



PERFORMATIVNI SPOMENICI THOMASA HIRSCHHORNA: IZMEĐU EKSPLOATACIJE ZAJEDNICE I KOLONIZACIJE JAVNOG PROSTORA

Originalni naučni rad

Adna Muslija

DOI:

Galerije savremenih umjetnosti Manifesto Sarajevo
adna.muslija@manifesto.gallery

Primljen: 14.09.2022.

Prihvaćen: 29.09.2022.

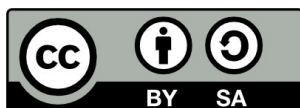
Ovaj rad sučeljavajući oprečna razmatranja o spomenicima Thomasa Hirschhorna, nastoji ukazati na etičke i političke probleme koji nastaju pri njihovom koncipiranju i izvođenju. Uzimajući u obzir teorijske polemike nastale na sjecištu promišljanja o performativnim spomenicima, *site-specific* umjetnosti i *community-based* umjetnosti, rada nudi čitanje Hirschhornovih spomenika, zasnovano na pojmu *class-oriented* umjetnosti. Istraživački korpus čine dva spomenika, Bataille Monument i Gramsci Monument. Korištenjem metode deskripcije, teorijske analize i principa vrednovanja društveno angažiranih umjetničkih praksi kritičara Reinalda Laddage, rad sugerira etički problematične formalne i konceptualne aspekte Hirschhornovih spomenika. Ti aspekti u konačnici upućuju na tezu da je koncepcija spomenika zasnovana na klasnim i ekonomskim odrednicama zajednica u čijem se životnom prostoru oni realiziraju, te da su spomenici sami po sebi produkt neoliberalnog tržišta umjetnina. Uvođenjem pojma *class-oriented* umjetnosti, ovaj rad naglašava moralnu odgovornost koju umjetnik ima, kada svoj rad realizira u ili sa zajednicom.

Cljučne riječi: Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, Gramsci Monument, community-based umjetnost, eksploatacija, kolonizacija, class-oriented umjetnost

Uvod

Politička filozofkinja Chantal Mouffet javni prostor definisala je kao “bojno polje na kojem se sučeljavaju različiti hegemonistički projekti, bez ikakve mogućnosti konačnog pomirenja.”¹ Ovakva definicija, osim što objašnjava transformacije urbanih sredina i metamorfoze spomeničke plastike u post-revolucionarnim, post-ratnim i post-konfliktnim društvima, može se koristiti i kao teorijski okvir za razumijevanje i analizu umjetničkih praksi druge polovine XX i početka XXI stoljeća, a koje se ostvaruju u i bivaju determinisane upravo javnim prostorom.

Te prakse, s jedne strane podrazumijevaju one performativne, pri čemu se interes umjetnika i umjetnica za djelovanje van galerijskog prostora, između ostalog, može dovesti u vezu sa njihovom sviješću o političnosti javnog prostora i djelo-



1 Chantal Mouffe, “Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space”, *Open: Art as Public Issue*, No.14, (2008): 10.

vanja u njemu.² S druge strane, jukstapozicija različitih umjetničkih formi u javni prostor³, dovodi do njegovog propitivanja kao posljedice historijskih događaja, političkih odluka, društvenih previranja, na koncu uzrokujući redefiniranje javne uloge umjetnosti i umjetnika.⁴

Umjetničkim praksama koje se ostvaruju u javnom prostoru, nerijetko oslanjajući se na performativne i (*site-oriented*) instalativne forme, mogu se pridodati i one koje se ostvaruju u zajednicama, ili imaju za cilj njihovo privremeno formiranje. *Community-based* umjetnost tako postaje specifično spajanje dematerijaliziranih umjetničkih formi, pri čemu sam ishod umjetničkog djela, nije nužno umjetnički.⁵ Upravo zbog toga, kritičar Reinaldo Laddaga insistira da analiza i vrednovanje ovakvih praksi mora biti i umjetničko i etičko i praktično i političko.⁶

Laddagin princip vrednovanja *community-based site-oriented* umjetničkih praksi, bit će upotrijebljen u analizi dva spomenika švicarskog umjetnika Thomasa Hirschhorna⁷, *Bataille Monument* i *Gramsci Monument*. Uzimajući u obzir definiciju javnog prostora koju nudi Mouffet, te različita polazišta teorije savremene umjetnosti, ovaj rad metodom teorijske analize i deskripcije, nastoji pokazati kako su Hirschhornovi spomenici produkt neoliberalnog tržišta umjetnina, te da sami po sebi perpetuiraju već uspostavljene hegemonije odnose.

Da bi se ova teza argumentovala, spomenici se prije svega analiziraju kao primjer performativnog spomenika i naslijeđa Beuysove društvene skulpture. Referentni teorijski korpus ovog segmenta su djelo Mechtild Widrich, *Performative monuments: The rematerialisation of public art*, te Hirschhornovi sabrani eseji koji nude jasniji uvid u njegovu koncepciju *autonomije umjetnosti*. Drugi segment rada problematizira odabrane spomenike kao primjere

community-based umjetničke prakse, sugerirajući njihovu eksploatatorsku dimenziju. Kao relevantna teorijska polazišta koristi se kapitalno djelo Miwon Kwon, *One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity*, te kritičke analize Granta Kestera. Hirschhornovi spomenici se potom razmatraju kao primjer *site-oriented* umjetnosti, nakon čega se uvodi pojam *class-oriented umjetnost*. Njegovu elaboraciju slijedi upotreba u analizi odabranih spomenika.

Hirschhornovi (performativni) spomenici kao autonomne (društvene) skulpture

*I try to make a new kind of monument. A precarious monument. A monument for a limited time.*⁸

a) O spomeniku kao performativu

Hirschhorn u svom nastojanju da kreira “novu vrstu spomenika”, u različitim urbanim sredinama realizira seriju od četiri spomenika posvećenih filozofima. Prvi u seriji, bio je *Spinoza Monument* iz 1999. godine postavljen u Crvenom distriktu u Amsterdamu. Potom 2002. godine kreira *Deleuze Monument* u naselju Cité Champfleury u Avignon. U okviru izložbe *Documenta 11* u kasselskom naselju Nordstadt, 2002. godine realizira spomenik pod nazivom *Bataille Monument*, dok 2013. godine pod pokroviteljstvom Dia Art Foundation u njujorškom naselju Forest Houses finalizira i posljednji u nizu, *Gramsci Monument*.

Svi spomenici sastoje se iz dva dijela: “klasičnog” – kipa filozofa, koji mimetički ili simbolično reprezentuje njegov lik, te “informativnog dijela” – zasebnog, arhitektonski riješenog dijela u kojem posjetitelji mogu pronaći i konsultirati knjige, video kasete, izjave i biografske do-

2 “From the point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or in its challenging and this is why they necessarily have a political dimension.” Ibid., 11.

3 U ovom slučaju misli se na umjetničke forme koje je Rosalind Krauss označila pojmom *skulptura u proširenom polju*.

4 Miwon Kwon, *One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity*, (Cambridge&London: The MIT Press, 2002), 30.

5 Ibid., 96-97

6 Clair Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (London&New York: Verso, 2012), 18.

7 Thomas Hirschhorn je rođen 1957. godine u Bernu, Švicarska. Nakon studija na Kunstgewerbeschule Zürich, preselio se u Pariz 1983. godine gdje od tada živi i radi. Hirschhorn je veliki broj svojih radova posvetio filozofima, piscima, umjetnicima koje voli, u obliku velikih skulpturalnih djela kao što su oltari, kiosci, spomenici, karte i kolaži. Sa svojom serijom od četiri spomenika, Hirschhorn ističe svoju volju „da uspostavi novu definiciju spomenika kroz provociranje susreta i kreiranje događaja“.

8 Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, ed. Lisa Lee & Hal Foster, (Cambridge&London: The MIT Press, 2013), 45.

kumente o filozofu. S tim u vezi, Hirschhorn u jednom od svojih zapisa navodi:

“This information part with its material responds to the why. The classical part responds to the who. The information part of the monument is a physical place, a small construction (as in the kiosks) open twenty-four hours a day, seven days a week, where one can isolate oneself, sit down, study, and get information about the philosopher’s work.”⁹

Tako se *Bataille Monument*, smješten u kasselskoj četvrti u kojoj su pretežno živjeli turski imigranti, sastojao od osam elemenata: skulpture, biblioteke Georgesa Bataillea, didaktičkog prikaza Batailleovog života i rada; prostora za realizaciju različitih radionica, kebab štanda, bara, televizijskog studija, besplatnih usluga prijevoza do spomenika za posjetitelje, te usluga prijevoza lokalnog stanovništva do glavnih umjetničkih mjesta u centru grada, web kamere i internet punkta.¹⁰ *Gramsci Monument* sastojao se iz dva paviljona povezana improviziranim mostom. Paviljoni su sadržavali kiosk sa novinama, biblioteku sa knjigama o Gramsciju, radio stanicu, kompjutersku/internet sobu i muzej pisama, osobnih predmeta i fotografija ovog filozofa, bar koji poslužuje ručak i večeru, umjetni ribnjak, zanatsku radionicu i salon, gdje su se svaki dan održavali razgovori o filozofskim temama.¹¹

Informacijski dio Hirschhornovih spomenika mjesto je koje revidira i reinventira sam pojam, ulogu i funkciju spomenika. Pretvarajući posjetitelja u učesnika, a ne pukog posmatrača, on mu daje performativni karakter.¹² Historičarka umjetnosti Mechtild Widrich razmatrajući funkciju i formu spomenika u javnom prostoru ističe sljedeće:

“If the Bataille Monument itself consists in part in the

selling of kebab, lending videos, and broadcasting amateurs, in short, in the social connections and press that the work generates, it follows that the monument is a temporally and physically distributed event. (...) These strategies are more familiar from ephemeral urban performance art than from monumental sculpture.”¹³

Widrich različite forme umjetnosti u javnom prostoru koje aktiviraju posmatrača na način da njegovo djelovanje direktno doprinosi razvoju, formi i funkciji spomenika, naziva *performativnim spomenicima*, te Hirschhornove označava kao jedan od primjera takvih praksi.¹⁴

b) O autonomnosti i društvenoj skulpturi

Performativnost i prekarnost Hirschhornovih spomenika mogle bi se promatrati i kao procesualnost i evolutivnost, zbog čega oni bivaju izuzetno bliski koncepciji društvene skulpture kako je postavlja Joseph Beuys: društvena skulptura je evolutivna, u stalnom stanju promjene, nikada nije završena niti fiksirana i provocira na razmišljanje o tome kako oblikujemo i krojimo svijet u kojem živimo.¹⁵ Na sličan način i Hirschhorn piše o svojim spomenicima:

“The form conveys the idea that the monument will disappear. What shall remain are the thoughts and reflections. What will stay is the activity of reflection.”¹⁶

Ipak, ono po čemu se Beuys i Hirschhorn radikalno razlikuju jeste ideja autorstva, koja na koncu dovodi do suprotstavljenih razumijevanja autonomije umjetnosti i dihotomije *umjetnost-životna praksa*. Za razliku od Beuysa koji je veliki dio svoje umjetničke prakse bazirao na ideji da je *svaki čovjek umjetnik*, Hirschhorn proklamuje stav o *nedijeljenom autorstvu* – on i samo on je autor umjetničkog djela, bez obzira na to ko ga izvodi, ili ko učestvuje u njegovoj realizaciji, te kao takav ne dijeli odgovornost za

9 Ibid.

10 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no. 110, (Fall, 2004): 75.

11 Luisa Valle, “Object Lesson: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument; Negotiating Monumentality with Instability and Everyday Life”, *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum* 22, no. 2, (Fall, 2015):18.

12 Mechtild Widrich, *Performative monuments: The rematerialisation of public art*, (Manchester&New York: Manchester University Press, 2014), 2

13 Ibid., 3.

14 Ibid. 5

15 Chris Thomson, *Felt: Beuys, Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*, (Minneapolis&London: University of Minnesota Press, 2011), 89.

16 Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 46.

njega, niti razumijevanje o njemu.¹⁷ Konceptiju o nedijeljenom autorstvu slijedi i insistiranje na formi, te pokušaj redefiniranja *autonomije umjetnosti*. Hirschhorn je o formi i autonomiji zapisao sljedeće:

“Form is essential in art. Form is the most important thing. By “form” I mean something coming from myself, from my own, something that I am the only one to see and perceive as logic, something that only I can work out and give.”¹⁸

“Art is autonomous, Art is autonomous because—and just because—it’s Art. Another word for autonomy is “beauty” or “the absolute.” To make it clear, I am not interested in “autonomy” as self-sufficiency or self-enclosure. I am for autonomy as a self-erection or self-expenditure.”¹⁹

Kako autorova definicija autonomije umjetnosti u svojoj sažetosti i nedorečenosti, ne uspijeva da se dostatno ogradi od vlastitog dijahronijskog značenja i historijskog naslijeđa, doima se kao ignorantni pokušaj samodistanciranja od vlastite prakse. S jedne strane, Hirschhorn zanemarujući performativnost koja je integralna informativnom dijelu spomenika, te paradoksalno zagovarajući atonomnost umjetnosti, simplificira vlastitu umjetničku praksu i sabotira intenciju kreiranja nove vrste spomenika. Sam autor je u svojim spisima istakao: “I try to make a new kind of monument. A precarious monument. A monument for a limited time.”²⁰ S druge strane, insistirajući na formi i njenom prekarnom karakterom, svoju praksu čini politički i etički problematičnom.

Hirschhornova community (non) based umjetnost

a) Za i protiv, zajednice

Hal Foster u eseju *Towards A Grammar of Emergency* ističe kako Hirschhorn upotrebljava upravo termin pre-

karno, a ne efemerno, jer ga ono kao “atribut prirode” ne interesuje. Prekarno, smatra Foster, nije toliko karakteristična umjetnikovog rada, koliko ljudi kojima se on pomoću njega obraća.²¹

Uloga zajednice, ali i Hirschhornov odnos prema njoj, ključna je za definisanje i razumijevanje njegove umjetničke prakse. Prije svega, članovi zajednica u kojima se realiziraju spomenici učestvuju u njihovoj izgradnji. Tako su u konstrukciji *Bataille Monumenta* učestvovali pretežno mladi muškarci, članovi lokalnog boks kluba Philippinenhof, ali i ostali stanovnici naselja, pri čemu niko od njih nije imao prethodno iskustvo gradnje i/ili umjetničkog djelovanja. Svi oni bili su plaćeni satnicom od osam eura, a autor u jednom od svojih zapisa o iskustvu rada na *Bataille Monumentu* ističe:

“One thing that was certain for me was that everyone would be paid for his or her work. I hate volunteerism for the sake of art! I refuse to appeal to volunteers, that is, unpaid workers, in order to implement my work of art.”²² Slična praksa ponovljena je i pri izgradnji Gramsci Monumenta u kojoj su pretežno učestvovali stanovnici Forest Houses naselja Afro-Američkog porijekla.²³

Osim što zajednica doslovno gradi spomenike, ona svojim prisustvom i sudjelovanjem u aktivnostima učestvuje u ostvarivanju performativne i diskurzivne prakse. S jedne strane, navedene činjenice impliciraju bliskost Hirschhornovih spomenika sa *community-based site-specific* umjetničkim praksama kako ih definiše Miwon Kwon:

“(…) But a central objective of community-based site specificity is the creation of a work in which members of a community—as simultaneously viewer/spectator, audience, public, and referential subject—will see and recognize themselves in the work, not so much in the sense of being critically implicated but of being affirmatively pictured or validated.”²⁴

17 Thomas Hirschhorn, “Gramsci Monument”, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society* 27, no.2, (2015): 218.

18 Ibid., 220.

19 Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 93.

20 Ibid., 45.

21 Hal Foster, “Towards A Grammar of Emergency”, *The New Left Review*, no. 68, (March/April 2011): 106.

22 Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 234.

23 Luisa Valle, “Object Lesson,” 28.

24 Kwon, *One Place After Another*, 95.

S druge strane, otvara se prostor za čitanje spomenika u ključu Bourriaudove relacijske estetike. Međutim, Hirschhorn odbija definiranje spomenika kao *community based* umjetničke prakse, ali i njihovo dovodenje u vezu sa relacijskom estetikom:

“I have never used the term “participatory art” in referring to my work—that is a meaningless term, because someone looking at an Ingres painting, for instance, is participating. He can participate without anyone noticing. Similarly, I never used the terms “educational art” and “community art.” And my work has never had anything to do with “relational aesthetics.” Nor have I read the book about it. If certain superficial critics put me in this category of “relational aesthetics,” it is simply an inaccurate representation of what I do. Not a single one of my works in public space has been a project of “relational aesthetics” for the simple reason that I want to create a relationship with the other only if that other has no specific relationship with aesthetics.”²⁵

Bataille Monument i *Gramsci Monument* se tako radije mogu opisati kao *community non based* prakse, ne samo zato što umjetnik negira navedene korelacije i insistira na nedijeljenom autorstvu i formi, već zato što njegove (isključivo) umjetničke intencije otkrivaju potpuno neprihvatanje bilo kakve odgovornosti spram dobrobiti i napretka zajednice. Upravo zato, može se govoriti o eksploataciji zajednice, koja po svemu sudeći dobija status gotovo formalnog elementa spomenika.

b) O eksploataciji zajednice

Umjetnički kritičar Grant Kester ističe kako Hirschhorn posjetitelje Documenta 11 tretira kao turiste, čiji je odnos sa učesnicima - radničkom klasom i zajednicom turskih imigranta - voajeristički i neautentičan, te da je “participacija” učesnika “koreografirana u korist posjetitelja”.²⁶ Iako je Hirschhorn, zahvaljujući izuzetnoj ekonomskoj podršci u realizaciji i *Bataille* i *Gramsci* spomenika, uspio da obezbijedi dnevnicu za učesnike, hranu, osvježenje, materijale za radionice itd. Kester ističe da navede-

ni projekti samo kratkoročno doprinose zajednici, što se može smatrati promišljenim postupkom zarad održavanja “autonomije umjetnosti”. S tim u vezi, Kester ističe:

“He was able to retain his “purity” precisely by refusing to take any responsibility for the disappointment, frustration or disillusionment of those residents when, after eleven weeks, these resources, and the accompanying outpouring of public concern that the neighborhood had enjoyed, were abruptly withdrawn. (...) For Hirschhorn, the practices and methods of creative transformation necessary to produce more sustainable or meaningful change in Forest Hills are dismissed as intrinsically uncreative “social work.”²⁷

Zanemarivanje dugoročne dobrobiti zajednice i stvarnog uticaja projekta na rezidente je ciljano, a sam umjetnik navodi:

“I am not a social worker; I am not trying to revive this neighborhood. For me, art is a tool to get to know the world. Art is a tool to make me confront reality; art is a tool to experience the time in which I am living.”

(Umjetnički) rad sa marginaliziranim društvenim skupinama, čija je osnovna težnja zadovoljavanje individualnih spoznajnih potreba, nije ništa drugo do (simbolička) eksploatacija tih skupina, koja se sama po sebi može tumačiti i kao produkt neoliberalnog sistema vrijednosti. Ono što ide u prilog takvoj tvrdnji je i kulturno hegemoniziranje koje Hirschhorn vrši nametanjem vlastitog intelektualnog vlasništva i fasciniranosti Bataillom i Gramscijem.²⁸ Međutim, Hirschhornov “doživljaj i spoznaja svijeta u kojem živi kroz umjetnost” nije jedini nivo eksploatacije zajednice.

Drugi nivo eksploatacije razotkriva se analizom naručitelja i finansijera projekata *Gramsci* i *Bataille*. Luisa Valle, pozivajući se na kritiku Diedricha Diederichsena, poredi produkciju *Bataille* i *Gramsci* spomenika. Ističe kako je Bataille spomenik “tjerajući postojeći umjetnički svijet u svakodnevno okruženje onih koje je isključivao”, neminovno objektivizira potonje. Documenta 11 su pak

²⁵ Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 377.

²⁶ Grant H. Kester, *The One and The Many: Contemporary Collaborative art in a Global Context*, (Durham&London: Duke University, 2011), 62.

²⁷ Grant H. Kester, *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*, 2015. <<http://abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>> Očitano: 10. 01. 2022.

²⁸ Paradoksalno, Hirschhorn hegemonizira marginalne skupine nametanjem intelektualne ostavštine filozofa Gramscija, koji je sam pojam

na objektivizaciji turskih imigranata, profitirale. Pored toga, Valle navodi kako je naručilac Gramsci spomenika, Dia Foundation²⁹, fetišizacijom radničkog naselja i medijskom promocijom “pozitivnih učinaka projekta na društvo”, “podarila sebi plašt politički korektnog i ojačala svoj brend”.³⁰

Autorica Christina Braun napominje da se Hirschhornovi spomenici uvijek realiziraju pod okriljem umjetničkih institucija, što pored umjetničkog kredibiliteta i “autonomije”, garantuje i neometano djelovanje u javnom prostoru – umjetničke institucije kao ideološki aparati i imanentni dijelovi hegemonne strukture “vladaju” javnim prostorom.³¹ Tako Hirschhorn i umjetničke institucije stupaju u simbiozu, koja na osnovu eksploatacije Drugog, osigurava perpetuaciju odnosa moći.

Site-oriented vs class-oriented umjetnost

a) Hirschhornovi site (non) oriented spomenici

Baš kao što je zanemarivanje potreba i dobrobiti zajednice bila promišljena (umjetnička) odluka, Hirschhorn ni lokacije spomenika ne prepušta slučaju. Ipak, u intervjuu sa Benjaminom Buchlohom ističe:

“I am the artist, and when I work in an open space, I decide where to place my work. It interests me that my work has to defend itself in any surroundings, in any sector, and fight for its autonomy.”³²

Navedena izjava sugerira da umjetnik teži greenbergovskoj koncepciji skulpture, koja je “fizički nezavisna i samodostatna”.³³ Ipak, ono što umjetnik podrazumije-

(kulture) hegemonije i definisao.

29 Kritičar James Panero problematizira transparentnost finansiranja Hirschhornog projekta: “Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument, a temporary public art work sponsored by the Dia Foundation now on view at Forest Houses in the Bronx, reportedly cost \$500,000 to construct. If you try accounting for its material costs in plywood, nails, tarps, and packing tape, and still come up \$490,000 short, you are not alone.”

James Panero, *The Artist is present in the Bronx*, 2013., <<https://newcriterion.com/issues/2013/9/the-artist-is-present-in-the-bronx>> Očitano: 10.01.2022.

30 Luisa Valle, “Object Lesson,” 29.

31 Christina Braun, *Thomas Hirschhorn: A New Political Understanding of Art?*, (Dartmouth College Press, 2018), 165.

32 Hirschhorn, *Critical Laboratory*, 338.

33 Clement Greenberg, “Sculpture in our time”, *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance 1957-1969*, ed. John O’Brian, (Chicago&London: The University of Chicago Press, 1993), 61.

34 Simon Sheikh, “Planes of immanence, or The form of ideas: Notes on the (anti-)monuments of Thomas Hirschhorn”, *Afterall*, no 9, (Spring/summer 2004): 97.

35 Kwon, *One Place After Another*, 26.

va pod “samoodbranom rada u bilo kojoj sredini”, jeste njegova mogućnost da bude specijalno i kontekstualno nezavisan, odnosno “univerzalan”. Međutim, Hirschhorn ponovo dajući novo značenje pojmovima koji su bogati dijahronijskim značenjima, kreira proturiječnost. Simon Sheik dekonstruiše Hirschhornov pojam univerzalnosti, te ističe kako se “non-site-specificity” Hirschhornovih spomenika krije u odnosu univerzalnog i partikularnog:

“What Hirschhorn here is aiming at is the crucial political (and philosophical) relationship between the particular and the universal. It is a matter of the particular making claims for the universal: specific (city) subjects becoming the sign for all similar urban conditions and the inherent spatial organisation of work, housing, migration and even deviance.”³⁴

Novi ugao gledanja u raspravi o tome da li su *Bataille* i *Gramsci* spomenici *site-oriented* umjetnička djela, mogao bi se potražiti u teoriji Miwon Kwon. Naime, autorica smatra da je osnovna karakteristika *site-oriented* umjetnosti način na koji je odnos umjetničkog djela prema samoj lokaciji i njenim društvenim uvjetima i institucionalnim okvirima, podređen diskurzivno determinisanom mjestu (*site*), koje je ocrtno kao polje znanja, intelektualne razmjene ili kulturne debate. Međutim, Kwon naglašava da diskurzivno determinisano mjesto nije nužno dato, već prije generisano samim radom, a potom potvrđeno konvergencijom s postojećom diskurzivnom formacijom.³⁵ Drugim riječima, ono što Hirschhornove spomenike čini *site-oriented* umjetničkom praksom, nije puka uvjetovanost i podređenost fizičkim, geografskim i prostornim

karakteristikama mjesta, već njihova određenost diskursom koji oni generiraju spram već postojeće diskurzivne formacije mjesta.

Ipak, postojeći diskurs mjesta u Hirschhornovom slučaju ima ključnu ulogu, jer sam po sebi služi kao jedan od parametara na osnovu kojih umjetnik bira mjesto realizacije projekta. Hirschhorn svoje spomenike uvijek postavlja izvan gradskih središta, historijski i kulturno važnih mjesta. Postavlja ih u naseljena područja, ali ne bilo kakva, već ona u kojima žive marginalizirane društvene skupine, Afro-Amerikanci, imigranti, prekarni radnici itd., a odabir takvih mjesta, smatra Simon Sheik, jeste strateški.³⁶ Autor ističe kako su lokacije odabrane na osnovu antagonizma spram samih spomenika, ali da su kao takve ipak zamjenjive, te s toga negira *site-specific* karakter Hirschhornove prakse:

“We are not dealing with site-specific works then, but rather with sites that are specifically chosen while still being general or generic, precisely not ‘historical’ or ‘central’, that is specific to national identity, but rather they are typical of all cities.”³⁷

Simonu Sheiku bi se moglo zamjeriti to što pojam *site-specific*, *site-oriented* promatra u užem smislu, zanemarujući diskurzivnu determinisanost mjesta, koja otvara mogućnost “generalizacije” lokacija Hirschhornovih spomenika. Diskurzivna determinisanost mjesta koja određuje Hirschhornove spomenike zapravo se nalazi u funkciji diskursa Drugog.

Clair Bishop kritikuje Baurioudvu koncepciju relacijske estetike, ističući kako ona podrazumijeva “ujedinjeni subjekt kao preduvjet za ostvarivanje *zajednice kao zajedništva*” (engl. *community-as-togetherness*). Autorica nudi “kontrapunkt” koji označava kao *relacijski antagonizam*. Oslanjajući se na kritičku teoriju Chantal Mouffet i Ernsta Laclaua i shvatanje antagonizma kao sukoba koji nastaje pri susretu sa Drugim, a koji naš identitet čini nesigurnim (prekarnim) i ranjivim, ističe kako Hirschhornovi spo-

menici pružaju umjetničko iskustvo koje je primjerenije antagonističkom subjektu i društvu savremenog doba. Relacijski antagonizam tako nije zasnovan na društvenoj harmoniji, već na razotkrivanju onoga što je potisnuto u održavanju privida sklada.³⁸

b) Hirschhornovi class-oriented spomenici

Uzimajući u obzir Hirschhornovu težnju da “kroz umjetnost spozna svijet”, te imajući u vidu teoriju da je taj svijet (društvo) podijeljen i antagonistički, ne čudi što Hirschhorn pokušava ostvariti susret sa Drugim i prihvatiti prekarost i ranjivost vlastitog identiteta. Upravo zato, određenost mjesta i diskursa lokacije samo su neizbježne specifičnosti u kreiranju rada orijentisanog prema i determinisanog rasnim, etničkim, ekonomskim i klasnim antagonizmima.³⁹ Drugim riječima, ne govorimo samo o *site-oriented* umjetnosti, već o onome što bi se moglo nazvati *class-oriented* umjetnost.

Za razliku od umjetničkih praksi baziranih na pojmu klase i pitanju klasnog poretka, *class-oriented* praksama se mogu označiti one koje se direktno obraćaju specifičnoj klasnoj skupini (prekarnim radnicima, radnicima, ljudima u pokretu, itd.), ili pak nastaju u suradnji sa njom⁴⁰. U slučaju analiziranih spomenika, umjetnik se ujedno i obraća i surađuje sa određenom klasom, s ciljem ostvarivanja susreta, zbog čega oni mogu klasificirati kao primjeri *class-oriented* umjetnosti.

Iako *class-oriented* umjetnost, ne mora nužno podrazumijevati lokacijsku odrednicu, Hirschhornov interes za prostor i “kreiranje susreta”, neminovno rezultira odlukom da svoje spomenike realizira u *klasno čistim* naseljima - urbanim marginama. Umjetnikov susret sa Drugim (klasno drugačijim) se tako inicira u javnom prostoru koji je fizički, kontekstualno i diskurzivno neodvojiv od klasne odrednice.

Međutim, etička (i politička) problematičnost ovakve prakse pojavljuje se u trenutku kada se postojećim i na površinu iznesenim antagonizmima pristupa na način da

36 Simon Sheikh, “Planes of immanence,” 94.

37 Ibid., 97.

38 Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, no. 110, (Autumn 2004): 75.

39 Pokušaj “provociranja susreta i kreiranja događaja” na kojem Hirschhorn zasniva svoje nove spomenike, mogao bi se tumačiti kroz prizmu agonizma i insistiranju na (pozitivnom) sukobu/sučeljavanju kao temelju demokratskog pluralizma. Ipak, socijalne nepravde uzrokovane klasnoj nejednakošću i neravnopravnošću teško da se mogu opravdati konceptom agonizma.

40 Pojmom *class-oriented* umjetnosti mogli bi se označiti i radovi Santiaga Sierre, Suzzane Lacy, Selme Selman, i dr.

se hegemoni poredak perpetuirati. Hal Foster analizirajući društveno-političku funkciju Hirshhornovih spomenika, ističe kako status “gosta filozofa” odgovara marginalnom statusu “zajednice domaćina”, te da takav susret sugerira privremenu promjenu funkcije spomenika iz jednoznačne strukture koja prikriva filozofske, političke, ekonomske i društvene antagonizme, u kontra-hegemoni arhiv koji ima mogućnost da artikuliše sve postojeće razlike.⁴¹

Nedvojbeno je da, Hirschhorn omogućivši susret (elitne) umjetničke publike i turskih imigranata na periferiji Kassela, neminovno artikuliše postojeće antagonizme, ali oznaka kontra-hegemonog mogla bi se dovesti u pitanje, jer prekarni arhiv koji se gradi, djelo je privilegovanog srednjovječnog zapadnog bijelog muškarca i produkt isključivo njegovog znanja, interesa i afiniteta. Takav postupak osim što je hegemonizirajući, u svojoj suštini paradigma je savremene neoliberalne kolonizacije.

c) O kolonizaciji javnog prostora

Sociolog Charles Pinderhughes definiše specifičan oblik kolonizacije prisutan u savremenim društvima označen pojmom “interna kolonizacija”:

“I define internal colonialism as a geographically-based pattern of subordination of a differentiated population, located within the dominant power or country. This subordination by a dominant power has the outcome of systematic group inequality expressed in the policies and practices of a variety of societal institutions, including systems of education, public safety (police, courts and prisons), health, employment, cultural production, and finance. This definition includes the subordinated population – the colonized – and the land on which they reside within a former settler colony or settler colony system.”⁴²

Naselja poput Forest Houses i Nordstadta su planski organizovane i odvojene urbane cjeline koje u suštini predstavljaju “zemlju koloniziranih” – marginaliziranih društvenih skupina čijom se eksploatacijom održava sistemski nejednakost. Međutim, ono što Hirschhorn radi djelujući u “zemlji koloniziranih” (koja se često označava terminom “inner city”) jeste nastavak ranije i sistemski organizovane interne kolonizacije.

Taj nastavak realizira se ne toliko doslovnim, fizičkim, uzurpiranjem javnog prostora, (spomenici su sami po sebi funkcionisali kao društveni centri lokalne zajednice, pa iako su bili privremeni, predstavljaju nešto od čega je ta zajednica mogla imati koristi), niti eksploatacijom radne snage (sudionici realizacije spomenika bili su plaćeni), već manifestacijom kolonijalnih snaga kroz transformaciju “domicijelne” kulture. Apsolutno zanemarujući intelektualne potrebe zajednice i njeno postojeće intelektualno, historijsko i kulturno naslijeđe, Hirschhorn prezentira arhiv vlastitih filozofskih afiniteta i postavlja ih kao nešto što bi potencijalno tu zajednicu moglo transformisati. Na taj način umjetnik zajednicu nastoji preoblikovati izvana, koristeći se principima *soft-powera*. Ono što zapravo čini, jeste doprinošenje kulturnoj hegemoniji kroz neokolonijalni pristup Drugom. Takav pristup osim što je etički problematičan, zajednici ne pruža nikakvu praktičnu i dugoročnu dobrobit.

Zaključak

Unatoč činjenici da Hirschhorn ne nastoji ostvariti društveno angažiranu i “korisnu” umjetničku praksu, ne smije se zanemariti odgovornost koju umjetnik preuzima u onom trenutku kada svoj umjetnički projekat odlučuje realizirati uz njenu pomoć i u okviru njenog životnog prostora. Hirschhornova borba za autonomiju umjetnosti nije nikakav alibi za odbijanje odgovornosti prema zajednici u trenutku kada je umjetnički projekat utemeljen na postojećim antagonizmima te zajednice, te apsolutno realiziran u okviru nje i zahvaljujući njoj.

Komparacija kritičkih čitanja *Bataille* i *Gramsci* spomenika i autorovih zapisa o njima, razotkriva niz kontradikcija. S jedne strane, projekti *Bataille* i *Gramsci* zanimljiv su primjer Beuysovog naslijeđa i primjer performativnog spomenika. Njihova evolutivnost, efemernost, participativnost i performativnost su unatoč autorovim negacijama, nepobitne. S druge strane, skulpturalni karakter na kojem umjetnik insistira može se promatrati kroz prizmu teorije skulpture u proširenom polju, ali njegova autonomnost, više je nego diskutabilna.

Borba za autonomiju i odbijanje odgovornosti prema zajednici rezultiralo je njenom eksploatacijom i kolonizacijom. Tretiranje zajednice kao Drugog, koji se ovim

41 Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, (London&NewYork: Verso, 2015), 53.

42 Charles Pinderhughes, “Toward a New Theory of Internal Colonialism”, *Socialism and Democracy* 25, no. 1, (2011): 236

projektima neminovno hegemonizira, teško da se može odvojiti od konstelacije neoliberalnog sistema vrijednosti. Hirschhornovi projekti, štaviše, reproduciraju postojeći sistem vrijednosti i upravo insistiranjem na autonomiji umjetnosti nipodaštavaju emancipatorsku snagu *community-based* umjetnosti.

Kako umjetnik svoje projekte realizira u okviru velikih internacionalnih izložbi, ili u saradnji sa organizacijama, koje same po sebi jesu dio neoliberalnog i kapitalističkog sistema, aktiviranje emancipatorske snage umjetnosti ne može se ni očekivati. Stoga, može se zaključiti da Gramsci spomenik i Bataille spomenik, ne samo da reproduciraju postojeći sistem vrijednosti, već su i njegov produkt.

Hirschhornovi spomenici i niz problematičnosti koje se u njihovoj koncepciji i realizaciji pojavljaju, ukazuju na važnost kritičkog sagledavanja umjetničkih praksi realiziranih u i/ili sa zajednicama. Svako djelovanje u zajednici podrazumijeva preuzimanje odgovornosti prema njoj. Insistiranje na autonomiji, umjetnost ne lišava takve odgovornosti. Bila "autonomna", ili ne, umjetnost (koliko, toliko) djeluje.

Literatura

- Bishop, Clair, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London&New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, no. 110, (Autumn 2004): 51-79.
- Braun, Christina, *Thomas Hirschhorn: A New Political Understanding of Art?*, Dartmouth College Press, 2018
- Foster, Hal, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London&New York: Verso, 2015.
- Foster, Hal, "Towards A Grammar of Emergency", *The New Left Review*, no. 68, (March/April 2011): 2011.
- Greenberg, Clement, "Sculpture in our time", *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance 1957-1969*, ed. John O'Brian, 55-61, Chicago&London: The University of Chicago Press, 1993.
- Hirschhorn, Thomas, *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, (ed.) Lisa Lee & Hal Foster, Cambridge&London: The MIT Press, 2013.
- Hirschhorn, Thomas, "Gramsci Monument", *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 27, no.2, (2015): 213-240.
- Kester, Grant H., *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*, (online), 2015. Pristupljeno putem: <<http://abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>> Datum pristupa: 10. 01. 2022.
- Kester, Grant H., *The One and The Many: Contemporary Collaborative art in a Global Context*, Durham&London: Duke University, 2011.
- Kwon, Miwon, *One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity*, Cambridge&London: The MIT Press, 2002.
- Mouffe, Chantal, "Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space", *Open: Art as Public Issue*, No.14, (2008): 6-15.
- Panero, James, *The Artist is present in the Bronx*, 2013., (online) Pristupljeno putem: <<https://newcriterion.com/issues/2013/9/the-artist-is-present-in-the-bronx>> Datum pristupa: 10.01.2022.
- Pinderhughes, Charles, "Toward a New Theory of Internal Colonialism", *Socialism and Democracy*, 25, no. 1, (2011): 235-256.
- Sheikh, Simon, "Planes of immanence, or The form of ideas: Notes on the (anti-)monuments of Thomas Hirschhorn", *Afterall*, no. 9, (Spring/summer 2004): 91-98.
- Thomson, Chris, *Felt: Beuys, Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*, Minneapolis&London: University of Minnesota Press, 2011.
- Valle, Luisa, "Object Lesson: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument; Negotiating Monumentality with Instability and Everyday Life", *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum* 22, no. 2, (Fall, 2015):18-35.
- Widrich, Mechtild, *Performative monuments: The rematerialisation of public art*, Manchester&New York: Manchester University Press, 2014.

THOMAS HIRSCHHORN'S PERFORMATIVE MONUMENTS: BETWEEN THE EXPLOITATION OF THE COMMUNITY AND COLONIZATION OF PUBLIC SPACE

Adna Muslija

Gallery of Modern Arts Manifesto Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
adna.muslija@manifesto.gallery

Thomas Hirschhorn is one of the names that is often associated with the theory of relational aesthetics. Nevertheless, Hirschhorn's new monuments found themselves at the center of various theoretical polemics. They have been analyzed as examples of performative monuments, site-specific art and community-based art. Recalling conflicting considerations about Hirschhorn's monuments, this paper aims to point out the ethical problems that arise during their conception and execution. Deconstructing the artist's choice of sites where monuments would be (temporarily) placed, confronting his idea of autonomy of art, and following Chantal Mouffet's definition of public space, the concept of class-oriented art is introduced. Emphasizing the moral responsibility of the artist who realizes his art work in or within the community, Hirschhorn's Bataille Monument and the Gramsci Monument are analyzed as examples of class-oriented art.

Keywords: Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, Gramsci Monument, community-based art, exploitation, colonization, class-oriented art