

UMJETNIČKA TRANSFORMACIJA POSTINDUSTRIJSKOG (G)RADA: STUDIJA SLUČAJA SISAK

Sanja Potkonjak

Kombinirajući uvide postindustrijske antropologije, koja se bavi ruiniranim industrijskim krajolicima, urbanim ruševinama, ali i kolapsom urbane zajednice, te poetiku etnografske eksperimentacije, koja je uslijedila po „etnografskom obratu” u suvremenim umjetničkim praksama, prilog želi ukazati na nove modele umjetničke prakse u transformaciji postindustrijskog (g)rada. Takvu umjetničku praksu vodi ideja „reprezentacije delegiranjem” i „dijaloška estetika” (Rutten et al. 2013: 466), temeljena na kooptiranju kritičkih, kolaborativnih i angažiranih principa etnografskog istraživanja u dizajn i izvedbu umjetničkog projekta.

Prilog promišlja umjetničku akciju *Abeceda Željezare*, izvedenu u okviru *Festivala Željezara Sisak – Zajednički (g)rad* u ljeto 2015. godine. Vođen je festivalskim geslom tematiziranja grada kao „živog mjesta kulturne razmjene i proizvodnje”. Propitujući estetski potencijal industrijske baštine, prilog se istovremeno bavi postindustrijskom transformacijom ruiniranih urbanih prostora. Ova transformacija obuhvaća promjene u ideji rada, zamjenu industrijske proizvodnje kulturnom te ulogu umjetničkih akcija u revitalizaciji grada. Umjetnička transformacija postindustrijskog grada u ovom slučaju podrazumijeva problematiziranje specifične mnemonijske umjetničke akcije koja spaja etnografsku kritičku refleksiju i umjetnički aktivizam. Mnemonijsko definiram kao vrstu rada na prizivanju sjećanja i njegovu društvenom aktiviranju, odnosno oblikovanje referentnog okvira za razumijevanje „sadašnjosti prošlosti” (usp. Crtalić 2011; Kranjčević Batalić 2015) kojim umjetnik, iz nužnosti i uvjetno, postaje djelatnim kulturnim aktivistom. Ovaj se aktivizam iskazuje kao refleksija vlastite životne i društvene okoline koja prolazi intenzivnu transformaciju.

POSTINDUSTRIJSKA ANTROPOLOGIJA

Mrtva arhitektura u zoni, koja je izgubila svoju potpunu sliku (fizičku, funkcionalnu, simboličku), zahtijeva rad imaginacije ako neko želi zamisliti što je tu bilo prije i što može doći poslije.
(Doron 2007: 208)

Razumijevanje transformacije koju prolazi Sisak kao klasični primjer industrijskog grada u postfordističkoj, a onda i postsocijalističkoj tranziciji pretpostavlja postavljanje dvaju pitanja. Za postindustrijskog antropologa ona se iskazuju kao pitanja: *na koji se način moguće baviti postindustrijskim gradom te čime se sve treba i može baviti? S jedne strane etnografski odgovor (onaj koji se tiče načina pristupa temi) na promijenjene uvjete društvene, pa onda i kulturne, proizvodnje uvjetovane kolapsom industrijskog kapitalizma, koji je uvjetovao industrijski krajolik i*

* Sanja Potkonjak, docentica na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, spotkonj@ffzg.hr

društvenu strukturu grada Siska, znači uranjanje u fenomenološku svakodnevicu industrijskog grada-koji-to-više-nije. S druge strane odgovoriti na pitanje čime se baviti – u širem sklopu tematiziranja postindustrijskog društva, postindustrijske kulture i postindustrijskih diskursa – među ostalim, a posebno u ovoj prigodi, znači na primjeru jednoga grada adresirati prostorni odraz globalnih ekonomskih fenomena koji su izmijenili krajolik socijalističke industrijske modernizacije te lice fordističke industrije. U tom je smislu cilj postindustrijske antropologije moguć i kao praksa svjedočenja prostora i vizualnog krajolika industrijskih ruina grada Siska. To se „etnografsko” svjedočenje može izvesti *prateći promjene* koje obilježavaju transformaciju tipičnoga industrijskog grada u postindustrijski grad. Rennie Short i suradnici (1997) pokazuju da danas industrijske gradove prepoznajemo po njihovoj oronulosti, zagađenju, manualnom radu i industrijskoj proizvodnji, dok bi ideju postindustrijskog grada konotativno obilježavala orijentacija na budućnost, čistoća, osjećaj inoviranja, visoka tehnologija, rast ekonomije i socijalna progresivnost (Short et al. 1997: 244). Između ovih dvaju polova izvedbe i zamišljanja grada postindustrijska antropologija bilježi praksu aktera koji čine grad i scenografiju ove prakse, svjedočeći mijene i transformacije grada. Postindustrijska društva mijenjaju prostor, ali i ideju prostornosti tradicionalnoga industrijskog grada (Kester 1993: 72). Što to znači za grad koji je izgubio svoje značenje kao proizvodni centar? Kako se u gradu poput Siska očituje logika kraha industrije? Gubitkom svoga „unutrašnjeg središta”, građenog oko industrije i industrijske zone, Sisak je u posljednjih 20-ak godina doživio i dramatične promjene u urbanoj dinamici i gradskoliku (*cityscape*) (usp. Potkonjak i Pletenac 2007, 2011). Propadanje bivšega industrijskog grada vidljivo je u sve većem broju zapuštenih i zatvorenih industrijskih pogona,¹ u napisima „prodaje se” na pročeljima obiteljskih kuća te u započetim, zgotovljenim, ali



Eksterijer, pogon Željezare Sisak, stil iz dokumentarnog filma „Dvije peći za udarnika Josipa Trojka” (režija: G. Dević, 2012.)

¹ Strateški plan grada Siska za razdoblje 2014. – 2016. donosi niz statističkih podataka koji konkretiziraju efekte njegove deindustrijalizacije. Oni su vidljivi u demografskim promjenama, uključivo smanjeni broj novorođene djece, iseljavanje, starenje stanovništva, ali i ekonomske pokazatelje poput velikog pada opće zaposlenosti, nezaposlenosti mladih osoba, velikog udjela nezaposlenosti žena. I recentna etnografska istraživanja u Sisku ukazuju na učinke procesa deindustrijalizacije, pa tako uz radnu migraciju (Lončar 2013) ove studije mapiraju i druge strategije suočavanja s nezaposlenošću, potom promjene u doživljaju grada kao mjesta rada i grada kao odabrane životne lokacije (usp. Potkonjak i Škokić 2015). Jednako tako etnografske studije pokazuju da je deindustrijalizacija vidljiva i u simboličkoj tranziciji urbanog prostora, koja se u Sisku može pratiti od 1990-ih godina dvadesetoga stoljeća (usp. Potkonjak i Pletenac 2007, 2011).

i napuštenim „gospodarskim investicijama”. Točke promjene u logici sisačkoga gradskog prostora definiranog tradicionalnim industrijskim rasterom (a to znači i onoga radničko-stambenog i onog koje se odnosi na mjesta rada) danas su označene simbolima / slikama poraza – napuštanjem, devastacijom i posljednjim pokušajem gospodarenja imovinom, prodajom. One se mogu vidjeti, osjetiti i čuti u riječima sisačkog kazivača „Grad je na prodaju, al’ ga nema tko kupiti”.

Materijalne i afektivne učinke izmijenjene gospodarske logike, koja se „osjeća” (vizualno i tjelesno percipira kao stanje propadanja i utišale aktivnosti), možemo definirati predmetom industrijske antropologije u ovom istraživanju Siska. Ona se bavi industrijskim ruinama, odnosno



Interijer upravne zgrade Željezare Sisak, stil iz dokumentarnog filma „Dvije peći za udarnika Josipa Trojka” (režija: G. Dević, 2012.)



Jedna od niza obiteljskih kuća označena natpisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)



Detalj obiteljske kuće označene natpisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)

nefunkcionalnim, napuštenim i destruiranim industrijskim prostorima. Konceptualizira istraživanja kao praćenje odnosa prema materijalnim ostacima nekad velikoga industrijskog grada i značenja koje preostala urbana industrijska arhitektura evocira. „Novi” sisački krajolik svjedoči onome što Mišo Kapetanović naziva „krajolicima privatizacije, napuštenosti, destrukcije masovne industrije, ruralne transformacije, mobilnosti i politike tijela” (2015: 454). Primjer je to smanjivanja urbanog prostora (*skupljanja gradova*) i vizualne degradacije nastale kao posljedica globalizacije, relokacije industrije i metropolizacije te napuštanjem „bivših industrijskih prostora koji ispadaju iz perspektive ekonomske rekonstrukcije” (Cunningham Sabot i Fol 2009: 17). Sisak je kao postindustrijski grad obilježen „zona[ma] koje su izgubile svoju izvornu funkciju za koju su stvorene” (Doron 2007: 208). Gil Doron naziva ih „mrtvim zonama”. One odražavaju promjene u tehnologijama proizvodnje i geopolitike. One su globalna pojava, a zovemo ih različitim nazivima: odlagalištima, napuštenom, praznom i ničijom zemljom, urbanim prazninama, nedefiniranim prostorima. Manifestiraju se kao „prividno prazni prostori” nastali napuštanjem industrijskih pogona, luka, ranžirnih kolodvora, stambenih naselja. Posljedica su „efekata postindustrializacije, protoka vremena, prirode kapitalizma, špekulacija zemljištem, slabe ekonomije” (Doron 2010: 247-248).

U trenutku u kojem se sisačke gradske politike također nalaze u ambisu između konstatacije stanja totalnog kolapsa grada kao mjesta rada, trgovine, pružanja socijalnih, zdravstvenih i komunalnih usluga svojim stanovnicima ili održavanja gradske kvalitete života i želje gradske uprave da izmijeni karakter grada osmišljavanjem ekonomskih politika SWAT analiza strateškoga gradskog plana pobrojat će „nove-stare resurse” na kojima bi mogla počivati revitalizacija grada. Uz povoljni prometni položaj, veliku količinu poljoprivrednog zemljišta, prirodne i kulturne vrijednosti, ekološki čiste prostore mjesto će naći i „bogata industrijska baština” (Strategija 2014: 50-51). *Strateški plan grada Siska za razdoblje 2014. – 2016.* pokazuje kako se zamišlja nova postindustrijska slika grada.

Short i suradnici (1997: 245) smatraju da su procesi promjene slike i fizičkog prostora grada, koji se mijenja iz industrijskog u postindustrijski, obilježeni nečim što nazivaju generičkim procesima rekonstrukcije. Ona se događa u trima oblicima: građanskom podrškom ili promocijom malih gradova (preferiranjem malih biznisa i promicanjem nove javne percepcije „propalih industrijskih gradova”), aktiviranjem alternativnih i najčešće prirodnih (odnosno antiindustrijskih) resursa (jezera, mora, rijeka), koji predstavljaju idealna nova rekreacijska i vizualna sredstva za osiguravanje rada i oblikovanje identiteta grada, te gradnjom novih ili renoviranjem starih zgrada (uključivo sekundarni život industrijskog nasljeđa – njegovu postindustrijsku refinancijalizaciju ne više kao mjesta industrijskog, već kao mjesta kulturnog rada). S jedne strane rekonstrukcija industrijskog grada znači definitivno konstatiranje da su naslijeđeni oblici rada, ideje grada, stanovanja, korištenja i života grada te resursa na kojem je grad nastao nepovratno izmijenjeni, a s druge strane to znači da svaku rekonstrukciju postindustrijskog grada treba gledati kao „pokušaj ponovnog uspostavljanja, provjere i propitivanja društvenog i političkog značenja grada” (ibid.: 245).

Procesima reinvenije (preosmišljavanja) preispisivanja ideje velikih industrijskih gradova, socijalističkog industrijskog nasljeđa i posljedicama deindustrijalizacije možda se na nama najbliži način bavila kanadska kulturna antropologinja Kinga Pozniak (2013) na primjeru Nowe Hute (doslovni prijevod imena krakovskog kvarta: Nova Željezara) u Poljskoj. Taj je primjer znakovit zbog toga što je Nowa Huta tip socijalistički zamišljenog i realiziranog industrijskog grada, koji je srodan Sisku jer je nastao na temelju socijalističkog plana industrijalizacije. Poput sisačke željezare i željezara Nowa Huta nakon 1990-ih pretrpjela je tešku destrukciju industrijske proizvodnje te prošla kroz cikluse rekonstrukcije, privatizacije i otpuštanja. Napokon, Nowa Huta tip je industrijskog grada srodan Sisku činjenicom da je „socijalističko arhitektonsko nasljeđe i urbano planiranje (zbog svoje monumentalnosti) ostalo doslovno nepromijenjeno iako mu se funkcija



Dio industrijske zone označen napisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)



Komercijalni objekt u industrijskoj zoni označen napisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)

izmijenila" (usp. Pozniak 2010: 117), čime neodoljivo evocira urbane probleme Siska tijekom posljednjih 25 godina. Pozniak tvrdi da se gradskolik Nowe Hute mijenja pod „pritiskom da se [takvi gradovi] re-inveniraju" (...), „sanitariziraju, preispisu, komodificiraju" (ibid.: 118) kako bi zadovoljili nove standarde oblikovanja i korištenja grada. Problem koji Pozniak sagledava kao problem preispisivanja, odnosno problem oko toga „čiji narativ počinje definirati sjećanje i procese oblikovanja slika o gradu" (ibid.: 120), možemo promišljati kao novu postindustrijsku mnemonijsku strategiju. Ona u slučaju Siska, koji s Nowom Hutom dijeli „crveno" nasljeđe, u kojem su oba grada rasli i oblikovani oko industrijalizacijskog projekta socijalizma, prije svega znači problematizaciju socijalističkoga industrijskog nasljeđa kao novoga urbanog resursa, njegovo umjetničko izbjegavanje i utišavanje (u slučaju Nowe Hute), odnosno njegovo aktiviranje (u slučaju Siska).

Festival Željezara – Zajednički (g)rad primjer je takvog preoznačavanja, i to ne samo re-definiranjem urbanog i industrijskog krajolika već i artikuliranjem urbanoga i industrijskoga radnog i gradskog nasljeđa (usp. Short et al. 1997: 245–246). *Festival Željezara* bavi se naslijeđenim resursom² industrijskih krajolika te stambenih i komunalnih prostora, koji su izgubili svoj prvotni smisao i čije se novo značenje aktivira i ponovo osmišljava. *Festival Željezara* oblikovan je kao „izvan-moderan" kompozitni umjetnički projekt, kao „skretanje u neistražene potencijale modernističkog projekta" (Boym n.d. para. 2), ali nepredviđene sudbine socijalističke modernizacije u Sisku.

KOHABITACIJA ANTROPOLOGIJE I UMJETNOSTI

Jedan od mogućih umjetničkih pristupa tematizaciji „negativnih sila industrijalizacije" opisuje filozof Anthony Fassi. U članku *Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque* ukazuje na pokret urbanih istraživača (*urban explorers*),³ umjetnika/fotografa, „koji dokumentiraju scene ruševina/ruina i propadanja koje ignoriraju konzervatori, turisti, gradske uprave, povjesničari i stanovnici grada". Ovi, uvjetno rečeno, istraživači grada „pokušavaju kultivirati javnu svijest o zanemarenim industrijskim i infrastrukturnim ruševinama/ruinama" (Fassi 2010: 145). Njihov je situacionistički koncept sadržan u lutanju, izbjegavanju itinerara, besciljnosti igre vođenom fiksiranju osjećaja i impresija prostora/grada (ibid.). Sličnu ideju osmislio je i sisački konceptualni umjetnik Marijan Crtalić još 2009. godine u produkciji svoga umjetničkog projekta *Fenomen Željezara*, a predstavio ju je 2015. godine kao program *Kulturnog stalkera* u okviru *Festivala Željezara*. Sadržaj inicijalne akcije *kulturnog stalkera*, ne toliko u značenju uhode, voajera i ostraštenog vrebača, već šetača promatrača i znatiželjnika, onog koji uznemirava zaborav i koji je istovremeno uznemiren njime, sastojao se, kako kaže Crtalić, od:

„posjet(a) za javnost još uvijek zatvorenim proizvodnim prostorima, koji su se tom prigodom otvorili. Jedan inženjer, vrhunski stručnjak s dugogodišnjim stažom u Željezari, ing. Branko Buhin, koji tamo radi od 1974. do dan danas, je vodio obilazak.

² Naslijeđeni je resurs višeznačan. S jedne strane naslijeđena je ideja rada. Međutim, čini ga i nasljeđe industrijskog urbanizma, koji već nekoliko godina zaredom umjetnički aktivira *Festival Željezara*, ali i longitudinalni projekt sisačkoga konceptualnog umjetnika Marijana Crtalića vlastitim vizualnim i performativnim akcijama u Sisku ili u vezi sa Siskom te inicijativom i kreativnim vođenjem *Festivala Željezara Siskak*.

³ Termin *urbani istraživači* prvi je upotrijebio Jeff Chapman a.k.a. Ninjalicious, osnivač fanzina urbanih istraživača *Infiltration*. Urbani istraživači ulaze na zabranjena, napuštena mjesta industrijske, infrastrukturne povijesti gradova i fotografiraju ih. „*Taking nothing but pictures, leaving nothing but footprints*" geslo je urbanih istraživača/fotografa (usp. Fassi 2010: 146).

S obzirom na to da je vrlo obrazovan i komunikativan, obilazak je bio vrlo zanimljiv; prolazilo se kroz sve te prazne hale u kojima je on objašnjavao čitav proizvodni proces, ali i čitave promjene na gospodarskom i društvenom planu do danas” (Crtalić u Sorić 2015).

U izvedbi iz 2015. godine program *Kulturnog stalkera* nastavio je praksu obilazaka industrijskih pogona Željezare Sisak. Cilj je ovih obilazaka bio hotimične „šetače” reminiscirati, podučiti i informirati o prošlosti sisačke industrije. *Hodanje ili šetanje sa svrhom* pretvara se tako u umjetničku direktivu čitanja i gledanja, a sudionici akcije postaju protagonistima umjetničke mnemonijske vježbe suočavanja s industrijskom prošlošću. Srodan i rimskom pokretu *Stalkera*, koji 90-ih godina 20. stoljeća pokreće grupa mladih arhitektonskih entuzijasta projektom šetnji po Rimu, po njegovim divljim, neplanskim, zaboravljenim i napuštenim urbanim krajolicima (Lang 2007), i sisački stalker „organizira događaje kojima privlači pažnju javnosti na mjesta u gradu koja su doslovno nestala iz kataloga popularnih mjesta” (Lang 2007: 218). Poput rimskog *Stalkera* i sisački koristi „terenske taktike”, vizuru odozdo, posjećivanje napuštenih prostora kao njihovo ponovno otkrivanje, „hodanje kao ekstremnu gestu otpora” (Lang 2007: 220). U slučaju Siska „šetnje” valja promatrati kao umjetničko prkošenje zaboravu.

Drugi nama zanimljiv model (poput ovoga fenomenološkog opisanog Fassijevom pričom o urbanim istraživačima ili Langovim svjedočenjem o stalkerskom kolektivu) onaj je koji slijedi po tzv. „etnografskom obratu” u suvremenim umjetničkim praksama. Zahvaljujući američkom teoretičaru i povjesničaru umjetnosti Hallu Fosteru, propitivanje ideje „umjetnika kao etnografa” ulazi u polje rasprava o metodološkim i epistemološkim osnovama suvremenih umjetničkih praksi (Foster 1995). Tekst *Umjetnik kao etnograf* konstatirao je očito okretanje umjetnika prema klasičnim interesima kulturnih antropologa, ponajprije kao kritičara kulture (angažiranom u postkolonijalnoj i društvenoj kritici – interesom za alterne, druge, marginalne, podčinjene). Međutim, Fosterova propitujuća logika već 90-ih naznačava iscrpljenost prava za predstavljanje, koje je epitoma kritičkog obrata u antropologiji i dovodi u sumnju mogućnost da umjetnici pomire zahtjev za „umjetničkom transformacijom” kao „političkom transformacijom” (Rutten et al. 2013: 463). Unatoč tome hibridizacija umjetničkih praksi spoznajnim postupcima etnografā do danas nije napuštena. Tu hibridizaciju i dalje nazivamo „etnografskim obratom” – sada „revidiranim” i oživljenim (usp. Rutten et al. 2013). On prije svega polazi od ideje da je „umjetnost okupirala prostor koji se dugo vezuje uz antropologiju, postajući tako glavno sredstvo za praćenje, predstavljanje i izvedbu učinaka različitosti (*differences*) u suvremenom životu” (Marcus i Myers 1995: 1 prema Rutten et al. 2013: 460).

Tako osmišljeno predviđanje nove kohabitacije umjetnosti i antropologije ili pravdanje etnografskog obrata u umjetnosti podrazumijeva da se suvremena umjetnost okrenula dvjema fascinacijama suvremene antropologije – propitivanju politika reprezentacije i kritičkom tumačenju suvremenih svjetova, često u kolaboraciji s njihovim protagonistima (suradnjom, osluškivanjem i artikuliranjem važnosti tema onako kako ih artikuliraju akteri neke pojave). Američki antropolog George Marcus, čije ideje preuzimaju protagonisti etnografskog obrata u umjetnosti, zaokret antropologije prema društvenoj kritici naziva „etnografijom vrijednosti” i „antropologijom suvremenih problema” (2013). Njime problematizira novu misiju etnologa/antropologa i glavni problem koji se sažima u pitanju „kako antropologija istražuje vrijednosti u novim okolnostima” (Marcus 2013: 198). Pozivajući se na svoja razmišljanja objavljena u kolaboraciji s Michaelom Fischerom u knjizi *Antropologija kao kritika kulture*, čija je pojava sredinom 80-ih postavila okvire kritičkog angažmana u antropologiji te dala naslutiti ideju antropologa kao aktivista kojeg takvim čine okolnosti u kojima djeluje (*circumstantial activist*), Marcus nedavno ponovo propituje

odnos antropologa spram društva. Originalna Marcusova ideja antropologa kao aktivista bila je vođena time što je zamijetio različite uloge antropologa i njegovu *angažiranost*, *predanost* ljudima, situacijama i lokacijama i u ulozi istraživača i u ulozi uvjetnog i privremenog aktivista u lokalnom kontekstu. Takva aktivistička reakcija na kontekste u kojima antropolozi djeluju proizlazi iz osjećaja obveze angažmana (*commitment*). Unatoč konstataciji o gotovo nužnom aktivističkom pozicioniranju antropologa u praksi multilokalne etnografije Marcus u nadograđenom manifestu kritičke antropologije ipak inzistira da je ta vizija bila naivno vođena mišlju da antropolozi svojim istraživanjima „mogu stvarati eksplicitne moralne i etičke diskurse kao sastavne dijelove kritike...” (Marcus 2013: 199). Naime, već 1986. Marcus i Fischer zamjećuju da „nametanje moralnih vrijednosti nije cilj kulturne kritike, prije [je to] empirijsko istraživanje povijesnih i kulturnih uvjeta za artikulaciju i implementaciju drugačijih vrijednosti” (Marcus i Fischer 1986: 167 prema Marcus 2013: 199). Narušivši ovom definicijom poziv radikalnih filozofa za filozofijom kao praksom promjene svijeta, Marcus i Fischer donekle deradikaliziraju antropologiju. Iako će je i dalje shvaćati kao tumačiteljsku i kritičku praksu, ponajčešće u kolaborativnim projektima, osviještenu i „predanu” ciljevima i interesima zajednice s kojom surađuje, kritičku antropologiju prema njima valja promatrati kao praksu promišljanja društvenih napetosti i nelogičnosti te praksu kritičkog artikuliranja suvremenoga društvenog stanja u kojem se prepoznaju unutrašnje nekonzistencije. Nikad je ne treba shvaćati kao „moralnu poduku” ili, još manje, učenje, ali ni kao praksu iniciranja revolucionarne socijalne borbe, kakva se s druge strane radikalizacije zamišlja u militantnoj antropologiji.⁴

Ako se vratimo etnografskom obratu u umjetnosti, suvremena će umjetnost od kritičke antropologije ponajprije posuditi „promišljanje etnografske perspektive” u umjetničkom radu (Rutten et al. 2013: 461). Drugim riječima, podrazumijeva „umjetnike koji kreiraju projekte tako da generiraju antropološke uvide, ali sada umjetničkim projektima koji nastaju kao rezultat etnografskog istraživanja” (ibid.). Na taj su način „umjetnički projekti predstavljeni kao (neka vrsta) etnografskog istraživanja, a etnografsko istraživanje predstavljeno je kao (neka vrsta) umjetnosti” (ibid.). Prepoznata srodnost sadržana je u svijesti o zajedničkom odnosu spram predmeta kojim se bave umjetnici i antropolozi, pri čemu rad jednih i drugih počiva na „reprezentaciji”, danas pažljivije promotrenoj u objema izvedbama bavljenja društvom – u suvremenim umjetničkim praksama naslonjenim na antropologiju i u samoj antropologiji. Tako sagledana reprezentacija promišljat će se i kao „govorenje i djelovanje u ime drugih” ili *reprezentacija delegiranjem*, odnosno kao praksa prezentacije i deskripcije života drugih ili *reprezentacija opisom* (Rutten et al. 2013: 466).

Međutim, interes prema društvu, koji danas ujedinjuje i čini donekle sličnima prakse antropologa i umjetnika, odnosno umjetnike i njihove postupke smješta u domenu antropologije, nije jedino što im je zajedničko. Antropolog Kiven Strohman zajedničku odliku antropologa i suvremenih umjetnika iznalazi u želji jednih i drugih da svoje radove grade „kooperativnim odnosima” s onima koje istražuju kako bi objasnili, učvrstili ili čak ponudili na prihvaćanje svoje opservacije i objašnjenja” (Strohman 2012: 98). „Vodeći princip suvremenoga kolaborativnog obrata” sagledan je stoga kao „etičko obvezivanje/predanost” (*ethical commitment*) (ibid.: 99). Ova se predanost realizira u tome da „konzultiraš” one koj istražuješ i da budeš „društveno relevantan”, odnosno „angažiran u svijetu čije članove istražuješ, drugim riječima planiraš istraživačke projekte zajedno s ljudima koje istražuješ” (ibid.: 100). Etičko obvezivanje antropologa i umjetnika označavalo bi dijeljenje razumijevanja za stvarnost, odnosno senzibiliziranost za važna društvena pitanja / probleme zajednice u kojoj se antropološki ili umjetnički djeluje.

⁴ Cilj militantne antropologije bio bi vođen „pomirenjem istraživanja i prakse”, odnosno situacije kad je antropolog istovremeno „istraživač i politički aktivist” te pokušava ostvariti ciljeve istraživanja zajedno s ciljevima pokreta koji istražuje i u kojem sudjeluje (Juris 2007: 164-165).

U dvadesetprvom stoljeću modernizam je naša antika. Živimo s njegovim ruinama koje ugrađujemo u svoju sadašnjost, ostavljajući namjerne ožiljke ili prikrivajući znake naše starosti pomadama za uljepšavanje.
(Boym n.d. para. 7)

Ruševine su simbolički podsjetnik na tranziciju.
(Cook prema Fassi 2010: 148)

Ruine doslovno označuju nešto propalo, no više od toga, one su ono što je preostalo i ono što podsjeća.
(Boym 2008: para. 2)

Pišući o fascinaciji ruinama, Svetlana Boym zamjećuje da nas „ruine (...) tjeraju misliti o prošlosti koja je mogla biti i budućnosti koja se nikad nije dogodila, dražeći nas utopijskim snovima da je moguće izbjeći nepovratnost proteka vremena” (Boym 2008: para. 2).

Umjetničko vrednovanje napuštenih prostora i industrijskih ruina, koje će Boym nazvati ruinofilijom, predstavlja središnju motivaciju *Festivala Željezara*. On je svojevrstan „estetski odgovor na socijalističku krizu [koji] se kreće od trijezne povijesne deskripcije do melankolične fiksacije, od brutalnog brisanja do bolnog oplakivanja, od odbacivanja do nostalgичne žudnje” (Scribner 2003: 9-10). Umjetničko bavljenje industrijskim ruinama, napuštenim industrijskim prostorima, praznom zemljom i „mrtvim zonama”, u kojima se odvija sisački *Festival Željezara*, oblik je mnemonijskog rada na socijalističkoj industrijskoj baštini. On s jedne strane želi „oživje[ti] princip nade koji je inspirirao prošlostoljetnu kulturnu i društvenu produkciju” (Scribner 2003:9) i kao takav pripada postsocijalističkoj fascinaciji socijalizmom kao modernizacijskim projektom. S druge strane određen je suočavanjem s naravi industrijskog kapitalizma, čija je „proizvodnja” ruina vidljiva i globalno, u nekad velikim industrijskim gradovima, i lokalno, na periferiji kapitalističkoga svjetskog sistema (usp. Doron 2010). U oba su slučaja suvremene umjetničke prakse, ali i antropološka istraživanja, u posljednje vrijeme proizvele novu fascinaciju „zagledanja ruina”. Ovaj interes nazivat će se „uvažavanjem ruina” (Boym 2008), imaginiranjem „estetike ruina” (Doron 2007), promišljanjem estetike neestetiskog prostora koji čini napuštena arhitektura (Nieszczerewska 2015).

Promišljajući djelovanje suvremenih arhitekata i umjetnika fasciniranih ruinama, Boym zamjećuje:

„U arhitektonskim i umjetničkim projektima koji recikliraju industrijske forme i materijale izvanmoderno se razotkriva u obliku ruinofilije, odnosno kao snošljivost spram ruina i njihovo vrednovanje. Nove zgrade i instalacije niti uništavaju prošlost niti je ponovo izgrađuju; više se radi o tome da arhitekt ili umjetnik sustvara zajedno s ostacima prošlosti, kolaborira s modernim ruinama te redefinira njihove i utilitarne i poetske funkcije. Ono što nastaje kao eklektična tranzicijska arhitektura podupire prostorni i vremenski iskorak u prošlost i budućnost, u različite egzistencijalne topografije kulturnih formi” (Boym 2008: para. 9).

Projekt *Abeceda Željezare* autorskog dvojca Rene Rädle i Vladana Jeremića primjer je umjetničko-aktivističke akcije u krajoliku industrijskih ruina Siska. Projekt se odvijao kao prostorno specifična umjetnička akcija, a izveden je u prostoru sisačkoga radničkog stambenog naselja Caprag i parku skulptura Željezare Sisak. Pokušao je oživjeti socijalističko nasljeđe kolonije skulptura Željezare Sisak, adresirati potencijale ideologije rada koju vezujemo za samoupravljanje te aktivirati sjećanje na Sisak kao industrijsko središte socijalizma.

Oblikovana etnografskim metodama i izvedena u želji za integracijom umjetnikā i zajednice, pokušajem evokacije zajedničkoga stvaralačkog nasljeđa Željezare Sisak i umjetničke kolonije Sisak, akcija *Abeceda Željezare* ukazuje na „krah modernističkog projekta društva” pokušavajući prisjetiti zajednicu na važnost povjerenja u znanost, ulogu političke ekonomije i značaj metafizike solidarnosti (usp. Holmes 2000: 161). Projekt se tumači kao umjetnička vježba koja evocira grad Sisak kao centar industrijske proizvodnje, ali i kao mnemonijska umjetnička vježba koja oživljava industrijsku prošlost (g)rada i istovremeno poziva na transformaciju postindustrijske zajednice kroz vrijednosti izražene socijalističkom industrijskom modernizacijom.

Projekt koji su osmislili i realizirali Rena Rädle i Vladan Jeremić na poziv organizatorā Festivala Željezara, Sisak 2015 i programa *Zajednički g(rad)* Galerije Miroslav Kraljević započinje problematizacijom i empirijskim istraživanjem nalik onom etnografskom. Autorski dvojac projekt realizira u okviru Festivala u Sisku, kamo dolazi na istraživanje čiji je cilj razumjeti političke, ekonomske i kulturne probleme grada, „osjetiti grad”, kako će autori prenijeti u razgovoru sa zainteresiranom publikom na javnoj izvedbi projekta. Nakon završetka „istraživanja” autori će postaviti svoj projekt i odgovoriti na pitanja revitalizacije industrijske baštine (kao mota Festivala Željezara).

Projekt *Abeceda Željezare* započinje etnografskim radom u sisačkom arhivu, gradskom muzeju „prelistavanjem, skriptiranjem i čitanjem radničkih novina Željezare Sisak”, a nastavlja se „razgovorima” s kreatorima kulturne politike Željezare Sisak (bivšim radnicima Željezare u SOUR-u Kulture, kulturnim djelatnicima koji su osmišljavali kulturne programe i inicirali rad Kolonije likovnih umjetnika). Problem pokušavaju zahvatiti „šetnjama kroz grad, radničko naselje Caprag, posjetom napuštenim pogonima tvornice”. Kako će reći – „vrlo kratkim, ali intenzivnim pokušajima da saznaju i osjete probleme u gradu kako bi na njih odgovorili adekvatnom umjetničkom akcijom”.

Svoje obrise projekt započinje dobivati nakon „istraživanja”, a rezultat će se prezentirati na „transparentima”, umjetničkoj instalaciji u prostoru radničkog naselja Caprag i prostoru Parka skulptura Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak. Geslima na transparentima i poetskim prepjevima niza slogana i socijalističkih frazema koje su umjetnički oživjeli artikuliraju probleme grada poslije industrijalizacije: *Zahtijevamo otpis dugova, Za kompletno područjavanje, Za borbeni optimizam bez sentimentalnosti, Ujedinjeni usprkos prekarizaciji rada, Pokrenimo transformaciju iz klasne svijesti željeza, Za reviziju svih privatizacija i Širite se, klice promjena*.

Projekt se ostvaruje i uređivanjem specijalnog izdanja novina, točnije grafičke mape u obliku novina. „Novine” kao prijevod likovne mape, čitljiv, razumljiv i dostupan publici radničkog naselja, oblikovane su likovno i tekstualno. Sadrže piktograme (ideograme koji shematski odnosno simbolički predstavljaju 38 skulptura proizašlih iz likovne kolonije) popraćene aforizmima Rene Rädle. Rädle za tu prigodu prerađuje i domišljava značenja ključnih sintagmi preuzetih tijekom čitanja radničkih novina Željezare Sisak. Nastavlja se distribucijom novina po haustorima zgrada radničkoga stambenog naselja Caprag, javnim „otvaranjem” instalacije transparenta u javnom prostoru capraškoga središnjeg trga te pojašnjenjem inicijative s pozivom na javni kolaborativni dijalog i „šetnju osvješćivanja” od Trga hrvatske državnosti do Parka skulptura.



Prostorna instalacija „Abeceda Željezare” u naselju Caprag, Sisak (foto: G. Dević, 2016.)



Prostorna instalacija „Abeceda željezare” u naselju Caprag, Sisak (foto: G. Dević, 2016.)



Predstavljanje prostorne instalacije na Trgu Franje Tuđmana u naselju Caprag, Sisak (foto:M. Ercegović, 2015.)



Umjetnička šetnja osvješćivanja. Park skulptura Caprag, Sisak (foto: M. Ercegović, 2015.)

Pojašnjavajući projekt, Rädle i Jeremić pišu: „Abeceda Željezare bavi se jezikom društvene transformacije, koji referencu ima u ne tako davnoj prošlosti zajedničkog stvaranja između radnika i umjetnika. Riječ je o svojevrsnoj ‘abecedi’ mišljenja rada, kao slobodne prakse i borbe za stvaranje” (Rädle i Jeremić 2015). Papirnata utopija evokacija je ideala rada, a započinje riječima Ernsta Blocha iz *Principa nade*:

„Sadržaj čina nade, kao svjesno rasvijetljen, sa znanjem rastumačen, jest pozitivna utopijska funkcija; povijesni sadržaj nade, najprije reprezentiran u predodžbama, enciklopedijski istražen u realnim sudovima, jest ljudska kultura koja se odnosi na svoj konkretno-utopijski horizont” (Rädle i Jeremić 2015).

Poput novoga etnografskog normativnog diskursa, koji se „bavi *tropima mogućnosti* i *anticipacijom* koju iznalazi u etnografskim podacima prikupljenim na terenu” (Marcus 2013: 213, istaknula S. P.), i diskurs kojim se koriste Rädle i Jeremić gradi se oko prepoznate mogućnosti, oko anticipacije. „Identifikacijom i interesom za ove diskurse”, sadržanima u podacima s terena, etnolozi su ostvarili „najvažnije i distinktivno etnografske uvide, preoblikovane kroz jezik i idiom kritike” (Marcus 2013: 213). Poput zamišljenih etnologa, koji postaju uvjetnim aktivistima činjenicom da prepoznaju važnost promjene u društvu nepravde (pokušavaju je istovremeno evocirati i anticipirati), Rädle i Jeremić zazivaju Blocha kao novog gurua umjetnosti, ali i manje ili više svjesno imenuju gurua pravca antropologije nade i vrijednosti, pravca koji se razvija u propitivanju suvremene društvene i političke krize. Zazivajući „ruine modernizma 20. stoljeća, viđene kroz suvremenu prizmu, istovremeno podrivaju i stimuliraju utopijsku imaginaciju” (Boym 2008, para. 5). Rädle i Jeremić čine to povezivanjem prošlosti i sadašnjosti industrije, zaposlenosti i nezaposlenosti, ideja komunitarnosti te umjetničkom artikulacijom pobune protiv društvene nepravde.

PREMA ZAKLJUČKU

Mogućnosti hibridizacije ciljeva postindustrijske antropologije i suvremene umjetnosti, njihovih praksi i rezultata možda je najbolje testirati odgovaranjem na pitanja koja postavljaju Rutten i suradnici (2013) u svom tekstu *Ponovno promišljanje etnografskog obrata u suvremenoj umjetnosti*. Sažimajući prigovore Hala Fostera ovom epistemološkom sudaru, Kris Rutten i suradnici traže odgovore na pitanja:

- „– podrazumijeva li umjetnik da je prostor umjetničke transformacije isto što i prostor političke transformacije?
- smješta li umjetnik umjetničku transformaciju u prostor drugog / alternog (kulturno drugog, opresiranog, postkolonijalno drugog, subalternog)?
- upotrebljava li umjetnik navedenu alternost kao primarnu točku subverzije dominantne kulture?
- smatra li umjetnik samog sebe društveno i kulturno drugim te ima li ograničen ili privilegiran pristup drugosti?
- možemo li umjetnika optužiti da je ‘ideološki patron’?

- radi li umjetnik sa specifičnom zajednicom motiviran političkim angažmanom i institucionalnom transgresijom kako bi opravdao svoj rad kao neku vrstu društvenog angažmana (...) pred sponzorima?
- obilježava li umjetnikov rad na neki način autsajderstvo koje nema veze s političkom smještenošću u sada i ovdje (zajednice koju istražuje)?
- je li umjetnikov rad pseudoetnografski izvještaj, prerušen putopis svjetskoga umjetničkog tržišta?
- pokušava li umjetnik postati drugi ili drugom daje osjećaj sebstva?" (Rutten et al. 2013: 463-464).

Sva su ova pitanja zapravo „noćne more” antropologa koje je Hal Foster prepoznao već 1995. godine kao odlike „površnog” antropologa i „površnog” umjetnika. Njima se priključuje pitanje ključno za razumijevanje postindustrijske antropologije, antropološke kritike i umjetničkih projekata koji se nastavljaju na tradicije antropologije i s njima pregovaraju. Pitanje glasi „Je li umjetnik poželjan tamo i tko ga tamo želi?” (Lippard prema Rutten et al. 2013: 464).

Kao čin nade i anticipacije, intuicije te razumijevanja i ovaj antropološki projekt koji prati postindustrijske promjene u gradu Sisku pa time i *Festival Željezara*, a posredno onda i projekt *Abeceda Željezare* Rene Rädle i Vladana Jeremića, možda mogu biti shvaćeni kao dio pokreta kritike kulture, manje ili više poželjni, manje ili više pozvani, ali sasvim sigurno prisutni „tamo” gdje treba ukazati na *moćnosti*. U prepoznavanju potencijala transformativnosti sadržanog u napuštenoj arhitekturi bivših industrijskih prostora Željezare Sisak umjetničke prakse *Festivala Željezara* mogu se stoga promatrati kao pokušaj naznačavanja alternativne revitalizacije ili tek melankolična gesta protagonista antropologije nade i suvremene umjetničke izvedbe.