička galerija Dubrovnik, 1994.	60
Prilog 5. Slaven Tolj, <i>Prekinute igre</i> , ready-made instalacija; Dubrovnik, 1993.; <i>Život umjetnosti</i> , br. 65./66., 2002.	61
Prilog 6. Slaven Tolj, <i>Bubo-Bubo Maximus</i> , instalacija; Dubrovnik, 1994.; <i>Izvan sezone</i> [katalog izložbe], 2007.	61
Prilog 7. Slaven Tolj, <i>Bez naziva</i> , instalacija; Kassel, 1997.; <i>Izvan sezone</i> [katalog izložbe], 2007.	62
Prilog 8. Slaven Tolj, <i>U očekivanju Willyja Brandta</i> , performans; Sarajevo, 1997., <i>Meeting Point</i> [katalog izložbe], 1997.	62
Prilog 9. Slaven Tolj, <i>Linija</i> , instalacija u javnom prostoru; Dubrovnik, 2003., <i>Izvan sezone</i> [katalog izložbe], 2007.	63
Prilog 10. Slaven Tolj, <i>Javni prostor</i> , instalacija; Dubrovnik, 2006.; <i>Izvan sezone</i> [katalog izložbe] 2007.	63
Prilog 11. Slaven Tolj, <i>Plan grada</i> , instalacija; Dubrovnik, 2006.; <i>Izvan sezone</i> [katalog izložbe], 2007.	64
Prilog 12. Slaven Tolj, <i>Lučijeve stolice</i> , instalacija; Dubrovnik, 2006.; <i>Izvan sezone</i> [Katalog izložbe], 2007.	64
Prilog 13. Slaven Tolj, <i>Patriot</i> , performans; Zagreb, 2007.; mrežna stranica: http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/497/slaven_tolj_-_patriot/	65
Prilog 14. Slaven Tolj, <i>Transpozicija dubrovačke Memorijalne sobe u podrum zagrebačke Galerije Nova</i> , instalacija; Zagreb, 2007.; <i>Welcome, Contemporary Art from Croatia</i> [katalog izložbe], Reykjavik, 2007.	65

9. Prilozi



Prilog 1. Igor Grubić, *Crni peristil*; akcija, Split, 1997.



Prilog 2. Slaven Tolj, *Bez naslova*, ready-made; Dubrovnik, 1992.



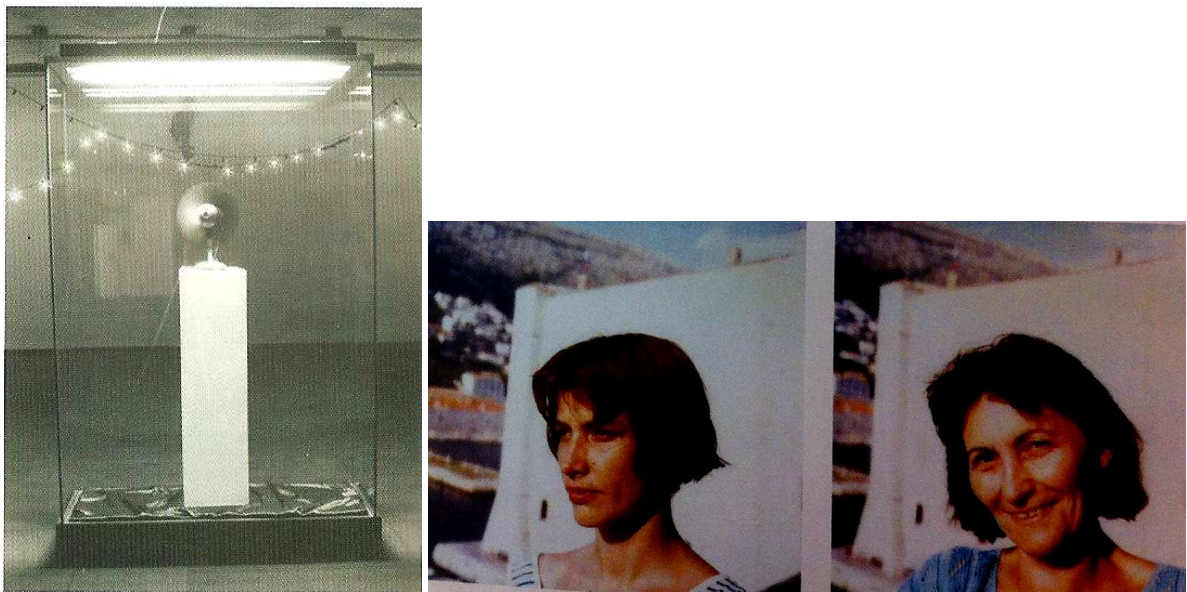
Prilog 3. Slaven Tolj, *Bez naziva*, performans; Valencia, 1992.



Prilog 4. Slaven Tolj *Hrana za preživljavanje*, performans; Helsinki, 1993.



Prilog 5. Slaven Tolj, *Prekinute igre*, ready-made instalacija; Dubrovnik, 1993.



Prilog 6. Slaven Tolj, *Bubo-Bubo Maximus*, instalacija; Dubrovnik, 1994.



Prilog 7. Slaven Tolj, *Bez naziva*, instalacija; Kassel, 1997.



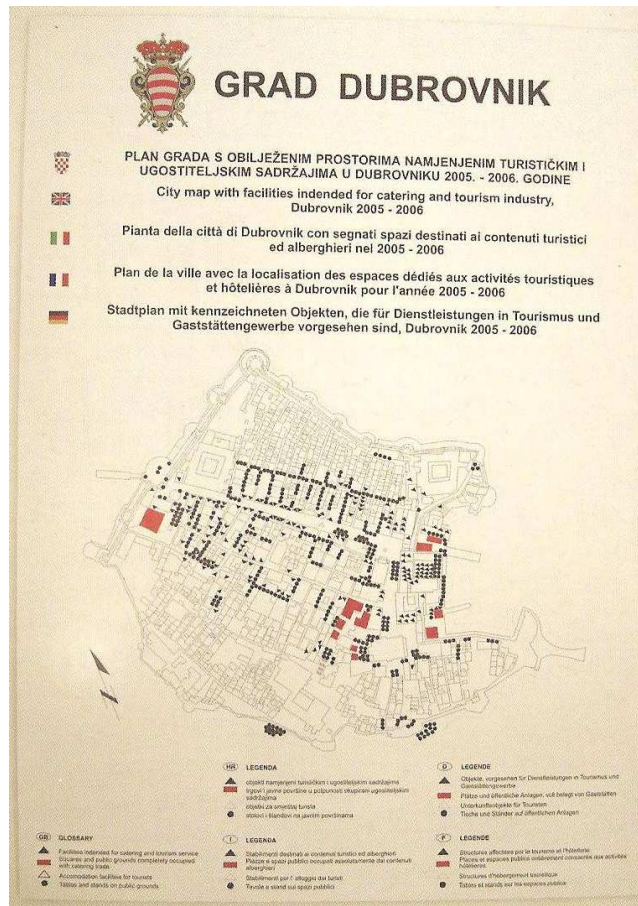
Prilog 8. Slaven Tolj, *U očekivanju Willyja Brandta*, performans; Sarajevo, 1997.



Prilog 9. Slaven Tolj, *Linija*, instalacija u javnom prostoru; Dubrovnik, 2003.



Prilog 10. Slaven Tolj, *Javni prostor*, instalacija; Dubrovnik, 2006.



Prilog 11. Slaven Tolj, *Plan grada*, instalacija; Dubrovnik, 2006.



Prilog 12. Slaven Tolj, *Lučijeve stolice*, instalacija; Dubrovnik, 2006.



Prilog 13. Slaven Tolj, *Patriot*, performans; Zagreb, 2007.



Prilog 14. Slaven Tolj, *Transpozicija dubrovačke Memorijalne sobe u podrum zagrebačke Galerije Nova*, instalacija; Zagreb, 2007.

10. Summary

The relationship between art and politics has been a constant subject of study challenging philosophers, aestheticians, art historians and many other academics who were and still are trying to determine their boundaries and mutual interweaving. This thesis deals with the relationship between Croatia's former policy and independent art practices during the war times in 1990's. Throughout these years, the Croatian contemporary (conceptual) art movement faced countless political pressures which often manifested themselves in lack of funds, thus driving the independent art scene to look beyond the borders and seek financial support from the international community. Furthermore, the thesis examines the relationship between ideology, democracy and public space as it relates to contemporary critical art practices. With the background context, the paper analyses the politically charged works of Dubrovnik based multimedia artist and activist Slaven Tolj whose activities are a prime example of art's influence on politics.