

Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene političnosti umjetnosti

Modrić, Dragana

Doctoral thesis / Disertacija

2025

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:101406>

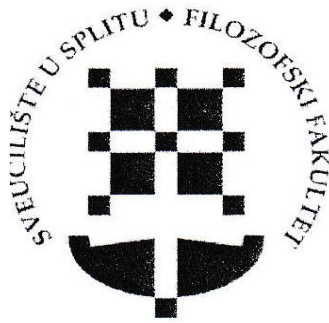
Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-07**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)





SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

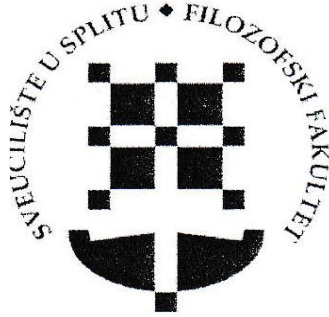
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
(DOKTORSKI STUDIJ) HUMANISTIČKE ZNANOSTI

DOKTORSKA DISERTACIJA

Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene
političnosti umjetnosti

Dragana Modrić

Split, lipanj, 2024.



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
(DOKTORSKI STUDIJ) HUMANISTIČKE ZNANOSTI

MODUL:
POVIJEST UMJETNOSTI

DOKTORSKA DISERTACIJA

Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene
političnosti umjetnosti

Mentorica:
izv. prof. dr. sc. Ljiljana Kolečnik

Doktorandica:
Dragana Modrić

Split, lipanj, 2024.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Artikulacija radničkih narativa u društveno angažiranoj umjetnosti i mogući pristupi njenom istraživanju	3
1.2. Pregled literature i izvora.....	6
1.3. Interdisciplinarni teorijski okvir	7
1.4. Hipoteza, metodologija i opseg korpusa istraživanja	16
1.5. Struktura disertacije.....	19
2. DRUŠTVENO ANGAŽIRANE UMJETNIČKE PRAKSE 90-IH GODINA 20. ST. – USPOSTAVA TEORIJSKOG OKVIRA	21
3. JACQUES RANCIÈRE – POVRATAK ESTETIKE U UMJETNIČKU KRITIKU.....	25
3.1. Neslaganje kao preduvjet za političko djelovanje (u umjetnosti)	27
3.2. Mogućnosti konkretnije primjene Rancièrove terminologije u polju umjetnosti – Pojam političke društvenosti.....	30
3.3. Primjeri političke emancipacije u društveno angažiranoj umjetnosti.....	31
4. DEINDUSTRIJALIZACIJA KAO DRUŠTVENI FENOMEN I MODELI NJENE REPREZENTACIJE	38
4.1. Lokalni aspekt deindustrijalizacije – Radničko samoupravljanje	42
4.2. Politička demokratizacija.....	47
4.3. Ekonomska demokratizacija – Privatizacija	49
5. RADNIČKO SJEĆANJE KAO (NEMATERIJALNI) OBLIK KULTURNOG NASLJEĐA – <i>BAŠTINA U NASTAJANJU</i>	53
5.1. Pregovaranje baštine u umjetničkim projektima	55
6. TVORNICA „DALMATINKA“ – STUDIJA SLUČAJA	58
6.1. Dominantni baštinski narativi na primjeru grada Sinja i nevidljivost (njegovog) industrijskog nasljeđa	58

6.2. Povijest tvornice kroz sjećanja radnica – Od emancipacije, preko privatizacije do retradicionalizacije	63
6.3. (Re) prezentacija radništva na primjeru radova Neli Ružić i projekt <i>Dalmatinka</i>	71
6.4. Analiza vizualnih zapisa „Dalmatinkine“ povijesti.....	72
6.5. <i>Do konca</i> i <i>Ana</i> – Strategije političkog djelovanja.....	76
7. RADNI TEREN JUGOPLASTIKA – AFIRMACIJA INDUSTRIJSKOG NASLJEĐA	
SPLITA	83
7.1. „Jugoplastika“ i njena uloga u radničkoj prošlosti Splita	84
7.2. Rekreacija i kultura kao dio radničke svakodnevice	87
7.3. Jugoplastika na otoku Visu – Ženski pogon	90
7.4. (Pre)živjeti rad.....	93
7.5. Projekt <i>Radni teren Jugoplastika (...uz preobrazbu destrukcijom)</i>	95
7.6. Izlog u žensku povijest rada.....	96
7.7. Akcija – Društvena reakcija	100
8. „ŽELJEZARA SISAK“	104
8.1. Projekt <i>Nevidljivi Sisak</i>	104
8.2. Umjetnički aktivizam kao okidač za aktiviranje baštinskih politika.....	111
9. DRUŠTVENI ELEMENTI PROCESA USPOSTAVE POLITIČKE DRUŠTVENOSTI	116
10. ZAKLJUČAK	121
11. POPIS IZVORA I LITERATURE	126
11.1. Izvorno arhivsko gradivo	126
11. 2. Neobjavljena građa projekta <i>Dalmatinka</i>	126
11.3. Periodika	127
11.4. Literatura	130
11.5. Mrežni izvori	150
12. SAŽETAK	159

13. SUMMARY	161
14. POPIS PRILOGA	163
POLUSTRUKTURIRANI INTERVJUI – Intervjui s radnicama i radnikom „Jugoplastike“	163
PRILOG 1 – Intervju s radnicama pogona „Jugoplastika“ na otoku Visu	163
PRILOG 2 – Intervju s radnikom pogona „Jugoplastike“ u Starom Gradu na otoku Hvaru	176
INTERVJUI S UMJETNICIMA I KUSTOSIMA	185
PRILOG 3 – Intervju s kolektivom OUR.....	185
PRILOG 4 – Intervju s Neli Ružić	197
PRILOG 5 – Intervju s Vanjom Babićem.....	201
POP RATNE ILUSTRACIJE	
PRILOG 6 - Slikovni prilozi	203
Kratki životopis autorice	239
Izjava o akademskoj čestitosti	240
Izjava o pohrani doktorske disertacije u digitalni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu	241

Predgovor

„Ono što je bilo označeno kao deindustrijalizacija u politički uzavreloj atmosferi kraja 70-ih i početkom 80-ih godina 20. st., ispostavilo se kao društveno složeniji, historijski dublji, geografski raznovrsniji i politički kompleksniji fenomen negoli se to ranije činilo.“¹

Deindustrijalizacija je, gledano iz ekonomske perspektive, proces smanjenja ili gubitka industrijske aktivnosti u ukupnom gospodarstvu neke zemlje ili regije. To je pojam suprotan od industrijalizacije, tj. proces u kojem se gubi tradicionalna industrija, osobito teška industrija i njoj srodne industrije. Masovnije procese deindustrijalizacije na globalnoj razini pratimo već od pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća kada uslijed stalne potrebe za smanjenjem proizvodnih troškova i povećanjem profita, američki i zapadnoeuropski tvornički divovi započinju s praksom izmještanja tvorničkih pogona u siromašne zemlje tzv. Trećeg svijeta. Istom logikom profita, gašeni su „neodrživi“ proizvodni pogoni u matičnim zemljama, pri čemu su milijuni radnika/ca ostali bez posla. Takva se ekonomska dinamika u kontekstu razvijenih kapitalističkih demokracija promatrala kao logičan proces, odnosno kao „prirodan“ završetak samo jedne u nizu etapa daljnjeg razvoja neoliberalnog kapitalizma. Međutim, u slučaju zemalja nekadašnjeg Istočnog bloka, kraj industrijalizacije je prvoklasno političko pitanje jer se veže uz krah jednog političkog sustava – komunizma, koji je svoju legitimnost temeljio na radništvu i industriji. Konkretno u slučaju Jugoslavije koja je uvela radničko samoupravljanje, kao specifičan i autentičan model socijalističkog društvenog uređenja, nestanak industrije predstavljao je iznimno traumatično iskustvo. Naime, u osnovi ideje na kojoj se temeljio samoupravni socijalizam, bilo je predviđeno da se funkcije države postupno „spuste“ na tvornice i radnike. Dakle, tvornice nisu bile samo faktor gospodarskog napretka, nego su imale iznimno važnu političku ulogu, a sami radnici predstavljali su političke subjekte i ključne čimbenike za ideološku verifikaciju državnog sustava. Pritom su tvornice imale i važnu društvenu i socijalnu dimenziju – provodile su obrazovne i stambene politike, inicirale kulturni i sportski život, organizirale zdravstvenu zaštitu radnika, a sve kako bi, u duhu proklamiranog kolektivizma, doprinijele jačanju zajedništva i osjećaju pripadnosti kod radnika.

¹ Slobodan prijevod autorice. Jefferson Cowie, Joseph Heathcotted, “The Meanings of Deindustrialization“, 2, (2003), <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/b9039ee0-a5c7-4a10-ac63-a1b19fb04eb3/content>, (pristupljeno 5. 6. 2023.). Način citiranja u disertaciji ravna se prema *Chicago Manual* sustavu bilježaka s popisom literature.

Društvena i ekonomska kriza koja zahvaća Jugoslaviju krajem osamdesetih i tijekom devedesetih godina 20. st., dovest će do slabljenja političke moći radničke klase, a nezadovoljstvo radnika vodit će u sve češće štrajkove. Ojačane nacionalističke struje iskoristit će specifičnost povijesnog trenutka kako bi mobilizirale radnike za političke sukobe i previranja, što će se pokazati kao uvertira u eskalaciju sukoba, krvavi raspad države i Domovinski rat. Osamostaljenjem Hrvatske nastupa razdoblje u kojem je državni aparat iznimno fokusiran na osnaživanje nacionalnog duha kroz dominantnu kulturnu politiku obilježenu nacionalističkim kičem, masovnom komercijalizacijom i estradizacijom, a što će se u baštinskim politikama odraziti kao negiranje socijalističkog nasljeđa i nemogućnosti kritičkog promišljanja novog društvenog poretka. Na snagu će stupiti *damnatio memoriae*, politički inaugurirana osuda svakog sjećanja i reminiscencije na bivši sustav, što će u svojoj zadnjoj instanci podrazumijevati i dokidanje političkog i društvenog digniteta nekadašnje radničke klase. U takvom ozračju, na prijelazu devedesetih u novo tisućljeće, dogodit će se prvi istraživački i umjetnički projekti tranzicijsko-privatizacijske svakodnevice koja je obilježena radničkim štrajkovima i stečajevima. Riječ je o umjetničkim radovima koji su izrazito procesualni, participativni i društveno angažirani. Kao njihovo distinktivno obilježje javlja se izražena istraživačka dimenzija. Istraživanja koja umjetnici provode uključuju historiografski i etnografski pristup radničkoj svakodnevici, odnosno arhivski rad, rad na terenu (industrijskim ruševinama) kao i direktan angažman unutar radničke zajednice. Djelujući na razmeđu između umjetnosti i politike ovaj tip umjetničkog diskursa podjednako angažira umjetničke kao i ne umjetničke elemente, što svakako predstavlja svojevrsan izazov za teoretičare i povjesničare umjetnosti, kako u odabiru prikladnog teorijskog, tako i metodološkog okvira.

U disertaciji se analiziraju tri istraživačko-umjetnička projekta kojima se pristupa kao studijama slučaja, a koji su vezani uz hrvatske tvornice: tvornicu tekstila „Dalmatinka“ u Sinju, tvornicu „Jugoplastika“ sa sjedištem u Splitu i „Željezaru Sisak“ u Sisku.

Riječ je o pionirskim primjerima artikulacije fenomena deindustrijalizacije na području Hrvatske, koji do sada nisu bili predmetom sustavnije analize, čime je izostala i njihova preciznija kontekstualizacija unutar korpusa suvremene umjetničke produkcije, kao i njihovo adekvatno teorijsko i metodološko fundiranje.²

² Dio istraživanja za ovaj doktorski rad proveden je u sklopu projekta Industrijsko nasljeđe i kultura sjećanja na primjeru Tvornice konca „Dalmatinka – Sinj“ koji se odvijao od 2013. do 2018. godine. Autori projekta bili su, uz

Voljenom suprugu Gogiju i našoj djeci Ivi, Miloju i Stipi.

autoricu disertacije, povjesničarka umjetnosti Jelena Pavlinušić i dizajner novih medija Nikola Križanac, kojima se ovim putem posebno zahvaljujem.

1. UVOD

Disertacija je usmjerena na umjetničke prakse koje istražuju, rekonstruiraju, interpretiraju i implementiraju materijalne i nematerijalne aspekte industrijske baštine socijalizma i recentne radničke povijesti. Taj radnički narativ u lokalnom kontekstu nedjeljiv je od deindustrijalizacijskih procesa i specifičnog povijesnog momenta *ratnih devedesetih*. *Devedesete* su prepoznate kao jedna od najkaotičnijih dekada recentne hrvatske povijesti koje se povezuju, uz formiranje nacionalne države i s onim „što po svoj prilici još dugo neće ući u dominantno tumačenje nacionalne povijesti, a svejedno je važno za razumijevanje dekade i njezinih posljedica, od radničkih borbi preko razvoja civilnog društva do niza ranih, ali silovitih simptoma društvene retradicionalizacije.“³

U tom smislu temi recentne radničke povijesti potrebno je pristupiti uzimajući u obzir društvene, ekonomske i političke transformacije koje se simultano odvijaju na prijelazu stoljeća, a zahvaljujući kojima se stubokom promijenio dominantni nacionalni diskurs i slijedom toga baštinske politike. Iako je riječ o globalnom fenomenu, potrebno je naglasiti kako su posljedice deindustrijalizacije izrazito neujednačene kada ih promatramo na regionalnom i lokalnom nivou. Odnos industrije, vremena, prostora i memorije iznimno je kompleksan, zbog čega se i identifikacija s radom uvelike razlikuje u pojedinim regijama, gradovima, pa čak i na razini pojedinih tvornica. Usporedimo li iskustvo zemalja zapadne Europe koje su svoj industrijski *baštinski boom* doživjele još 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća, poput Njemačke ili Velike Britanije, sa iskustvom postsocijalističkih zemalja Istočne Europe, vidjet ćemo kako u potonjem slučaju industrijska prošlost još uvijek nije prepoznata kao održiva odrednica u baštinskim politikama.⁴ Kulturna antropologinja Tanja Petrović baveći se ovom temom ističe kako globalni fenomen nestanka kolektivnog industrijskog rada zahtijeva posebnu pažnju kada su u pitanju postsocijalističke europske zemlje. Za razliku od zapadnih zemalja gdje se kraj industrijske ere promatra kao logičan, gotovo naturalizirani proces zapadnjačkog kapitalizma,

³ Orlanda Obad, Petra Bagarić, “Kratki rezovi, dugi ožiljci“, u *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad, Petra Bagarić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2020), 13.

⁴ Neoliberalne politike koje je provodila administracija Margaret Thatcher 80-ih godina 20. st. u Velikoj Britaniji rezultirale su masovnim i naglim zatvaranjem rudnika diljem zemlje, što je prouzročilo duboke ekonomske potrese i socijalne podijele. S druge strane imamo primjer njemačke regije Ruhr, gdje se transformacija teške industrije odvijala postepeno tijekom šezdeset godina, uz značajne državne novčane poticaje što je rezultiralo u potpunosti suprotnim učincima od onih u Velikoj Britaniji. Christian Wicke, “Introduction: Industrial Heritage and Regional Identities”, u *Industrial Heritage and Regional Identities*, eds. Christian Wicke, Stefan Berger, Jana Golombek (London: Routledge, 2018), 1–2.

u zemljama istočne Europe koje baštine iskustvo socijalističkog društvenog uređenja, primjećuje Petrović, to baš i nije slučaj. Prvenstveno jer je u tim zemljama industrijska prošlost usko vezana uz socijalistički projekt razvoja i modernizacije, a koji je u slučaju Jugoslavije imao i neke specifičnosti, poput radničkog samoupravljanja.⁵ Analizirajući reprezentaciju radništva u Europi, politolog Artan Sadiku također primjećuje razliku između Istočnog i Zapadnog bloka koja je vidljiva na razini estetske forme društveno-političkog života. Naime, dok su zemlje na istoku Europe svoje politike strukturirale oslanjajući se na radničku klasu kao neposrednu društvenu referencu, zemlje Zapadnog bloka isključivale su radničko iskustvo i njihovu vidljivost u javnom prostoru.⁶

Nastavno na političku konotaciju radničkog nasljeđa socijalizma, promjenom političkog i društvenog okvira, dolazi do postepenog „brisanja“ radnika iz javnog prostora. Industrijska i radnička prošlost ne percipira se kao kulturni resurs kojim se legitimiraju nacionalni interesi, i kao takva ostaje izvan dominantnih baštinskih narativa. Laurajane Smith koja se u svom radu bavi kritičkom analizom procesa i uvjetima „proizvodnje“ kulturne baštine, uvodi pojam *autorizirani baštinski diskurs* kako bi objasnila ovakve pojave.⁷ Njen pojam upućuje na političnost samog procesa nastajanja baštine, koji podrazumijeva legitimizaciju/autorizaciju prihvatljivih baštinskih narativa od strane baštinskih institucija poput muzeja, konzervatorskih odjela ili ministarstava zaduženih za poslove kulture. S obzirom na to da su baštinske institucije u velikoj mjeri uvjetovane *konsenzualnim* pristupom baštini, brojne povijesti koje dovode u pitanje ili ukazuju na društvene nepravilnosti ostaju „nevidljive“. Dodatna otežavajuća okolnost, kada je u pitanju afirmacija radničke prošlosti kao vrijedne kulturne baštine jest i njena nematerijalna dimenzija koja obuhvaća specifično iskustvo industrijskog načina života i kulture, što se pak ne uklapa u globalne (zapadne) trendove kojima se daje prednost materijalnim oblicima kulturne baštine. Nemogućnost upravljanja, konzervacije i restauracije nematerijalnih aspekata baštine svakako je doprinijelo izostavljanju radničkih narativa iz povelja i konvencija o zaštiti kulturne baštine. Nadalje, radnička povijest nepravilno je zanemarena i unutar akademske zajednice, što je uvjetovano bojazni istraživača od pretjerane sentimentalizacije ili romantizacije sjećanja radnika na prošla vremena, što se u literaturi

⁵ Tanja Petrović, “Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the Former Yugoslavia“, *Narodna umjetnost*, 50/1, (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.) 96–120

⁶ Artan, Sadiku, “Od centra do periferije: o estetskom oblikovanju radništva“, u *Gradove smo vam podigli - o protivrečnostima jugoslavenskog socijalizma*, ur. Vida Knežević, Marko Miletić (Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018), 44.

⁷ Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London: Routledge, 2006)

opisuje kao *nostalgija dimnjaka*. U tom kontekstu važno je naglasiti kako suvremeni pristupi istraživanju radničkih sjećanja idu upravo u suprotnom smjeru, pri čemu se akceptiraju pozitivni aspekti radničke nostalgije, pri čemu se radničko nasljeđe uzima se kao polazna točka za kreiranje bolje budućnosti - *nostalgija za budućnost*, što je pristup koji se afirmira i ovom disertacijom.⁸

1.1. Artikulacija radničkih narativa u društveno angažiranoj umjetnosti i mogući pristupi njenom istraživanju

Deindustrijalizacija na području Hrvatske pojavljuje se u specifičnom povijesnom trenutku koji je obilježen dvostrukom tranzicijom; onom političkom koja podrazumijeva smjenu jednog i uspostavu novog političkog sustava (sa socijalizma na demokraciju neoliberalnog tipa), te onom ekonomskom koju karakterizira prijelaz s centralno-planske ekonomije na slobodno tržište.⁹ Razorni karakter gospodarskih promjena dodatno je otežan ratnim sukobima, genocidom i etničkom diskriminacijom onih koji se nisu uklapali u nove nacionalne zajednice, uzrokujući tako gubitak radnih mjesta zajedno s ljudskim gubicima i raseljavanjem.¹⁰ Premda se kritički pristup temi radništva u Hrvatskoj javlja još osamdesetih godina 20. st., posebno u mediju fotografije,¹¹ fokus ove disertacije je na specifičnim umjetničkim praksama koje nastaju kao reakcija na posljedice političke i ekonomske tranzicije *devedesetih* u Hrvatskoj, a koje prate transformaciju radništva. To su u prvom redu radovi koji su izrazito participativni, procesualni i društveno angažirani poput radova *Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća* umjetnice Andreje Kulunčić, *Anđeli garavog lica* Igora Grubića

⁸ Svoju teoriju o progresivnom karakteru nostalgije baštinski stručnjaci Smith i Campbell temelje na desetogodišnjem istraživanju koje su kontinuirano provodili u engleskom gradu Castlefordu, poznatom po snažnom radničkom nasljeđu, kao i na temelju brojnih intervjuva s osobljem i posjetiteljima u baštinskim centrima i muzejima na području SAD-a i Australije. Laurajane Smith, Gary Campbell, “‘Nostalgia for the Future’: Memory, Nostalgia and the Politics of Class“, *International Journal of Heritage Studies* 23, no. 7 (2017): 612–627. Više o *progresivnoj nostalgiji* u Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2008) kao i tekstu Tima Stranglemana, “‘Smokestack Nostalgia,’ ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“. *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 23–37.

⁹ Petrović, “Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the Former Yugoslavia“, 97.

¹⁰ Chiara, Bonfiglioli, *Women and Industry in the Balkans: The Rise and Fall of the Yugoslav Textile Sector* (London: Bloomsbury Publishing, 2019), 6.

¹¹ Kao u fotografskim ciklusima Borisa Cvjetanovića *Labinski rudari* (1987.). Irena Bekić, “Rastvaranje privida, poticanje promjena“, *Kulturpunkt*, 14. 9. 2020. https://kulturpunkt.hr/tema/rastvaranje-privida-poticanje-promjena/?fbclid=IwAR03N8iPXyjdld-EU7u4591ca91QOntFkl6HOgciSh_PxQDS32Zj0JBwWUs (pristupljeno 15. 12. 2022.)

te dugogodišnji projekt Marijana Crtalića *Nevidljivi Sisak*, o kojem će više biti riječi u okviru treće studije slučaja ove disertacije. Spomenuti primjeri osim tematskih, pokazuju i druge međusobne sličnosti, na što upućuje i likovna kritičarka Silva Kalčić koja ističe kako je riječ o generacijski povezanim autorima koji su rođeni 60-ih godina 20. st., djeluju u Zagrebu i „tematiziraju upravo tijelo radnika i radne procese te tranzicijsku deindustrijalizaciju Hrvatske, odnosno društvenu nevidljivost ‘plavih ovratnika’.“¹² Ova opservacija o generacijskoj povezanosti umjetnika podudara se s definicijom *deindustrijalizacijske umjetnosti* kao one koja se povezuje uz iskustvo radničke klase i kao takva najčešće je praksa „potomaka radnika koji se intergeneracijski povezuju i ostvaruju refleksijom radničke perspektive“.¹³ Prepoznajući političnost trenutka u kojem radnička klasa gubi dignitet i društvenu relevantnost, umjetnici se sve više usmjeravaju na metode društvene participacije djelujući pri tom na rubnom području između umjetnosti i politike. Ovakav tip umjetničkih praksi s izraženom društvenom dimenzijom možemo pratiti od 90-ih godina prošlog stoljeća naovamo, kao i teorijske pokušaje njihove artikulacije koje u stručnoj literaturi nalazimo pod različitim imenima; od participacijske, dijaloške, relacijske umjetnosti do umjetnosti zajednice i procesualne umjetnosti. Iako kod ovog tipa praksi prepoznamo „tradiciju“ okupiranja javnog prostora i političkog djelovanja koje su karakteristične za avangardne pokrete i umjetničke pravce poput dadaizma, futurizma, konstruktivizma, situacionizma pa sve do spomenutih društveno angažiranih praksi 90-ih godina 20. st., društveno angažirani diskurs koji se razvija na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće nije moguće sagledati isključivo kao nastavak zapadnjačke linije povijesnih avangardi. Polje njihova djelovanja zahvaća podjednako i umjetničku i ne umjetničku, civilnu scenu, kao i društvene pokrete, što je razlog zbog kojeg ih kritičar Nato Thompson naziva *kulturalnim praksama*.¹⁴ Izražena društvena i politička dimenzija ovih praksi zahtijeva prilagodbu same discipline povijest umjetnosti. Teoretičarka umjetnosti i likovna kritičarka Claire Bishop naglašava kako su upravo društveno angažirane prakse pokazale svu slabost discipline povijest umjetnosti i njenu nespremnost na prilagodbu suvremenim kretanjima, što argumentira učestalim primjerima svođenja kritičkog diskursa na etiku kada su društveno angažirani projekti u pitanju. Ovakvo stanje Bishop naziva „etičkim zaokretom“ u umjetničkoj

¹² Silva Kalčić, „Čovjek-radnik u umjetničkim djelima“, u: *Čovjek i industrija: povijesno iskustvo o čovjeku u industriji*, ur. Julija Lozzi-Barković (Rijeka: Pro Torpedo, 2016), 367.

¹³ Sanja Potkonjak, Tea Škokić, *Gdje živi tvornica? Etnografija postindustrijskog rada* (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2022), 195.

¹⁴ Nato Thompson, „Living as Form“, u: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991 – 2011* (New York – Cambridge: Creative Time Books –The MIT Press, 2012), 21.

kritici, što je zabrinjavajuća pojava do koje dolazi kada estetski sudovi ustupe mjesto etičkim.¹⁵ Kako bi se izbjegla opasnost od „iskliznuća“ u polje etike i posljedično dovelo u pitanje vjerodostojnost logičke i kritičke analize, u disertaciji se okrećemo teoretičarima koji svojim konceptima povezuju ova dva naoko nespojiva polja – polje estetike i politike.

U tom smislu korisnim su se pokazali filozofski koncepti teoretičara Jacquesa Rancièrea kojima se ukazuje na međusobne sličnosti politike i umjetnosti kao društvenih realiteta. Rancière navodi kako umjetnost i politika na sličan način kreiraju specifične forme osjetilnog iskustva u kojem se „svakodnevne stvari pojavljuju kao politički objekti, svakodnevna pitanja kao politički relevantna a pojedinci kao politički subjekti.“¹⁶ Uvođenjem pojmova poput *distribucije osjetilnog* (metapolitika estetike), *politike estetike* i *estetike politike*, Rancière i konkretno povezuje ova dva područja ljudskog djelovanja.¹⁷ Na ovom tragu su i teorijska promišljanja Gabriela Rockhilla, koji politici i umjetnosti ne prilazi kao fiksno određenim društvenim fenomenima, nego ističe kako na njihovu konstituciju primarno utječe specifičnost povijesnog trenutka i pripadajućeg mu društvenog konteksta.¹⁸ Tako se u analitičku aparaturu disertacije uvodi spomenuta terminologija iz filozofije politike, pri čemu se kod analize pojedine studije slučaja stavlja naglasak na *društvenu političnost* umjetničkog djela. Ovaj pojam, definiran na način kako to čini Rockhill, podrazumijeva da se društveno angažiranim umjetničkim praksama pristupa uzimajući u obzir sve razvojne, „životne“ faze umjetničkog djela, njihovu umjetničku uvjetovanost kao i društveno-povijesne specifičnosti.

Osim u teorijskom smislu, u disertaciji je napravljen iskorak u područje interdisciplinarnosti u metodološkom smislu. Uz metode karakteristične za disciplinu povijest umjetnosti, poput analize umjetničkog djela i komparacije, obilato su korištene etnografske metode. Tu se prvenstveno misli na metode intervjuva, dugoročno promatranje sa sudjelovanjem te terenski rad. Ovakav istraživački pristup nastavlja se na suvremene metodičke pristupe u

¹⁵ Za primjer navodi Granta Kestera i njegov koncept *dijaloške umjetnosti* kojim ovaj kritičar daje prednost dijalogu kao metodi, kojim se nadilaze granice između „nas“ i „drugih“. Ovakav pristup, ističe Bishop, nastavak je politike identiteta popularne u teorijama 90-ih godina 20. st., a koja se zasniva na ideji poštivanja drugoga, prepoznavanju različitosti, zaštiti osnovnih sloboda i poštivanju ljudskih prava. Filozof Peter Dews ovaj je trend opisao kao etički zaokret, koji je itekako prisutan i u kritičkom diskursu koji se formira oko društveno angažirane umjetnosti. Tako su npr. umjetničke strategije koje ne slijede smjernice identitetske politike, poput pretjerane identifikacije, često diskvalificirane kao neetičke. Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum International* 44, no. 6 (2005): 178.

¹⁶ Jacques Rancière, *The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics* (London: Continuum, 2011.), 7. Slobodan prijevod autorice.

¹⁷ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: A&C Black, 2006).

¹⁸ Gabriel Rockhill, "Radical History and the Politics of Art", in: *Radical History and the Politics of Art* (New York: Columbia University Press, 2014).

umjetničkim istraživanjima koje zagovara povjesničarka umjetnosti Fiona Siegenthaler, koja ističe pozitivne aspekte „etnografskog zaokreta“ u suvremenoj umjetnosti. Siegenthaler ukazuje na potencijal korištenja etnografskih metoda u društveno (angažiranim) umjetničkim praksama kao način analize kojim se obuhvaća podjednako umjetnički i društveni aspekt.¹⁹ Smatra kako je produktivnije da se kritičari i istraživači suvremenih umjetničkih praksi fokusiraju na interakcije koje nastaju između umjetnika i zajednice za vrijeme samog procesa, kao i naknadnih utjecaja koje ovakve prakse možebitno imaju na društvenu zajednicu nakon što završe, negoli na njihovu muzejsku prezentaciju, što je obično slučaj. Ovakav pristup predstavlja svojevrsnu alternativu postojećem teorijskom i metodološkom pristupu društveno angažiranoj umjetnosti, a koji se u većem dijelu iscrpljivao u različitim pokušajima svođenja društvene i političke dimenzije na onu etičku.

1.2. Pregled literature i izvora

Primarni izvori disertacije su umjetničke realizacije proizašle iz projekata vezanih uz tvornice „Dalmatinka“, „Jugoplastika“ i „Željezara Sisak“, kako individualni umjetnički radovi, tako i kolektivne umjetničke akcije. Riječ je o radovima umjetnice Neli Ružić; videoinstalaciji *Ana* i filmu *Do konca*, zatim umjetničkom projektu *RT Jugoplastika* kolektiva OUR te umjetničkom projektu *Fenomen Željezara* Marijana Crtalića. Navedene umjetničke prakse mogu se svesti pod naziv društveno angažirane, pri čemu im je distinktivna karakteristika izražen istraživački karakter. Kako je više riječ o umjetničkom pristupu koji je uvelike definiran društvenim kontekstom, nego određenom umjetničkom pravcu, nužnim se pokazala prilagodba „standardne“ analitičke aparature umjetnosti. U svrhu njenog proširenja, uvodi se terminologija i teorijski koncepti iz srodnih disciplina, a kojima se uspješno objašnjavaju kompleksni odnosi nastali premrežavanjem dviju naizgled odvojenih realnosti – umjetnosti i društva ili preciznije, umjetnosti i politike. Ovo je razlog zbog kojeg je literatura i građa korištena u disertaciji izrazito heterogena; od umjetničke dokumentacije i literature iz područja umjetnosti (katalozi, predgovori izložaba, stručni tekstovi o pojedinim autorima i projektima, kritički osvrti), preko arhivskih spisa, do tekstova iz područja filozofije politike i suvremene estetike i filozofskih pregleda kojima se daje uvid u razvoj suvremene estetske misli. Centralna tema disertacije – artikulacija deindustrijalizacije kao društvenog fenomena u polju

¹⁹ Fiona Siegenthaler, „Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship“, *Critical Arts* 27, no. 6 (2013): 742.

umjetnosti – zahtijeva dodatnu elaboraciju s obzirom na to da je riječ o relativno slabo istražnom fenomenu u lokalnom kontekstu. U disertaciji se stoga daje sumarni pregled fenomena deindustrijalizacije iz perspektive industrijskih studija, s naglaskom na njegovu kulturološku i baštinsku dimenziju i pojmove koji su operabilni u polju umjetnosti poput *nostalgije dimnjaka* ili *pornografije ruševina*. Deindustrijalizacija kao pojam uvijek je u suodnosu s industrijalizacijom, periodom koji je u Jugoslaviji bio sinonim za napredak i modernizaciju zemlje. Pitanjem položaja radnika u kontekstu samoupravnog socijalizma, kao i transformacijom radništva u periodu političke i ekonomske tranzicije bave se istraživači unutar različitih disciplina. Posebno korisnim pokazala su se historiografska istraživanja socijalističke svakodnevice i radničke povijesti, političke i sociološke analize samoupravnog socijalizma i procesa političke tranzicije, kao i etnografska istraživanja radničkih zajednica i promjena njihova načina života uslijed zatvaranja tvornica.

1.3. Interdisciplinarni teorijski okvir

Iako je riječ u prvom redu o umjetničkom korpusu koji je predmetom analize ove disertacije, teorijski okvir koji se uspostavlja izrazito je interdisciplinarni. Tako se mogu razlučiti četiri teorijske osi koje vežemo uz različita disciplinska očišta:

- suvremena umjetnička kritika – teorija umjetnosti (društveno angažiranih praksi)
- teorijski koncepti iz područja filozofije politike i estetike
- industrijske studije (različiti pristupi temi deindustrijalizacije i njenoj lokalnosti – od povijesnih, politoloških, kulturno-antropoloških do socioloških aspekata)
- kritičke studije nematerijalne kulturne baštine.

Gledajući iz perspektive povijesti umjetnosti, ključno je istaknuti kako društveno angažirani oblici umjetnosti predstavljaju izazov za kritičare i istraživače u smislu potrebe za interdisciplinarnim pristupom, kako bi se obuhvatili estetski, ali i oni društveni elementi na kojima se ovakve prakse zasnivaju. U disertaciji se tako donose povijesni prikazi s objašnjenjima različitih aspekata društveno angažirane umjetnosti, uključujući fenomene poput „umjetnosti zajednice“ ili „umjetnosti kao istraživanja“ te njihov (su)odnos s praksama društvenog i političkog aktivizma. Inicijalnim istraživanjem obuhvaćena je tako obimna količina znanstvene i stručne literature unutar koje posebno mjesto zauzimaju teoretičari koji se smatraju pionirima artikulacije teorijskog diskursa društveno angažiranih umjetničkih praksi čiju sustavniju pojavu pratimo od početka 90-ih godina 20. st. U prvom redu riječ je o pojmu

relacijska estetika, francuskog kritičara i kustosa Nicolasa Bourriauda i njegovoj knjizi *Relational Aesthetics* objavljenoj 1998. godine. U knjizi se Bourriaud bavi aktualnim umjetničkim praksama kojima je osnovna teorijska i praktična polazišna točka društveni kontekst i mogućnost uspostave (narušenih) međuljudskih odnosa – mikroutopija. Podjednako važan doprinos razvoju kritičke aparature za ovakav tip umjetničkih praksi dala je britanska kritičarka Claire Bishop i njen pojam *participacijska umjetnost* kojim se apostrofira važnost angažiranja i (političke) emancipacije gledatelja u samom umjetničkom procesu. Svoja stajališta Bishop precizno artikulira u knjizi *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* kao i tekstovima poput “Antagonism and Relational Aesthetics” u kojem se iznimno kritički osvrće na Bourriaudova stajališta i izravno kritizira njegov koncept relacijske umjetnosti. Za disertaciju se ključnim pokazao njen tekst „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ u kojem ukazuje na povezanost etičkog zaokreta u likovnoj kritici s urušavanjem kritičkog aparata discipline povijest umjetnosti kada su društveno angažirane prakse u pitanju. Na ovu liniju teoretičara nastavlja se koncept *dijaloške umjetnosti* Grant Kestera koji autor elaborira u knjizi *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Kester smatra kako je upravo otvaranje komunikacijskih kanala između umjetnika i publike ili samih sudionika osnovni cilj suvremenih angažiranih praksi. Neovisno o pokušajima kojima navedeni teoretičari artikuliraju „nove“ pojave u umjetnosti, ipak ne uspijevaju analitički obuhvatiti svu njihovu kompleksnost, prvenstveno njihov društveni i politički aspekt. Upravo zbog ove analitičke „nedostatnosti“ unutar discipline povijest umjetnosti u disertaciji se okrećemo drugim, srodnim disciplinama i teoretičarima čiji su koncepti aplikabilni i u polju umjetnosti. U prvom redu korisnim su se pokazali teorijski modeli i koncepti suvremenih estetičara i teoretičara koji se bave odnosima umjetnosti i politike poput Jacquesa Rancièrea i Gabriela Rockhilla. S obzirom na to da isti nastavljaju dugu tradiciju marksističke filozofske misli, za njihovu historijsku kontekstualizaciju i općenito genezu razvoja suvremene estetske misli, korisnom inicijalnom literaturom pokazali su se opći pregledi kontinentalne filozofije poput onoga Clivea Cazeauxa *The Aesthetics* i *Continental Aesthetics* istog autora. Koncept *političkog* kod J. Rancièrea i operabilnost ovog pojma u polju umjetnosti prepoznat je kao ključan analitički alat kojim se uspješno objašnjavaju društveni aspekti angažiranih umjetničkih praksi. Tijekom istraživanja napravljen je izbor ključnih tekstova nužan za razumijevanje njegove kritičke pozicije kao i njegovih rasprava vezanih uz pitanje relacije umjetnosti i politike poput *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*,

Moments Politiques, Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art, The Emancipated Spectator, The Politics of Aesthetics. Tom popisu treba dodati i naslove koji objašnjavaju Rockhillovu kritiku Rancièrea: *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics* te studije u kojima Rockhill razvija vlastiti model povijesnog odnosa umjetnosti i politike u *Interventions in Contemporary Thought History, Politics, Aesthetics*, odnosa kojeg artikulira pojmom *političke društvenosti* koji detaljnije objašnjava u knjizi *Radical History and the Politics of Art*. Deindustrijalizacija kao iznimno kompleksan društveni fenomen u fokusu je znanstvenika industrijskih studija. U tom smislu zasebnu skupinu izvora čine tekstovi koji tematiziraju odnos ovog globalnog fenomena s neoliberalnim politikama i njegove ovisnosti o kapitalizmu. Tu se ističu pregledi *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization* uredničkog trojca Jeffersona Cowiea, Josepha Heathcotta i Barryja Bluestonea kao i knjiga *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization* kojom autori Steven High i David W. Lewis ukazuju na društveni i kulturološki aspekt deindustrijaliziranih prostora. S obzirom na to da je riječ o fenomenu koji ima svoje regionalne posebnosti konzultiran je i zbornik tekstova *Industrial Heritage and Regional Identities* koji su uredili Christian Wicke, Stefan Berger i Jana Golombek, s naglaskom na primjere zemalja koji baštine socijalističko industrijsko nasljeđe poput primjera rudarskog nasljeđa Jiu Valley u Rumunjskoj.²⁰ Poseban fokus je stavljen na literaturu koju čine zbornici i članci u kojima se analiziraju kulturološki aspekti deindustrijalizacije, poput tematskog izdanja časopisa *International Labor and Working-Class History* koji su uredili Tim Strangleman, James Rhodes i Sherry Linkon pod nazivom *Crumblin Cultures: Deindustrialization, Class and Memory*, kao i zasebni tekstovi ovih autora od kojih ćemo izdvojiti tekst Tima Stranglemana „Smokestack Nostalgia,' 'Ruin Porn' or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“ u kojem se bavi modelima reprezentacije fenomena deindustrijalizacije, s posebnim naglaskom na medij fotografije,²¹ kao i tekst Sherry Linkon pod nazivom „Narrating Past and Future: Deindustrialized Landscapes as Resources“ gdje autorica analizira deindustrijalizaciju u američkoj književnosti. Ovom opusu potrebno je dodati i publikacije/kataloge izložbi koji se bave fenomenom u lokalnom kontekstu poput *Priče iz konzerve: Povijest prerade i konzerviranja riba na sjeveroistočnom Jadranu*, zbir tekstova kojima se kroz pristupe različitih disciplina daje uvid u proces deindustrijalizacije

²⁰ David A. Kideckel, “Identity and Mining Heritage in Romania's Jiu Valley Coal Region. Commodification, Alienation, Renaissance”, u: *Industrial Heritage and Regional Identities*, ed. Christian Wicke, Stefan Berger and Jana Golombek (London, New York: Routledge, 2018), 119–136.

²¹ Strangleman, “Smokestack Nostalgia,' 'Ruin Porn' or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“.

i radikalne transformacije koje prolaze pomorske industrije na istočnoj obali Jadrana, u Hrvatskoj i Sloveniji,²² zatim *Od barake do fabrike – o preradi ribe na otoku Hvaru i Plavica – tvornica za preradu ribe Cres*. U kontekstu recentne istraživačko-izložbene produkcije kojoj je u fokusu tema industrijskog rada i povijest zatvorenih tvornica iz perioda socijalizma, potrebno je spomenuti gotovo već kontinuirani program koji se odvija u Tehničkom muzeju Nikola Tesla u Zagrebu (istraživačko-izložbeni projekt *Skrojene budućnosti*, izložbe *Silvestar Kolbas: Fotokemika*, zatim *Đuro Đaković, portreti rada* te *Sanja Iveković: Nada Dimić – rekonstrukcija industrijskog nasljeđa*), kao i Muzeja Jugoslavije u Beogradu (*O fabrikama i radnicima*).

Političnost umjetničkog djela, ako je shvatimo na način kao G. Rockhill, obuhvaća vrijeme, prostor i društvene prakse, zbog čega je ključno razumijevanje i povijesnog trenutka u kojem nastaje. Kako bi se dobio uvid u specifičnost industrijskog iskustva rada u jugoslavenskom i postjugoslavenskom kontekstu, konzultirana je literatura koja se bavi temom industrijskog nasljeđa u zemljama bivše Jugoslavije. U tom pogledu korisne su se pokazale antropološke studije koje tematiziraju radništvo u posttranzicijskim društvima Hrvatske i Slovenije,²³ kao i interdisciplinarni pregledi poput onog *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*,²⁴ kojim se u fokus historiografskih istraživanja Jugoslavije vraća pitanje klase.²⁵ Za kontekstualizaciju radničkog iskustva socijalizma konzultirani su pregledi kojima se obuhvaćaju širi društveni i kulturni aspekti života u socijalističkoj Jugoslaviji,²⁶ kao i publikacije kojima se prikazuje svakodnevica života u socijalizmu, a koja je uključivala razvoj potrošačke kulture.²⁷

²² Iva Kosmos, Tanja Petrović, Tanja, Martin Pogačar, ur., *Priče iz konzerve. Povijest prerade i konzerviranja riba na sjeveroistočnom Jadranu* (Zagreb: Srednja Europa, 2020).

²³ Petrović, "Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the Former Yugoslavia".

²⁴ Rory Archer, Igor Duda, Paul Stubbs, ed., *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism* (London: Routledge, 2016).

²⁵ Vrijedno je istaknuti i povijesno istraživanje radničke prošlosti u kontekstu samoupravnog socijalizma, a kojim se akceptira klasna dimenzija poput onog Gorana Musića objavljenog u knjizi *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories* (Budapest – New York: Central European University Press, 2021).

²⁶ Breda Luthar, Maruša Pušnik, "The Lure of Utopia: Socialist Everyday Spaces", in *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ed. Breda Luthar, Maruša Pušnik (Washington: New Academia Publishing, 2010), 1–36.

²⁷ Igor Duda, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih* (Zagreb: Srednja Europa, 2005) i Igor Duda, *Pronađeno blagostanje: svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih* (Zagreb: Srednja Europa, 2009).

U okviru istraživanja radničke povijesti u socijalizmu, kao zasebna tema izdvojilo se pitanje ženske emancipacije putem rada. Ovom temom bavile su se istraživačice unutar različitih disciplina, od kojih ćemo izdvojiti danas već kultne tekstove Lydije Sklevitzky sabrane u knjizi *Konji, žene, ratovi*, dok je od recentne literature važno istaknuti sociološka istraživanja kojima se ispituje utjecaj tranzicije na rodne odnose i žensku emancipaciju poput onog Inge Tomić-Koludrović, a čiji su rezultati objavljeni u knjizi *Pomak prema modernosti, Žene u Hrvatskoj u razdoblju zrele tranzicije* i *Proizvedeno u Hrvatskoj, tranzicija hrvatske tekstilne industrije* autorice Ivane Biočina. Značajan doprinos temi svakako predstavlja višegodišnje istraživanje Chiare Bonfiglioli koje obuhvaća preko 60 provedenih intervju a s tekstilnim radnicama na području bivše Jugoslavije, a čiji su rezultati objavljeni u knjizi *Women and Industry in the Balkans: The Rise and Fall of the Yugoslav Textile Sector*. Također, temom ženskog industrijskog rada u susjednoj Sloveniji bavi se Nina Vodopivec u knjizi *Tu se ne bo nikoli već šivalo: doživljanja izgube dela in propada tovarne*, u kojoj autorica uz žensku perspektivu prikazuje i društvenu transformaciju radničke stvarnosti na primjeru propadanja jedne od najvećih slovenskih tekstilnih tvornica – „Mura“.²⁸

O specifičnostima samoupravnog socijalizma kao društvenog i političkog okvira unutar kojeg se odvijala masovna industrijalizacija, kao i stvarnog položaja radnika unutar ovog sustava – samoupravljača – koristili su se podaci i saznanja s kolegija Rade Pantića i Rasta Močnika pod nazivom *Teorijski pristupi Jugoslaviji*.²⁹ Za razumijevanje ekonomskog i sociološkog aspekta tvorničkog rada u radničkom samoupravljanju, ključnim su se pokazali tekstovi Josipa Županova koji se smatra istaknutim predstavnikom industrijske sociologije. Zbirka njegovih tekstova objavljenih pod naslovom *Samoupravljanje i društvena moć*, predstavljaju vrijedne sociološke analize kojima autor donosi uvid u specifičnosti funkcioniranja poduzeća u samoupravljanju; od ekonomske funkcije članova samoupravne radne organizacije – poduzeća koje Županov analizira po modelu kolektivnog poduzetništva u kontekstu pravila tržišne ekonomije – pa sve do vrijednih analiza društvene moći na rad poduzeća, kao što su ispitivanja utjecaja rukovoditelja na radnički savjet ili utjecaj obrazovanja na participaciju radnika u sudjelovanju radničkih savjeta. Županov tako empirijskim putem rasvjetljuje razloge zbog kojih dolazi do disparatnosti između formalne i realne ovlasti

²⁸ Vidi i Nina Vodopivec, “Our Factory: Textile Workers’ Memories and Experiences in Slovenia“, *Narodna umjetnost* 57, br. 1 (2020): 51–70. <https://doi.org/10.15176/vol57no103> (pristupljeno 15. 5. 2022.).

²⁹ Rade Pantić, “Od kulture u ‘socijalizmu’ do socijalističke kulture“, u: *Gradove smo vam podigli. O protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, ur. Vida Knežević, Marko, Miletić (Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018, 185–200.

radničkih savjeta, a što će se pokazati ključnim kamenom spoticanja u potpunoj aktualizaciji ideje radničkog samoupravljanja. Kao zanimljiv društveni fenomen kojim se bave sociolozi u kontekstu radničkog samoupravljanja, a koji ujedno nudi mogućnost djelomičnog sagledavanja društvene moći je tvornički štrajk, o kojem su pisali jugoslavenski sociolozi poput Nebojše Popova („Štrajkovi u savremenom jugoslovenskom društvu”) i Nece Jovanova (*Dijagnoza samoupravljanja 1974. – 1981.*).³⁰ Kraj osamdesetih i početak devedesetih godina prošlog stoljeća označio je „pad“ komunizma na Istoku Europe, pri čemu u većini postkomunističkih zemalja otpočinje proces tranzicije.³¹ U slučaju Hrvatske, ovaj proces koincidirao je sa stvaranjem države i ratom, što je značilo da su nove nacionalne države bile primorane istodobno „transformirati politički i privredni sustav, te teritorijalno ustrojiti, a katkad i obraniti, novu političku zajednicu.“³² Ova dvostruka tranzicija – politička i ekonomska – koja se odvijala popraćena ratnim sukobima, predstavlja iznimno traumatično razdoblje hrvatske povijesti, u kojem dolazi do nacionalne homogenizacije društva, popraćene homogenizacijom na području religioznosti i porastom etnocentričke orijentacije.³³ O devedesetima kao iznimno kaotičnoj dekadi koja će imati dalekosežne društvene i ekonomske posljedice, iz različitih disciplinskih perspektiva saznajemo iz zbornika radova simboličnog naziva *Devedesete: Kratki rezovi*, uredničkog dvojca Orlande Obad i Petra Bagarića. Iako se kontinuirano zagovarala potreba za političkom/socijalnom i ekonomskom demokracijom, što je vidljivo iz stručnih i znanstvenih radova ekonomskih stručnjaka u tom periodu,³⁴ ekonomska tranzicija se odvijala iznimno sporo i neuspješno. Tome u prilog govori i podatak po kojem je Hrvatska jedna od najneuspješnijih država po pitanju provedbe privatizacije društvenog kapitala u svom okruženju.³⁵ Iako je u Hrvatskoj bilo prisutno više tržišnih elemenata nego u bilo kojoj drugoj socijalističkoj zemlji, privatizacija nije omogućila preduvjete za efikasno restrukturiranje poduzeća i prijelaz na

³⁰ Temu štrajka aktualiziraju autori Sven Cvek, Jasna Račić i Snježana Ivčić baveći se temom transformacije radničke klase na primjeru tvornice Borovo u *Borovo u štrajku: rad u tranziciji 1987. – 1991.* (Zagreb: Baza za radničku inicijativu i demokratizaciju, 2019).

³¹ O više desetljeća dugom iskustvu jugoslavenske i postjugoslavenske tranzicije više u *Leksikonu tranzicije* autora Hajudina Hromadžića.

³² Mirjana Kasapović, “Demokratska tranzicija i političke institucije u Hrvatskoj“, u: *Politička misao* 33, br. 2-3 (1996): 84-99. <https://hrcak.srce.hr/105918> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

³³ Vlasta Ilišin, “Demokratska tranzicija u Hrvatskoj“, u: *Sociologija i prostor*, br. 139-142 (1998): 27-52. <https://hrcak.srce.hr/119953> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

³⁴ Branko Horvat, “Opozicija i konsenzualna demokracija“. *Politička misao* 32, br. 3-4 (1995): 64-71. <https://hrcak.srce.hr/110606> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

³⁵ Yudit Kiss, “Paradoksi privatizacije u Istočnoj i Srednjoj Europi“ i Ribnikar, “Ukidanje društvenog vlasništva (uopće i prvenstveno u Sloveniji)“.

uspješno funkcioniranje unutar tržišnog sustav.³⁶ Transformaciju ekonomskog okvira pratila je i transformacija radništva, što se manifestiralo u negativnim praksama poput eksploatacije radnika i prekarnosti u postsocijalizmu.³⁷

Deindustrijalizirani prostori, njihova muzealizacija te modeli zaštite pokazali su se izazovom, kako za teoretičare (teoretičari baštine) tako i praktičare (restauratore, konzervatore). U tom smislu posebno treba upozoriti na nematerijalni aspekt industrijske baštine, a koji se odnosi prvenstveno na sjećanja i način života industrijskih radnika.³⁸ Ova nematerijalna dimenzija uvelike je zanemarena, posebno u konvencijama i poveljama kojima se definiraju smjernice zaštite kulturnih dobara. Na nepravedan tretman nematerijalne kulturne baštine upozorava Laurajane Smith u knjizi *Uses of Heritage*. Autorica pojmovima poput „autorizirani baštinski diskurs“ objašnjava način na koji „nastaje“ baština i koju ulogu u tom procesu nastanka baštinskih narativa imaju baštinske institucije. U kontekstu industrijske baštine, a posebno njene nematerijalne dimenzije (radnička iskustva i sjećanja na rad), korisnom se pokazala knjiga pod naslovom *Proizvodnja baštine: kritičke studije o nematerijalnoj baštini* u kojoj urednice Marijana Hameršak, Iva Pleše i Ana Marija Vukušić donose izvrstan izbor tekstova kojim se problematiziraju „slabe“ točke nematerijalne baštine u kontekstu vlasništva, eksploatacije i zaštite.

Upravo baštinski aspekt pokazao se ključnim za razumijevanje političnosti kod sve tri studije, a posebno na studiju slučaja koja se odnosi na „Željezaru Sisak“. U ovom radu je prepoznat proces zaštite umjetnina kao jedan od načina „čuvanja“ sjećanja. U tom smislu konzultirani su rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja koja su provedena u Parku skulptura u Sisku, od kojih se ističu radovi Sagite Mirjam Sunare.³⁹

³⁶ Dražen Kalogjera, „Privatizacija u stabilizaciji i razvoju Hrvatskog gospodarstva“, Društvena istraživanja 2, br. 1 (3) (1993): 51-86. <https://hrcak.srce.hr/32635>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

³⁷ Više o temi transformacije rada u postsocijalizmu iz pravne, filozofske i antropološke perspektive u zborniku Ozren Biti, Reana Senjković, ur., *Transformacije rada: narativi, prakse, režimi* (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2021).

³⁸ Smith, Campbell, “‘Nostalgia for the Future’: Memory, Nostalgia and the Politics of Class“.

³⁹ Sagita Mirjam Sunara, “Preporuke za konzervaciju-restauraciju i prezentaciju skulpture ‘Zid’ autorice Dore Kovačević iz Parka skulptura ‘Željezare Sisak’”, u: *Obnova industrijskog nasljeđa*, VIII. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini, ur. Iva Mrak i Nana Palinić (Rijeka: Pro Torpedo, Građevinski fakultet u Rijeci, 2021), 455–471. i Sagita Mirjam Sunara, “Restauriranje i prezentacija Parka skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika ‘Željezara Sisak’: konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture ‘Muškarac i žena’ Petra Barišića“, u: *Čovjek i industrija, s naglaskom na povijesno iskustvo o čovjeku u industriji*, VI. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini, zbornik radova, ur. Julija Lozzi Barković (Rijeka: Pro Torpedo, 2016), 677–689.

Izvore disertacije, koji su izrazito heterogeni, možemo podijeliti na dvije skupine. Prvi su vezani uz etnografska i historiografska istraživanja povijesti pojedine tvornice te radničkih iskustava. Drugu vrstu izvora predstavljaju umjetnički radovi/projekti kao i njihova dokumentacija, nadopunjena intervjuima s umjetnicima.

Umjetnički projekti koji su u fokusu disertacije naslanjaju se na materijalne i nematerijalne aspekte industrijske prošlosti, prvenstveno tvornica i radničkih narativa koji su vezani uz pojedine tvornice. Kako je uslijed zatvaranja ili stečaja pojedinih tvornica veliki dio njihove arhive uništen, bilo je nužno unutar pojedine studije slučaja provesti „dodatna“ istraživanja kako bi se dobio uvid u povijesni razvoj pojedine tvornice. U okviru prve studije slučaja provedeno je opsežno historiografsko istraživanje, što je uključivalo istraživanje arhivskih spisa vezanih uz tvornicu „Dalmatinka“. U slučaju sinjske tvornice pregledani su dokumenti koji se u Državnom arhivu u Splitu vode pod nazivom HR-DAST-335, Predionica i tvornica konca „Dalmatinka“, Spisi, I /VII (1951. – 1962). Arhivski segment uključuje i vizualne zapise – video i filmske vrpce na kojima je zabilježen rad u tvornici poput filma *Niti* koji se također nalazi u splitskom Državnom arhivu. Pregledana su i izdanja tvorničkih novina koja su se pokazala vrijednim izvorom informacija o radničkoj svakodnevnici kao i društvenoj ulozi koju je „Dalmatinka“ imala – od stambenog zbrinjavanja, razvoja gradske infrastrukture (urbanizacija), osnivanja kulturnih i sportskih društava do emancipacije žena – radnica. Pregledane su novine koje se odnose na period od 50-ih do 80-ih godina 20. st.; 1957. (br. 1 i 2), 1969. (br.4), 1970. (br.1, 2, 5), 1977. (br. 1), 1980. (br. 3), 1981. (br. 8), 1982. (br. 14), 1983. (br. 7), 1985. (br. 21), kao i izdanja *Vjesnika Cetinske krajine* iz 70-ih i 80-ih godina, čija se izdanja nalaze u Muzeju Cetinske krajine u Sinju. Tom segmentu pripada i dokumentacija prikupljena u okviru projekta *Dalmatinka*. Riječ je o vrijednoj radničkoj arhivi koja se sastoji od dokumenata vezanih uz poslovanje tvornice, poput izvještaja i zapisnika Radničkog savjeta i Upravnog odbora tvornice, evidencija, zahtjeva i molbi radnika/ca za stambenim zbrinjavanjem, te privatnih fotografija, skica i videosnimki radnica. U drugoj studiji slučaja, doduše u manjem obimu, obavljena su historiografska istraživanja vezana uz tvornicu „Jugoplastika“ u Splitu. U okviru istraživanja pregledani su zapisnici Upravnog odbora koji su sistematizirani u Fondu A (Zapisnici Upravnog odbora 1953./1954. i 1960./1961.) Državnog arhiva u Splitu, te izdanja tvorničkih novina i to godišta 1965. (1 – 5), 1966. (6 – 17), 1967. (18 – 29), 1968. (30 – 41), 1969. (42 – 53), 1970. (54 – 64), koja su pohranjena u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu. U okviru istraživanja povijesnog razvoja „Jugoplastike“, u svom diplomskom

radu pod nazivom „Marka za cijelu porodicu. Povijest poduzeća 'Jugoplastika' u 1970im i 1980im godinama“, Ante Didović donosi detaljnu analizu arhivskih fondova „Jugoplastike – Diokoma“, što se također pokazalo kao vrijedan izvor informacija. U trećoj studiji izvori koji se odnose na povijest „Željezare Sisak“,⁴⁰ uključujući i Park skulptura većinom su bili istraženi, a građa sistematizirana i objavljena, zbog čega se nisu provodila dodatna arhivska istraživanja. Osim arhivskih izvora i tvorničkih biltena, kao iznimno koristan izvor pokazao se medij fotografije. Najveći dio fotografskog materijala analiziran je u okviru prve studije. Riječ je o fotografijama koje su pohranjene u fundusima muzeja (Muzej Cetinske krajine i Muzej Jugoslavije) i fotografijama iz privatnih arhiva bivših radnica. One predstavljaju vrijedan izvor istraživanja radničke svakodnevice, kao i načina provođenja slobodnog vremena radnica. Jedan dio fotografskog materijala – negativi pronađeni u napuštenim tvorničkim halama Dalmatinke – odnosi se na prikaz obljetnica i službenih protokola.⁴¹ Fotografija kao medij je zastupljena i u drugoj studiji, prvenstveno kroz tvornički bilten. U njemu su objavljivane radničke fotografije koje su nastajale u okviru tvorničke fotografske sekcije. O životu „Željezare Sisak“ i onome što je predstavljala za grad djelomično saznajemo iz fotografija koje su izlagane u okviru manifestacije *Čelik i nafta*, kao i fotografskim ciklusima umjetnika od kojih izdvajamo cikluse Darka Bavoļjaka iz 1984. godine u kojima snima „Željezaru Sisak“ i „Rafineriju nafte“. Uz fotografije, također su se korisnim pokazali radnički videozapisi kojima se bilježi iskustvo odlaska – opraštanja od tvornice (videoradovi Dunje Marasović vezani uz zadnji radni dan u „Dalmatinci“). U kontekstu vizualne reprezentacije radništva u periodu socijalizma potrebno je istaknuti doprinos filmske kinematografije, u smislu otklona od ideologiziranog pristupa reprezentacije ženskog rada.⁴²

U okviru istraživanja provedeno je nekoliko terena koja su uključivala posjet lokacijama istraživanih tvornica (Sinj, Split, Vis, Hvar, Sisak), kao i razgovore s bivšim radnicima i radnicama (Sinj, Vis, Hvar). U sklopu terena provedeni su i neformalni razgovori s ključnim akterima koji su povezani uz „baštinske“ procese unutar pojedine lokalne zajednice.⁴³

⁴⁰ Vlatko Čakširan, *Željezara Sisak – nedovršeni gigant*, katalog izložbe (Sisak: Gradski muzej Sisak, 2018).

⁴¹ U mediju fotografije zabilježen je prestanak rada i propadanje tvornice – prikaz „industrijskih ruševina“ – u ciklusu „Dalmatinka“ fotografkinje Nade Maleš.

⁴² Temama „dvostruke“ i „trostruke“ opterećenosti žena zaposlenim u industriji bave se autori poput Petra Krelje u dokumentarnom filmu *Treća smjena* (1981.), Miroslava Mikuljana *Moj prvi radni dan* (1977.) i Kreše Golika u kratkom dokumentarnom filmu *Od 3 do 22*. (1966.).

⁴³ Na Hvaru su provedeni informativni razgovori s djelatnicima Muzeja Starog Grada – Aldom Čavićem i Vilmom Matulić, a u Sisku s Almom Trauber iz Gradske galerije Striegl i Vlatkom Čakširanom iz Gradskog muzeja Sisak, kojima ovim putem najiskrenije zahvaljujem na pomoći i kolegijalnosti.

Drugi dio izvora odnosi se na umjetničku dokumentaciju umjetničkih radova i projekata nastalih unutar pojedine studije – video *Ana* i film *Do konca*, umjetničku dokumentaciju projekta *Rt Jugoplastika* (fotodokumentacija izložbe) i dokumentaciju umjetničke aktivnosti Marijana Crtalića vezane uz „Željezaru Sisak“ (blog, katalogi izložbi, medijsko praćenje projekta). Za kontekstualizaciju navedenih radova unutar suvremene umjetničke produkcije konzultirani su stručni tekstovi, likovne kritike i katalogi izložbi poput *Ružić 17:16, Skrojene Budućnosti, Time lapsus, Što je nama naša Dalmatinka dala?*, katalog istoimene izložbe *Radni teren (Rt) 'Jugoplastika' (...uz preobrazbu destrukcijom)* kao i stručni tekstovi nastali u okviru programa *Kustoske platforme* kojima je tematiziran projekt *Rt Jugoplastika*.⁴⁴ U slučaju umjetnosti Marijana Crtalić, osim bloga koji je autor za života vodio, vrijednim izvorom literature pokazali su se tekstovi koji iz kulturno-antropološke i etnografske perspektive propituju njegov rad u kontekstu kolektivne društvene memorije.⁴⁵

Umjetnička dokumentacija nadopunjena je intervjuima s umjetnicom Neli Ružić i umjetničkim kolektivom OUR, koji su sastavni dio disertacije (Prilog 3 i Prilog 4).

1.4. Hipoteza, metodologija i opseg korpusa istraživanja

Dosadašnja istraživanja umjetničke produkcije s temom deindustrijalizacije uglavnom ne izlaze izvan područja suvremene teorije umjetnosti i značenjskog polja oznaka poput *umjetnosti zajednice, relacijske umjetnosti*,⁴⁶ ili, pak, *dijaloške umjetnosti*,⁴⁷ pri čemu se samo lapidarno dodiruju pitanja političke učinkovitosti, koja se nalaze u osnovi takvih tipova umjetničke prakse. Osnovna hipoteza ove disertacije jest da je za razumijevanje socijalno-transformativnog potencijala i *političke društvenosti* tog specifičnog segmenta suvremene

⁴⁴ Tekstom “Radni teren (Rt) Jugoplastika-komunikacijski alati i uloga posjetitelja u izložbenom prostoru“ ispituje se angažirajući potencijal projekta za posjetitelje izložbe, dok tekst „Kako se odnositi prema simbolima vremena ili što veže Pruitt-Igoe s Jugoplastikom?“ upućuje na izrazitu simboličku vrijednost industrijskog nasljeđa tvornice „Jugoplastika“ kao simbola modernizma.

⁴⁵ U tu skupinu ubrajaju se tekstovi “Mogućnosti otpora, Marijan Crtalić” Suzane Marjanić kojim autorica upućuje na politički aspekt tijela Crtalićevih performativnih akcija, zatim tekst Sanje Potkonjak i Tomislava Pletenca „Kada spomenici ožive – ‘umjetnost sjećanja’ u javnom prostoru“ kao i tekstovi kojima se njegov rad kontekstualizira u odnosu na deindustrijalizacijske procese u gradu Sisku, poput tekstova “Višestruke temporalnosti: konceptualni izazov u promišljanju postindustrijske etnografije Siska” i *Gdje živi tvornica?* Sanje Potkonjak i Tee Škokić te “Umjetnička transformacija postindustrijskog (g)rada” autorice Sanje Potkonjak.

⁴⁶ Vesna Vuković, “Proizvodnja relacija kao umjetnički medij. O umjetničkoj praksi Andreje Kulunčić“, *Frakcija* 58/59 (2011): 96.

⁴⁷ Davorka Perić, “Neposluš garavog anđela“, *Zarez*, god. X, br. 235/6, 10. srpnja 2008., 24.

umjetnosti, ali i umjetnosti općenito, nužno usporedno istraživanje umjetničkih i društvenih aspekata proizvodnje, cirkulacije i recepcije umjetničkog djela, kojim se, uz estetske, uspostavljaju i politički/društveni kriteriji kao bitna i neizbježna sastavnica njihova vrednovanja. Budući da je uspostava *političke društvenosti* umjetničkog djela proces, čije odrednice nisu unaprijed definirane, nego se konstituiraju pod utjecajem niza društvenih čimbenika, osim kretanja u predmetnom polju povijesti umjetnosti, proširenom analitičkim alatima studija vizualne kulture, razumijevanje toga procesa nalaže i slobodno kretanje ili – prije – metodološku „hibridizaciju“ s drugim disciplinama i nad-disciplinarnim područjima istraživanja.⁴⁸ S obzirom na segment suvremene umjetnosti koji se nalazi u fokusu ove disertacije, tim zahvatom obuhvaćene su teorije politike i estetike, industrijske i baštinske studije, studija sjećanja (vizualna antropologija, kulturna povijest te filozofija). No takav, interdisciplinarni tip analize uvijek se „sidri“ u umjetničko djelo, iz kojeg polazi i kojem se kontinuirano vraća, što je način da se – unatoč važnosti kritičke analize spomenutih, kontekstualnih činitelja – ni u jednom trenutku ne izgubi iz vida područje estetskog te izbjegne „zamka“ iskliznuća u etičko vrednovanje, u koju gotovo redovito upada umjetnička kritika suvremenih društveno angažiranih umjetničkih praksi.⁴⁹ Dodatni uvjet za sprečavanje takvoga „iskliznuća“ je i iznalaženje odgovarajuće terminologije, što je još jedan od ciljeva ove radnje, a čija preciznost treba olakšati i preciznije pozicioniranje spomenutih praksi u širi kontekst suvremene, društveno angažirane umjetnosti.

Sukladno primarno teorijskim ciljevima analiza provedenih u ovoj disertaciji, odnosno njezinom nastojanju da se analizom korelacije između inherentno umjetničkih i društveno-kontekstualnih čimbenika nastanka umjetničkog djela, objasni proces konstituiranja *društvene političnosti* umjetnosti, umjesto o umjetničkom korpusu u uobičajenom smislu riječi, dakle o skupini istraženih i kataloški obrađenih umjetničkih objekata ili popisa dokumenta koji opisuju, predočavaju ili omogućavaju njihovu rekonstrukciju ili rekonstrukciju procesa njihove realizacije, navedena teorijska objašnjenja oslanjaju se na prikaz i analizu triju muzeološko-istraživačko-umjetničkih projekata, uzetih kao primjer i osnova za razmatranje kulturalnih,

⁴⁸ Pojam „hibridizacije“ koristi teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković u smislu načina istraživanja koji podrazumijeva više izvora znanja kao i „spremnost na interventno suočenje sa materijalnim društvenim praksama“. Vidi Miško Šuvaković, *Studije slučaja. Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umjetničkim praksama*, (Pančevo: Mali nemo, 2006.)

⁴⁹ Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum International* 44, no. 6 (2005): 178.

političkih i estetskih uvjeta umjetničkog uprizorenja posljedica određenih transformativnih društvenih i političkih fenomena. S obzirom na diskurzivnu kompleksnost, strukturalnu heterogenost i medijsku hibridnost dokumentarne građe koja okružuje njihovu realizaciju, tim istraživačko-muzeološkim projektima oživljavanja sjećanja lokalne zajednice na radničku povijest vezanu uz tvornice „Dalmatinka“ u Sinju, „Jugoplastika“ u Splitu i „Željezaru Sisak“ u Sisku pristupamo u ovoj disertaciji kao studijama slučaja – metodom koja se pokazuje najprikladnijom za ispitivanje suvremenih, svakodnevnih, društvenih pojava, budući da omogućava kompleksan uvid u stavove i mišljenja subjekata istraživanja o tim fenomenima.⁵⁰ Pritom se uzimaju u obzir i recentni zahtjevi za *etnografskim zaokretom* u istraživanju društveno angažiranih umjetničkih praksi, metodama participacije, promatranja, dugoročne kohabitacije, intervjuja i neformalnih razgovora, kako bi se dobio dublji uvid u društvene prakse i procese iz pozadine dostupne umjetničke (muzejske) dokumentacije.⁵¹ U slučaju triju spomenutih projekata, takva vrsta istraživanja provedena je s ciljem dobivanja uvida u iskustva industrijskog rada u socijalizmu za koje nema dovoljno relevantnih izvora, a prikupljena etnografska građa svojevrsni je primjer dokumentiranja (arhiviranja) „glasa“ radnika, koji će se u bliskoj budućnosti posve izgubiti. Na osnovi takvih istraživanja, a uz primjenu već spomenute interdisciplinarnе perspektive, svaki od tri odabrana projektna primjera analiziran se u ovoj disertaciji na razini:

- 1) motivacije i inicijalne intencije umjetnika uključenih u njihovu realizaciju
- 2) modela i mehanizam komunikacije između umjetnika i lokalne zajednice
- 3) obilježja istraživačke, produkcijske i distribucijske faze nastanka umjetničkih djela
- 4) društvenih (političkih) učinaka njihove recepcije.

Navedene faze nastanka umjetničkih djela integralnih navedenim projektima – produkcijska, distribucijska i recepcijska – uzimaju se pritom i u značenju triju ciklusa u „životu“ (društvenosti) umjetničkog djela koji, u svakom od odabranih studija slučaja ukazuju na određeni, specifičan aspekt konstituiranja *društvene političnosti* umjetnosti, kao jedan od temeljnih kriterija njihove selekcije.

Motive umjetnika i umjetničkih kolektiva za sudjelovanje u analiziranim projektima, odnosno za bavljenje temom deindustrijalizacije, kao i njihov odnos prema recentnoj, industrijskoj i socio-kulturalnoj baštini socijalizma, ispitan je metodom intervjuja,

⁵⁰ Robert K. Yin, *Case Study Research: Design and Methods* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2003).

⁵¹ Siegenthaler, „Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship,“ 738–749.

primijenjenoj i pri bilježenju sjećanja radnika na iskustva industrijskog rada u socijalizmu i ispitivanju njihovih stajališta o aktualnoj društvenoj poziciji radništva. Dio tih intervjuova snimljen je video kamerom, kako bi se – uz stajališta ispitanika – zabilježile i emotivne reakcije koje su pratile odgovore na pojedina pitanja, te izbjegli problemi njihova prevođenja u tekst.⁵²

Pri elaboraciji teorijskog segmenta disertacije obilato se koristi metoda diskurzivne analize primijenjene na interpretaciju određenih uvida suvremene teorije umjetnosti, estetike i filozofije politike koji se dovode u korelaciju s političkim implikacijama odabranih umjetničkih projekata. Metoda kritičke analize diskursa korištena je pri analizi medijske reprezentacije radnika i procesa deindustrijalizacije, odnosno transformacije društvenog položaja „radničke klase“ u Hrvatskoj, koja je obuhvatila tiskane i elektronske medije – dnevne novine, tjednike, televiziju i internetske portale.⁵³

1.5. Struktura disertacije

Rasprava o temi disertacije odvija se kroz tri poglavlja. U prvom poglavlju se daje pregled suvremenih teorijskih pristupa društveno angažiranim umjetničkim praksama u polju umjetničke kritike, poput relacijske estetike, participacijske i dijaloške umjetnosti. Pri tom se ukazuje i na ograničenja postojeće teorijske aparature, u smislu napuštanja estetskih u korist etičkih kriterija (zaokret prema etičkom). U sljedećem poglavlju uvode se teorijski koncepti iz područja filozofije politike i estetike, kojima se omogućuje da rasprava o društveno transformativnom potencijalu angažirane umjetnosti, zadrži u polju estetike. U tom smislu donose se objašnjenja pojmova Jacquesa Rancièrea poput *distribucije osjetilnosti*, *političkog i policijskog* kao i njihova kritička reinterpretacija iz izrazitije materijalističke pozicije Gabriela Rockhilla. Pri tom se analiziraju odrednice Rockhillova koncepta *društvene političnosti* umjetnosti i mogućnosti njegovog konkretnijeg analitičkog potencijala. Budući da se Rockhillov koncept primjenjuje pri objašnjavanju muzeološko-istraživačko-umjetničkih

⁵² Steven High, “Telling Stories: A Reflection on Oral History and New Media“, *Oral History* 38, no. 1 (2010): 101–112.

⁵³ Više o razlici između metode analize teksta i kritičke analize diskursa, kao i specifičnom odnosu ove metode i marginalizirani društvenih skupina vidi u Martina Podboj, “Kritička analiza diskursa: Teorijski temelji i mogućnost primjene“, 3., diplomski rad, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2012., <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:848567>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

projekata o kojima se raspravlja u drugom dijelu disertacije, navedene nadopune ukazuju se kao nužne, kako zbog specifičnosti lokalnih povijesno-političkih iskustava socijalizma, tako i zbog potrebe uspostavljanja jasne distinkcije između kategorija produkcije, distribucije i evaluacije umjetnosti onako kako ih koristi Rockhill u svojim razmatranjima životnog ciklusa umjetnosti, odnosno njihove upotrebe u opisima temeljnih funkcija svijeta umjetnosti.

U trećem poglavlju oslonjenom na industrijske studije, pobliže se objašnjava sam pojam deindustrijalizacije, daje se pregled ekonomsko-političkih razloga koji su dovela do pojave toga fenomena, te analiziraju specifičnosti društvenih i ekonomskih procesa kroz koji su prošle sve bivše socijalističke zemlje u razdoblju tranzicije iz socijalističkog u neoliberalni, kapitalistički društveni poredak tijekom 90-ih godina 20. st. Pritom se posebna pozornost posvećuje lokalnim specifičnostima fenomena deindustrijalizacije. Slijedi razmatranje današnjeg odnosa prema industrijskoj baštini (socijalizma) iz perspektive kritičkih studija nematerijalne kulturne baštine, te elaboracija dominantnih, suvremenih rasprava o tome pitanju.

U drugom dijelu disertacije, analitičke kategorije objašnjene u njezinim prethodnim poglavljima primjenjuju se na prikaz muzeološko-istraživačko-umjetničkih projekata koji tematiziraju baštinu radničke povijesti aktiviranjem radničke zajednice (*Ana*), njezine tragove u aktiviranju kolektivnog sjećanja (*Rt Jugoplastika*) i u javnom prostoru, pokrećući pitanje baštinskih politika (*Fenomen Željezara*). U završnom poglavlju toga dijela doktorske radnje, a kroz komparacija tih triju studija slučaja, objašnjava se proces uspostavljanja društvene političnosti umjetničkih realizacija koje su njihov integralni dio.

2. DRUŠTVENO ANGAŽIRANE UMJETNIČKE PRAKSE 90-IH GODINA 20. ST. – USPOSTAVA TEORIJSKOG OKVIRA

Umjetnički radovi o kojima je riječ u ovoj disertaciji, nastavljaju se na tradiciju društveno angažiranih praksi čiju sustavniju pojavu pratimo od 90-ih godina 20. st. naovamo, a kojima su u fokusu aktualna društvena pitanja.⁵⁴ Kritičar i kustos Nato Thompson smatra kako ove prakse ne možemo promatrati isključivo u kontekstu linearnog nastavka zapadnjačke linije razvoja povijesnih avangardi 20. stoljeća, jer je na njihov razvojni put podjednak utjecaj imala i umjetnička i civilna scena, poput pokreta za ženska prava, anti-apartheid pokreta ili pak pokreta za građanska prava.⁵⁵ Kako bi istaknuo ovaj specifikum Thompson ih naziva *kulturalne prakse*. Iako je riječ o iznimno heterogenim umjetničkim pristupima, kod kojih se ne može uspostaviti jednaka razina sličnosti kao kod umjetničkih praksi koje povezuje pripadnost određenom stilu, ipak, moguće je detektirati određene međusobne poveznice. Neke od njih su anti-reprezentacija, pristup koji se manifestira u prebacivanju fokusa sa samog modela reprezentacije (objekta) na kreiranje „životnih“ situacija (formi života), zatim iznimno izražena participativnost, uključivanje gledatelja kao aktivnih sudionika umjetničkog procesa, potom prisvajanje javnog prostora kao prirodnog umjetničkog habitusa te političko djelovanje. Ovaj tip praksi daje prednost kolaboraciji i kolektivnom radu prije negoli naglašavanju autorstva (umjetničkog genija), mijenjajući na taj način tradicionalni odnos na relaciji autor – publika, djelo – gledatelj, produkcija – konzumacija, pošiljatelj – primatelj. Metode kojima se pri tom društveno angažirani umjetnici služe više su karakteristične za civilnu scenu – različite vrste okupljanja u javnom prostoru, medijske manipulacije, istraživanje i prezentiranje prikupljenih podataka i rezultata istraživanja, kao i preuzimanje *do it yourself* (*učini sam*) etike, iznimno popularne u umjetnosti od 90-ih godina naovamo, kojom se zagovara samoorganizacija u zadovoljavanju svakodnevnih životnih potreba, od hrane, ekologije do ekonomije.⁵⁶ U suvremenoj teoriji umjetnosti ovaj tip praksi nema ujednačenu terminologiju, pa ih u stručnoj literaturi nalazimo pod različitim imenima; od društveno angažirane umjetnosti, umjetnosti zajednice, eksperimentalne zajednice, dijaloške umjetnosti, relacijske, intervencionističke, umjetnosti temeljene na istraživanju, do participativne umjetnosti.⁵⁷ Svaki od teorijskih pristupa ističe odnos umjetnika s publikom kao onaj ključan, bilo da je riječ o uspostavi međuljudskih

⁵⁴ Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, 178.

⁵⁵ Thompson, “Living as Form”, 21.

⁵⁶ *Ibid*, 24.

⁵⁷ Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, 178.

odnosa putem umjetnosti – relacija (relacijska umjetnost),⁵⁸ prepoznavanju dijaloga kao strukturalnog dijela stvaralačkog procesa (dijaloška umjetnost),⁵⁹ ili pak participacije gledatelja/sudionika kao temeljne odrednice rada (participacijska umjetnost).⁶⁰ Početke sustavnijeg teorijskog diskursa i konkretnijeg njihovog definiranja vežemo uz francuskog kustosa i teoretičara Nicolasa Bourriauda. U svojoj knjizi *Relacijska estetika* koja je objavljena 1998. godine Bourriaud razvija, kako sam kaže, teoriju forme, a ne teoriju stila. Naslanjajući se na materijalističku tradiciju, posebno filozofiju Louisa Althussera, relacijsku estetiku definira kao „materijalizam susreta“. Umjetničko djelo relacijske estetike, smatra Bourriaud, dovodi do susreta i poziva na sastanak. U tom smislu relacijska umjetnost stvara jedinstveni oblik društvenosti – društveni međuprostor (intersticij) – slobodan prostor čiji je ritam oprečan ritmu svakodnevice, u kojem su unaprijed definirane „zone komunikacije“. U takvim prostorima „specifične društvenosti“ uspostavljaju se trenutačne zajednice i jedinstveno polje odnosa – relacija. Bourriaud smatra kako umjetnička forma nije zadana medijem, nego upravo stupnjem mogućnosti uspostave interakcije/relacije s publikom, što je pristup kojim se u potpunosti negira materijalni aspekt umjetničke forme.⁶¹ Tako relacijski umjetnik Rirkrit Tiravanija kada priprema tradicionalno tajlandsko jelo *curry* u galerijskom prostoru, zapravo po Bourriaudu, priprema tek mogući scenarij koji se realizira u trenutku kada u prostoriju uđu posjetitelji i konzumiraju pripremljenu hranu, upostavljajući na taj način međusobne odnose/relacije.⁶² Moramo imati na umu kako je Bourriaudova teorija uvjetovana perspektivom suvremenog stila života – ubrzanom urbanizacijom koja je uslijedila nakon Drugog svjetskog rata i sužavanjem

⁵⁸ Prvi pokušaj ozbiljnijeg teorijskog fundiranja vežemo uz francuskog teoretičara i kustosa Nicolasa Bourriauda i njegov pojam *relacijske estetike*. Bourriaudova teorija, kako ističe i sam autor, nije teorija stila nego teorija forme, a nastala je kao rezultat bliske suradnje sa skupinom umjetnika poput Maurizija Cattelana, Liama Gillicka, Pierrea Huyghea, Gabriela Orozcoa, Jasona Rhoadesa, Angele Bullock i Rirkrita Tiravanije.

⁵⁹ Za razliku od tradicionalnih umjetničkih formi koje su zasnovane na ideji produkcije umjetničkog objekta i kao takve imaju već unaprijed upisano značenje, dijaloška umjetnost ovisi o performativnoj interakciji koja izmiče tradicionalnoj teoriji i kritici umjetnosti. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004). Kester se iz pozicije kritičara bavi pitanjima društvene odgovornosti umjetnosti u knjizi eseja *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Durham: Duke University Press, 1998).

⁶⁰ Povijesno umjetničke prethodnike ovih praksi Bishop prepoznaje u avangardnim pravcima 20. stoljeća, prvenstveno performativnim praksama i teatru, kao što je to bio slučaj s talijanskim futuristima koji su koristili formu performansa kao način komunikacije s masovnom publikom ili ruski teatar u kojem publika postaje glumac ili pak dadaistički participativni događaji u javnom prostoru gdje se publika aktivira kroz zajedničke šetnje gradom i organiziranjem javnih suđenja. Claire, Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 41, (London ; New York : Verso Books, 2012.)

⁶¹ Liam Gillick, jedan od relacijskih umjetnika, svoju umjetnost usporedio je sa svjetlom u hladnjaku koje nastaje tek u trenutku kada netko otvori vrata.

⁶² Više o radu u video: Rirkrit Tiravanija, “Untitled (Free/Still)“, *The Museum of Modern Art*, 3. veljače 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0xRx2s3FpSg> (pristupljeno 31. 1. 2023.)

prostora za uspostavu međuljudskih odnosa u velikim gradovima – što donekle opravdava njegov teorijski pristup u smislu definiranja prostora umjetnosti kao prostora stvaranja međuljudskih odnosa.⁶³ Međutim, potrebno je naglasiti kako je koncept relacijske estetike operabilan više u smislu definiranja načina kolaboracije/suradnje u realizaciji umjetničkog rada, u koje se aktivno uključuje publika/promatrači/zajednica, a manje u rasvjetljavanju anticipacije stvarnih, konkretnih društveno-političkih promjena kojima umjetnici zapravo teže. Za razliku od Bourriauda, kritičarka i teoretičarka Claire Bishop ideju političke transformacije prepoznaje kao ključno distinktivno obilježje društveno angažiranih umjetničkih praksi. Smatra kako iste imaju stvarnu mogućnost generiranja društveno-političkih promjena jer su sposobne regrutirati elemente umjetničkog i neumjetničkog, te usmjeriti njihov potencijal ka konkretnoj političkoj promjeni. Polazeći od toga, Bishop ovaj tip angažiranih praksi definira kao participirajuće, dok moment participacije prepoznaje kao njihovu ključnu odrednicu. Na ovu liniju nastavljaju se i teorijski obzori Granta H. Kestera kojima se naglašava važnost dijaloga i kolaboracije u samom stvaralačkom procesu angažiranih praksi, točnije performativnoj interakciji do koje dolazi između umjetnika i publike.

Usprkos pokušajima teorijskog artikuliranja, ono što se pokazalo problematičnim jest nemogućnost iznalaženja čvrste kritičke aparature za konkretniju analizu ovih praksi. Inzistiranje na pristupu po kojem uspostavljeni odnos ili osjećaj (relacija) predstavlja samu umjetničku formu, pri čemu se zanemaruje činjenica da je najčešće riječ o (materijalnoj) umjetničkoj formi instalacije ili performansa ili kao što je to slučaj kod ranije spomenutog Tiravanije, hibridu instalacije i performansa,⁶⁴ dovest će do svojevrsne krize u umjetničkoj kritici. Odnosi i relacije te intencionalnost umjetnika postaju elementi „vrednovanja“ što postepeno dovodi do zamjene estetskih kriterija etičkim, čime umjetnička kritika polako gubi svoje uporište u estetici, a samim tim i kritičku relevantnost.⁶⁵ Raspravljajući o konceptualnom značenju umjetničkog rada isključivo kao društvene i etičke forme, kritički pristup svodi se na

⁶³ Razmjenu koja je slobodna od kapitalističke uvjetovanosti naziva *intersticij*, što je ekonomski pojam koji koristi Karl Marx a odnosi se na specifičnu vrstu razmjene dobara u zajednicama koje se ne uklapaju u kapitalističke ekonomije (vrsta trampe, trgovine s gubicima). Nicholas Bourriaud, *Relacijska estetika* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013. [1998.]), 21.

⁶⁴ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, vol. 110 (2004): 56.

⁶⁵ Ono što je Bishop istaknula kao problematično kod Bourriaudova pristupa definiranju pojma relacijske estetike, pokazat će se simptomatično u pristupu teoretičara suvremenim angažiranim praksama. Kao primjer Bishop navodi „kritiku“ kustosice i kritičarke Marie Lidt, koja uspoređujući dva projekta – onaj kolektiva *Oda Projesi* i rad *Bataille Monument* umjetnika Thomasa Hirschorna – svoje mišljenje (kritiku) temelji isključivo na etičkim kriterijima (etičnosti umjetničkog procesa i intencionalnosti). Tako Lindt daje prednost turskom kolektivu *Oda Projesi* pred *Bataille Monument* zbog veće inkluzivnosti sudionika i iznalaženja superiornijeg modela kolaboracije. Bishop, "The Social Turn..", 178.

analizu „dobrih“ namjera, vodeći se pri tom generaliziranim moralnim načelima. Ovaj otklon od estetike prema polju etike i prosuđivanja u kategorijama „dobra“ ili „zla“ pokazao je sva ograničenja i nespremnost povijesti umjetnosti kao discipline da se prilagodi suvremenim izazovima koje umjetničke prakse donose. „Etički zaokret“ pokazat će se iznimno opasan, kako po umjetničku kritiku tako i samu disciplinu povijest umjetnosti, jer će posljedično dovesti do relativizacije, što će u konačnici utjecati na smanjen interes za angažirane oblike umjetnosti.⁶⁶

⁶⁶ Spomenuti zaokret prema etičkom nije usamljena pojava samo u umjetnosti. Ovaj trend primjetan je i u sferi politike gdje je moral također postao sastavni, legitimni dio vokabulara, što teoretičari poput Chantal Mouffe kritiziraju i opisuju kao odliku postpolitičkog vremena u kojem živimo.

3. JACQUES RANCIÈRE – POVRATAK ESTETIKE U UMJETNIČKU KRITIKU

Pogled brojnih kritičara suvremene umjetnosti, od kojih ističemo Claire Bishop, okreće se prema drugim disciplinama kao i filozofskim promišljanjima odnosa politike i umjetnosti. U tom pogledu koncepti kulturnog teoretičara Jacquesa Rancièrea pokazali su se iznimno operabilni u polju umjetnosti, posebno u slučaju umjetničkih praksi koje se bave skupinama u društveno nepovoljnom položaju. Njegovo aksiomatsko načelo jednakosti koje primjenjuje dosljedno, kako pri teorijskim promišljanjima politike tako i pitanjima estetike, ne gubi kritički potencijal prevođenjem u polje umjetnosti i što je još važnije, kritičku raspravu zadržava u polju estetike.⁶⁷ Interes za „ispravljanjem“ društvenih nejednakosti kod Rancièrea pojavio se vrlo rano, gotovo na početku akademskog djelovanja i direktno je vezan za radničku povijest. Još dok je djelovao kao urednik časopisa *Les Révoltes logiques* koji je izlazio tijekom 70-ih godina 20. st., aktivno se zalagao za promjene politika arhiviranja koje su po njegovom mišljenju glavni uzrok nejednakosti i generiranja „nevidljivih“ povijesti, kao što je ona radnička. Časopis *Les Révoltes logiques* (1975. – 1985.) je bio profiliran u tri istraživačka smjera: povijest feminizma, nacionalne manjine i emancipacija radničke klase. Sedamdesete su vrijeme ne samo radničkih i studentskih borbi, nego i pokreta za ženska prava, prava imigranata i radnika koji dolaze iz ruralnih područja i čiji se različiti diskursi nisu mogli svesti pod zajednički nazivnik. Za razliku od drugih časopisa socijalne povijesti koji su izlazili u to vrijeme, poput *Le Mouvement social*, urednički kolektiv *Les Révoltes logiques* odbijao je reproduciranje perspektive onih koji su na poziciji moći.⁶⁸ Časopis je tako promovirao alternativne načine stvaranja znanja kroz direktno istraživanje na terenu, kao što su to činili mladi intelektualci okupljeni u pokretu *établissement*. Pokret je osnovan 1967. kada je četrdesetak članova Udruženja mladih komunista (marksist-lenjinista), slijedeći moto Mao Zedonga da bez istraživanja nema ni prava govora i slijedeći njegove preporuke o „spajanju“ intelektualaca s radnicima i seljacima, počelo istraživati luke, tvornice i život radnika seljaka. Izdanje časopisa iz 1981. godine donosi nekoliko ispovijesti bivših članova uz vrlo zanimljiv podatak koji otkriva kako je u razdoblju od 1967. do 1987. čak njih dvije, tri tisuće provelo u tvornicama,

⁶⁷ Aksiom jednakosti objašnjava tezom da svi ljudi imaju jednaku inteligenciju. Potvrdu teze o jednakosti inteligencija nalazi u primjeru Josepha Jacotota, povijesne ličnosti iz 19. st., lektora francuske književnosti koji je predavao na sveučilištu u Louvainu. Jacotot je otkrivao znanje učenicima, podučavajući ih francuski jezik bez poznavanja njihovog jezika (učenici su govorili nizozemski). Vidi: Jacques Rancièrea, *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije* (Zagreb: Multimedijski institut, 2010).

⁶⁸ Mischa Suter, „A Thorn in the Side of Social History: Jacques Rancièrea and *Les Révoltes logiques*“, *International Review of Social History* 57, no. 1 (2012): 67.

gdje su u svrhu istraživanja ostajali raditi i do nekoliko godina isključivo iz političkih uvjerenja, što govori u prilog činjenici kako se radilo o pokretu koji nije bio toliko bezazlen kako ga službena povijest prikazuje.⁶⁹ Rancière se nastavlja baviti temom nevidljive radničke povijesti u *Noćima proletera* u kojima donosi radničke zapise iz vremena Francuske revolucije, pri čemu poseban naglasak stavlja na „nepravilnosti“ tj. događaje koji odudaraju od povijesno očekivanog (radničkog) iskustva. Jedna takva povijesna anomalija uočena je kod ispovijesti Gabriela Gunyja, stolara-filozofa, koji u jednom trenutku prekida svoju radnu svakodnevicu – aktivnost postavljanja poda – kako bi uzeo trenutak za uživanje u pogledu kroz prozor. Ovaj trenutak koji Rancière naziva „estetsko napuknuće“ poslužit će kao ogledni primjer na kojem objašnjava ključni pojam svoje estetike – distribuciju osjetilnog. Naime, razdvajanjem dviju aktivnosti – rada ruku i uživanja u pogledu – tijelo (radnika) dokida zadane društvene relacije kojima je unaprijed propisano mjesto u društvu (u kojem je zadano da stolar postavlja pod), kako bi „prisvojilo“ novo mjesto, koje mu društveno gledajući ne pripada (uživanja u pogledu kroz prozor). Distribucija osjetilnog kod Rancièrea temelji se na distribuciji mjesta, vremena i formi aktivnosti. Važno je naglasiti kako, terminološki gledano, raspodjela ili distribucija osjetilnog u njegovoj filozofiji označava i ono što prethodi samoj mogućnosti sudjelovanja, preraspodjela društvene moći kojom se određuje tko može sudjelovati u političkom životu, tj. biti dio zajednice, a tko ne.⁷⁰ Ova mogućnost djelovanja društveno je determinirana i odražava hegemonijsku narav društva, jer nemaju svi istu mogućnost djelovanja-participacije, što Rancière objašnjava na primjeru društvenog statusa robova u antičkoj Grčkoj. Iako su imali glas, robovi nisu uživali pravo iznošenja mišljenja u javnom prostoru – pravo javnog govora. Pomoću distribucije osjetilnog Rancière objašnjava dva ključna pojma na kojima se temelji njegova estetika – policijsko i političko – ključna za razumijevanje političkog potencijala umjetnosti. Pod policijsko podrazumijeva spomenutu alokaciju (distribuciju) „tijela“ koje se vodi prema unaprijed određenim društvenim ulogama.⁷¹ Suprotnost policijskom je političko, centralni pojam kojim Rancière označava političko djelovanje u pravom smislu te riječi. Političko djelovanje je ono u kojem se subjekt vodi aksiomatskim načelom jednakosti, pri čemu dokida policijski poredak, koji je uspostavljen na hijerarhiji (napuknuće). U svojoj „8. tezi o političkom“ na primjeru demonstracija u javnom prostoru, točnije trenutku kada policija

⁶⁹ *Ibid.*, 68.

⁷⁰ Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, 12.

⁷¹ Treba imati na umu kako se pojam policijskog kod Rancièrea ne odnosi na državni poredak, kao što je slučaj npr. kod Althusserova pojma ideologije kao represivnog aparata.

prekida demonstracije kako bi se neometano nastavila cirkulacija prometa, objašnjava u kakvom su međusobnom odnosu ova dva pojma. Upravo dijametralno suprotna percepcija javnog prostora – kao prostora cirkulacije prometa iz perspektive policijskog i prostora prakticiranja građanskih prava kao istinskog političkog djelovanja – primjer je manifestacije ova „dva svijeta u jednom“.⁷²

Umjetnost i politika, svaka na svoj način, kreiraju prostore vidljivosti spomenutih formi neslaganja (disenzusa). Iako ne postoji uzročna posljedična veza između intencije umjetničkog čina i političke subjektivizacije, umjetnici svojim strategijama mogu mijenjati okvir, utjecati na brzinu i razine kojima doživljavamo ono što nam je vidljivo, kao i način kojim povezujemo vidljivo s određenim nevidljivim elementima i specifičnim značenjima. Na ovaj način, čineći (društveno) nevidljivo vidljivim ili dovodeći u pitanje samorazumljivost onoga što nam se (re)prezentira, prekidaju se postojeće relacije i njihova značenja (dokida se policijsko) i uspostavljaju nova, koje su do tog trenutka bila nepovezana.⁷³ Gledajući iz rancièrovske perspektive, društveno transformativni potencijal angažirane umjetnosti sastoji se upravo u kreiranju „rascjepa“ zahvaljujući kojem se pojavljuju heterogeni elementi kojima se razotkrivaju skrivene veze u našoj svakodnevnoj realnosti. Prepoznavanjem heterogenosti kao osnovnog preduvjeta konstituiranja „zajedničkog“ nadilazi se pristup identitetske logike karakterističan za historijske avangarde.⁷⁴

3.1. Neslaganje kao preduvjet za političko djelovanje (u umjetnosti)

Uz aksiom jednakosti, središnje mjesto Rancièreove estetike zauzima pojam neslaganja – *disenzusa* kojim opisuje trenutak „napuknuća“ ili neslaganja s postojećim, zadanim poretkom. Disenzusom se prekida postojeća hegemonija u društvu i stvaraju preduvjeti za političko djelovanje. Koncepti hegemonije i antagonizma, kao već uvriježeno marksističko pojmovlje u umjetničkoj kritici doživljavaju svojevrsnu reaktualizaciju, u smislu iznalaženja modela

⁷² Rancière, *The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics*, 37.

⁷³ Ovu situaciju Rancière naziva i fikcijom. Fikcija se kod Rancière ne odnosi na puko zamišljanje imaginarnog svijeta koji je u opreci s realnošću, nego je riječ o novom definiranju onog što je realnost, ali na disenzualan način. Fikcija znači promjenu postojećeg načina osjetilne prezentacije, okvira, razina i ritma na kojim se stvaraju nove veze između realnosti i onoga što se pojavljuje (pojavnosti) individualnog i kolektivnog. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (London: Bloomsbury Publishing, 2010), 140.

⁷⁴ Pojam identifikacije ovdje je zamijenjen pojmom političke subjektivizacije, kojim se omogućuje prostor afirmacije svima onima koji nemaju svoje „identitetsko“ uporište i koji su nepravedno izostali iz društvene preraspodjele – svi koji su nevidljivi, bez glasa, anonimni.

njihove konkretne primjene na aktualni politički trenutak suvremenih demokracija. Tako uz Rancièrea sličan pristup navedenim pojmovima nalazimo i kod belgijske teoretičarke Chantal Mouffe,⁷⁵ koja prepoznaje konfliktnu prirodu – antagonizam u osnovi svakog političkog i društvenog djelovanja – *mi* naspram *oni*. Mouffe smatra kako su moderna demokratska društva zapravo primjer *demokratskog paradoksa*.⁷⁶ Riječ je o relativno novoj političkoj formi – liberalnoj demokraciji – čije posebnosti proizlaze iz artikulacije dviju međusobno suprotstavljenih tradicija; one liberalne koja se zasniva na obrani ljudskih prava i individualnih sloboda i demokratske tradicije suvereniteta i jednakosti, u kojoj se vladajući identificiraju s onima kojima se vlada.⁷⁷ Pokušaji da se razriješe nekompatibilnosti liberalne demokracije najčešće završavaju „konsenzualnim“ modelima (Jurgen Habermas i John Rawls) ili prijedlogom trećeg puta, što u većini slučajeva rezultira odustajanjem od borbe za jednakosti u društvu (*postpolitičko društvo*). Kako bi „pomirila” demokraciju s antagonističkom dimenzijom društva, Mouffe predlaže novi tip odnosa koje naziva *agonizam*.⁷⁸ U agonističkom modelu demokracije konfliktne strane, iako prepoznaju da nema racionalnog rješenja njihovog konflikta, prihvaćaju legitimnost svojih oponentata. Oni su oponenti, a ne neprijatelji kao u slučaju antagonizma, svjesni da dijele zajednički simbolički prostor. Cilj agonističkog modela nije u postizanju konsenzusa ili nadilaženju odnosa *mi* i *oni*, nego u mogućnosti organiziranja zajedničkog simboličkog prostora na način da zadovoljava različite suprotstavljene agende. Stoga bi glavni zadatak demokracije, po Mouffe, bio da omogući ovaj društveni prijelaz, iz antagonizma u agonizam.⁷⁹

Umjetničke aktivističke prakse u tom smislu imaju važnu ulogu u razotkrivanju modela funkcioniranja hegemonijskog poretka, kao i vizualizaciji onoga što je ostalo izostavljeno i što

⁷⁵ Na ograničenja postojećega demokratskog modela upozorili su Chantal Mouffe i Ernesto Laclau u danas već kulturnom djelu *Hegemony and Socialist Strategy* iz 1985. godine, u kojem se zagovara njegova radikalizacija. Osnovna je teza ove knjige da svaki društveni poredak nije ništa drugo doli privremena artikulacija kontingentne prakse – hegemonijske prakse – nastao isključivanjem drugih mogućnosti. Svaki poredak zasniva se na nekoj vrsti isključenja, što bi značilo da postoji niz alternativa koje su potisnute i koje je moguće reaktivirati.

⁷⁶ Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (London – New York: Verso Books, 2000), 5.

⁷⁷ Chantal Mouffe, “Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention in Public Space”, *Open no.14 /Art as a Public Issue*, (2008): 6–15.

⁷⁸ Preuzimajući pojam od Jacquesa Derridea, *konstitutivnog vanjskog*, Mouffe ističe kako je svaki identitet relacijski. Tako se kolektivni identitet uspostavlja s obzirom na druge, *mi* i *oni*. Ovaj odnos ne mora nužno biti neprijateljski, ali moramo biti svjesni da pod određenim okolnostima i u svakom trenutku može postati antagonistički. Chantal Mouffe, “Politika i strasti: ulozi demokracije”, u : *Up&Underground*, 23/24, ur. Srećko Horvat, Igor Štikš (Zagreb: Bijeli Val, 2013), 134.

⁷⁹ Mouffe ističe kako moderna demokracija predstavlja spoj dviju nespojivih filozofskih tradicija: one liberalne u čijem su centru ljudska prava i individualne slobode, dok je demokratska tradicija zasnovana na ideji jednakosti i suvereniteta, što posljedično uzrokuje *demokratski paradoks*. Mouffe, *The Democratic Paradox*, 5.

je potisnuto konsenzusom. Kritičke prakse intervenirajući u polje društvenosti, suprostavljaju se programu totalne društvene mobilizacije kapitalizma i otvaraju prostore vidljivosti za one odbačene, nevidljive i marginalizirane društvene skupine. U tom smislu kritičke prakse imaju i važnu političku ulogu u agonističkom modelu, kada daju „glas“ utišanima unutar dominantne hegemonije, što je kompatibilno Rancièreovoj interpretaciji političkog djelovanja umjetnosti kao one koja daje „glas“ utišanima.

Primjere kojima se uspješno uspostavljaju prostori vidljivosti za društveno odbačene i marginalizirane mogu se naći u različitim medijima, od fotografskog ciklusa Sophie Ristelhueber u kojem se autorica bavi izraelskom blokadom Palestine na način da skreće fokus sa Zida kao općeg mjesta sukoba, na blokade palestinskih sporednih cesta, zatim u videoinstalaciji *Give me the Colours* albanskog umjetnika Anrija Sale koji dokumentira pokušaj gradonačelnika Tirane da uspostavi estetsku zajednicu građana jednostavnom gestom prebojavanja oronulih fasada živim bojama, pa do filma *No Quarto da Vanda (U Vandinoj sobi)* portugalskog redatelja Pedra Coste u kojem prati živote mladih ovisnika, stanovnika siromašnog predgrađa Lisabona, u trenutku rušenja slama u kojem žive. Politički efekt kod navedenih primjera – za razliku od relacijske umjetnosti kojom se nastoji ponovno uspostaviti izgubljene forme društvenog života (mikroutopije) – proizlazi upravo iz razotkrivanja društvene konfrontacije (dsenzusa).⁸⁰ Iako ovakav teorijski model uspješno objašnjava specifične korelacije umjetnosti i politike, kao srodnih i po djelovanju sličnih područja, ono što izostaje je detaljnija elaboracija načina njihove uspostave, posebno na konkretnim primjerima u umjetnosti.⁸¹ Možda jedan od razloga leži u činjenici što je svoje teorijske principe i argumentaciju za uspostavu politike estetike Rancière izvodio iz primjera literature (Balzac, Hugo, Rousseau, Zola, Vico). U nastavku će se ukazati na suvremena promišljanja ovih pojmova koji, polazeći od Rancièreovog pojma političkog, otvaraju mogućnost dodatnog konceptualiziranja u odnosu na umjetničke društveno angažirane prakse.

⁸⁰ Jacques Rancière, “Problems and Transformations in Critical Art“, u: *Participation*, ed. Claire Bishop (Cambridge: The MIT Press – London: Whitechapel, 2006.), 92.

⁸¹ Gabriel Rockhill u svom izlaganju o Rancièreu u okviru Kritičke škole (Critical Theory Workshop) primjećuje nedostatak analize na primjerima iz vizualne umjetnosti. Gabriel Rockhill, “Rancière and His Legacy: Contributions and Limitations“, *Critical Theory Workshop*, July 2, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Gww08h49nX4> (pristupljeno 15. 10. 2022.)

3.2. Mogućnosti konkretnije primjene Rancièrove terminologije u polju umjetnosti – Pojam političke društvenosti

Rancièrova objašnjenja značenja pojmova poput distribucije osjetilnosti ili političkog, nužno je nadograditi uvidima u njihova naknadna, kritička čitanja. S obzirom na specifičnost umjetničke produkcije kojom se bavimo u ovom radu, najprikladnija među tim čitanjima pokazala su se ona teoretičara Gabriela Rockhilla. Iako ni u jednom trenutku ne osporava Rancièrov značajan doprinos razvoju suvremene estetske misli, Rockhill upozorava na nekoliko „slijepih“ točaka njegove estetike.⁸² U prvom redu kritički se osvrće na Rancièrovu terminologiju, točnije konfuziju koja nastaje pri definiranju pojmova. Dva ključna pojma – estetika i politika – definirani su tautološki i vrlo apstraktno, putem uvođenja posredničkog, trećeg pojma – distribucije osjetilnog. Također, u jednoj od definicija pojma politike (Rancière ih u jednom trenutku navodi čak tri) ono što naziva politikom u pravom smislu odnosi se na specifičnu (re)distribuciju osjetilnog, što je također način na koji definira policijsko – pojam koji je značenjski dijametralno suprotan političkom. Rockhill naglašava kako ovako definiranom pojmu politike nedostaje u najmanju ruku minimalni konstitutivni identitet kako bi se razlikovao od drugih pojmova. Iako upisuje slična značenja umjetnosti i politici Rancière ih nikada konkretno ne spaja, štoviše, ponekad se ovi pojmovi međusobno isključuju. U trenutku uspostave političkog u pravom smislu, dokida se estetska dimenzija, što posljedično vodi do zaključka da ne postoji umjetnost s realnim političkim utjecajem, na što upućuje i sam Rancière u izjavama poput: „Film ipak ostaje film, a gledatelji gledatelji”.⁸³

Rockhill smatra kako umjetnost i politiku ne treba smatrati nepromjenjivim entitetima niti univerzalnim idejama, nego prije pojmovima u nastajanju, koji su operativni u različitim kulturnim matricama. Politika i umjetnost su po njemu neodvojive od konkretnih društvenih praksi zahvaljujući kojima nastaju. Pojam društvene političnosti estetskih praksi kompatibilan je s tezom da umjetnička djela nisu politična sama po sebi. Potrebno ih je promatrati kao društvene (kolektivne) fenomene koji se uvijek iznova uspostavljaju i nanovo „pregovaraju“.

⁸² Iznimno je kritičan prema njegovim trima estetskim režimima. Rockhill smatra kako je nemoguće na osnovu samo tri režima, koji u krajnjoj liniji proizlaze iz određenih europskih tradicija – imaju uporišne točke u Platonu, Aristotelu i romantizmu – objasniti sveukupni povijesni totalitet distribucije osjetilnost. Načelno je moguće, ističe Rockhill, da postoje i druge distribucije osjetilnog u kulturnim domenama, povijesnim i vremenskim razdobljima i tradicijama koje nisu bile dio njegovih istraživanja i analiza. Rockhill, “Radical History and the Politics of Art“, 158–160.

⁸³ Rancière, “Problems and Transformations in Critical Art,” 151. (Slobodan prijevod autorice).

Društvene borbe koje se odvijaju oko političnosti estetskih praksi dio su šire društvene i povijesne dinamike koja obuhvaća vertikalnu dimenziju vremena, horizontalnu geografsku dimenziju i dimenziju društvenih praksi, obuhvaćajući na taj način vrijeme, prostor i društvo. Za razliku od Rancièreove politike estetike u kojoj je primaran fokus na produkciji umjetničkog djela, Rockhill u konceptu društvene političnosti prepoznaje umjetničko djelo kao kolektivni fenomen, čija se političnost uspostavlja na tri razine-faze umjetničkog djela; produkcije, distribucije i recepcije, čime se naglašava važnost društvenog utjecaja na konstituiranje političke dimenzije umjetnosti.⁸⁴

Usvajanjem pripadajuće terminologije otvara se mogućnost za kompleksnije ispitivanje društvenog aspekta umjetnosti, kao i mogućnost simultanog promatranja unutar predloženih dimenzija – povijesne, geografske (geopolitičke) i društvene. Slijedom takvoga metodološkog izbora naglasak je stavljen na ispitivanje povijesno društvenih aspekata, u kontekstu određenog prostora i vremena, zahvaljujući čemu se uspostavlja političnost umjetničkih praksi koje su predmetom analize ove disertacije.

Ukoliko, kao što Rockhill ističe, gledamo na umjetničko djelo kao kolektivni fenomen, čija se političnost uvijek nanovo uspostavlja i uvelike ovisi o konteksta prostora, vremena i društva, potrebno je proširiti istraživačke perspektive. U tom smislu u disertaciji se analiziraju neki od ključnih društvenih fenomena, poput fenomena deindustrijalizacije, društvene i političke tranzicije, nasljeđa samoupravnog socijalizma kao i njihove manifestacije u kulturnim i baštinskim politikama.

3.3. Primjeri političke emancipacije u društveno angažiranoj umjetnosti

Među suvremene umjetnike koji prepoznaju radnike kao društveno marginaliziranu skupinu kojoj je oduzet „glas“ zasigurno spadaju u disertaciji već spomenuti Igor Grubić i Andreja Kulunčić. Kreirajući situacije u kojima se razotkrivaju „dva svijeta u jednom“, pri čemu detektiraju radničko nasljeđe iz perioda socijalizma kao ono koje je potisnuto, zaboravljeno ili prešućeno u okviru dominantne neoliberalne političke ideologije, otvaraju prostor za političku emancipaciju gledatelja. Spomenuti umjetnici pri tom podjednako uspješno artikuliraju svoju umjetničku poziciju djelujući istovremeno u polju političkog, društvenog i civilnog otpora. U

⁸⁴ *Ibid.*, 188.

tom smislu, u nastavku će se ukazati na nekolicinu radova kojima se tema radništva kontekstualizira u okviru širih društvenih, tranzicijskih procesa, s naglaskom na (umjetničke) strategije kojima se umjetnici pri tom koriste.

Rad *Nama – 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*, autorice Andreje Kulunčić nastaje kao trenutna reakcija na radničke prosvjede radnica/ka trgovačkog lanca, nekadašnje robne kuće „Nama“, koji su se odvijali u Zagrebu 2000. godine.⁸⁵ Robne kuće predstavljale su simbol blagostanja i podsjetnik na simbiozu potrošačke kulture i socijalističkog uređenja u Jugoslaviji, prostor svojevrsne afirmacije radnika na kojem se ogledala stabilna jugoslavenska ekonomija zasnovana na industriji.⁸⁶ Urušavanjem industrije u posttranziciji, zatvaraju se i robne kuće koje se tada u javnosti prikazuju kao „tranzicijski gubitaši“, mastodonti koji se nisu uspjeli prilagoditi novim pravilima globalnog tržišta. Dojučerašnju ulogu države i njene regulacijske mehanizme, u novim liberalno demokratskim uvjetima preuzelo je tržište pri čemu je „država izgubila status one koja na političko-administrativnom planu predstavlja solidarnost zasnovanu na radu, a nova društvena forma bazirana na privatnom vlasništvu je uspostavljena.“⁸⁷

Hrvatska spada među primjere zemalja koje su najneuspješnije provele proces privatizacije – pretvorbu društvenog u privatno vlasništvo. Tome u prilog govori i podatak da je u čak 72 % slučajeva, od ukupnog broja poduzeća koji su pristupili procesu privatizacije, otkrivena neka vrsta nepravilnosti ili povrede zakona.⁸⁸ Tvornice su u ovom procesu doživjele ili zatvaranje i sudbinu ruševina ili su pak postale predmetom malverzacija zahvaljujući (atraktivnim) lokacijama na kojima su podignute.⁸⁹ Radnici, nekadašnji nositelji političke

⁸⁵ Rad je nastao kao odgovor na poziv kustoskog kolektiva WHW za sudjelovanje na izložbi *Što, kako i za koga*, povodom 152. obljetnice izdavanja Komunističkog manifesta.

⁸⁶ Robne kuće su bile sastavni dio potrošačkog društva u socijalističkoj Hrvatskoj. Igor Duda, istraživač povijesne svakodnevice socijalizma navodi podatak kako je 1958. godina rođenja potrošačke kulture u Hrvatskoj, kada Jugoslavija bilježi iznimno brz gospodarski rast, čime su stvoreni uvjeti za masovnu potrošnju. Duda u prilog svojoj tezi navodi važne događaje iz političkog života ali i popularne kulture navodeći kako je simptomatično da je te iste 1958. godine nastala hit pjesma, svojevrsna himna potrošačkog društva *Moja mala djevojčica* u kojoj se nabrajaju igračke i proizvodi mahom proizvedeni u tadašnjim hrvatskim tvornicama (kolica Jugovinil), a koji su se mogli kupiti na jednom mjestu, u robnim kućama. Više o potrošačkoj kulturi socijalizma u Hrvatskoj vidi u Duda, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih* i Duda, *Pronađeno blagostanje: svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*.

⁸⁷ Nataša Ilić, Ana Dević, ur., *Što kako i za koga?*, popratna knjižica izložbe (Zagreb: Dom HDLU – Arkzin – HDLU – Mama, 2000). (Izložba nastala povodom 152. obljetnice izdavanja Komunističkog manifesta).

⁸⁸ Autorica preuzima podatke iz knjige *Kriminal u Hrvatskoj pretvorbi*. Petričić navodi deset načina na koji su preuzimana poduzeća poput „torbarenja“, stečajnih postupaka, otkupa stare devizne štednje i slično. Ivana Biočina, *Proizvedeno u Hrvatskoj. Tranzicija Hrvatske tekstilne industrije* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2018), 63–64.

⁸⁹ Tema korupcije postala je opće mjesto hrvatske tranzicije. Siniša Labrović u radu *Poslijediplomsko obrazovanje*, koji je koncipiran kao priručnik za snalaženje u suvremenom društvu, tako daje osnovna uputstva za kriminalno ponašanje. Pod rubrikom korupcija ironično daje savjete kako između ostaloga uništiti firmu koja je na državnom proračunu ili kako koristeći povlaštene informacije kupiti bezvrijedno, državno zemljište i prenamijeniti ga u građevinsko. Siniša Labrović, *Poslijediplomsko obrazovanje* (Zagreb: WHW, 2009), 56.

ideologije u socijalizmu, u kapitalističkom poretku postaju tranzicijski višak, lišen svih socijalnih prava. Tako se i 1908 radnika/ca robne kuće „Nama“ u periodu tranzicije i privatizacije našlo u situaciji egzistencijalne neizvjesnosti, u kojoj je izostala podrška i zaštita države. Kulunčić provodi dva mjeseca u intenzivnim razgovorima i pregovorima sa radnicima/ama i sindikalnim predstavnicima, kako bi uspostavila kanale komunikacije između njih i šire javnosti. Umjetnica se, kao i radnice/ci pri tom koristi javnim prostorom kao mjestom političke legitimacije, iznalazeći metode kojima bi povećala njihovu „vidljivost“. Primjenjujući metodologiju reklamne kampanje, postavlja plakate s portretima radnica u osvijetljene reklamne boksove na frekventna mjesta u javnom prostoru (Slike 1. – 4.). Primjenjujući pristup „pars pro toto“, portretom jedne radnice progovara u ime svih 1908 zaposlenica, ili bolje rečeno njih gotovo sto tisuća radnika/ca koji su u procesu tranzicije na sličan način izgubili posao u Hrvatskoj.⁹⁰ Likovna kritičarka Silva Kalčić opisuje efekt koji je ovakav reklamni pristup imao na slučajne prolaznike riječima: „Radnice ‘Name’ suvereno nas promatraju s plakata... što je privuklo brojne kupce u robnu kuću s praznim policama.“⁹¹ Prisvajajući strategije potrošačkog društva Kulunčić subvertira potrošačku svakodnevicu, koristeći napuštene prodavaonice kako bi kreirala prostore (političke) vidljivosti za „Namine“ radnice. Temom radništva Kulunčić se nastavlja baviti u *Bosanci van* i *Jedan franak jedan glas*,⁹² u kojima koristi istu strategiju oglašavanja u javnom prostoru, ovaj put kako bi ukazala na nepravedan odnos „uređenih“ zapadnih demokratskih društava prema radnicima imigrantima. Tako u radu *Bosanci van* koristeći formu oglašivačkog plakata, prezentira radne uvjete imigranata s jedne i luksuzne interijere koji nastaju kao rezultat njihovog teškog rada s druge strane, popraćene autoironičnim natpisima poput *Radnici bez granica* ili *Za koga je dobro je*.⁹³ Na taj način stvara situacije dvostruke, simultane prisutnosti onoga što je društveno vidljivo (uređeni stanovi) i onoga što je nevidljivo (iznimno loši životni uvjeti radnika imigranata). Stereotipe o državama Zapada kao zemljama obećanog blagostanja i uzorima demokratskog uređenja ista autorica nastavlja

⁹⁰ Irena Bekić, „Poetika društvenih promjena“, u: *Andreja Kulunčić: Umjetnost za društvene promjene*, ur. MAPA (Zagreb: MAPA, 2018), 36–63.

⁹¹ Silva Kalčić, „Umjetnost bez iluzije“, *Oris*, časopis za arhitekturu i kulturu, vol. VIII, br. 40 (2006): 163.

⁹² I kod navedenih radova Kulunčić primjenjuje strategiju reklamne kampanje „reklamirajući“ ovaj društveno gorući problem putem plakata, na oglašivačkim mjestima u javnom prostoru. Na plakatima, koji su kompozicijski podijeljeni na dva dijela, prikazuje teške radne uvjete imigranata s jedne i luksuzne interijere s druge strane koji nastaju zahvaljujući njihovom teškom radu, popraćene autoironičnim natpisima poput *Radnici bez granica* ili *Za koga je dobro je* (*Bosanci van*).

⁹³ Rad je nastao kao odgovor na kustoski zadanu temu; *Urbane margine: paralelne strategije opstanka, samoorganiziranje, migranti, radnički hosteli, zatvori* Muzeja suvremene umjetnosti u Ljubljani. Zgrada Muzeja je bila privremeno zatvorena zbog građevinskih radova. Andreja angažira radnike iz Bosne koji su radili na zgradi kako bi sukreirali zajedno s njom, sadržaj za taj isti Muzej. Bekić, „Poetika društvenih promjena“.

propitivati u političkoj intervenciji *Jedan franak jedan glas*.⁹⁴ U njoj se bavi radnicima koji su ostali bez radne dozvole (*Sans- Papiers*), također radnim imigrantima koje država ne prepoznaje kao ravnopravne članove društva. Akcijom *Jedan franak jedan glas* imigranti su prikupljali novac za obnovu švicarskog Parlamenta u Bernu, pri čemu je umjetnica inzistirala na postavljanju pločice s natpisom o primljenoj donaciji imigranata, kako bi barem na simboličnoj razini omogućila njihovu „vidljivost“ i prisutnost unutar švicarskog društva. Novac imigranata nikada nije uručen, jer je dva sata prije same primopredaje događaj otkazan.⁹⁵ *Jedan franak jedan glas* aktivira politički potencijal na dvije razine; uspješno artikulira i otvara prostor vidljivost u javnom prostoru za probleme zajednice u nepovoljnom položaju (radne imigrante), dok u isto vrijeme razotkriva manjkavosti suvremenih demokracija i zapadnjačkih društava koje nisu jednake za sve svoje građane.⁹⁶ Temom rada u kontekstu postjugoslavenske tranzicije bavi se i društveno angažirani umjetnik Igor Grubić u nekoliko svojih radova/projekata, poput *366 rituala* i *Tragovima nestajanja u tri čina* kao i *Anđeli garavog lica – Anđeli garavog lica, točka preokreta*. Za razliku od Kulunčić, koja je primarno usmjerena na rad sa zajednicom, pri čemu često dolazi do situacije odricanja od autorstva u korist grupe u čije ime progovara,⁹⁷ političnost Grubićevog rada slijedi nešto drugačiju logiku.⁹⁸ Izuzmemo li

⁹⁴ Konkretno rad izvodi u Švicarskoj, koja se smatra zemljom s dugom demokratskom tradicijom, a ima jedne od najdiskriminativnijih zakona prema radnicima migrantima.

⁹⁵ Ovo je jedan od njenih radova s „minus završetkom“, koji se ne izvedu do kraja jer se upletu birokratske strukture. U radove s „minus završetkom“ ubrajaju se marketinška kampanja *Maloljetnička trudnoća*, predložena za 4. Liverpoolski biennale, koja je odbijena zbog navođenja podatka o Velikoj Britaniji kao državi s najvećim postotkom maloljetničkih trudnoća. Zatim rad *Vlastita Republika* koji je zamišljen kao interaktivna igra koja poziva građane jednog mađarskog grada (Dunaújvárosa) specifične komunističke i industrijske prošlosti da osmisle budućnost svog grada kao polisa. Rad je zabranjen pod prijetnjom zatvaranja galerije. Bekić, „Poetika društvenih promjena“, 46.

⁹⁶ Althusserov koncept ideologije državnog aparata, koji naslonjen na Marxov pojam ideologije kao sustava vrijednosti nametnut od dominantne klase, razlikuje dva državna aparata; onaj represivni (policija, sud, zatvor) i ideološki koji se reproducira putem institucija poput škole, obitelji, religije, masovnih medija i slično. Althusserov pristup reprodukciji ideologije imao je veliki utjecaj na teoretičare kulture i umjetnosti, posebno Nicolasa Bourriauda i njegov pojam relacijske estetike. Vidi Louis Althusser, *Ideologija i ideološki aparati države* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2018).

⁹⁷ Kako sama umjetnica objašnjava: „Kad radim s manjinskim skupinama, s imigrantima, azilantima, ilegaliziranim radnicima, svjesna sam da dolazim iz dominantne pozicije, svejedno jesam li u Švicarskoj ili Meksiku, kažem im da nisam političar, ne mogu vam riješiti dokumente, ili infrastrukturne probleme, ali ono što mogu je pokušati skupa s vama osvijestiti ljude o problemu koji vi želite artikulirati. Ne mogu artikulirati umjesto vas, ali mogu pomoći da problem skupa artikuliramo kroz umjetničke metode.“ Snježana Pavić, „Tko je Andreja Kulunčić. Hrvatska umjetnica na crnoj listi Tate Galerije, ‘Pozivam vas da preuzmete odgovornosti’“, *Jutarnji list*, 14. siječnja, 2018. (online izdanje). <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/hrvatska-umjetnica-na-crnoj-listi-tate-galerije-pozivam-vas-da-preuzmete-osobnu-odgovornost-6927030> (pristupljeno 1. 10. 2022.).

⁹⁸ Pitanjem autorstva se bave teoretičari od kraja 60-ih godina (u književnosti ključan tekst na ovu temu je onaj Rolanda Barthesa *The Death of the Author* iz 1967., a u kontekstu kritičke teorije tekst Waltera Benjamina *Author as Producer* iz 1970.), da bi se ponovno aktualiziralo početkom 90-ih u društveno angažiranim umjetničkim praksama (odsustvo autorstva).

njegov prvi rad *Crni Peristil*,⁹⁹ Grubić često preuzima glavnu ulogu u svojim umjetničkim akcijama, kao što je slučaj u radu *366 rituala oslobađanja* gdje sam izvodi akcije *Bicikl i zastava* ili *Male kontemplativne akcije*.¹⁰⁰ Koristeći radničku ikonografiju – bicikl i plavo radničko odijelo – direktno se referira na period radničkog samoupravljanja. Parolama „Vratite tvornice radnicima“ koje ispisuje u javnom prostoru, ukazuje na procese deindustrijalizacije koji su u hrvatskom kontekstu obilježeni malverzacijama, uništavanjem tvornica i gašenjem proizvodnje:

„Velik postotak radnika u toj je tranziciji izgubio privilegije koje su postojale u socijalizmu, kada su imali više radničkih prava, bolje plaće i značajniji glas u društvu. Sve te radničke obitelji koje jedva preživljavaju svjedoče da im je u prethodnom sustavu život bio bolji. (Nekad su radili 8 sati, a danas, nakon posla, zbog male plaće rade dodatno kako bi mogli preživjeti i školovati djecu).“¹⁰¹

Pitanjem radništva i uništene industrije bavi se u *Tragovima nestajanja (u tri čina)* – projektu koji je nastajao trinaest godina (2006. – 2019.). Riječ je o tri međusobno povezana dijela; fotoeseja, animiranog filma i *mise en scène* – scenografske inscenacije napuštene tvornice.¹⁰² U trećem činu *Tragova* koji nosi naziv *Dekonstrukcija tvornice* Grubić se izravno bavi pitanjem napuštenih tvornica kao mjestom nekadašnjeg rada i političke afirmacije radnika: „Radniku su podizani spomenici, bio je cijenjen i slavljen. Danas više nije temelj društva, već je na njegovom dnu. Odbačen, nevidljiv, nepostojeći.“¹⁰³ Sam proces nestajanja i uništavanja tvornice Grubić opisuje riječima:

⁹⁹ Nastao kao svojevrsan *hommage* akciji *Crveni peristil*, *Crni peristil* predstavlja iznimno politički angažiran rad kojim Grubić upozorava na „crno“ stanje društvene svijesti, pritom misleći na nacionalističke tendencije u hrvatskom društvu, kao i privatizacijske malverzacije koje su obilježile period druge polovice 90-ih u Hrvatskoj. Vidi Ivana Bago, Antonija Majača, „Neposlušan“, u: *Igor Grubić, 366 rituala oslobađanja*. (Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević) – Delve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009), 7–18.

¹⁰⁰ Grubićev lik pojavljuje se i na fotografijama projekta *Andeli garavog lica* kao „umjetnik-iscjelitelj“. *Ibid.*, 14.

¹⁰¹ Igor Grubić, „366 rituala oslobađanja“, u: *Igor Grubić, 366 rituala oslobađanja*, ur. Ivana Bago i Antonia Majača (Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević) – Delve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009), 46–189.

¹⁰² Ovaj Grubićev rad predstavljao je Hrvatsku na Venecijanskom bijenalu, a u njemu Grubić „dokumentira poratnu, tranzicijsku stvarnost Hrvatske, obilježenu fundamentalnim zaokretom od socijalizma prema kapitalizmu... Bilježi tragove privatizacije, gentrifikacije, nasilne tranzicije s industrije na postindustriju. Katerina Gregos, „All That Is Solid Melts into Smoke“, u: *Igor Grubić, Traces of Disappearing (in Three Acts)*, catalogue of the Croatian Pavilion at the 58th Venice Biennale (London: Sternberg Press, 2019), 7.

¹⁰³ Popratni tekst uz fotografije. Autor Igor Grubić. Popratni tekstovi Igora Grubića, a koji su sastavni dio rada „Tragovi nestajanja (u tri čina)“ ustupljeni su za potrebe ove disertacije od strane umjetnika, kojem ovom prilikom zahvaljujem.

„Umjesto zvukova strojeva sada se tvornicom razlažu zvukovi kopanja, lupanja, struganja, trganja, rušenja. Kopaju se kanali, vade bakrene sirovine, izvlače žice, kablovi, metalni dijelovi, rastavljaju na dijelove strojevi. Sve što se da izvaditi, iščupati, ispiliti, iskopati, to će se prodati u sekundarne sirovine. Prestankom proizvodnje ovdje se događa neka druga vrsta rada, s nekim drugim radnicima, ilegalnim sakupljačima sekundarnih sirovina. Tvornica je poput izmučene životinje na samrti. Svi su je redom eksploatirali do maksimuma. Izvadili su joj strojno srce, žice kojima je kolala električna krv. Kao u nekom filmu stop-animacije pratimo polako dematerijaliziranje, nestajanje tvornice pred našim očima.“¹⁰⁴ (Slike 5. – 6.)

Način na koji opisuje uništavanje tvornice ukazuje na umjetnikovu snažnu, emotivnu povezanost s tvornicom, koja se može usporediti sa živim bićem koje prolazi izvjesnu traumu. Iako „unakažena“ i „uništena“, tvornica još uvijek za Grubića posjeduje društveno transformativni potencijal. Gesta paljenja peći u napuštenoj tvornici u animiranom filmu *Kako se kalio čelik?*, koji je sastavni dio rada, predstavlja trenutak u kojem umjetnik na simboličkoj razini i aktivira ovaj potencijal.

Položajem radništva i radnika u novim, „demokratskim“ uvjetima Grubić se bavi u *Anđelima garavog lica*.¹⁰⁵ Dokumentacija rada se sastoji od fotografskog ciklusa rudara i videorada *Anđeli garavog lica – točka preokreta* u kojem umjetnik snima radnički štrajk rudara Kolubare u Beogradu.¹⁰⁶ Grubić bilježi ključne trenutke prosvjeda; od scena samoorganiziranja radnika, mirnih šetnji prosvjednika gradom pa sve do sukoba s policijom, rušenja vlasti i naposljetku zauzimanja Skupštine.¹⁰⁷ S izvanrednim osjećajem za režiju uspostavlja ritam u

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ U ovim razgovorima nametnula se tema filma Wima Wendersa *Nebo nad Berlinom*, koji je poslužio kao inspiracija za uvođenje motiva anđela, koji simbolizira moralnu čistoću rudara naspram korumpiranih političara. Perić, „Neposluh garavog anđela“, 24.

¹⁰⁶ Srpski mediji izvještavaju kako je 5. listopada 2000. godine bio ključan dan u srpskoj povijesti. Nakon što dotadašnji predsjednik Srbije, Slobodan Milošević, nije htio prihvatiti poraz na održanim izborima, kreću masovni štrajkovi. Građani su diljem zemlje izašli na ulice, većina škola, vrtića i fakulteta nije radila, a posao u pojedinim gradovima prekinule su i državne službe. Po procjeni stranih i domaćih agencija koje su pratile događaj tih dana, građansku neposlušnost režimu Slobodana Miloševića iskazalo je više od milijun ljudi. Smatra se kako je upravo štrajk radnika iz rudnika Kolubare, gdje se proizvodi električna energija za veliki dio Srbije, koji je krenuo ranije, 29. rujna bio presudan. Miodrag Ranković, tadašnji predsjednik Sindikata površinskih kopova Kolubare, za portal BBC na srpskom, u povodu 20. obljetnice događaja, prisjeća se kako je vojska i policija vršila pritisak na radnike da odustanu od štrajka te navodi kako se cijeli 5. listopada „lomio“ na Kolubari tih dana. Vidi Slobodan Maričić, „5. oktobar, 20 godina kasnije: dani kad je Srbija stala“, *BBC news na srpskom*, 29. septembar 2020. <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-54333180>. (pristupljeno 15. 8. 2022.).

¹⁰⁷ Nakon što je svrgnut s vlasti, Slobodan Milošević je u Srbiji optužen za zlouporabu položaja, zbog čega je stalno bio pod policijskim nadzorom. 2001. godine izručen je Međunarodnom sudu za ratne zločine počinjene na

kojem se izmjenjuju kratki, tihi prizori industrijskih pejzaža i ruševina s bučnim scenama radničkog štrajka i prosvjeda građana (Slike 7. – 10.). Prikazom štrajka radnika Kolubare u kontekstu „osvajanja” beogradskog Parlamenta (prosvjednici nakon naguravanja s policijom ulaze u zgradu Skupštine), Grubić politički kontekstualizira radničko pitanje – urušavanje radničkih prava kao posljedica političke korupcije – ukazujući pri tom na mogućnost (ponovnog) „osvajanja“ izgubljenog političkog legitimiteta.¹⁰⁸ Uspostavom korelacije ova dva narativa – narativ deindustrijalizacije kroz prikaz napuštenih kopova i tvorničkih ruševina s jedne, te radničkog štrajka kao asocijacije na klasnu borbu s druge strane – predstavlja važan iskorak u načinima kritičkog promišljanja fenomena deindustrijalizacije u lokalnom, postjugoslavenskom kontekstu.¹⁰⁹

Umjetničke prakse koje su u fokusu disertacije reakcija su na aktualno stanje u društvu – tranzicijsku realnost koja se ogleda u ekonomskom i gospodarskom urušavanju, zatvaranju i propadanju tvornica kao mjestu nekadašnjeg rada, kao i promjeni načina života radničkih zajednica. Ono što razlikuje spomenute prakse od primjera društveno angažirane umjetnosti u zapadnim zemljama jest specifičnost povijesnog trenutka, a koji je uvjetovan raspadom socijalističkog projekta Jugoslavije početkom 90-ih godina 20. st., čime i službeno otpočinje proces deindustrijalizacije na ovim prostorima. Radi se o „neželjenoj baštini” s velikim političkim bremenom koja se ne prepoznaje kao baština vrijedna čuvanja i brige,¹¹⁰ čemu djelomično doprinosi, osim baštinskih politika i nezainteresiranost akademske zajednice za teme recentne radničke prošlosti.¹¹¹ Dalje u tekstu objasniti će se specifičnosti jugoslavenskog radničkog nasljeđa tj. lokalnost fenomena deindustrijalizacije.

području bivše Jugoslavije, gdje je 2002. godine optužen za genocid i ratne zločine počinjene na prostorima Hrvatske, BiH i Kosova tijekom ratnih sukoba 90-ih godina. Umro je 2006. godine u pritvorskoj ćeliji u Hagu, čekajući sudsku presudu.

¹⁰⁸ Brojni štrajkovi radnika u Jugoslaviji završavali su ispred Skupštine u Beogradu, mjestu gdje su se donosile sve važnije političke odluke.

¹⁰⁹ Više u Dragana Modrić, “Radnički štrajk u umjetničkoj reprezentaciji Igora Grubića“, 350–374., u *Povijest umjetnosti kao otvoreni projekt*, ur. Silva Kalčić, (Split: Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, 2024.)

¹¹⁰ Navedeni primjeri pokazuju kako umjetničke prakse mogu imati važnu ulogu u artikulaciji narativa kojima se propituju dominantne (baštinske) politike i otvara prostor za ono što će teoretičarka baštine Laurajane Smith u baštinskom diskursu nazvati „baštinom u nastajanju”.

¹¹¹ Povjesničar, istraživač radničke povijesti socijalizma Goran Musić, primjećuje kako u brojnoj literaturi koja se bavi raspadom Jugoslavije gotovo niti jedna knjiga ne obrađuje temu radničkog pitanja, usprkos važnoj ulozi koju su radnici i industrijski štrajkovi imali u pogledu senzibiliziranja šire jugoslavenske javnosti za neka kontroverzna politička pitanja i što su otvorila prostor za druge mobilizacije koje su uslijedile u drugoj polovici 80-ih godina 20. st. Goran Musić, “They Came as Workers and They Left as Serbs. The Role of Rakovica’s Blue-Collar in Serbian Social Mobilisation of the Late 1980s”, u: *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, ed. Rory Archer, Igor Duda, Paul Stubbs (London: Routledge, 2016), 132-155. Više o političkoj važnosti tvorničkih štrajkova vidi Musić, *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories*.

4. DEINDUSTRIJALIZACIJA KAO DRUŠTVENI FENOMEN I MODELI NJENE REPREZENTACIJE

Osim ekonomskih i političkih analiza, što je najčešća perspektiva iz koje se pristupa procesu nestanka industrije, važno je upozoriti i na njen društveni aspekt. Iako istraživanja koja obuhvaćaju povijesne, sociološke, geografske i kulturno antropološke perspektive pratimo od šezdesetih godina 20. stoljeća naovamo, sustavniji interes istraživača za društvenim aspektom deindustrijalizacije povećan je nešto kasnije, u razdoblju neoliberalnih politika u Sjevernoj Americi i Velikoj Britaniji koje su za posljedicu imale masovno zatvaranje tvornica, rudnika, brodogradilišta, a što je pak generiralo društvene, kulturne, psihološke, geografske i urbanističke transformacije.¹¹²

„[...] ono što je bilo označeno kao deindustrijalizacija u politički uzavreloj atmosferi kraja 1970-ih i početkom 1980-ih, ispostavilo se kao društveno složeniji, historijski dublji, geografski raznovrsniji i politički kompleksniji fenomen negoli se to ranije činilo.“¹¹³

Kao početna literatura koja se bavi deindustrijalizacijom kao širim društvenim fenomenom uzima se knjiga *Deindustrialization of America* objavljena 1982. godine. Njeni autori, inače po vokaciji ekonomisti, prepoznali su upravo društvene i političke aspekte procesa deindustrijalizacije kao one ključne. Tako su uzroke masovnih zatvaranja američkih tvornica direktno povezali s raskidom društvenog ugovora, koji je nakon Drugog svjetskog rata bio uspostavljen između radnika, političara i korporacija. Slična situacija dogodit će se nešto kasnije i u Europi, točnije Velikoj Britaniji kada se zahvaljujući provođenju neoliberalnih politika administracije Margaret Thatcher – koje su između ostaloga podrazumijevale slabljenje uloge sindikata i uvođenje procesa privatizacije – također zatvaraju brojni rudnici i tvornice. Proces deindustrijalizacije se u stručnoj literaturi najčešće povezuje s globalnim kretanjem kapitala. Iako se iz lokalne perspektive na deindustrijalizaciju gleda defetistički, kao na rezolutan kraj industrijske ere, procesi industrijalizacije i deindustrijalizacije gledajući na globalnoj razini odvijaju se gotovo simultano, zbog čega se često za ova dva dijametralno suprotna procesa koristi izraz „dva kraja iste zmije“, aludirajući na njihovu visoku zavisnost o prostornom kretanju kapitala. Tako proces deindustrijalizacije na Zapadu označava početak procesa

¹¹² Stefan Berger, Christian Wicke, "Introduction: Deindustrialization, Heritage, and Representations of Identity", *The Public Historian* 39, no. 4 (2017): 11.

¹¹³ Slobodan prijevod autorice. Jefferson Cowie, Joseph Heathcott, Barry Bluestone, eds., *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization* (New York: Cornell University Press, 2003), 2.

industrijalizacije na Istoku. Gledajući iz ove kapitalističke perspektive, iskustvo industrijske ere koje je desetljećima radnicima ulijevalo osjećaj pouzdanja i sigurnosti, zapravo označava samo kratki trenutak u dugoj razvojnoj povijesti kapitalizma.¹¹⁴ Iako svakako postoji argumentacija koja ide u prilog ovoj tezi, važno je upozoriti kako je ova teza primjenjiva isključivo kada je riječ o zemljama s kapitalističkim modelima i načinima proizvodnje. U slučaju Hrvatske, koja baštini iskustvo samoupravnog socijalizma, sjećanje na rad vezano je uz specifičnost političkog uređenja koje je podrazumijevalo ekonomsku i političku emancipaciju radnika (samoupravljači), o čemu će više riječi biti kasnije.

Kod modela reprezentacije industrijskih ruševina najčešće se koristi pristup u kojem je naglasak stavljen na estetsku dimenziju, pri čemu ostaju zanemareni socijalni i ekonomski aspekti rada. Sociolog Tim Strangleman analizirajući najčešće modele reprezentacije fenomena deindustrijalizacije, navodi neke od kritičkih perspektiva kojima se objašnjavaju mogući razlozi ovakvog pristupa. Za potrebe argumentacije izdvojit ćemo onu koju zastupa povjesničar Steven High, a koji uzroke vidi u klasnoj diskonekciji između onih koji reprezentiraju, najčešće je riječ o takozvanim „urbanim istraživačima“, pripadnicima više srednje klase i nekadašnje radničke klase koja je predmetom reprezentacije.¹¹⁵ Ovu klasnu perspektivu svakako je potrebno uzeti u obzir, tim više što potvrđuje tezu o *deindustrijalizacijskoj umjetnosti* kao praksi kojom se posreduje iskustvo radničke klase. Nekritički pristup industrijskoj prošlosti čest je u publikacijama, posebno luksuzno opremljenim fotografskim monografijama - *coffee table books* – u kojima se putem fotografije (nekritički) prezentira slavna prošlost ili sadašnjost neke tvornice. Nešto kritičniji pristup nalazimo kod onih vrsta publikacija u kojima se „spaja“ tekstualni i vizualni narativ, te se na taj način donekle daje uvid čitatelju/gledatelju u uzroke nestanka industrije i njene posljedice, kako one ekonomske tako i društvene. Obično kod ovakvih izdanja dolazi do bliske suradnje istraživača, najčešće sociologa s jedne i fotografa s druge strane.¹¹⁶ Kombinacijom vizualnog i tekstualnog narativa, koji često uključuje intervjuje radnika i detalje iz povijesti same tvornice, osim što se dodatno objašnjava kontekst nastanka i

¹¹⁴ „Ono što su milijuni radnih žena i muškaraca iskusili kao čvrsto, pouzdano i pristojno plaćeno, možda je samo kratki trenutak u dugoj povijesti kapitalizma”. Cowie, Heathcott, *The Meanings of Deindustrialization*, 1–15.

¹¹⁵ Radnička klasa je primjećuje High, u procesu deindustrijalizacije dva puta pretrpjela nasilje od strane više srednje klase; prvi put prilikom zatvaranja tvornica, a drugi put prilikom njene prezentacije u vidu postindustrijske nekrologije. Više u Strangleman, “‘Smokestack Nostalgia’, ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“, 25–29.

¹¹⁶ Primjeri uspješne suradnje predstavljaju publikacije *Journey to Nowhere, Closing: The Life and Death of an American Factory*, plod bliske suradnje Billa Bambergera i Cathy N. Davidson i *Portraits in Steel, Steelworks: Consett, from steel to tortilla chips* autora Dalea Maharidgea i Michaela Williamsona. *Ibid.*, 26.

nestanka industrije ujedno se razvija empatija kod čitatelja/gledatelja sa subjektom istraživanja.¹¹⁷ U kontekstu kritičkog iščitavanja fotografskog narativa deindustrijalizacije, važno je istaknuti kako *nevidljivost* radnika u vizualnoj reprezentaciji ne podrazumijeva nužno i izostanak radničke perspektive. Najbolji primjer koji potvrđuje ovu tvrdnju je fotografski ciklus *Ming Jue* Stuarta Whippsa koji prati preseljenje tvornice automobila *Rover* iz Birminghama u Kinu. Iako radnici i radni procesi nisu u njegovom primarnom fokusu, Whipps uspijeva kritički progovoriti o poziciji radnika kao i sinkronicitetu industrijalizacije i deindustrijalizacije kao fenomenima koji su međusobno povezani i uvjetovani globalnim kretanjem kapitala (uprizorenje sintagme „dva kraja iste zmije“). *Ming Jue* je samo jedan od primjera koji nas podsjeća kako ne postoji jedinstvena formula za kritičku analizu fenomena deindustrijalizacije kada su u pitanju njene vizualne reprezentacije. Ovaj iznimno kompleksan društveni fenomen, kako je pokazala i Stranglemanova analiza, zahtijeva interdisciplinarni pristup, kako u znanstvenim istraživanjima, tako i umjetničkim reprezentacijama ukoliko se želi izbjeći njegova pretjerana, nekritička estetizacija. U tom smislu vrijedno je upozoriti na recentnu polemiku koja se razvila oko same terminologije, preciznije oko termina *nostalgija dimnjaka* koji se uvriježio u stručnoj literaturi kao pejorativni izraz za pretjeranu, nekritičku sentimentalizaciju radničke prošlosti. Iako radnička nostalgija i sjećanje na period rada sa sobom nosi određene zamke uvjetovane sentimentalnošću, ipak, riječ je o osjećaju koji u znanstvenom pogledu ne treba olako odbaciti.¹¹⁸ Tako teoretičarka umjetnosti Svetlana Boym koristi izraz „ruinofilija“ kako bi opisala fascinaciju ruševinama, koje nam se pojavljuju kao svojevrsna fizička prisutnost modernističkog paradoksa. Ruševine, objašnjava Boym, doslovno znače kolaps, iako one označavaju i puno više. Kao labirint ambivalentnih temporalnosti, prisiljavaju nas na razmišljanje „[...] o prošlosti koja se mogla dogoditi i budućnosti koja se nikada nije ostvarila“.¹¹⁹ Na pozitivne aspekte nostalgije koja može biti i smjerokaz za budućnost, upozoravaju stručnjaci za kulturnu baštinu Laurajane Smith i Gary Campbell. Provodeći istraživanje na primjerima baštinskih ustanova koje se bave industrijskim nasljeđem (istraživanjem su obuhvaćeni posjetitelji i zaposlenici ustanova), autori uočavaju pozitivne

¹¹⁷ Vidi Tim Strangleman, “Representations of Labour: Visual Sociology and Work“, *Sociology Compass* 2, no. 5 (2008): 1491–1505.

¹¹⁸ Strangleman, “‘Smokestack Nostalgia’, ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation”, 28.

¹¹⁹ Svetlana Boym, “Ruinophilia: Appreciation of Ruins“, *Atlas of Transformation* 10, 2011. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> (pristupljeno 15. 11. 2022.).

učinke nostalgije koju nazivaju *progresivnom nostalgijom*. Riječ je o osjećaju koji se ne svodi samo na puko žalovanje za prošlim, boljim danima, nego uključuje i prepoznavanje moralnih vrijednosti prošlog vremena u kontekstu sadašnjeg trenutka, kao svojevrsne polazne točke za budućnost. Ovaj tip kritičke nostalgije obuhvaća sjećanje na pozitivne strane radnog iskustva poput zajedništva i osjećaja ponosa, ali i one manje lijepe poput fizičkog napora i eksploatacije. Također, uključuje i sjećanje na politike koje su vezane uz društveni položaj radnika, a koje su uvelike utjecale na osjećaj sigurnosti i samostalnosti kod radnika.¹²⁰ Nostalgija shvaćena na ovaj način može potaknuti pojedince i zajednice na propitivanje postojećih vrijednosti te zauzeti važnu ulogu u (baštinskom) procesu pregovaranja određenih značenja iz prošlosti za sadašnjost, kao i afirmiranju društvenih i političkih vrijednosti. U širem kontekstu kulturoloških prikaza deindustrijalizacije, Sherry Lee Linkon upućuje na sve veći broj djela suvremene američke literature koja se bavi fenomenom deindustrijalizacije, pritom ističući Christophera Barzaka i Michaela Zadooriana, koji radnje svojih priča smještaju u deindustrijalizirane krajolike Detroita (Zadoorian) i Youngstowna (Barzak). Njihov pristup potiče na razmišljanje kako prošlost može biti resurs za preživljavanje, adaptiranje i razvoj ljudskih odnosa, što u krajnjoj liniji može biti jednako važno kao i razmišljanje o perspektivama za ekonomski razvoj.¹²¹

Problematika koja je specifična za nekadašnje zemlje Jugoslavije odnosi se na nemogućnost realizacije spomenutog pozitivnog potencijala nostalgije. Naime, ovaj tip pozitivnog sjećanja na samoupravni socijalizam društveno je neprihvatljiv te se etiketira kao određena vrsta slabosti, iracionalnosti i nesposobnosti prilagodbe društvenim i ekonomskim transformacijama u kontekstu „hvatanja“ zapadnoeuropske, progresivne i moderne budućnosti.¹²² Tanja Petrović analizirajući političke izjave o zemljama *Zapadnog Balkana* u kontekstu njihovog ulaska u Europsku uniju primjećuje kako se i na razini jezika formira politički diskurs kojim se uspostavlja hijerarhijski ustroj, paternalizam jednih država (starih članica) nad drugima (one koje čekaju da ih se prime).¹²³ U slučaju postsocijalističkih zemalja

¹²⁰ Smith, Campbell, “‘Nostalgia for the Future’: Memory, Nostalgia and the Politics of Class“, 612–627.

¹²¹ Sherry Lee Linkon, “Narrating Past and Future: Deindustrialized Landscapes as Resources“, *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 38–54.

¹²² Imperativ hvatanja moderne europske budućnosti posebno je teško razumljiv generaciji radnika/ca čija se radnička sjećanja vežu uz razdoblje poratne, masovne industrijalizacije koja se odvijala 50-ih, 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća u Jugoslaviji. Za njih su modernizacijski procesi vezani uz socijalistički poredak, koji je predstavljao sinonim za sigurnost i radničko blagostanje. Tanja Petrović, “Nostalgia for Industrial Labor in Socialist Yugoslavia or Why the Post-Socialist Affect Matters“, u: *Nostalgia on the Move*, ur. Mirjana Slavković i Marija Đorgović (Beograd: Muzej Jugoslavije, 2017), 15.

¹²³ Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe*, 45., (Beograd: Fabrika knjiga, 2012.)

ova vrsta diskursa uspostavlja se uporabom metafora poput (*europske*) *obitelji*, odnosno *putovanja*, čime se implicira da se (nove članice) moraju pomaknuti s mrtve točke kako bi dostigle konačan cilj.¹²⁴ Tu je još i metafora *ulaska u europsku kuću*, čin nakon kojeg slijedi proces „dokazivanja“ zemalja da su dostojni članstva (nove obitelji). Na ovaj diskurs naslonjen je i onaj o Balkanu kao predgrađu kršćanstva (*antemurale christianitatis*) koje društvima na periferiji „omogućava isticanje njihovog *evropejstva*, i više od toga – isticanje uloge *zaštitnika Evrope* od ‘*Turaka*’, odnosno islama.“¹²⁵ Na ovaj način Europa potencira politički diskurs kojim se, smatra Petrović, reproducira kolonijalizam,¹²⁶ dok u isto vrijeme reproduciranjem narativa o (nerazvijenom) zapadnom Balkanu Europa učvršćuje vlastiti identitet:

„U političkom diskursu se, dakle, socijalizma tretira isključivo kao jedan od totalitarnih režima u Evropi i na taj način se dodatno učvršćuje jedna od najstabilnijih predstava o Drugom u odnosu na koga se formira evropski identitet“.¹²⁷

Prepoznavanje industrijske prošlosti kao one vrijedne čuvanja uvelike ovisi i o stupnju uspješnosti ekonomske tranzicije i restrukturiranja pojedine zemlje ili regije. Zemlje koje su ekonomski uspješnije izašle iz tranzicije, svoju industrijsku prošlost percipiraju kao vrijedan resurs, dok u slučaju zemalja gdje je ovaj proces bio manje uspješan, kao što je to slučaj sa socijalističkim zemljama bivše Jugoslavije, industrijska baština ostaje na razini neiskorištenog potencijala – neželjene baštine.

U nastavku će se dati sumaran pregled društveno-političkih okolnosti kojima se objašnjava politička i ekonomska tranzicija, kako bi se ukazalo na uzroke koji su doveli do formiranja „političke“ dimenzija socijalističkog, pa slijedom toga i industrijskog nasljeđa u Hrvatskoj.

4.1. Lokalni aspekt deindustrijalizacije – Radničko samoupravljanje

Iako se radi o globalnom fenomenu, posljedice deindustrijalizacije izrazito su regionalne i lokalne. Odnos industrije, vremena, prostora i memorije iznimno je kompleksan, zbog čega se

¹²⁴ *Ibid.*, 49.

¹²⁵ *Ibid.*, 52.

¹²⁶ Kolonijalni diskurs stvaraju i predstavnici zemalja koje nemaju kolonijalnu prošlost. Naime, samim članstvom u Europskoj uniji, koje je osnova za uključivanje i isključivanje, na raspolaganju im stoji cijeli niz diskurzivnih obrazaca za uobličavanje diskursa drugosti. *Ibid.*, 73.

¹²⁷ *Ibid.*, 83.

i identifikacija s radom uvelike razlikuje u različitim regijama.¹²⁸ Za razliku od zemalja zapadne Europe koje su afirmaciju industrijske baštine doživjele još 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća, poput Njemačke ili Velike Britanije, u postsocijalističkim zemljama još uvijek nije prepoznat njen razvojni potencijal. Jedan od razloga zasigurno je vezan uz političko-ekonomski okvir. Dok se na Zapadu kraj industrijske ere doživljava kao logičan, gotovo naturalizirani proces razvoja kapitalizma, u zemljama istočne Europe, sa snažnim socijalističkim nasljeđem, to nije slučaj. Tu se industrijska prošlost veže uz socijalistički projekt razvoja i modernizacije koji u slučaju Jugoslavije ima i dodatne specifičnosti – pokušaj uspostave autentičnog modela radničkog samoupravljanja.¹²⁹ Jugoslavenski primjer iznimno je važan u kontekstu svjetske radničke povijesti jer predstavlja jedinstven model (političkog) upravljanja kojim je predviđeno da u posljednjoj instanci radnik preuzme potpunu kontrolu nad materijalnim uvjetima proizvodnje. Ipak, u svrhu izbjegavanja romantiziranih pogleda na radničku prošlost, potrebno je ukazati na prisutnost i kapitalističkog načina proizvodnje u jugoslavenskom socijalizmu. Povjesničar umjetnosti Rade Pantić donosi kratku analizu razvoja jugoslavenskog socijalizma koristeći terminologiju ekonomistice Catherine Samary – postkapitalističko društvo. Postkapitalistička društva, prema Samarynom mišljenju, mogu se razviti prema socijalizmu ili pak može doći do regresije u kapitalizam. U tom smislu jugoslavensko društvo u razdoblju od 1945. do 1972. ima sve karakteristike postkapitalističkog društva kao što je birokratsko centralizirano planiranje, upotreba tržišnih mehanizama od strane plana i tržišni socijalizam. Birokratsko centralizirano planiranje uvodi se neposredno nakon Drugog svjetskog rata po uzoru na ono sovjetsko, s ciljem dokidanja kapitalističke privrede i eksploatacije radnika, što se ipak na kraju nije ostvarilo. Plansko reguliranje ekonomije stvorilo je specifične iracionalnosti, poput otuđenja radničke klase od upravljanja ekonomijom i dodatnog jačanja birokracije, što je u konačnici rezultiralo napuštanjem ovog modela nakon političkog raskida sa Sovjetskim Savezom 1948. godine.¹³⁰ Samoupravni socijalizam uvodi se 1951. godine, a ideja njegova začetnika, slovenskog premijera i političara Borisa Kidriča, bila je da upravljanje u potpunosti preuzmu radnici što bi postupno dovelo do ukidanja vladavine birokracije. Samoupravljanje je zamišljeno kao kombinacija neposrednog upravljanja tvornicama od strane radničkih kolektiva s jedne i državnog aparata zaduženog za centralno planiranje s druge strane.

¹²⁸ Christian Wicke, Stefan Berger, Jana Golombek, ed., *Industrial Heritage and Regional Identities* (London: Routledge, 2018).

¹²⁹ Petrović, "Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the former Yugoslavia", 96–120.

¹³⁰ Pantić, "Od kulture u 'socijalizmu' do socijalističke kulture", 187.

Tržišni odnosi rezervirani su za sferu proizvodnje dobara, zbog čega su tvornice poticane da donose odluke samostalno o tome što i kako će proizvoditi, dok je centralni plan bio zadužen za funkcioniranje cjelokupne ekonomije kao što su investicije, ravnomjerni razvoj regija, zadovoljavanje društvenih potreba. Iako je Kidričev model podrazumijevao tržište dobara, što je inače odlika kapitalističkog načina proizvodnje, organizacija i način upotrebe faktora proizvodnje regulirani su planiranjem, što nije odlika kapitalističkog uređenja.¹³¹ Motiv poslovanja u samoupravnom socijalizmu nije bio profit, kao što je to slučaj u kapitalizmu, već dohodak, što je podrazumijevalo da dio prihoda ostaje u proizvodnim jedinicama (tvornicama), a o načinu njegove raspodjele odlučivali su sami radnici. Nakon ukidanja Saveznog investicijskog fonda 1963. i tržišnih reformi koje su uslijedile dvije godine kasnije, uspostavljen je model tržišnog socijalizma. Ovo razdoblje smatra se prijelomnim i ključnim za razumijevanje slabljenja političke pozicije radničke klase u jugoslavenskom društvu. Naime, zahvaljujući tržišnim odnosima, tehnokracija koja je bila sastavljena od neproaktivnih radnika poput menadžera, direktora, poslovođa, postepeno se osamostaljuje i postaje klasa za sebe. Na političkoj sceni dolazi do njezina sukoba s političkom birokracijom, pri čemu se radnička klasa priklanja tehnokraciji, prepoznajući u birokraciji parazita koji „jede” njihov dohodak. Tako je polemika na relaciji tržišta ili planske privrede u potpunosti istisnula sagledavanje treće opcije, one socijalističke demokracije, a koja bi bila najviše u interesu radničke klase. Tehnokracija je svoj položaj dodatno osnažila savezom sa srednjim slojevima partijske birokracije s regionalnim ovlastima, čime postepeno dolazi do jačanja položaja direktora tvornica u savezu s lokalnim i regionalnim partijskim „funkcionerima“. Ovo umrežavanje prouzročilo je sukob između tehnokracije i birokracije, što je kulminiralo zahtjevima tehnokracije za ukidanjem dijela vrijednosti koji je služio za centralno planiranje kao i političku decentralizaciju države, na što je partijska birokracija odgovorila jačanjem centralizacije i povećanim brojem administrativnih institucija.¹³² Razdoblje tržišnog socijalizma obilježeno je ukidanjem Saveznog investicijskog fonda (SIZ-a) i obnovom bankarskog sustava. Dolazi do postupnog ukidanja planiranja, a banke preuzimaju glavnu ulogu i odlučuju o investicijama na osnovu očekivanog profita tvornica, što rezultira uspostavom monopolizacije tržišta bankovnim kapitalom. Rezultati tržišnog socijalizma bili su izrazito nepovoljni, a očitovali su se u porastu

¹³¹ U prvom dijelu teksta autor objašnjava razlike i specifičnosti socijalističkog i kapitalističkog načina proizvodnje, napominjući kako postojanje centralnog plana ne podrazumijeva da govorimo o socijalističkom društvu, kao što ni postojanje tržišta ne znači da se radi o kapitalističkom društvu. *Ibid.*, 185–200.

¹³² *Ibid.*, 94.

vanjskog duga, porastom nezaposlenosti, društvenim nejednakostima, nejednakostima u visini plaća i povećanju regionalnih razlika. Nakon tržišnog uslijedilo je razdoblje dogovornog samoupravljanja od 1972. do 1981. godine, koje je obilježeno donošenjem novog Ustava 1974. godine i Zakona o udruženom radu 1976. Iako su ciljevi ovog Zakona bili razbijanje monopolizacije banaka, što se nastojalo postići ourizacijom velikih tvornica i širenjem samoupravljanja odozdo prema gore delegatskim sustavom, učinci su bili suprotni od očekivanog. Uslijedila je još veća fragmentacija privrede na republičkoj i regionalnoj razini dok se usporedno odvijala integracija jugoslavenske privrede u međunarodnu podjelu rada, pri čemu postaje evidentna nejednakost u razvoju jugoslavenskog juga i sjevera (slovenska ekonomija bila je nesrazmjerno naprednija od ostalih jugoslavenskih zemalja). Od 1981. do 1990. uz dogovorno samoupravljanje uvodi se program ekonomske stabilizacije, čime je započeo program kapitalističke restauracije koji će dovršiti nezavisne postjugoslavenske nacionalne države.¹³³ Već ovako kratki pregled razvoja jugoslavenskoga socijalističkog modela upućuje na potrebu njegovog kritičkog sagledavanja, tim više što se u literaturi uvriježio izraz „jugoslavenski slučaj” koji ne implicira gore opisanu, gotovo kontinuirano prisutnu dinamiku između kapitalističkog i socijalističkog načina proizvodnje u Jugoslaviji. Samoupravni socijalizam imao je svoje proturječnosti koje su proizlazile iz disparatnosti između zamišljenog modela i društvene realnosti. Društveni fenomen koji možda najbolje ilustrira kontradiktornosti samoupravnog socijalizma je štrajk, koji gledajući iz političke perspektive radničkog samoupravljanja predstavlja određenu devijaciju sustava, proturječnu društvenu pojavu. Naime, za razliku od birokratskog ili državnog socijalizma u kojem politička birokracija vlada u ime radničke klase, u slučaju samoupravnog socijalizma vlast u potpunosti preuzima radnička klasa.¹³⁴ Zamišljeno je da radnici, kao oni koji direktno i indirektno proizvode višak vrijednosti svojim radom, preuzmu u potpunosti kontrolu nad sredstvima za proizvodnju i na taj način sami odlučuju o uvjetima i ishodima svoga rada. Samoupravni socijalizam trebao je tako stvoriti preduvjete za besklasno društvo i dokidanje svih klasa, pa u konačnici i one radničke, što bi rezultiralo odumiranjem države i prijenosom njezinih funkcija na osnovne organizacije udruženog rada (OOUR). Upravo zbog tako zamišljenog modela razvoja socijalizma u

¹³³ Izneseni podaci preuzeti su s predavanja profesora Rade Pantića i Rastka Močnika u sklopu kolegija *Teorijski pristupi Jugoslaviji*.

¹³⁴ Radnička klasa u Staljinovoj varijanti socijalizma u takozvanom državnom ili birokratskom socijalizmu u najamnom je odnosu prema vlastitoj birokraciji i podčinjena njejoj ekonomskoj i političkoj vlasti. Taj neravnotežan položaj, kako u imovinskim odnosima, tako i formalnoj strukturi političke i ekonomske vlasti, realno je izvorište sukoba između radničke klase i njene birokracije.

jugoslavenskom se društvu na štrajkove gledalo kao na neprijateljsku aktivnost – djelovanje vanjskog neprijatelja koji ima za cilj potkopavanje sustava – ili pak kao na apsurd. Potonji stav temeljio se na pretpostavci da, s obzirom na to da su radnici stvarni vlasnici sredstava za proizvodnju i nositelji političke vlasti, štrajk bi praktički značio da se bune protiv sebe samih.¹³⁵ Stoga i ne čudi, a što je pokazalo i prvo istraživanje na temu štrajka u Jugoslaviji provedeno 1983. godine, da se u jugoslavenskom Ustavu, kao ni u saveznim i republičkim zakonima, uopće ne spominju štrajkovi, iako ih je realno bilo.¹³⁶ Trebalo je proći jedanaest godina od prvog organiziranog štrajka zabilježenog u Trbovlju 1958. kako bi štrajk postao tema javnih rasprava i debata na političkim forumima. Tada je štrajk, sukladno samoupravljačkoj ideologiji, okarakteriziran kao delikt; „negativna pojava po radničku klasu, samoupravljanje i društvo u cjelini.“¹³⁷

Istraživanja Josipa Županova u području industrijske sociologije rasvijetlila su brojna pitanja i nelogičnosti samoupravljanja, prvenstveno one dijelove koji se odnose na poziciju i ulogu radnika. Županov tako ispituje socijalne aspekte radnog procesa; od poduzetničkih stavova radnika do izvora moći pojedinih organa upravljanja, poput rukovoditelja i radničkog savjeta, čime detektira ključne slabosti samoupravljanja, a koje će se kasnije pokazati kao nepremostiva prepreka za provedbu zamišljenog (ekonomskog) modela u zbilju. Radničko samoupravljanje podrazumijevalo je prvenstveno poduzetnički pristup radu tj. da radna zajednica funkcionira kao kolektivno poduzetništvo. Županov primjećuje kako je osnovna prepreka za ostvarenje ovako zamišljenog ekonomskog modela povezana upravo s prijašnjim socijalnim iskustvima radnika, kako onih koji dolaze sa sela, tako i onih „pravih“ koji na rad dolaze iz urbanih sredina. Dok su kod prvih socijalna iskustva vezana uz rad formirana u prirodnoj i poluprirodnoj sredini u kojoj poduzetništvo predstavlja svojevrsnu prijetnju i opasnost, kod onih iz gradskih sredina, „pravih“ industrijskih radnika, socijalna iskustva obilježena su tradicijom najamnog rada čije je glavno obilježje briga o visini cijene za isporučeni rad.¹³⁸ Samoupravljanje je tako od radnika iziskivalo poprilične iskorake poput prihvaćanja pravila tržišnog natjecanja zajedno sa svim posljedicama koje ono podrazumijeva.

¹³⁵ Nebojša Popov, „Štrajkovi u savremenom jugoslavenskom društvu“, *Sociologija* 11, no. 4 (1969) <http://www.zsf.rs/analize/strajkovi-u-savremenom-jugoslavenskom-drustvu/> (pristupljeno 1. 2. 2023.). O usporedbi radničkog štrajka u kapitalizmu i samoupravnom socijalizmu Jugoslavije vidi Josip Županov, „Industrijski konflikti i samoupravni sistem“, *Revija za sociologiju* 1, br. 1 (1971), 5–24. <https://hrcak.srce.hr/156639> (pristupljeno 27. 9. 2022.)

¹³⁶ Neca Jovanov, *Dijagnoza samoupravljanja 1974. – 1981* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983), 172.

¹³⁷ *Ibid.*, 176.

¹³⁸ Županov, *Samoupravljanje i društvena moć* (Zagreb: Globus, 1985.), 28.

Rezultati istraživanja pokazali su da radnici nisu bili spremni za poduzetničke rizike, ponajprije u smislu prihvaćanja negativnih posljedica, poput smanjenja osobnog dohotka. Najveći broj ispitanika smatrao je da bi trebali biti plaćeni po učinku bez obzira na poduzetničku jedinicu, što govori u prilog tezi kako radnici u samoupravnom socijalizmu, usprkos modelu koji je to to od njih očekivao, nisu imali razvijen poduzetnički duh.¹³⁹ Uvođenjem samoupravljanja i institucionalnom reformom poduzeća uvelike se mijenja položaj i moć radnika. Reforma donosi novinu u smislu redistribucije ovlasti koja se s upravljačkih organa – rukovoditelja i upravnog odbora – prebacuje na radnički savjet. Zamišljeno je da poduzeća funkcioniraju kao „koalicije ljudi“ za razliku od „koalicije kapitala“ na Zapadu, pri čemu se umjesto privatnog uspostavlja društveno vlasništvo nad sredstvima proizvodnje, a umjesto kapitala kao poduzetničkog uloga javlja „živi“ rad. Upravo iz rada proizlazi i pravo radnika na sudjelovanje u upravljanju – radničkom savjetu kao upravljačkom tijelu radnika.¹⁴⁰ Specifičnost samoupravljanja očituje se, kako smo vidjeli, u samom načinu distribucije moći i upravljanja poduzećem, a koje se uvelike razlikuje od načina upravljanja u kapitalističkim zemljama.¹⁴¹ Usprkos konstantnoj prilagodbi institucionalnog okvira, radničko samoupravljanje u smislu stvarnog „spuštanja“ ovlasti s države na poduzeća i proizvodne jedinice, kao i ovlasti s rukovoditelja na radnike (radnički savjet), nažalost nije se ostvarilo: „društvena moć je (ostala) na vrhu, u rukama direktora i uprave, dok radnici (kako se pokazalo) imaju vrlo malo moći.“¹⁴²

4.2. Politička demokratizacija

Početak 90-ih godina 20. st. otpočinje razdoblje tranzicije koje je obilježeno prijelazom sa socijalističkog uređenja i komunističke ideologije na liberalno-demokratsku paradigmu. To je značilo u prvom redu demokratizaciju koja „pretpostavlja uvažavanje

¹³⁹ Potrebno je istaknuti kako se rezultati razlikuju ovisno o poziciji ispitanih, tako se stavovi radnika uvelike razlikuju od onih na rukovodećim pozicijama, iz čega se može zaključiti kako stavovi uvelike ovise o stupnju obrazovanja.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 183–184.

¹⁴¹ Ključne odrednice samoupravljanja su autonomno uređivanje odnosa u grupi i medijacija. Autonomno reguliranje odnosa obuhvaća različite aspekte rada, od ekonomskih interesa članova grupe i osobnog dohotka do društvenog života grupe što obuhvaća kolektivne aktivnosti koje nisu vezane uz sam proces rada te različite oblike kolektivne potrošnje. Pod medijacijom podrazumijeva se usklađivanje interesa i permanentno rješavanje konflikata između institucionalne jedinice i realne kolektivne jedinice (jedinica), te između samih društvenih grupa.¹⁴¹ O uspješnosti medijacije ovisi uspješno funkcioniranje sistema, zbog čega Županov predlaže participativni oblik medijacije. Participacija daje osjećaj kontrole i smanjuje neizvjesnost, što je iznimno važno u periodima kada određeno poduzeće prolazi kroz promjene (najčešće one tehnološke). *Ibid.*, 204–208.

¹⁴² *Ibid.*, 210.

individualnih sloboda, nepovredivost privatnog vlasništva, autonomiju civilnog društva, socijalnu pravdu, političku jednakost, slobodu političkog djelovanja, toleranciju, zaštitu prava manjina, uspostavu ustanova posredne demokracije, poštivanje demokratskih pravila procedure“.¹⁴³ Politička demokratizacija Hrvatske odvijala se u dvije faze; prva faza je obuhvaćala „unutarnje osamostaljivanje“ Hrvatske unutar bivše jugoslavenske federacije, koja je otpočela raspadom Saveza komunista Jugoslavije u siječnju 1990. i trajala je sve do provedbe referenduma o državnom statusu Republike Hrvatske i usvajanju „Deklaracije o proglašenju suverene i samostalne Republike Hrvatske“ 1991. Druga faza obuhvaćala je čak tri politička procesa – rat, borbu za međunarodno priznanje države i transformaciju političkog i privrednog sustava.¹⁴⁴ Iako je bilo zamišljeno da se liberalizacija u Hrvatskoj odvija postupno, čime bi se otvorio i politički prostor, zbog jačanja srpskog nacionalističkog pokreta i njegova prodora među Srbe u Hrvatskoj, javni prostor transformirao se u prostor otpora srpskom nacionalizmu i populizmu. Politička i vojna pobuna Srba u Hrvatskoj upravljana iz Srbije, izravno je utjecala na razvoj hrvatskog nacionalnog pokreta koji se formirao uoči prvih slobodnih izbora 1990. godine. Iako sličan drugim društvenim nacionalnim pokretima koji se u to vrijeme formiraju u istočnoeuropskim zemljama, a koje karakterizira nacionalni, katolički, protukomunistički, demokratski i nenasilni predznak, ono što se pokazalo kao hrvatska specifičnost je vezanost pokreta uz određenu političku stranku – Hrvatsku demokratsku zajednicu (HDZ). Nakon pobjede HDZ-a na izborima pokret se pretvorio u „stranačko gibanje“ i kao takav tip sustava i politike se učvrstio. Ovaj tip „nealternativne politike“ vodio je ideološkoj hegemoniji jedne stranke, koja se odražavala u nametanju samodefinicije nacije i nacionalnog identiteta.¹⁴⁵ Iz višegodišnjeg ratnog stanja Hrvatska je izašla kao nacionalno homogeno tijelo, s izrazito patrijarhalno-autoritarnim vrijednosnim orijentacijama i porastom etnocentrizma, što je hrvatsko društvo dodatno udaljilo od demokratskih ideala.¹⁴⁶ Brojni ekonomisti i politolozi, zagovarajući različite modele, poput konsenzualne demokracije, isticali su nužnost usvajanja demokratskih načela kao i uspostave svih komponenti demokracije – političke, socijalne i ekonomske.¹⁴⁷

¹⁴³ Ilišin, “Demokratska tranzicija Hrvatskoj“, 28.

¹⁴⁴ Kasapović, “Demokratska tranzicija i političke institucije u Hrvatskoj“, 88–89.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 90–92.

¹⁴⁶ Horvat, “Opozicija i konsenzualna demokracija“, 38.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 66.

4.3. Ekonomska demokratizacija – Privatizacija

Demokratska načela u privredi nastojala su se implementirati prvenstveno putem procesa privatizacije. Privatizacijom je bilo predviđeno da se na razini industrijske organizacije razvija tržišna struktura i uspostavljaju tržišne institucije poput burza, brokera, arbitraže, što je trebalo omogućiti funkcioniranje tržišta kapitala, robe i rada, dok se na razini poduzeća stvaraju temeljne pretpostavke za njihovo temeljito restrukturiranje, a sve u svrhu uspješnijeg i profitabilnijeg poslovanja, te plasiranja proizvoda i usluga na konkurentna tržišta. Također, privatizacijom su se definirali osnovni nositelji poslovnog procesa, kao što su vlasnik, poduzetnik, menadžer, radnik kao i njihovi međusobni odnosi, prava i odgovornosti zasnovani na novim, tržišnim vrijednostima. Privatizacija postsocijalističkih zemalja trebala je omogućiti prijelaz države s planske na tržišnu ekonomiju, razvoj financijskog tržišta i tržišta kapitala, stvaranje nove upravljačke strukture i poduzetničkih motiva zasnovanih na vlasništvu kapitala te prodajom poduzeća privatnim vlasnicima povećati prihode državnog proračuna.¹⁴⁸ U tom smislu bilo je za očekivati kako će novi vlasnici poduzeća, u svrhu profita i povećanja produktivnosti, reducirati višak zaposlenika, što će posljedično rezultirati povećanjem nezaposlenosti.¹⁴⁹

Hrvatska je, kao i druge zemlje zahvaćene ratnim sukobima, od privatizacije očekivala previše – punjenje proračuna kako bi se sanirao javni dug i financirala obnova zemlje s jedne i izvor dodatnih sredstva za dokapitalizaciju poduzeća s druge strane. S obzirom na to da su i ostale socijalističke zemlje u istom periodu provodile privatizaciju, tržište je bilo preplavljeno tvornicama u državnom i društvenom vlasništvu. Ponuda je prelazila efektivnu potražnju, zbog čega je bilo iluzorno za očekivati da će se u takvoj situaciji naći zainteresirani poduzetnici koji bi bili spremni platiti dvostruko; i otkup državi i ulagati tj. dokapitalizirati tvornice sa zastarjelom tehnologijom.¹⁵⁰ Scenarij koji je preostao, a po kojem je većinski vlasnik društvene imovine država, pokazao se kao jedino preostalo rješenje.

Ekonomski stručnjaci su upozoravali na komparativne prednosti jugoslavenskih zemalja u odnosu na druge socijalističke zemlje, a koje je proizlazilo iz nasljeđa samoupravnog socijalizma poput nasljeđa decentraliziranog sustava nacionalne ekonomije koji je davao

¹⁴⁸ Kalogjera, "Privatizacija u stabilizaciji i razvoju hrvatskog gospodarstva", 63.

¹⁴⁹ Nažalost, porast nezaposlenosti država nije prepoznala kao realnu opasnost niti je zapošljavanje implementirala u ciljeve privatizacije, za razliku od npr. Čehoslovačke.

¹⁵⁰ Prema procjeni Ekonomskog instituta na tržištu se nalazilo 90 000 poduzeća dok je prodano njih tek 1000. *Ibid.*, 78.

poduzećima veći stupanj autonomije u vođenju razvojne i poslovne politike, zatim društveno, a ne državno vlasništvo koje predstavlja „nevlasnički“ sustav kojem osnova nije kapital nego rad, a koji se pokazao uspješnijim modelom od državnog, te radnici koji su imali veći stupanj identifikacije s poduzećem nego što je to bio slučaj u socijalističkim poduzećima s državnim vlasništvom.¹⁵¹ Navedene komparativne prednosti nažalost nisu se uzele u obzir prilikom planiranja i provođenja privatizacije u Hrvatskoj, kao što uostalom nije bio slučaj ni u drugim bivšim jugoslavenskim zemljama poput Slovenije.¹⁵² Privatizacija je tako ušla u fazu ponovne politizacije u kojoj država, odnosno državna birokracija kao većinski vlasnik nad društvenim kapitalom počinje određivati putem svojih članova upravnih odbora razvojnu poslovnu politiku, sada podržavljenih poduzeća. Sve će skupa rezultirati porastom deprofesionalizacije u pogledu upravljanja poduzećima i otvaranjem prostora za malverzacije, korupciju pa čak i organizirani kriminal.¹⁵³

Privatizacija je učinila vidljivim sve manjkavosti i razotkrila mehanizme političkog funkcioniranja koji su, kako se pokazalo, ostali gotovo nepromijenjeni u odnosu na prijašnji sustav:

„Mi nismo prošli društvenu revoluciju: prije tri-četiri godine nismo počeli od ništice. Prije bi se reklo da se stara struktura monopolskih položaja dogradila. Općenito, sustav moći, zvali ga mi nomenklaturom, elitom, režimom ili drukčije, izabire one puteve promjene u kojima ima najviše izgleda da se njegova glavnina sačuva... Naravno, u mnogim slučajevima ‘privatizacije’ radilo se o fiktivnim kupovanjima putem bankarskih ili državnih kredita dodijeljenim po osobnim, odnosno političkim vezama. Pa, ipak u mnogim drugim slučajevima izvjesno je da su ljudi posjedovali ili posjeduju razmjerno velik novac koji nisu mogli zaraditi ‘poštenim radom u socijalizmu’.“¹⁵⁴

¹⁵¹ *Ibid.*, 73.

¹⁵² Ekonomski analitičari ističu propuštenu priliku Slovenaca za relativno bezbolan prijelaz na tržišnu privredu ranije kada je 1988. godine donesen Zakon o poduzećima kojim se otvorilo pitanje prijenosa društvenog vlasništva; „Sve je tada još bilo moguće: povezivanje ukinuća društvenog vlasništva s ukidanjem banaka kakve su do tada postojale, uvođenje institucionalnih investitora (mirovinskih fondova i još ponekog) kao vlasnika kapitala, a time i poduzeća, očuvanje autonomije poduzeća i postupno prenošenje nadzora na ‘prave’ vlasnike poduzeća koji to postaju kupnjom novoizdanih dionica ili na temelju zamjene potraživanja za trajna ulaganja.“ Vidi Ribnikar, „Ukidanje društvenog vlasništva (uopće i prvenstveno u Sloveniji)“, 37–38.

¹⁵³ Zakon o pretvorbi društvenih poduzeća ocijenjen je kao iznimno neuspješan prvenstveno jer je njim država definirana kao jedini vlasnik društvenog kapitala koja je ovlaštena prodavati, ali i određivati uvjete prodaje. Također ne predviđa dokapitalizaciju ili barem očuvanju postojeće razine proizvodnje i poslovanja. *Ibid.*, 83.

¹⁵⁴ Vjeran Katunarić, “O tranziciji i staroj strukturi društvene moći“, 268.. Društvena istraživanja 4, br. 2-3 (16-17) (1995): 265-271. <https://hrcak.srce.hr/32426>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Slična iskustva privatizacije dijele i druge zemlje Istočne i Srednje Europe. Analizirajući prve rezultate privatizacijskih procesa u Mađarskoj, Poljskoj, Češkoj i Slovačkoj analitičari primjećuju kako se privatnici moraju boriti s državnom birokracijom, dok istodobno država putem privatizacije nastoji očuvati svoju političku moć kako bi je koristila za nekontroliranu preraspodjelu ekonomskih i političkih vrijednosti, što privatizaciju čini više političkim negoli ekonomskim procesom. „Ono što se dogodilo do sada pod kapom privatizacije u Istočnoj Europi bila je, u osnovi, znatna preraspodjela vlasništva među članovima preživjele stare i novodolazeće elite.“¹⁵⁵ U toj preraspodijeli najveći gubitnici ostali su radnici. Književnik i kolumnist Andrej Nikolaidis na primjeru tvornice „Radoje Đakić“ i privatizacijskog puta koji su prošli njeni radnici, objašnjava političku pozadinu ekonomske tranzicije u Crnoj Gori. Radnici, koji su krajem 80-ih bili instrumentalizirani u političke svrhe (antibirokratska revolucija i kasnije rat), u novom, demokratskom poretku postaju žrtvama privatizacije:

„Četvrt vijeka nakon ‘revolucije’ fabrika ‘Radoje Đakić’ ne postoji. Njeni radnici, koji su provodili ‘antibirokratsku revoluciju’ koja će dovesti do uvođenja parlamentarne demokratije u Crnoj Gori i tranzicije njene ekonomije iz socijalističke planske privrede u kapitalističko slobodno tržište, najprije su mobilisani u ‘Rat za mir’. Potom su, tokom hiperinflacije izazvane sankcijama ‘međunarodne zajednice’ protiv Srbije i Crne Gore, njihove plate koje su u trenutku kada su izašli na demonstracije iznosile oko 1000 njemačkih maraka, svedene na dvije njemačke marke. Potom su ostali bez posla. Danas građevinski tajkuni sa predstavnicima bivših radnika vode pregovore o otkupu zemljišta bivše fabrike, na kojima namjeravaju izgraditi stanove za prodaju.“¹⁵⁶

Nažalost, sličan scenarij odvijao se i u Hrvatskoj, gdje su radnici uslijed loše vođenih privatizacijskih procesa i političkih malverzacija u prvoj fazi ostali bez posla, da bi nakon toga obespravljeni, s društvene margine bili prisiljeni gledati propast i uništavanje tvornica kojima su posvetili svoj životni i radni vijek.

¹⁵⁵ Kiss, “Paradoksi privatizacije u Istočnoj i Srednjoj Europi“, 26.

¹⁵⁶ Andrej Nikolaidis, “Jugoslavenska tranzicija – ratni zločin”, u: *Up&Underground*, 23/24, ur. Srećko Horvat, Igor Štikš (Zagreb: Bijeli Val, 2013), 143.

5. RADNIČKO SJEĆANJE KAO (NEMATERIJALNI) OBLIK KULTURNOG NASLJEĐA – BAŠTINA U NASTAJANJU

Iako nam materijalni ostatci omogućavaju vrijedne uvide u društvene promjene izazvane procesom deindustrijalizacije, industrijska baština se ne odnosi samo na „velike stvari“ poput građevina, mehanizacije, tvornica ili rudnika. I one suptilnije, nematerijalne forme kulture mogu nam donijeti podjednako vrijedne uvide u načine na koji se uspostavljaju veze s prošlošću, poput radničkih pjesama, načina provođenja slobodnog vremena, društvenog života i slično.¹⁵⁷ Ova nematerijalna dimenzija industrijske baštine prepoznata je relativno kasno u baštinskim regulativama. Međunarodni odbor za očuvanje industrijske baštine (TICCIH), kao svjetska organizacija koja se bavi pitanjem industrijske baštine i kao specijalni savjetnik ICOMOS-a (Međunarodni savjet za spomenike i lokacije) za pitanja industrijske baštine, tek je 2003. godine donio *Povelju o očuvanju industrijske baštine*, poznatiju kao *Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine*. U Povelji se, osim definicije pojmova industrijska baština i industrijska arheologija, ukazuje i na vrijednosti industrijskog nasljeđa. Tako se navodi kako: „Industrijsko nasljeđe ima društvenu vrijednost kao dokument o životu običnih muškaraca i žena, i kao takvo pruža važan dokaz o njihovu identitetu.”¹⁵⁸ Također se navodi kako su „vrijednosti svojstvene tvornici, predmetu, stroju i radnom prostoru – kako u industrijskom krajobrazu, u pisanoj dokumentaciji, tako i u neopipljivom pamćenju o industriji sadržanom u ljudskom pamćenju i običajima.”¹⁵⁹ UNESCO-ova *Konvencija o zaštiti svjetske kulturne i prirodne baštine* iz 1972. godine kritizirana je upravo zbog „zapadnjačkog“ načina poimanja baštine, kojim se promovira isključivo materijalni aspekt, zahvaljujući čemu su kao baština prepoznati većinom urbani lokaliteti, spomenici i krajobrazi, dok je tradicijska, nematerijalna kultura, ostala u potpunosti zanemarena u kontekstu valorizacije i zaštite. Iako se u disertaciji koristi termin baština, vrijedno je upozoriti na kritičke perspektive njegove primjene. Tako etnologinja Lidija Nikočević upućuje na problematičnost percipiranja samog pojma baštine:

¹⁵⁷ Wicke, “Industrial Heritage and Regional Identities (introduction)“, 4.

¹⁵⁸ The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage“ / „Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine“, *Povijest u nastavi* VIII, br. 15 (1), (2010.): 169. <https://hrcak.srce.hr/82541> (pristupljeno 1. 12. 2022.).

¹⁵⁹ *Ibid.*, 169–182.

„Radi se o meta-proizvodu koji se bazira na povijesnim fragmentima. Drugim riječima, baština kao takva ne postoji – ona se stvara, oblikujući tako i svojevrsan simbolički kapital.”¹⁶⁰

Nikočević u prilog svojoj tezi navodi promišljanja folkloristkinje Dorothy Noyes, koja upozorava na negativnu baštinsku pojavu u kojoj kulturalne prakse postaju fiksirane, čime se reducira raznolikost mogućih poruka. Zbog činjenice što je baštinski okvir više fokusiran na reprodukciju, Nikočević predlaže korištenje izraza *nematerijalna kultura* namjesto baština, čime bi se umanjila mogućnosti petrificiranja fenomena na koje se izraz odnosi.¹⁶¹

Na specifičnosti nematerijalnih oblika kulture upozorava i Laurajane Smith, koja na primjeru australskog rituala ženskog pecanja objašnjava kako se baština ne odnosi isključivo na prošlost, niti materijalni predmet, iako dijelom jest i to, ali ponajviše je proces uključivanja, čin komunikacije i stvaranja značenja u sadašnjosti i za sadašnjost. Stvarni osjećaj baštine nastaje u trenutku kada su naše emocije i osjetila istinski uključena, do čega se ne dolazi činom posjedovanja, nego samim činom prenošenja sjećanja i primanja znanja.¹⁶² Smith na ovom primjeru demonstrira prisutnu problematiku baštinskih politika, a koja se manifestira u neprepoznavanju nematerijalnih oblika kulture. Razloga je nekoliko, od kojih je onaj osnovni vezan uz korijene nastanka samog koncepta baštine još u 19. stoljeću. Ono što je tada „odabrano“ kao vrijedno čuvanja imalo je za svrhu podsjetiti javnost na patriotsku dimenziju nacionalnog identiteta tek formiranih nacija – država. Tako baštinski diskurs u kontekstu nacionalnog narativa zapravo promovira iskustvo i vrijednosti vladajuće elite, onih koji pripadaju višim društvenim klasama, zbog čega posljedično brojne društvene grupe ostaju izostavljene kao što je to slučaj sa ženskom ili radničkom povijesti. Smith uvodi pojam *autorizirani baštinski diskurs (the authorized heritage discourse – AHD)* kojim objašnjava kako ono što smatramo baštinom uvelike ovisi o zapadnjačkoj perspektivi koja podrazumijeva mjerljivost; da se baština može mapirati, proučavati, konzervirati, restaurirati, te u konačnici da se može njom upravljati, a što je pak regulirano nacionalnim zakonodavstvom, internacionalnim dogovorima, konvencijama i poveljama. Na taj način baština se reducira na „upravljačke“ lokalitete, pri čemu svi složeni društveni, kulturni, povijesni konflikti koji su vođeni oko

¹⁶⁰ Lidija Nikočević, “Kultura ili baština? Problem nematerijalnosti“, u: *Proizvodnja baštine: kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, ur. Marijana Hameršak, Iva Pleše, Ana-Marija Vukušić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013), 335.

¹⁶¹ *Ibid.*, 336.

¹⁶² Smith, *Uses of Heritage*, 1–2.

značenja, vrijednosti ili vrste baštine, ostaju nevidljivi.¹⁶³

U tom smislu ne treba čuditi što su nematerijalni aspekti kulture prepoznati relativno kasno. *Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine* donesena je tek 2003. godine, čime su samo donekle prepoznate vrijednosti onih kultura koje se ne zasnivaju na zapadnjačkom konceptu baštine. U kontekstu nematerijalne dimenzije industrijske baštine važno je upozoriti na dokument *Dublinski principi* koji je prihvaćen tek 2011. godine. U njegovoj preambuli, između ostalog, navodi se kako: „... sastavni dio industrijske baštine podrazumijeva i nematerijalni aspekt poput vještina, memorije, društvenog života radnika i njihove zajednice.“¹⁶⁴ Nadalje, u dijelu u kojem se definira industrijska baština, navodi se:

„... kako uz materijalna dobra, pokretna i nepokretna, postoji i nematerijalna dimenzija baštine poput ‘know-how’, organizacije rada i radnika, kao i kompleksnog društvenog i kulturnog nasljeđa koje je oblikovalo život zajednica i koje je donijelo značajne organizacijske promjene u društvu i svijetu kao cjelini.“¹⁶⁵

Iako su nematerijalni aspekti industrijske kulture vremenom prepoznati i u baštinskim dokumentima, još uvijek ostaju nedovoljno istraženi i vidljivi. Sjećanja, vještine, kulturno i društveno nasljeđe koje vežemo uz radničke zajednice nisu podložni „upravljanju“, zbog čega često ostaju izostavljeni iz baštinskog diskursa. Iako je neosporno da baština promovira konsenzualnu verziju povijesti, legitimiranu od državnih kulturnih institucija i elita, ipak, različitim kritičkim pristupima baštini moguće je dovesti u pitanje dominantne baštinske narative. Jedan od načina zasigurno su umjetnički projekti koji koristeći se pristupima „odozdo“ angažiraju zajednicu dajući joj legitimitet autoriziranja onog što smatraju svojom baštinom.

5.1. Pregovaranje baštine u umjetničkim projektima

Pozitivan primjer „baštinskog pregovaranja“ u polju umjetnosti predstavlja *Bitka kod Orgreavea* umjetnika Jeremyja Deller. Riječ je o umjetničkoj inscenaciji štrajka rudara koji je

¹⁶³ *Ibid.*, 11–31.

¹⁶⁴ ICOMOS (International Committee on Monuments and Sites) je u suradnji s TICCH-om (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) razvio načela najbolje prakse za očuvanje industrijske baštine u dokumentu pod nazivom *Dublinski principi*.

¹⁶⁵ *Ibid.*

kulminirao krvavim sukobom rudara i policije.¹⁶⁶ Deller u maniri povijesnih bitki, a koje su kao turistička atrakcija jako popularne u Engleskoj, reaktivira javni prostor malog rudarskog gradića Orgreavea i pretvara ga u mjesto sukoba, ponavljajući scene sukoba koje su, kako se ispostavilo, još uvijek vrlo žive u memoriji njegovih stanovnika. Koristeći se strategijom koja je karakteristična za turističko prezentiranje baštine Deller „izjednačava“ radnički štrajk rudara s ostalim velikim povijesnim bitkama koje su obilježile suvremenu povijest Engleske.¹⁶⁷ Ono što Dellerovu bitku razlikuje od ostalih povijesno turističkih atrakcija je naglašena komponenta nasilja, kojom se ne skriva antagonistička dimenzija inherentna samom događaju. Bitka je stanovnicima Orgreavea, u kojem je zatvaranje rudnika ostavilo dugoročne posljedice poput nezaposlenosti muškaraca i povećanja kriminala i nasilja, omogućila katarzično iskustvo, a rudarskoj zajednici priliku za „prikladan“ povijesni završetak. Primjer pregovaranja zaboravljene baštine u hrvatskom kontekstu predstavlja rad Kristine Leko *Rudarske uspomene*. Leko ovim radom oživljava sjećanje na rudare u Istri – zajednicu koja je nakon zatvaranja rudnika postala u potpunosti društveno marginalizirana i nevidljiva.¹⁶⁸ Kroz neposrednu komunikaciju potiče rudare da podijele svoja sjećanja na rad, koja potom dokumentira i kontekstualizira:

„Projektom ‘Rudarskih uspomena’ željeli/e smo naglasiti problem zanemarivanja kulturnog nasljeđa vezanog uz lokalnu povijest rudarenja. U medijskoj arhivi projekta prikupili/e smo dokumente, fotografije i svjedočanstva bivših rudara. Proizveli/e smo četiri dokumentarna videozapisa koja bilježe svjedočanstva o ključnim događajima radničke rudarske zajednice: o zatvaranju ugljenokopa, o štrajku 1987. te o sadašnjim životnim prilikama umirovljenih rudara, kao i dramski tekst jednoga rudara ‘Bilo jednom’ napisan 1960-ih. Izložba je uspjela pokrenuti

¹⁶⁶ Radnički štrajk u Orgreaveu je bio direktna reakcija radnika na odluku *Nacionalnog odbora za ugljen* o zatvaranju ugljenokopa, koji je predstavljao završni udarac ovoj industriji. U tom smislu štrajk je imao veliku medijsku pozornost jer se na njemu prelamala i ideološka (politička) situacija u Velikoj Britaniji. Autorica navodi kako se Margaret Thatcher već do tada pozicionirala kao zagovarateljica reda i zakona, te saveznica predstavnika zakona – policije. Događaj u Orgreaveu je i u tom smislu indikativan, jer po prvi put u povijesti Velike Britanije interventna policija „regulira“ štrajk radnika. S jedne strane tako imamo policiju, kao predstavnike službene politike (liberalne ideologije Margaret Thatcher) i s druge strane radnike, koji boreći se za svoje radno mjesto nastavljaju tradiciju socijalističkih politika u čijem su centru radnici i njihova prava (poput lijevo orijentirane Nove laburističke stranke). Alice Correia, „Interpreting Jeremy Deller’s The ‘Battle of Orgreave’“, *Visual Culture in Britain* 7, no. 2 (2006): 95–105.

¹⁶⁷ Potaknut osobnim sjećanjem na pristrano medijsko izvještavanje, u kojem su rudari prikazani kao huligani, Deller je započeo vlastito istraživanje, koje je trajalo dvije godine, a koje je uključivalo bilježenje sjećanja, mišljenja i iskustva ljudi koji su svjedoci ovog događaja. Jeremy Deller, „The Battle of Orgreave, 2002.“, 146, *Participation*, ed. Claire Bishop (London - Whitechapel, Cambridge, Massachusetts - The MIT Press, 2006.)

¹⁶⁸ Marjanić, „Art Intervention in Industrial Cultural Heritage or, How Does Socially Useful Art Come About?“ 32., *Narodna umjetnost* 48, br. 1 (2011): 29-52. <https://hrcak.srce.hr/69345>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

raspravu o problemima zajednice bivših rudara, kao i potaknuti razvijanje svijesti lokalnih ljudi o baštinjenim vrijednostima.“¹⁶⁹

U kontekstu otpora zaboravu i afirmaciji rudarske prošlosti vrijedno je spomenuti mali gradić Labin u Istri i projekt *Podzemni grad XXI*. Ideja inicijatora projekta – interdisciplinarne umjetničke udruge Labin Art Express – bila je osnivanje podzemnoga kulturnoga grada na mjestu nekadašnjeg rudnika ugljena. Grad na sto pedeset metara ispod zemlje zamišljen je sa svim gradskim funkcijama; ulicama, barovima, trgovinama, restoranima i muzejom.¹⁷⁰ Iako projekt (još) uvijek nije u potpunosti realiziran, ovo mjesto postalo je sinonim za promišljanje potencijala industrijske baštine.¹⁷¹ Od 2014. godine tu se održava i međunarodna umjetnička manifestacija – Bijenale industrijske umjetnosti na kojoj umjetnici i kustosi iz različitih perspektiva promišljaju fenomen deindustrijalizacije.

Komunicirajući nematerijalne aspekte industrijskog nasljeđa poput sjećanja, *know-how* ili načina života koje vežemo uz industrijski rad, umjetnički projekti otvaraju prostor za „vidljivost“ industrijske baštine unutar dominantnih baštinskih narativa.

¹⁶⁹ Kristina Leko, “Rudarske uspomene“, *Otvoreni likovni pogon*, <https://otvorenilikovnipogon.org/projekti/rudarske-uspomene.html>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

¹⁷⁰ Suzana Marjanić, “Labin ili izvedba undergrounda kao jedan od modusa otpora izolaciji/periferiji“, u: *Periferno u hrvatskom jeziku, kulturi i društvu / Peryferie w języku chorwackim, kulturze i społeczeństwie*, ur. Robert Bońkowski et al. (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021), 487.

¹⁷¹ *Podzemni grad* prepoznat je kao jedan od strateških projekata za Istarsku županiju još 2007. godine.

6. TVORNICA „DALMATINKA“ – STUDIJA SLUČAJA

6.1. Dominantni baštinski narativi na primjeru grada Sinja i nevidljivost (njegovog) industrijskog nasljeđa

Do političkog djelovanja, smatra Ranciere, dolazi u trenutku „raspuknuća“ policijskog poretka. Političko djelovanje tako direktno ovisi o policijskom, kojim se pak uspostavljaju hijerarhijski odnosi unutar društva (distribucija osjetilnog). Kako bi detektirali mjesta raspuknuća potrebno je definirati okolnosti i načine na koje se uspostavlja policijski režim. U tom smislu u uvodnom dijelu studije donijet će se kratki osvrt na društvene odnose moći kojima se uspostavljaju hijerarhijski odnosi, s posebnim naglaskom na socijalističko nasljeđe i radničku povijest.

Referirajući se na rudarsko nasljeđe *Jiu Valley* u Rumunjskoj, antropolog David A. Kideckel navodi kako je baština oblikovana društvenim i političkim procesima prije negoli zgradama i objektima.¹⁷² Istinitost ove tvrdnje potvrđuje i slučaj Hrvatske, gdje je neposredno nakon ratnih *devedesetih* otpočeo proces sustavnog uništavanja spomenika podignutih u sjećanje na Drugi svjetski rat i Narodnooslobodilačku borbu (spomenici NOB-a). Kao posljedica političkog i ideološkog obračuna s recentnom poviješću uništavani su i drugi spomenici, poput onih koji su podignuti radnicima i radništvu. Stoga je nužno radničku povijest i njena spomenička obilježja sagledati u okviru postojećih baštinskih politika i aktualnog odnosa prema nasljeđu socijalizma.

Dominantni baštinski narativ na području Sinja usmjeren je k ranijim povijesnim razdobljima, prvenstveno 18. stoljeću i povijesnoj bitki u kojoj je izvojevana pobjeda protiv višestruko brojnijeg i nadmoćnijeg neprijatelja – Osmanlijske vojske. Ovaj povijesni narativ savršeno se uklapa u diskurs o zemljama *zapadnog Balkana*, koje zapravo geografski pripadaju Istočnoj Europi, kao onima koje se baštinski „legitimiraju“ kao područje *antemurale christianitatis* – predziđe kršćanstva. Odabirom povijesnog narativa kojim se „obranila“ Europa od Turaka, a samim tim i spasila od islamizacije, afirmira se europska dimenzija nasljeđa. U tom se smislu i viteška igra Alka, koja se odvija svake godine upravo u spomen na bitku protiv

¹⁷² Kideckel, “Identity and Mining Heritage in Romania's Jiu Valley Coal Region. Commodification, Alienation, Renaissance“, 120.

Turaka, pokazala kao savršen, europski, kulturni proizvod. Svoju je ultimativnu „autorizaciju“ dobila uvrštavanjem na UNESCO-ov popis nematerijalne kulturne baštine čovječanstva.¹⁷³ U postojeći vojno-obrambeni narativ uspješno je inkorporirano recentno iskustvo Domovinskog rata *devedesetih*, čime je uspostavljen povijesno-baštinski (dis)kontinuitet. Domovinski rat (1990. – 1995.) se tako direktno nadovezuje na Drugi morejski rat, poznatiji kao Mali ili Sinjski rat (1714. – 1718.), pri čemu se u potpunosti zanemaruje doprinos Jugoslavije, a samim tim i Hrvatske u Drugom svjetskom ratu i borbi protiv fašizma. Ovakva aktualna baštinska praksa iščitava se u javnom prostoru, gdje su gotovo svi recentno podignuti javni spomenici vezani uz „ratnu“ povijest, ili onu Domovinskog rata ili obrane od Turaka poput skulpture *Kubura* koja se nalazi ispred ulaza u Alkarske dvore ili pak skulpture *Don Ivana Filipovića Grčića*, ratnika-viteza, jednog od sudionika Morejskog rata, koji u jednoj ruci drži sablju, a u drugoj križ.¹⁷⁴ U tom procesu baštinskog izjednačavanja odabranih ratnih povijesti u svrhu uspostave nacionalnog identiteta, brojne „male“ povijesti izbrisane su iz javnog prostora. U slučaju industrijske baštine Sinja i tvornice „Dalmatinka“ koja je kao tekstilna industrija zapošljavala preko osamdeset posto ženske radne snage, prije svega govorimo o zaboravljenoj ženskoj radničkoj povijesti. U javnom prostoru gotovo ništa ne upućuje na industrijsko nasljeđe iz perioda socijalizma; niti nazivi ulica i trgova, stambenih naselja, pa čak ni objekata društvene namjene čija je izgradnja direktno bila vezana uz tvornicu ili uz poznate političke ličnosti iz tog razdoblja, kao što je to slučaj s Gradskim bazenom.¹⁷⁵ Preimenovanja kao i „dizanje u zrak“ skulptura posvećenih članovima NOB pokreta ili žrtvama fašizma tijekom Drugog svjetskog rata, pojavljuju se kao sastavni dio revizionističkih procesa kojima se „preinačuje historijski narativ o drugoj polovini 20. veka i ideološki krajolik javnih prostora.“¹⁷⁶ Tako su i obilježja iz perioda socijalizma na širem području Sinja, bez obzira na njihovu umjetničku, kulturološku ili

¹⁷³ Više o Alki kao nematerijalnom kulturnom dobru vidi: Ana-Marija Vukušić, *‘U sridu’: sjećanje, pamćenje i život Alke* (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013) i Ana-Marija Vukušić, “Alka i UNESCO. Prepoznatljivost i očuvanje?“, u: *300. obljetnica slavne obrane Sinja 1715. godine (1715. – 2015.)*, ur. Josip Dukić, Josip Grbavac (Sinj: Viteško alkarsko društvo Sinj, Grad Sinj i gradovi i općine Cetinske krajine, Franjevački samostan Gospe Sinjske, 2018), 703–716.

¹⁷⁴ *Kubura* je direktna referenca na neprijateljsko „tursko“ oružje koje se pojavljuje kao sastavni dio narodne nošnje, a koju nose sudionici u ceremoniji Alke.

¹⁷⁵ Recentan primjer takve prakse jest slučaj Gradskog bazena koji je pedesetih godina prošlog stoljeća izgrađen zaslugama Vice Buljana. Gradska vlast godinama ignorira tu činjenicu te je 2019. odbijena inicijativa lokalnog SDP-a da Gradski bazen nosi ime Vice Buljana. Vidi: “SDP – priopćenje zbog odbijanja da ubuduće Gradski bazen u Sinju nosi ime Vice Buljana“, *Sinjska rera*, 16. 10. 2019. <https://sinjskarera.hr/sdp-priopcenje-zbog-odbijanja-prijedloga-da-gradski-bazen-u-sinju-ubuduće-nosi-ime-vice-buljana/> (pristupljeno 14. 2. 2021.).

¹⁷⁶ Petrović, *Yuropa*, 106–107.

povijesnu vrijednost, sustavno uništavani i to najčešće od strane lokalnog stanovništva.¹⁷⁷ Od ukupno 77 spomenika i spomen-obilježja iz razdoblja socijalizma na širem području Cetinske krajine, devastaciju ili uklanjanje doživjelo je preko devedeset posto njih.¹⁷⁸ Na užem području grada nekoliko je eklatantnih primjera poput uništavanja *Spomenika palim Sinjanima* lokalnog autora Ive Filipovića Grčića, koji se nalazio na centralnomu sinjskom trgu.¹⁷⁹ U potpunosti je uništen i *Ustanik*, javna skulptura kipara Stipe Sikirice koja se nalazila na ulazu u naselje Glavice,¹⁸⁰ dok su značajna oštećenja pretrpjeli i dvojni spomenici na lokaciji Ruduša u Sinju i mjestu Košute nedaleko Sinja, obadva djelo istog autora – arhitekta Vuke Bombardellija.¹⁸¹ *Spomen kosturnica žrtvama Drugog svjetskog rata* kipara Ivana Mirkovića koja se nalazi u gradskom parku Đardin, na ulazu u centar grada, također je pretrpjela značajna oštećenja uslijed aktiviranja eksplozivne naprave u njenom podnožju. Iako je Mirkovićeva skulptura „preživjela“ napade, ne prestaje biti mjestom ideoloških prijepora i danas.¹⁸² Sličnu spomeničku sudbinu doživjele su i javne skulpture koje su vezane uz radničku prošlost. Kako povjesničarka umjetnosti Sanja Horvatinčić primjećuje:

„[...] iako je njihov broj bio neusporedivo manji od onih posvećenih NOB-u, oni predstavljaju specifičan slučaj jer su istovremeno postali žrtvom i povijesnog revizionizma i ekonomske tranzicije. U valu privatizacije i restauracije kapitalizma nepoželjan je postao svaki spomen na dugu tradiciju borbe za radnička prava...“¹⁸³

¹⁷⁷ Svakako, u kontekstu devastacije i uništavanja spomeničke baštine van samog grada, treba imati na umu kako je područje Cetinske krajine bilo izloženo ratnim stradanjima i borbama za prevlast nad teritorijem sve do 1995. godine.

¹⁷⁸ Vito Perić, “Peronja presudio spomenicima NOB-a“. *Slobodna Dalmacija*, 29. rujna 2009. <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/peronja-presudio-spomenicima-nob-a-u-sinju-69443> (pristupljeno 20. 9. 2021.).

¹⁷⁹ Odlukom tadašnjeg Poglavarstva Grada Sinja spomenik je privremeno „uklonjen“ pod izlikom uređenja trga, da bi se kasnije ispostavilo kako su njegovi dijelovi prodani u sekundarnu sirovinu. *Ibid.*

¹⁸⁰ Za ovaj spomenik Stipe Sikirica kaže kako ga je jako povrijedila reakcija Sinjana, kao i činjenica što u spomeniku nisu prepoznali reference na alkarskog momka. *Ustanik* mu je bio jedan od najdražih spomenika, „monumentalan, strukturom interesantan i živ u pravom smislu.“ Iz Neobjavljeni intervjui Stipe Sikirice, dostupni u arhivi Gradske galerije Sikirica.

¹⁸¹ Sanja Horvatinčić, “Život i smrt Bombardellijevih vjesnika slobode“, *Mreža antifašistkinja Zagreb (MAZ)* <http://www.maz.hr/2015/03/16/zivot-i-smrt-bombardellijevih-vjesnika-slobode/> (pristupljeno 19. 2. 2023.).

¹⁸² Na Gradskom vijeću grada Sinja predloženo je njeno izmještanje na način da se kosturnica premjesti na gradsko groblje u Sinju, a sam spomenik na periferiju grada, uz spomenuti Bombardellijev spomenik na Ruduši. U obrazloženju ovog prijedloga stoji: „Smatram, danas, da nam nisu potrebna previše vidljiva mjesta spomena od prije više od pola stoljeća.“ Iz obrazloženja prijedloga Mirjane Babić u okviru provedenoga Javnog savjetovanja o izmještanju spomen-kosturnice, 3. 12. 2020. Prijedlog nije prihvaćen.

¹⁸³ Mirna Jasić, “Sanja Horvatinčić: Socijalistički spomenici utopijski su hramovi modernizma“, *Novosti*, 15. 10. 2014. <https://www.portalnovosti.com/sanja-horvatincic-socijalisticki-spomenici-utopijski-su-hramovi-modernizma?alphabet=lat> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

Brisanje estetike radništva iz javnog prostora može se iščitati kao svojevrsna strategija uspostave novog, neoliberalno demokratskog uređenja. Kako primjećuje politolog Artan Sadiku:

„Proces tranzicije na ‘istoku’ je strukturno bio usmeren na preobražavanje društva kroz demontiranje struktura koje su podsećale na estetiku društvenog/političkog iz socijalističkog perioda.“¹⁸⁴

U Sinju su slijedeći ovu logiku „uklonjene“ biste političara koji su usko povezani s radničkom prošlosti, poput one Vice Buljana koja se nalazila na središnjem gradskom trgu.¹⁸⁵ Na istom trgu, na bočnom pročelju jedne od zgrada nalazi se danas gotovo u potpunosti nevidljiv mural s logom tvornice „Dalmatinka“.¹⁸⁶ Uklonjene su i skulpture koje simboliziraju ženski tvornički rad, kao što je skulptura *Prelje* koja se nalazila ispred tvornice „Dalmatinka“, zajedno sa spomen-pločom koja se nalazila u krugu tvornice.¹⁸⁷ (Slika 11. - 13.) Motiv prelje simbolizira povezanost tekstilne industrije s lokalnom tradicijom obrade vune i često se pojavljuje u vizualnim prikazima ženskog rada, posebno kao motiv na slikama Ive Filipovića Grčića.¹⁸⁸ (Slika 14. - 15.)

Ovakav odnos prema socijalističkom i jugoslavenskom kulturnom nasljeđu u javnom prostoru negativno se reflektirao na radnička sjećanja vezana uz period rada:

„[...] od raspada Jugoslavije, varijanta postsocijalističke nostalgije na ovim prostorima, jugonostalgija, predstavlja negativnu ‘etiketu’ koju dobija *svaki* izraz pozitivnog odnosa prema

¹⁸⁴ Sadiku, “Od centra do periferije...“, 44.

¹⁸⁵ Po Vici Buljanu nekada se zvao i središnji gradski trg na kojem se nalazila njegova bista, a koja je nakon ratnih devedesetih uklonjena. Trg je mijenjao ime nekoliko puta, a danas nosi naziv po prvom hrvatskom predsjedniku – Trg dr. Franje Tuđmana. Na mjestu gdje se nekada nalazila bista Vice Buljana danas se nalazi Tuđmanova. Na tribini pod nazivom *Dani Vice Buljana u Sinju* upozorilo se na nepravedan odnos lokalne zajednice prema nasljeđu Vice Buljana, prvenstveno u kontekstu njegovog doprinosa kao antifašista, zatim kao istaknutog političara i kao jednog od najomiljenijih alkarskih vojvoda.

¹⁸⁶ Ove stambene zgrade se nazivaju Dalmatinkine, jer su nastale početkom 50-ih godina 20. st. za potrebe stambenog zbrinjavanja radnika i radnica „Dalmatinke“. Autori murala su sinjski kipar i slikar Ivo Filipović Grčić i njegov tadašnji pomoćnik, također slikar, Damir Jenjić. Putem Facebook stranice upozorili smo na njegovu prisutnost i potrebu za obnovom. Vidi Facebook stranicu *Dalmatinka Sinj*: <https://www.facebook.com/dalmatinkasinj/photos/jeste-li-primjetili-mural-ive-filipovi%C4%87a-gr%C4%8Di%C4%87a-i-njegovog-pomo%C4%87nika-damira-jenji/1063983146983712/>.

¹⁸⁷ Skulptura *Prelje* akademskog kipara Pavla Perića, pronađena je u muškom toaletu napuštene tvornice „Dalmatinka“ u okviru projekta *Žena u Dalmatinskoj zagori* koji se provodio u Galeriji Sikirica 2013. godine.

¹⁸⁸ Nekoliko njegovih vrijednih radova pronađeno je tijekom istraživanja u tvornici „Dalmatinka“.

jugoslovenskoj prošlosti i *svako* pozitivno vrednovanje nekog aspekta svakodnevnog, društvenog i kulturnog života u jugoslovenskoj državi, uključujući i one odnose i ocene koji ne sadrže emocionalnu komponentu.“¹⁸⁹

Riječ je o izrazu koji se uvriježio i u hrvatskom javnom političkom diskursu, a kojim se najčešće služe desno orijentirani političari kako bi diskreditirali svoje političke neistomišljenike.¹⁹⁰ Javni diskurs u kojem su se izrazi poput *jugonostalgije* i *jugoslavenstva* koristili u svrhu diskreditiranja i političkog razračunavanja, zasigurno nije išao na ruku afirmiranju radničke povijesti i industrijske baštine u javnom prostoru. „Brisanjem imena Jugoslavija prekida se kontinuitet i ostavlja praznina u kolektivnom sećanju.“¹⁹¹ Tanja Petrović, koja se dugi niz godina bavi kulturološkim aspektima društvene transformacije u bivšim jugoslavenskim zemljama smatra kako je jedan od razloga zbog kojeg se sjećanje na rad teško uklapa u narative postjugoslavenskih nacionalnih država zasigurno i taj što je jugoslavensko nasljeđe u svojoj osnovi bilo vezano uz ideju bratstva i jedinstva, bazirano na multietničkom i nadnacionalnom principu, što je u potpunoj opreci s posttranzicijskim, nacionalističkim tendencijama.¹⁹²

Na osjećaj srama i gubitka koji se javlja kod radnika i radnica u slučaju sinjske tvornice, a čija su iskustva vrlo slična drugim tekstilnim tvornicama koje su tijekom tranzicije doživjele sličan scenarij, uvelike je utjecala i iznimno loše provedena privatizacija, tijekom koje je većina radnica, uz gubitak posla, doživjela emotivno i psihičko maltretiranje i omalovažavanje.

Sjećanja radnica „Dalmatinke“ u ovom kontekstu smatraju se otporom zaboravu, kako ženske tako i radničke povijesti koja je u potpunosti izbrisana i negirana u javnom prostoru i dominantnom baštinskom diskursu. Kako ćemo vidjeti u nastavku, ženska radnička povijest u Sinju odvijala se paralelno s industrijalizacijom, koja je utjecala na niz modernizacijskih, društvenih fenomena u lokalnoj zajednici.

¹⁸⁹ Tanja Petrović, „Zašto je nostalgija važna? Emocije i politička subjektivnost posle socijalizma“, u: *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, Zbornik radova 48. Zagrebačke slavističke škole, ur. Lana Molvarec, Tatjana Pišković (Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, 2020), 131.

¹⁹⁰ Kao primjer može poslužiti verbalni obračun koji se dogodio u Splitu 2011. godine na skupu podrške hrvatskim generalima, kada je tadašnji gradonačelnik Splita Željko Kerum isprovociran neslaganjem skupine građana s njegovim izjavama, nazvao jednog od njih „urbanim Jugoslavenom koji ne zna šta govori“. „Željko Kerum i urbani Jugoslaven“, *Rakijamala*, 16. travnja 2011. *YouTube*. 3 min. i 41. sec. <https://www.youtube.com/watch?v=xbOvWsydxyI> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

¹⁹¹ Petrović, *Yuropa*, 110.

¹⁹² Petrović, „Museum and Workers“, 108.

6.2. Povijest tvornice kroz sjećanja radnica – Od emancipacije, preko privatizacije do retradicionalizacije

Posljedice i težina procesa deindustrijalizacije uvijek su u međuzavisnom odnosu s procesom industrijalizacije. U kontekstu Jugoslavije i samoupravnog socijalizma industrijalizacija je podrazumijevala modernizaciju društva. Na primjeru industrijalizacije Sinja i tvornice „Dalmatinka“ kao njenom reprezentativnom primjeru, modernizacijski procesi su se reflektirali na različite sfere života – od urbanizacije grada do podizanja razine zdravstvene zaštite, poboljšanja stambene infrastrukture, razine obrazovanja, kulture i sporta. S obzirom na to da je u slučaju „Dalmatinke“ riječ o tekstilnoj industriji, u kojoj je najveći broj zaposlenih činila ženska radna snaga, promjene su najviše osjetile žene.

Otvaranjem tekstilne tvornice „Dalmatinka“ sredinom prošlog stoljeća, žene s područja Cetinske krajine po prvi su put dobile priliku za masovnije zapošljavanje. Unatoč egalitarističkom stavu socijalističke ideologije i službenoj politici koja je proklamirala ravnopravnost spolova, položaj žene u ruralnim krajevima Dalmatinske zagore bio je daleko od ravnopravnog s muškarcem. Napuštanje obiteljskog doma radi rada u tvornici smatralo se društveno neprihvatljivim ponašanjem za žene, a tvornica neprimjerenim mjestom za mlade djevojke.¹⁹³ Prve generacije radnica sjećaju se osuđivanja i optuživanja za nemoralno ponašanje, zbog čega su neke od njih odustajale od posla. Iskustvo rada prve generacije podrazumijevalo je suočavanje i nadilaženje brojnih društveno uvjetovanih prepreka, posebno onih radnica koje su dolazile iz udaljenih sela u okolici Sinja.

„Odlazak na posao tada jednim prevoznim sredstvom biciklom, za žene, smatrano je vrlo nemoralnim i nerijetko je bilo slučajeva da bi se starice krstile i zatvarale oči kada bi naše radnice žurile na posao vozeći bicikl.“¹⁹⁴

Prva generacija radnica bila je poslijeratna, sa živim sjećanjima na Drugi svjetski rat i loše uvjete života. Život na selu u Dalmatinskoj zagori bio je posebno težak za žene, jer sela nisu bila elektrificirana niti su imala tekuću vodu, a podrazumijevalo se da isključivo žene brinu

¹⁹³ U početku su tvornicu nazivali „kurvanjskom kućom“. Jedna od intervjuiranih radnica navodi kako su njenoj majci druge žene prilazile i pitale je zašto je dala kćer u kurve, aludirajući na posao u tvornici. Snimka dostupna na poveznici <https://drive.google.com/file/d/1tv2DUSUnIsVoad3PsCPOwqgRs0lQkWj6/view?usp=sharing>.

¹⁹⁴ „Slušaj me i ne druži se s njima one rade u Dalmatinci“, *Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca – Sinj*, god. V, br. 8., Sinj, 1981., 5.

o kućanskim poslovima, starijim članovima obitelji i odgoju djece. Dolaskom u tvornicu, njihov se život u tom smislu postepeno mijenja. Tvornica je bila opremljena najsuvremenijim sanitarnim čvorovima i osvjetljenjem, što je radnicama omogućavalo veću brigu o zdravlju i higijeni. Radnice tako postepeno usvajaju higijenske navike, ali i preuzimaju obrasce ponašanja koje od njih zahtijeva novo, radno okruženje:

„Ma to je najveća meni muka što sam morala gaće obući, bilo me stid. Al u šotani sam ja išla kući i od kuće, presvukla bi se u Dalmatinki.“¹⁹⁵

Jedan od ključnih modernizacijskih procesa koje je inicirala tvornica odnosi se na obrazovanje. S obzirom na to da cetinski kraj nije imao nikakvu tradiciju tekstilne industrije, pa tako ni stručna znanja potrebna za proizvodnju pamučnog češljanog prediva i konca, kao najveći problem u početku pokazao se nedovoljan broj educiranih radnika i radnica. Prva grupa radnica odlazi na obuku u tekstilnu tvornicu u Dugoj Resi, 1. srpnja 1950. godine. Sjećanja prve generacije radnica na odlazak od kuće na osposobljavanje, zabilježena su u tvorničkom biltenu:

„Imala sam 16 godina kada sam s grupom od 12 budućih tekstilnih stručnjaka – 9 žena i 3 muškarca – iz Glavica 1952. krenula na stručno obučavanje u Maribor. Bio je to moj prvi rastanak od roditelja, od kuće. Teško se danas mogu opisati svi doživljaji iz tih dana. Zamislite djevojčicu sa sela prije 30 godina koja je došla u veliki grad i prvi put se srela sa strojevima i životom o kome nikada prije nije ni sanjala. Sve je to za mene bilo nekako čudno, neshvatljivo.“¹⁹⁶

Promjena životnih navika paralelno se odvijala s edukacijom i osposobljavanjem za rad, što radnicama u početku nije bilo jednostavno. Naime, tehnološki proces u „Dalmatinki“ bio je poprilično zahtjevan za nepismene radnice. Odvijao se u nekoliko procesnih faza koje su radnice trebale poznavati:

„[...] radilo se na češljanju, pa na kružnom (kružne predilice) pa s kružnog na dupliranje, končane... pa otale opet u dupliranje pa u gazicu di se gazira kroz plamen da se skinu dlačice

¹⁹⁵ Vedrana Premuž Đipalo, „Žene u doba socijalizma: slučaj ‘Dalmatinka’“, *Što je nama naša Dalmatinka dala?*, ur. Dragana Modrić, ur. Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac, Dragana Modrić (Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017), 35.

¹⁹⁶ "Portreti radnika: Pava Marasović, Rasla je s Dalmatinkom", *Vjesnik Cetinske krajine*, 1. rujna, 1981., 5.

(sa konca), pa na poliranje (pa u farbaonu) u koju oćeš boju, pa na vijalice i pakovanje, svaki odjel je ima svoju funkciju“.¹⁹⁷

Iz izvještaja Skupštine sindikalne podružnice Dalmatinke iz 1959. godine saznajemo kako u kolektivu ima čak 243 nepismena radnika.¹⁹⁸ Kako bi se riješio problem nepismenosti, uprava tvornice organizira tečajeve opismenjavanja i stjecanja kvalifikacije. Radnici/e u početku nisu bili motivirani za učenje, zbog čega tvornica uvodi promjene u tarifni pravilnik i to na način da radnicima/ama koji/e nemaju položen ispit isplaćuje 6 dinara manje po satu od onih koji/e ga imaju. Osnovan je i Tvornički centar za stručno obrazovanje radnika/ca, te su pokrenuti dvogodišnji tečajevi za učenje engleskog i njemačkog jezika u suradnji sa školom stranih jezika iz Splita. Uz to, „Dalmatinka“ je redovito stipendirala svoje učenike za stjecanje srednjoškolskog i fakultetskog obrazovanja. Također, jedna je od prvih tvornica koja je uvela skraćeni radni tjedan. Obrazovanje je imalo značajan utjecaj na žene koje su činile većinu radne snage, tim više jer su patrijarhalni obrasci ponašanja koji su dominirali na području Dalmatinske zagore podrazumijevali da je javna sfera, pa sukladno tome i obrazovanje, primarno rezervirano za muškarce. U tom kontekstu „Dalmatinka“ je imala važnu ulogu jer se opismenjavanje odvijalo unutar zidova tvornice i bilo je usmjereno upravo na žene. Zahvaljujući ulaganju u edukaciju i obrazovanje, stasale su generacije tekstilnih stručnjakinja, što se posljedično pozitivno reflektiralo i na poslovanje – širenje proizvodnje, asortimana i plasman na tržištu. Zahvaljujući ulaganju u stručni kadar i usavršavanju proizvodnje, „Dalmatinka“ postaje jedna od prvih tvornica u Jugoslaviji koja proizvodi sintetički konac. Miješanjem sintetike i pamuka omogućena je široka primjena „Dalmatinkinog“ konca ne samo u tekstilnoj, nego i kožarskoj pa čak i avio-industriji.¹⁹⁹ Zahvaljujući visokokvalitetnom proizvodu i iznimno razgranatom tržištu (izvozila je na sve kontinente svijeta) „Dalmatinka“ je prepoznata kao brend i izvan granica Jugoslavije,²⁰⁰ što je utjecalo na stvaranje osjećaja ponosa kod radnika/ca koji/e su se identificirali s njenim uspjesima:

¹⁹⁷ Daria Brković, ur., *Iz Cetine Rusalke izašle: žene koje su pomicala granice*, katalog izložbe (kolovoz – listopad 2013., Galerija Sikirica), (Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2013), 26.

¹⁹⁸ Izvještaj Skupštine sindikalne podružnice *Dalmatinka*, 1959. (U vlasništvu Dunje Marasović)

¹⁹⁹ Toni Paštar, “Radnice su plakale dok su im rušili tvornice: sinjska ‘Dalmatinka’ nekad je zapošljavala 2650 radnika, ‘Cetinka’ 1100, IGRO ‘Sinj’ 450, ‘Konkurent’ 400, ‘Sinjanka’ 330.“ *Slobodna Dalmacija*, 9. rujna 2021. <https://slobodnadalmacija.hr/split-i-zupanija/zagora/radnice-su-plakale-dok-su-im-rusili-tvornice-sinjska-dalmatinka-nekad-je-zaposljavala-2650-radnika-cetinka-1100-igro-sinj-450-konkurent-400-sinjanka-330-1125997>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

²⁰⁰ „Dalmatinka“ je zadovoljavala preko 65 % potreba za šivaćim koncem i 15 % za češljanim predivom na jugoslavenskom tržištu. Vidi Jure Mrđen, “Tridesetogodišnji gigant“, *Vjesnik Cetinske krajine*, 15. srpnja, 1981.

„Ipak, sve smo izdržali a danas se tim ponosimo. Jer, moja generacija je ipak pionirska u industriji naše Krajine.“²⁰¹

„Dalmatinka“ je tako kroz svega dva desetljeća iz tvornice koja je u početku zapošljavala svega 150 radnika/ca, od čega je većina bila neobrazovana, prerasla u industrijskog diva koji je 70-ih godina 20. st. imao preko 2500 zaposlenih, većinom radnica. U kontekstu emancipiranja radnica važno je ukazati na kontinuirano podizanje razine zdravstvene zaštite. U sklopu tvornice djelovala je zdravstvena stanica u okviru koje se redovito pratilo zdravstveno stanje radnika, a o čemu su sastavljani izvještaji. Godišnji izvještaji ukazivali su na značajan problem pothranjenosti kod radnica, što se odražavalo na povećan broj bolovanja:

“Radnice, koje su tek došle sa sela nastavljaju da se i dalje hrane onako kako su se tamo hranile, vodeći računa o tome, kako će se obući što bolje i kako će se što skorije presvući u gradsku odjeću. Međutim, dok je ovakva ishrana na selu mogla donekle zadovoljiti potrebe njihovog organizma, u tvorničkom radu ovakva ishrana postaje nedovoljna i malo pomalo, ali sigurno vodi izmorenosti, slabljenju otpornosti organizma a time u bolest.”²⁰²

Imajući na umu važnost pravilne prehrane za nesmetan rad radnica, a samim tim i redovno funkcioniranje tvornice, 1977. godine otvara se novi restoran u kojem je svaki radnik/ca imao/la osiguran besplatan topli obrok.²⁰³ Uvođenjem radničkog samoupravljanja radnice su dobile mogućnost političkog djelovanja te pravo sudjelovanja u donošenju odluka putem Radničkog savjeta. Velika pozornost obraćala se na kvalitetu vremena koje radnici/e provode van radnog vremena. Kako bi ukazala na zaostalost shvaćanja koje je prevladavalo među radnicima/ama, a po kojem je vrijeme provedeno u prirodi ili bavljenje sportom izgubljeno vrijeme, tvornica osniva Odbor za rekreaciju.²⁰⁴ Tako je osnovan ženski košarkaški klub *Tekstilac* s ciljem senzibiliziranja radnica i poticanja na bavljenje sportom.²⁰⁵ Radnice „Dalmatinke“ su nakon nekog vremena počele u većem broju sudjelovati u sportskim aktivnostima, pa čak i ostvarivati zapažene rezultate u košarci, streljaštvu, rukometu, kuglanju, šahu. Aktivno su sudjelovale i u radu Industrijskog dobrovoljnog vatrogasnog društva, kao i radu Dobrovoljnih darivatelja krvi. (Slika 16. - 18.) Unutar tvornice djelovalo je i Radničko

²⁰¹ “Ponosni smo jer smo bili prvi”, *Vjesnik Cetinske krajine*, god. II. br. 22., Sinj, 1. studenog 1981., 5.

²⁰² Iz Referata sa šeste godišnje Skupštine sindikalne podružnice *Dalmatinke*, 5.

²⁰³ Restoran je radio na bazi samoposluživanja na dvije linije i imao je 288 sjedećih mjesta. To je ujedno bilo omiljeno okupljalište radnika/ca, mjesto gdje su se obilježavale proslave, obljetnice i ispraćaji radnika u mirovinu.

²⁰⁴ Premuž Đipalo, “Žene u doba socijalizma: slučaj ‘Dalmatinka’”, 29.

²⁰⁵ J. Blajić, “Prve koševе zabile su žene”, *Vjesnik Cetinske krajine*, god. II, br. 12., 1. lipnja 1981., 9.

kulturno umjetničko društvo Alkar (RKUD Alkar) koje je imalo folklornu, dramsku, tamburašku i pjevačku sekciju.²⁰⁶ U okviru politika kojima je promovirano aktivno provođenje slobodnog vremena, Dalmatinka je omogućavala ljetovanje svojim radnicima/ama po iznimno pristupačnim cijenama u odmaralištu Strožanac nedaleko Splita. Drugo odmaralište, koje je također bilo dostupno radnicama/ima nalazilo se na jezeru Peruća nedaleko Sinja. (Slika19.) Tvorničke politike uvelike su utjecale na (samo) percepciju žena što je vidljivo iz odgovora jedne od njih, koja na novinarsko pitanje što im je „Dalmatinka“ dala kaže:

„Prije svega samostalnost i povjerenje u sebe, a to znači i raskidanje s iskonskim tradicijama potčinjenosti. Mislim da su se čak i one iz najudaljenijih sela brzo kultivizirale i emancipirale, a to i jeste ono najbitnije“.²⁰⁷

Ipak, postojao je generalni stav da žene nisu dovoljno aktivne u tijelima samoupravljanja i drugim društveno političkim organizacijama. Razlog izostanka veće aktivnosti žena može se pripisati činjenici da njihov rad nije prestajao izlaskom iz tvornice. Mnoge žene su uz zahtjevan posao nastavljale obavljati teške poslove pri povratku kući, poput rada u polju, brige o djeci i kućanstvu. Iako je neupitno da je rad u tvornici ženama donio ekonomsku neovisnost i uvelike utjecao na poboljšanje životnog standarda i položaja u društvu, njihova pozicija unutar obitelji ostala je nepromijenjena, što se u literaturi navodi kao „dvostruka“ opterećenost žena u socijalizmu. Filmski redatelj Krešo Golik u kratkom dokumentarnom filmu *Od 3 do 22* u kojem prati jedan tipičan dan industrijske radnice u Zagrebu 60-ih godina prošlog stoljeća, vjerno oslikava ovo dvostruko opterećenje – ono do kojeg dolazi radom u industriji povrh poslova koji se tradicionalno percipiraju kao ženski poslovi (vođenje kućanstva i brige za djecu i starije članove obitelji).²⁰⁸ Kako bi se pomoglo ženi u rješavanju problema s kojima se susreće u svojoj radnoj i životnoj okolini, kao što su rad u tri smjene, putovanje iz mjesta stanovanja u Sinj, zasićenost društvenim obavezama i slično, „Dalmatinka“ osniva Aktiv za aktivnost i ulogu žene u društvenom razvoju RO Dalmatinke. U sklopu rada Aktiva organizirane su humanitarne akcije, izložbe i putovanja.

²⁰⁶ Društvo je osnovano 1952. godine i djelovalo je sve do sedamdesetih godina kada prestaje s radom. Nakon desetak godina ponovno je krenulo s radom, ovaj put pod imenom *Dalmatinka*. Mira Kocjančić, Marinka, Lagator, „RKUD Dalmatinka“, *Vjesnik Cetinske krajine*, 1987., str 3.

²⁰⁷ Marko Filipović, „‘Dalmatinka’ nam je otvorila put u život“, *Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca – Sinj*, 1. V. 1969., 3.

²⁰⁸ Golik, *Od 3 do 22*. (1966.). Film dostupan na poveznici <https://www.youtube.com/watch?v=WEXrwoIOXNM>.

Prije i poslije

Sjećanja radnica dijele se na vrijeme *prije* devedesetih i vrijeme *poslije*. Vrijeme poslije obilježeno je tranzicijskim procesima i privatizacijom koja je rezultirala smanjenjem proizvodnje i otpuštanjima. Premije, dodaci na plaću, besplatan obrok, subvencioniranje ljetnog odmora, kao i briga o stambenom pitanju i zdravstvenoj skrbi devedesetih su zamijenile neizvjesnost i borba za golu egzistenciju. Inženjerka tekstilne tehnologije Ivana Biočina, pišući o razvoju tekstilne industrije u Hrvatskoj navodi kako je proces privatizacije donio u potpunosti suprotne rezultate od onih očekivanih:

„... povećala se nezaposlenost, smanjila proizvodnja, nacionalno bogatstvo, raspale su se tvornice giganti, pojavio se kriminal u gospodarstvu.“²⁰⁹

Usljed promjene političkog okvira radnice „Dalmatinke“ postepeno gube stečena prava, kao i povjerenje u sustav koji ih više ne štiti, što u njima stvara osjećaj bezvrijednosti i poniženja.

„Pa... u početku, kad sam se tek zaposlila dok nije došla privatizacija jednostavno se nisam nikoga bojala jer ‘ko održava tvornicu? Radnici. Radnik na stroju, radnik u proizvodnji, a kemijska može svašta podnit. Ja ih se nisam bojala... nisam se stvarno bojala, ali sad kad je privatizacija došla, npr. bilo je žena bolesnih. Evo, ja osobno sam operirala vene i on meni govori moraš ić doktoru da ti da potvrdu da si sposobna za radit da ne bi dobila otkaz.“²¹⁰

Radnice se u intervjuima prisjećaju vremena sigurnih plaća koje su dolazile uvijek isti dan, 25-og u mjesecu: „... na vrime je bila plaća, 25-oga. Mi bi pivali ovako: ‘Bože sveti kad će 25-i’ – to mi je uvijek u glavi.“²¹¹ Ekonomska stabilnost, aktivno provođenje slobodnog vremena koje je osmišljavala tvornica, dobra radna atmosfera, edukacija i informiranost, doprinijelo je stvaranju osjećaja pripadnosti i sigurnosti kod radnica. Smatrale su kako je nemoguće da nešto tako veliko i značajno za njihova života nestane: „... uvijek se govorilo, dok radi jedno vreteno, ‘Dalmatinka’ se neće zatvorit, a međutim se zatvorila i onda je ošlo sve.“

212

²⁰⁹ Biočina, *Proizvedeno u Hrvatskoj*, 62–63.

²¹⁰ Silvija Milić, Intervjui s bivšim radnicama *Dalmatinke*. Arhiva projekta *Dalmatinka*, <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

Chiara Bonfiglioli u istraživanju posljedica koje je tranzicija imala na tekstilne radnice na području bivše Jugoslavije, primjenjuje pojam kulturnog teoretičara Raymonda Williamsa *struktura osjećaja*. Pojam obuhvaća osjećaj gubitka, ali i puno više – društvena iskustva i veze koje doprinose osjećaju pripadnosti jednoj generaciji ili jednom razdoblju. Kod radnica „Dalmatinke“ primjetna je *industrijska struktura osjećaja*, posebno kod generacije rođenih nakon 1945. godine.²¹³ Iako je na njihovu strukturu osjećaja znatno utjecala postsocijalistička tranzicija i gubitak posla, jednak utjecaj su imale neformalne veze i iskustva koja su se stvarala za vrijeme rada, na radnom mjestu. Gotovo u svakom razgovoru, sjećajući se rada u tvornici radnice naglašavaju ugodno radno okruženje i međusobnu bliskost:

„A lipo smo se družili. Kad je bilo za radit, radili smo. Kad ne bi bilo rađe, išla bi u pušaru. Sidile bi, pušile, čakulale, pričale, smijale se, pivale i to je to. (...) imala sam više povjerenja tada u ljude nego sada. Evo, iskreno. (...) Dok smo bili prije u 'Dalmatinki' i ona vrimena, nisi ima osjećaj da te neko laže. Danas je sve... podvijeno. Prevara.“²¹⁴

Radnice se sjećaju kako su s veseljem dolazile i odlazile s posla. U tvornici je vladala opuštena atmosfera, a često se znalo i zapjevati tijekom radnog vremena:

„Jedna ode skuva kavu, druga čuva strojeve, sve je se radilo i uživalo. Uživalo boga svoga. Uto ti dođe i marena, na marendi je se pivalo, moglo se do na kraj Glavica čut pisma i pivanje. Nije bila tuga ka sad. A u noćnim smjenama na marendi pivalo se... probudili bi se Nikolići, Bogdani, cili Sinj bi se probudio od pivanja, našega pivanja i veselja. Nije bilo tuge u nikomu.“²¹⁵

Bez obzira na to što je tekstilna industrija jedna od najslabije plaćenih s obzirom na uvjete rada i fizički napor, sjećanja radnica iznimno su pozitivna.²¹⁶ Tome u prilog govori i

²¹³ Chiara Bonfiglioli, “Struktura osjećaja nakon Jugoslavije: slučaj tekstilnih radnika ‘Dalmatinke’”, u: *Što je nama naša Dalmatinka dala?*, ur. Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac, Dragana Modrić (Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017), 61.

²¹⁴ Silvija Milić, Intervjui provedeni u okviru projekta *Dalmatinka*. Neobjavljeni tekst pod nazivom *Dalmatinka emancipacija* dostupan na poveznici <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKScAJJcQ8aPlaW3U>

²¹⁵ Milić, Intervjui.

²¹⁶ Uvjeti rada u proizvodnji pređe iznimno su otegotni: poslovi su mahom stojeći ili stojeći hodajući koji zahtijevaju često saginjanje i okretanje, dizanje i prenošenje tereta, a neke operacije zahtijevaju visoko podignute ruke. Također, tu je izloženost buci, zaprašenost (izloženost tekstilnoj prašini), izloženost kiselinama, lužinama, kromatima i kloru u bojenju, što posljedično dovodi do opterećenja lokomotornog sustava, u prvom redu kralježnice, ali i ostalih zglobova ekstremiteta, opterećenja određenih skupina mišića uslijed jednoličnog ponavljanja istih kretnji, poremećaja venske cirkulacije donjih ekstremiteta kao i bolesti respiratornog sustava.

članak „Simfonija treće smjene“ u kojem novinarka prati radnice „Dalmatinke“ za vrijeme noćne smjene koja traje od 22 sata do 6 sati ujutro. U ovoj smjeni su većinom radnice koje nemaju obitelj i malu djecu ili one malo starije kojima su djeca već odrasla.²¹⁷ Usprkos monotoniji radnog procesa, novinarka je zadivljena radnom atmosferom:

„I zamislite, restoranom u jedan sat poslije pola noći ori se pjesma. Svatko tko sa strane sluša ostaje ganut ljepotom pjesme, ljepotom sloge i jedinstvenosti...“²¹⁸

Zatvaranje „Dalmatinke“ odvijalo se postepeno i predstavljalo je iznimno težak period za njene radnice. Nakon što je preimenovana u „Dalmatinka d. d.“, 2002. godine, odlazi u stečaj sa svega 860 radnika. Tadašnja stečajna upraviteljica pod sumnjivim okolnostima predaje tvornicu talijanskoj tvrtki „La Distribuce“, nakon čega tvornica još jednom mijenja ime u „Dalmatinka Nova“.²¹⁹ Broj radnika je tada prepolovljen na svega četiristotinjak. Novi vlasnici, Talijani, nisu poštivali ugovorene obveze, niti radnička prava, dok su istovremeno unovčili sve što su mogli iz tvornice, uključujući i prodaju 3,8 hektara tvorničkog zemljišta.²²⁰ Zbog nehumanog odnosa prema radnicama, kao i činjenici što nisu ispoštovali dana obećanja koja su se odnosila na zadržavanje postojećeg broja zaposlenih najmanje pet godina, nova ulaganja u proizvodnju i redovitu isplatu plaća, radnice su se žalile čak i talijanskom premijeru Silviju Berlusconiu i Veleposlanstvu Italije u Hrvatskoj.²²¹ Kao medijski najisturenije lice obespravljenih radnica pojavljuje se Iva Radonja, koja će postati sinonim radničke borbe za tvornicu „Dalmatinka“. Iva je jedna od radnica koje su 14 mjeseci radile bez plaće, u tvorničkim prostorijama bez grijanja i električne energije. Zbog svog aktivizma i ukazivanja na nepravilnosti konstantno je bila izložena šikaniranju novih vlasnika, te je čak tri puta suspendirana. O njoj je snimljen dokumentarni film *Vratite nam Ivu*.²²² Radnice su stečaj i

Anica Jelaković, „Neki ergonomski problemi u tekstilnoj industriji“, *Arhiv za higijenu rada i toksikologiju* 60, br. 1 (1995): 83–87.

²¹⁷ Do 3. godine djeteta radnice su bile oslobođene rada u trećoj smjeni.

²¹⁸ Bosiljka Škrbić, „Simfonija treće smjene“, *Vjesnik Cetinske krajine*, br. 31, god. III, 15. ožujka 1982., 5.

²¹⁹ Radnice u neformalnom razgovoru ističu kako ih je promjena imena tvornice uznemirila.

²²⁰ Toni Paštar, „Sinjska 'Dalmatinka' umrla u sedamdesetoj godini“, *Slobodna Dalmacija*, <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/sinjska-dalmatinka-umrla-u-sedamdesetoj-godini-78067> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

²²¹ „Sinj: štrajk u tvornici Dalmatinka Nova“. *Jutarnji list*, 3. svibnja 2006. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/sinj-strajk-u-tvornici-dalmatinka-nova-3323861> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

²²² Film je nastao u produkciji Hrvatske radiotelevizije, a redateljica i scenaristica filma je Ljubica Janković Lazarić.

zatvaranje tvornice doživjele osobno, kao gubitak prisne osobe, što je vidljivo iz njihove geste odlaska na grob njenog osnivača – nekadašnjeg načelnika Vice Buljana.²²³

Žensko iskustvo rada u tekstilnoj industriji na području Cetinske krajine podrazumijevalo je, uz težak fizički rad i dvostruku opterećenost, i niz emancipacijskih momenata poput obrazovanja, zdravstvene zaštite, stambenog zbrinjavanja, mogućnosti političkog djelovanja te veće društvene vidljivosti kroz kulturne i sportske aktivnosti. Zahvaljujući tvorničkim politikama promijenio se položaj žene – radnice u društvu, ali donekle i u obitelji. Njeno sudjelovanje u kućnom budžetu omogućilo joj je neovisniju poziciju, posebno u donošenju odluka kod odabira partnera. U tom smislu potrebno je pristupiti analizi fenomena deindustrijalizacije, imajući u vidu duboke društvene transformacije koje ona podrazumijeva, a koje su se u najvećoj mjeri negativno odrazile upravo na radničke zajednice, posebno žene. Kako filmski kritičar i pisac Jurica Pavičić referirajući se na film Veljka Bulajića *Uzavreli grad* kaže:

„... našim ženama bez fakulteta, na ruševinama NKV industrije, ostala su tri puta: kuhinja i majčinstvo, ili blagajna, ili konobarenje.“²²⁴

6.3. (Re) prezentacija radništva na primjeru radova Neli Ružić i projekt *Dalmatinka*

U fokusu ove studije su umjetnički radovi Neli Ružić koji se bave temom deindustrijalizacije na primjeru tvornice i predionice konca „Dalmatinka“ – Sinj. Autorica disertacije smatra kako je riječ o radovima na čijem je primjeru moguće iščitati model uspostave političkog u polju umjetnosti. Slijedeći Rockhillovu tezu o umjetničkom radu kao kolektivnom društvenom fenomenu, na čije konstituiranje uvelike utječu i „neumjetnički“ elementi, analitička aparatura proširena je uvidima u rezultate provedenih istraživanja, koji se u prvom redu odnose na višegodišnji istraživački projekt *Industrijsko nasljeđe i kultura sjećanja na primjeru tvornice konca Dalmatinka – Sinj* (dalje u tekstu projekt *Dalmatinka*), u okviru kojega je istražena povijest tvornice, s posebnim naglaskom na radničku perspektivu te društveni i

²²³ Vitomir Perić, “Umro si ti, umrla je tvornica, a ni mi se ne osjećamo baš najbolje”, *Slobodna Dalmacija*, 23. ožujka 2009. Dostupno na <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/umro-si-ti-umrla-je-tvornica-a-ni-mi-nismo-bas-najbolje-45434> (pristupljeno 27. 11. 2022.).

²²⁴ Jurica Pavičić, “Nema više teta iz fabrike“ (Vijesti iz Liliputa), *Jutarnji list*, 8. 5. 2010. <http://www.jutarnji.hr/nema-vise-teta-iz-fabrika/760020/> (pristupljeno 20. 11. 2022.)

kulturološki utjecaj koji je tvornica imala unutar lokalne zajednice. Saznanja dobivena uvidom u rezultate provedenog povijesno etnografskog istraživanja dodatno su proširena saznanjima koja su proizašla iz analize (nesortiranog) arhivskog gradiva pohranjenog u Državnom arhivu u Splitu (*Dalmatinkini Spisi*).

U studiji će se koristiti rezultati istraživanja projekta *Dalmatinka*, u prvom redu analiza teksta prikupljane arhivske građe – tvorničke dokumentacije (spisi, računi, planovi, izvještaji), tvorničkog biltena *Dalmatinke*, tekstova u dnevnim novinama i časopisima poput *Vjesnika Cetinske krajine*, vizualnih zapisa, fotografija i videosnimki iz privatnih radničkih arhiva, umjetničkih radova radnika i radnica koji tematiziraju rad u tvornici, intervjua radnica tvornice (kratki film *Dalmatinka Sinj*, razgovori tijekom izložbe dokumentirani u Dojmovima posjetitelja).

Kombinacijom arhivskih izvora, novinskih članaka i vizualnih zapisa, rekonstruirani su dijelovi povijesti tvornice i radničke povijesti kojima se kontekstualiziraju (Rockhill) umjetnički radovi Neli Ružić. Podaci koji se odnose na povijest tvornice, nadograđeni su uvidima u stavove radnica kao i uvidima u stavove umjetnice, do kojih je autorica disertacije došla putem intervjua. Nastavno na suvremene pristupe u umjetničkim istraživanjima (Siegenthaler), u disertaciji se primjenjuju etnografske metode poput promatranja sa sudjelovanjem, čime su dodatno produbljena saznanja vezana uz specifične umjetničke strategije koje koristi Ružić.

6.4. Analiza vizualnih zapisa „Dalmatinkine“ povijesti

Fotografija se pokazala kao najzastupljeniji medij tijekom istraživanja radničke povijesti „Dalmatinke“.²²⁵ Prikupljeni fotografski materijal može se grupirati u dvije skupine: službene fotografije i fotografije iz privatnih arhiva radnica. U prvu skupinu spadaju fotografije koje se nalaze u fundusima muzeja – Muzeja Jugoslavije i Muzeja Cetinske krajine, kao i fotografije, točnije fotografski filmovi pronađeni za vrijeme terenskih obilazaka ruševina tvornice. Na službenim fotografijama zabilježeni su događaji poput otvorenja tvornice,

²²⁵ Iako je bio čest slučaj da tvornice potiču radnike na bavljenje fotografijom, kao jednim od načina kvalitetnog provođenja slobodnog vremena, ali i s ciljem promocije jugoslavenskoga gospodarskoga rasta i uspjeha, nismo naišli na podatke o osnivanju fotokluba tvornice „Dalmatinka“.

službenih posjeta visokih dužnosnika tvornici, protokoli, proslave obljetnica i jubilej tvornice. U fundusu Muzeja Jugoslavije nalazi se fotoalbum koji su radnici i radnice „Dalmatinke“ poslali kao dar predsjedniku Jugoslavije Josipu Brozu Titu.²²⁶ Na tim fotografijama zabilježeni su prikazi izgradnje tvornice, montaža mehanizacije, radnici za strojevima te prve stambene zgrade koje je tvornica izgradila za potrebe svojih radnika. (Slike 20. – 29.) Osim radnica i radnika u proizvodnom procesu, na fotografijama nalazimo i uvažene ličnosti koje su posjećivale tvornicu povodom obljetnica, poput predsjednika Josipa Broza Tita koji je došao u posjet 1965. godine, povodom 250. obljetnice Sinjske alke. Na fotografijama je zabilježen i trenutak svečanog otvorenja pri kojem tadašnji načelnik Općine Vice Buljan presijeca vrpce.²²⁷ (Slika 30. i 31.) Unutar devastiranih prostorija tvornice pronađeni su nerazvijeni fotografski filmovi. Riječ je o 117 fotografija nastalih povodom 30. godišnjice „Dalmatinke“. Fotografije prikazuju većinom službeni dio proslave – radnike u tvornici, ceremoniju proslave, dodjelu diploma, postavljanje i otkrivanje spomenika s likom Josipa Broza Tita, vođenje državnog vrha kroz pogone, prizore iz restorana, razgledavanje izložbe rukotvorina i slika, neformalno druženje u tvorničkom odmaralištu na Perući, radnike u kuglani. (Slike 32. – 39.) Uz filmove pronađene su i dvije filmske vrpce koje su predane na obradu u Državni arhiv u Splitu. Nažalost, sačuvani su samo dijelovi, poput onog na kojem je prikazano ljetovanje radnika u odmaralištu Strožanac.²²⁸ (Slike 40. – 43.) Na fotografijama iz privatnih arhiva radnica najčešće su zabilježeni neformalni trenutci vezani uz tvornički rad; radnice s kolegicama ispred tvornice, radnice u humanitarnim aktivnostima poput darivanja krvi, sportskim i kulturnim aktivnostima te izletima. (Slike 44. – 49.) Usporedbom fotografija i dostupnih dokumenata, može se pratiti postepena promjena u odijevanju radnica; od prve generacije odjevene u tradicionalnu odjeću – *šotanu* – do mlađih koje preuzimaju građanske obrasce odijevanja. (Slika 50.) Ove promjene zabilježene su i u izvještajima zdravstvene stanice, gdje se karakteriziraju kao „negativno“ ponašanje radnica u smislu njihove nedovoljne brige o zdravlju i prehrani na račun praćenja modnih trendova.²²⁹ Poseban doprinos uvidu u ženski industrijski rad predstavljaju skice Nede

²²⁶ Fotoalbum se nalazi u fundusu Muzeja Jugoslavije, a digitaliziran je za potrebe projekta *Dalmatinka*, na čemu ovom prilikom zahvaljujem Muzeju Jugoslavije.

²²⁷ Vice Buljan potekao je iz ugledne sinjske obitelji Buljan koja se bavila trgovinom. Njegov politički put počinje 1934. godine kada postaje članom Komunističke partije. Nekoliko godina poslije, 1940., sa svojom političkom opcijom pobjeđuje na općinskim izborima i postaje načelnik Općine. Buljan je bio aktivan tijekom rata, organizirao je otpor i obnašao razne vojne i političke dužnosti. Bio je vijećnik ZAVNOH-a i AVNOJ-a, a nakon rata i zastupnik u saboru NR Hrvatske, savezni narodni zastupnik te ministar ribarstva NR Hrvatske. Uz njegov život vezu se brojne anegdote o čemu je snimljena i serija *Čovik i po* prema scenariju Mirka Božića.

²²⁸ Filmovi se nalaze se u arhivi Galerije Sikirica.

²²⁹ Referat, 1960.

Mandac, radnice koja je svoj radni vijek provela u tvornici „Dalmatinka“. Skice na osnovu kojih su kasnije izvedene slike u ulju, nastale su tijekom 1981. godine, povodom 30. obljetnice tvornice. Na skicama je prikazan proces rada u pojedinim fazama proizvodnje, kao i neformalni trenutci odmora od rada. Tehnologija prerade pamučne pređe i proizvodnja konca iznimno je složen tehnološki proces koji zahtijeva visoku koncentraciju i brzinu pri obavljanju pojedinih radnji. S obzirom na to da su faze proizvodnje u „Dalmatinki“ bile međusobno povezane, zastoj na jednoj fazi direktno je utjecao na onu sljedeću, a samim tim i ukupnu produktivnost. Ovakav normirani rad rezultirao je specifičnim odnosom tehnologije i ljudskog tijela, što je središnja tema Nedinih skica. Njen fokus je na ženskom tijelu, pokretima i položajima koje tijelo zauzima pri obavljanju poslova poput savijenog tijela koje nosi namotaje pređe na leđima ili neprirodnom položaju ženskog tijela za strojem gdje su ruke podignute visoko u zrak. (Slike 51. – 54.). Iako je rad u tekstilnoj industriji bio iznimno fizički zahtjevan, Nedine skice nam otkrivaju i onu drugu stranu. U njenim ilustracijama, koje su objavljene u tvorničkim novinama pod nazivom *U povjerenju* i *Čišćenje cijevki*, zabilježeni su trenutci odmora u kojima žene uspostavljaju bliske, intimne odnose međusobnog povjerenja, razumijevanja i međugeneracijskoga prijenosa znanja (Slike 55. i 56.). U tom smislu njene studije predstavljaju dragocjen likovni zapis tvorničkog života kao i doprinos poznavanju ženske radničke povijesti.²³⁰

Intimnu ispovijest odnosa s prostorom tvornice u trenutku njenog propadanja zabilježila je u formi videa još jedna radnica, Dunja Marasović.²³¹ Svoj posljednji dan na poslu Dunja je snimila mobitelom.²³² Na snimci su prostorije koje su činile Dunjinu radnu svakodnevicu – kancelarija, sanitarni čvor i menza.²³³ Hit s radija u pozadini snimke, pjesma Amy Macdonald

²³⁰ Na njihovu vrijednost i potrebu muzejske valorizacije uputile su autorica disertacije i kustosica Anđela Galić u okviru kustoske koncepcije prvoga *Sinjskog salona*. Vidi Dragana Modrić, Anđela Galić, ur., *Sinjski salon – polazeći od Umjetničke zbirke Muzeja Cetinske krajine*, katalog izložbe (Sinj: Kulturno umjetničko središte, 2020).

²³¹ Dunja je osim videosnimki, za potrebe projekta ustupila obiteljsku arhivu koja se većinom odnosi na dokumentaciju njenog oca Stjepana, koji je bio jedan od prvih radnika tvornice i koji je dugo godina obnašao dužnost predsjednika Sindikata. Dunjina je cijela obitelj bila usko vezana uz tvornicu „Dalmatinka“. Njen otac i majka su se upoznali u tvornici i nedugo zatim vjenčali. Dunja je imala i brata, koji je također nekada radio u tvornici, a svi zajedno su živjeli u stanu koji je otac dobio kao radnik „Dalmatinke“. Ovo je samo jedna od brojnih obitelji na širem području Sinja u kojoj su svi članovi obitelji bili zaposleni u tvornici, što je podatak koji su u razgovoru često isticale i druge intervjuirane radnice kada bi objašnjavale negativan utjecaj koji je zatvaranje tvornice imalo na lokalno stanovništvo.

²³² Arhiv projekta *Dalmatinka*. Za potrebe disertacije snimka je dostupna na poveznici <https://drive.google.com/file/d/128WNAzr9QIWxGVU1NYIdRzpuTKEmOCPx/view?usp=sharing>

²³³ Dunja je za potrebe projekta ustupila još jednu snimku na kojoj je zabilježen prostor njene kancelarije i okoliša koje su radnice, pa tako i Dunja uređivale. Snimka je dostupna na poveznici <https://drive.google.com/file/d/1UN1bTJSNTpW2f676xyA-rtZimOHOf-n/view?usp=sharing> google drive.

Where you gonna sleep tonight? daje određeni vremenski kontekst snimci i smješta je u period iza 2000. godine – u vrijeme *poslije*. Snimka bilježi posljednji Dunjin radni dan, izlazak iz tame tvornice prema svjetlu izlaza, kao svojevrsni intimni oproštaj.

Ono što saznajemo iz intervjua s radnicama je da im izlazak iz tvornice nažalost nije donio svijetlu budućnost. Upravo suprotno, većina ih je završila na Zavodu za zapošljavanje, čekajući uvjete za prijevremenu mirovinu. Intervjuirane radnice imaju većinom negativna iskustva zadnjeg perioda rada prije otpuštanja – od sjećanja koja se odnose na propadanje interijera same tvornice (prozora, sanitarnih čvorova) do popuštanja „morala“ kod radnika koji počinju „odnositi“ konac iz tvornice. Jedna od radnica sjeća se kako je zadnju godinu dana radila bez plaće, nakon čega je čak 13 godina provela na Zavodu za zapošljavanje, prije negoli je stekla uvjete za prijevremenu mirovinu. Neke od radnica koje su radni vijek u „Dalmatinci“ završile kao još relativno mlade (prije 50 godina života) uspjele su naći zaposlenje, za razliku od onih starijih, koje su u trenutku otpuštanja male 50 i više, koje su bile primorane „snalaziti se“. Tako je većina otpuštenih radnica morala raditi poslove u svojoj ekonomiji. Sjećanja na rad uvelike su obojena ovim recentnim, negativnim iskustvima, zbog čega u intervjuima radnice opetovano ističu vrijeme rada u „Dalmatinci“ kao vrijeme ekonomske sigurnosti: „I obućen i nahranjen i ima si i za provod ... za putovanje, za sve si ima...“²³⁴ Osim ekonomske neizvjesnosti, zatvaranje „Dalmatinke“ radnicama je donijelo razočaranje u državu koja ih nije zaštitila, ali i nepovjerenje u ljude. Ističu kako je nekada bila prisutna solidarnost među radnicima, posebno s onima koji su bili u nepovoljnom položaju, za razliku od danas.

Vizualni zapisi poput fotografija, videa i umjetničkih radova posreduju žensko iskustvo rada u industriji koje je imalo svoje specifičnosti, poput uspostave neformalnih odnosa, međugeneracijske solidarnosti i prijenosa znanja. Sjećanja radnica koja se formiraju na liniji prije privatizacije tvornice i ona poslije, ukazuju na transformaciju radništva koje se ogleda u gubitku ranije stečenih (materijalnih) radničkih prava kao i neprilagođenosti novim potrebama tržišta. U kontekstu posredovanja industrijskog iskustva rada i njegovog emancipatorskog potencijala za budućnost – *nostalgija za budućnost*, u nastavku će se donijeti analiza umjetničkih radova Neli Ružić *Do konca* i *Ana*.

²³⁴ Kaštelan, Andrea. 2014. *Dalmatinka Sinj*, kratki film (konceptija: Dragana Modrić, Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac). Objavljeno 2015. *Vimeo*, 15 min. <https://vimeo.com/104534639>. (pristupljeno 15. 7. 2020.).

6.5. *Do konca* i *Ana* – Strategije političkog djelovanja

U umjetničkom radu Neli Ružić značajno mjesto zauzima tema osobnog i društvenog sjećanja. Potaknuta iskustvom izmještanja – krajem devedesetih odlazi u Meksiko i vraća se u Hrvatsku 2012. godine – promišlja zatečene društvene transformacije kroz osobnu (obiteljsku) memoriju.²³⁵ Prijelomni rad u tom smislu zauzima *Kemijska čistionica Galeb* u kojem Ružić pomno dokumentira ostatke nekadašnje kemijske čistionice – društvenog servisa koji, kao i tvornice, ne uspijeva „preživjeti“ tranziciju. Prisvajajući autoritet, inače rezerviran za baštinske institucije, Ružić prikazuje propast čistionice kao značajan povijesni događaj, a njene ostatke – vješalice, odjeću, prekrivače, krojačke lutke – tretira kao vrijedne muzeološke artefakte.²³⁶ Njen interes za društveno „nevidljive“ povijesti nastaviti će se i kasnije, posebno u radu *Stolen Future* – svjetlosnoj instalaciji kojom umjetnica nastoji skrenuti pozornost (rasvijetliti) zaboravljenu modernističku arhitekturu.²³⁷ Na ovaj niz društveno angažiranih radova, kojima umjetnica reagira na društvene transformacije, nastavljaju se i radovi *Do konca* i *Ana* koji su predmetom daljnje analize.²³⁸

Radna verzija dokumentarnog filma *Do konca* nastaje u okviru spomenutog projekta *Dalmatinka*,²³⁹ kada je i premijerno prikazan na izložbi u okviru projekta pod nazivom *Što je nama naša Dalmatinka dala*.²⁴⁰ (Slike 57. – 66.) U filmu Ružić dokumentira zatečeno stanje

²³⁵ Neli Ružić je diplomirala slikarstvo na Fakultetu primijenjenih umjetnosti u Zagrebu, nakon čega je upisala poslijediplomski studij na Facultad de Artes, UAEM u Meksiku. Iako po formalnom obrazovanju akademska slikarica, Ružić se izražava u različitim medijima, od fotografije, videoumjetnosti do instalacije i performansa. Više o njenoj biografiji na službenoj stranici *Neli Ružić*.

²³⁶ Dragana Modrić, “(Ne) zaboravljeni radnik ili prostor političkog u umjetnosti“, u: *Neli Ružić, 17:16*, katalog izložbe, ur. Dragana Modrić (Sinj: Kulturno umjetničko središte, 2019), 5.

²³⁷ Rad je produciran u okviru inicijative *Motel Trogir* u organizaciji udruge Slobodne veze, a zahvaljujući njemu je Motel Trogir dobio status zaštićenoga kulturnog dobra Republike Hrvatske. Ružić je za ovaj rad osvojila 2. nagradu T-HT-a.

²³⁸ Za potrebe disertacije filmovi *Do konca* i *Ana* su dostupni na Google Drive poveznici <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

²³⁹ Projekt su od 2013. do 2018. godine provodili povjesničarka umjetnosti Jelena Pavlinušić, dizajner novih medija Nikola Križanac i autorica ove disertacije, a pokrenut je s ciljem aktiviranja zanemarene i zaboravljene recentne radničke prošlosti iz perioda socijalizma. Fokus istraživanja obuhvaćao je njen materijalni aspekt – zgradu tvornice, mehanizaciju, radnička naselja i objekte društvene namjene koji se vežu uz tvornicu, kao i onaj nematerijalni aspekt koji se odnosi na specifična znanja i sjećanja radnika/ca na industrijski način života. Projekt je koncipiran u dva dijela: istraživački i prezentacijski. Prvi dio obuhvaćao je istraživanje, a drugi prezentaciju u formi izložbe.

²⁴⁰ Na izložbi su prezentirani rezultati provedenog istraživanja. Izložba je postavljena u Galeriji Sikirica. Za vrijeme trajanja izložbe radnici i radnice su dijelili svoja iskustva koja su zabilježena u Dojmovima radnika i radnica dostupna na poveznici <https://drive.google.com/file/d/1dLAfO88uuOsQ8YeGLicePL86V1ItvORR/view?usp=sharing>. Završna produkcija ovog filma realizirana je u sklopu projekta *Skrojene budućnosti?* koji je provodio Tehnički muzej Nikola Tesla iz Zagreba.

sinjske tvornice u trenutku njenog fizičkog propadanja. Film započinje dugim kadrom snimanim iz zraka, u kojem se okoliš tvornice stapa s teksturom tvorničkih krovova i građevinskim otpadom. Širokim i sporim kadrovima fokus se prebacuje na ogoljenu arhitekturu tvornice – skelet, betonsko armiranu konstrukciju i krovove.²⁴¹ (Slike 67. – 70.) Strategiju dokumentiranja u svrhu bilježenja „nezapisane“ povijesti kod Ružić nalazimo u radovima *Ploča* i *Dvije planine* u kojima bilježi obiteljsku priču (oralna povijest) o nestanku njenog strica Miljenka Ružića na planini Mosor usred ideoloških i političkih previranja. Ružić pri tom kombinira autobiografske elemente (obiteljsku priču) s fikcionalnim dijelovima (pronađene fotografije ili ulomci iz filma *Kozara*), kako bi pridonijela uvjerljivosti umjetničkog narativa. Na ovaj način Ružić ukazuje na mogućnosti manipulacije onim što nam se reprezentira kao samorazumljivo ili povijesno istinito, čime dovodi u pitanje autoritet na kojem se zasniva službena povijest kao i dominantni baštinski narativi.²⁴² Ružić dokumentira i unutrašnjost, napuštene proizvodne hale – vlagu na zidovima, zaustavljene strojeve, namotaje pamuka. Ništa ne upućuje na slavnu prošlost tvornice i ženski rad zahvaljujući kojem se modernizirao grad. Strategija kojom Ružić uspostavlja odnos s prošlosti slična je strategiji kojom se koristi Igor Grubić u svom radu *Anđeli Garavog lica – točka preokreta*. Grubić prekida dominantni narativ videa u kojem prati radnički štrajk, snimkama napuštenih i devastiranih tvorničkih prostora kontekstualizirajući na taj način politički potencijal štrajka. Na sličan način Ružić prekida dominantni narativ kojim dokumentira stanje industrijskih ruševina tvornice, ubacivanjem isječaka iz filma *Niti* u kojem je zabilježeno vrijeme uspješnog poslovanja tvornice (industrijalizacije). Na taj način sinkronizira odvojene temporalnosti dajući kontekst ruševinama i uvid u društveno prešućenu, „nevidljivu“ radničku prošlost. Ovakav pristup reprezentaciji ruševina proizlazi iz promišljene pozicije umjetnice o čemu svjedoči i ulomak iz provedenog intervjua:

„[...] kada se radi o estetizaciji ruševine mislim da definitivno imamo problem konteksta u kojem se poništava ono što je zaista bilo ... ostatak postaje jedino što je pristupačno sljedećim generacijama koje pojma nemaju o onom što se događalo. Mislim da je jako važno da taj kontekst na neki način bude vidljiv. Kontekst sadržaja, a ne samo mrtve forme... Mislim, negdje shvaćam tu fasciniranost estetizacijom ruševine, ali to je još jedan put ponovno ubiti mrtvog.

²⁴¹ Kameru filma potpisuje Darko Škrobonja, a oblikovanje zvuka Tonći Bakotin, studio Sensoria.

²⁴² Na sličan način umjetnički narativ gradi libanonski umjetnik Walid Raad, kada dokumentira libanonsku ratnu povijest u radu *Atlas group*. Vidi Modrić, “(Ne) zaboravljeni radnik ili prostor političkog u umjetnosti“, 6.

To je još jedan put negacija nečeg što je sistematski uništeno. Prema tome, u tom smislu treba biti jako kritičan prema estetskim praksama koje nude ispražnjene sadržaje. ...mislim da je jako važan taj regionalni moment i poznavanje situacije. Važna je ljudska povijest, povijest ljudi koji su živjeli i radili u socijalizmu, to je pitanje pogleda iznutra“.²⁴³

Kako kaže Ružić, poznavanje situacije i povijesti ljudi koji su živjeli i radili u socijalizmu od iznimne je važnosti za iznalaženje adekvatnih modela njihove reprezentacije. Vjerojatno je to jedan od razloga zašto videoinstalacija *Ana* nastaje u bliskoj interakciji umjetnice s jednom od bivših radnica – Anom Radović, čija je osobna priča dijelom dokumentirana ranije u okviru istraživanja projekta *Dalmatinka*.²⁴⁴ (Slika 71.) Ružić osobno upoznaje Anu za vrijeme radionice na koju je, uz još nekolicinu radnica, Ana bila pozvana.²⁴⁵ Ružić potiče sugovornicu da kroz verbalizaciju određenih trenutaka i događaja prizove u sjećanje rad za strojem, što je poslužilo kao okidač za aktiviranje njene tjelesne memorije koja je naposljetku zabilježena u videu:

„Kod Ane me zanimala njena memorija, njezina tjelesna memorija, na koji način se sjeća, kao kad voziš biciklu pa se uvijek sjećaš tog pokreta. ...jako mi je bilo važno staviti je u poziciju da se sama predstavi, a da pri tom upotrijebi i svoju tjelesnu memoriju.“²⁴⁶

U slučaju videa u kojem se reprezentira Ana spomenuta početna faza, iako vremenski prethodi samoj produkciji rada, čini njen strukturalni dio. (Slika 72.) Ružić u njoj uspostavlja odnos međusobnog povjerenja koji je ključan za kasniju realizaciju. Razgovori i bilježenje radničkih iskustava koje provodi umjetnica imaju dvojaku ulogu; kao pripremna faza umjetničkog rada i kao doprinos dokumentiranju radničke povijesti kojoj prijete opasnost da će

²⁴³ Prilog 4, intervju s Neli Ružić.

²⁴⁴ Ana se prisjeća svog djetinjstva u iznimno patrijarhalnom okruženju, svog odlaska od kuće na rad u tvornicu te iskustva tekstilnog rada. Ana je snimana u svom stanu koji je „dobila“ zahvaljujući radu u „Dalmatinki“. Stambeno zbrinjavanje bilo je iznimno važno za radnice, posebno one koje su poput Ane dolazile iz obližnjih sela na rad u tvornicu. Vidi Kaštelan, *Dalmatinka Sinj*.

²⁴⁵ Radionica je održana u okviru projekta *Skrojene budućnosti?* participativni je kulturno-umjetnički projekt realiziran u sklopu poziva Umjetnost i kultura 54+ Operativnog programa Učinkoviti ljudski potencijali 2014. – 2020. Europskoga socijalnog fonda. Provodio ga je Tehnički muzej Nikola Tesla u partnerstvu s Tekstilno-tehnološkim fakultetom Sveučilišta u Zagrebu tijekom godine dana (srpanj 2018. – srpanj 2019.). Projektom je tematizirana hrvatska tekstilna industrija, s naglaskom na društvene posljedice propadanja velikih tekstilnih tvornica koje su u vrijeme Jugoslavije činile najjaču i najvažniju izvoznu industrijsku granu u Hrvatskoj. U fokusu projekta bili su ljudi – tekstilne radnice i radnici, koji su zbog propasti tvornica ostali bez radnih mjesta i društveno su marginalizirani. Glavni cilj projekta bio je osnaživanje i socijalna inkluzija bivših radnica i radnika uključivanjem u umjetničke sadržaje te revaloriziranjem i prenošenjem njihovih znanja i vještina. Kosjenka Laszlo Klemar, “Projekt ‘Skrojene budućnosti?’“, *Informatica museologica*, br. 51 (2020): 171. <https://hrcak.srce.hr/261818> (pristupljeno 21. 11. 2021.)

²⁴⁶ Prilog 4.

ostati „neopisana, nezabilježena, kao grana usmenog pripovijedanja koje će zgasnuti s naraštajem koji pamti.“²⁴⁷ U okviru pripremnih radnji nekoliko puta posjećuje tvorničke ruševine u kojima nalazi ostavljene predmete, poput industrijskih satova koji kasnije postaju sastavnim dijelom videoinstalacije *Ana*.

Ana je snimana u muzejskom prostoru Galerije Sikirica, u potpunosti odvojena od tvorničkog okruženja, mehanizacije i strojeva. Ipak, bez obzira na njenu fizičku izmještenost kao i tjelesnu ograničenost – Ana je profesionalno oboljela i pri hodu se oslanja na štap – s velikom preciznosti je rekreirala pokrete rada za strojem, iako ih prije trenutka snimanja nije izvodila godinama. Riječ je o pokretima karakterističnim za rad na kružnim predilicama, koji se smatrao najtežim u tvornici i koji je zahtijevao okretnost, brzinu i fizičku izdržljivost.²⁴⁸

„... taj pokret, on je usporeni... u momentu njene starosti postaje usporen, ali i dalje je vrlo spretan. I dalje je potpuno ugrađen u tijelo.“²⁴⁹

U fazi produkcije Ružić preuzima redateljsku ulogu. Nakon što je pripremila *scenarij*, glavnu riječ daje radnici. Ukoliko pokušamo detektirati na koji način Ružić angažira publiku oko pitanja društvene nevidljivosti radničke klase, vidjet ćemo kako to ne čini pokušajem uspostave odnosa – relacije između Ane i publike, kao ni kreiranjem vizije „boljeg svijeta“ unutar postojećeg društvenog okvira – mikroutopije, kao što je to čest slučaj kod umjetnika relacijske estetike. Identifikacija gledatelja s Anom proizlazi iz načina njene samoreprezentacije. Ana osobno kao i njena plava kuta utjelovljenom gestom postaje simbol radničke klase koja je u tranzicijskim procesima transformirana u nevidljivu, društveno marginaliziranu skupinu. Ružić primjenjuje strategiju *pars pro toto* kojom lice ili tijelo jedne radnice predstavlja sva radnička tijela – radničku klasu.²⁵⁰ Hegemonijski odnosi moći u društvu podrazumijevaju da nemaju svi (sve grupe) jednaku društvenu poziciju, a samim tim niti političku relevantnost. Svjesna marginalizirane pozicije radnika u društvu, Ružić koristi prostor umjetnosti kako bi preokrenula zadane odnose (policijsko). Stavljajući u fokus radnicu Anu,

²⁴⁷ Jurica Pavičić, *Knjiga o jugu* (Zagreb: Profil knjiga, 2018), 121.

²⁴⁸ Odjel kružnih predilica bio je najveći u „Dalmatinki“, kako po broju žena, tako i površinski. Rad na ovom odjelu smatrao se najtežim iz nekoliko razloga – količina pamučne prašine prelazi maksimalno dozvoljenu koncentraciju, a mikroklimatski uvjeti su na dozvoljenoj granici od 27 do 30 Celzijevih stupnjeva i ljeti i zimi, dok je vlažnost zraka oko 50 %. Posao se stalno obavlja na nogama slijedom čega su česta profesionalna oboljenja kralježnice i proširenje vena na nogama kod radnica. Snježana Bahtijari, „Prelje, simbol ‘Dalmatinke’“, *Vjesnik Cetinske krajine*, 15. prosinca 1985., 9.

²⁴⁹ Prilog 4.

²⁵⁰ Ovu strategiju koristi i Andreja Kulunčić u radu *Nama – 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*.

preokreće društveno uvjetovanu percepciju radnika kao zaboravljenog političkog subjekta preraspodjelom odnosa u polju osjetilnog:

„... ono što ja mislim da je u tom radu jako važno jest određena vrsta identifikacije, bliskosti, empatije s Anom kao jednom od radnica u „Dalmatinki“. ... I mislim da na neki način ona postaje neka vrsta spomenika, ali živog, jer u pitanju je pokret, jednostavno povratak digniteta sada u polju umjetnosti koji je izgubljen u nekom radnom, društvenom polju. Radnici su postali nevidljivi, a žene (radnice) su nevidljivije od radnika.“²⁵¹

Angažman uspostavljen putem identifikacije, namjesto privremenog odnosa – relacije, u okviru kritike umjetnosti predstavlja primjer ponovnog vraćanja društveno angažirane umjetnosti u područje estetike. Strategije kojima se Ružić koristi angažiraju društveni potencijal u polju umjetnosti, ne gubeći pri tom transformativni potencijal.

Fiona Siegenthaler pišući o umjetničkim istraživanjima primjećuje kako se društveni i estetski utjecaj društveno angažirane umjetnosti ne može iščitati „samo“ iz dokumentacije umjetničkog rada. Ono što ostaje zabilježeno jest simbolička gesta iz koje ne možemo saznati informacije o konkretnom utjecaju određenog umjetničkog događaja na živote ljudi uključene u njega, kao ni utjecaj koji je imao na lokalne društvene i kulturalne prakse.²⁵² U slučaju *Ane*, ukoliko se fokusiramo isključivo na prezentacijsku razinu i „zabilježenu gestu“ van društvenog konteksta, pokreti koje izvodi Ana mogu asociirati na pomno izvedenu plesnu koreografiju čija nas repetitivnost uvodi u meditativno stanje svijesti, lišenu svakog političkog potencijala. Političnost se uspostavlja, kako nas upozorava Rockhill, kroz sve faze „života“ umjetničkog djela. U tom smislu važno je upozoriti na benefite međusobnih susreta radnica i umjetnika u kontekstu proizvodnje znanja. U svom kritičkom osvrtu na izložbu *Skrojene budućnosti*,²⁵³ likovni kritičar Bojan Krištofić ističe srodnost radova Neli Ružić i Vanje Babića:

„... nalik su utoliko što oboje polaze od životne priče jedne osobe – umirovljene radnice – kako bi svaki na svoj način dali kritiku ekonomsko-političkih procesa koji su doveli do toga da

²⁵¹ Prilog 4.

²⁵² Siegenthaler, “Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship“, 744.

²⁵³ U okviru projekta *Skrojene budućnosti?* isproducirani su radovi umjetnika Neli Ružić, Sandre Sterle, Tina Dožića, Bojana Mucka, Vanje Babića i Ane Horvat koji su predstavljeni na izložbi *Skrojene budućnosti* koja je postavljena 2019. godine u Tehničkom muzeju Nikola Tesla u Zagrebu. Konceptijom izložbe kustosica Julija Gracin propituje fenomen masovnog nestajanja tekstilne industrije u Hrvatskoj pri čemu ističe Ružić kao jednu od rijetkih hrvatskih suvremenih umjetnica koja u svom radu koristi tekstilnu građu. Vidi Julija Gracin, ur., *Skrojene budućnosti*, katalog izložbe (Zagreb: Tehnički muzej Nikola Tesla, 2019).

njihove tvornice odavno više ne rade ili uopće ne postoje, što je sredine tih poduzeća ostavilo obogaljene (arhitektonski kompleks sinjske Dalmatinke djelomično je srušen 2018., ali su kosturi zgrada sačuvani kako bi se preobrazile za potpuno drugačije namjene: fantomske ‘poslovne prostore’ ili komercijalne sale za vjenčanja i proslave)...²⁵⁴

Vanja Babić slijedi sličan metodološki obrazac kao i Ružić. U okviru radionice koja prethodi realizaciji njegovog rada, provodi vrijeme u razgovoru s bivšom radnicom tekstilne tvornice MK „Slavonija“:

„... s gospođom Milkom prošli smo kroz taj pogon, gdje je ona crveni rubac stavila oko glave i tužnim pogledima sa suzama u očima gledala raspadanje njenog tada doma kojeg je imala prije, dok je radila... i u samom govoru kada smo je snimali, pričali s njom prenijela je ta iskustva kako je bilo raditi, prije davno jer je ona već dugo u mirovini, od prvih trenutaka kada se zaljubila u nekoga do... tih trenutaka neke sreće. U tom prolasku kroz (tu) tvornicu i to neko propadanje koje je bilo očigledno zbog kiše i tih vremenskih utjecaja, sam dokumentirao i fotografirao tu situaciju, ali sam i preuzeo par objekata koje sam smatrao dosta značajnim da zabilježim to vrijeme, kao što je bila neka kutija igala koje su bile strgane..., pa sam odlučio, jer bi ih inače bacili, nekako sačuvati.“²⁵⁵

Vanja Babić prilazi temi industrijskih ruševina kroz prizmu civilizacijskog otpada čija materijalnost ima dvojaku funkciju – pruža otpor kolektivnom zaboravu i prokazuje narav društva čiji je nusprodukt. U ruševinama industrijskog rada nalazi artefakte koje smatra vrijednim sačuvati, kao što su igle šivaćih mašina. U slučaju Ružić, riječ je o nekoliko mehaničkih obostranih satova, koji čine sastavni dio videoinstalacije *Ana*. Svi satovi u tvornici su bili međusobno sinkronizirani. Zaustavljeni su u istom trenutku, onom u kojem je tvornica prestala s radom, 17:16.

Bilo da se, kao što je to slučaj kod Ružić, tema zaboravljenog industrijskog rada propituje iz pozicije višestrukih temporalnosti ili pak putem brižne arheologije odbačenih ostataka, kao što to čini Babić, neupitno je kako društveno angažirani radovi poput ovih predstavljaju inovativan, kritički model reprezentacije industrijske prošlosti. Njihova

²⁵⁴ Bojan Krištofić, “Prekrojene prošlosti, zakrpene sadašnjosti”, *Kulturpunkt*, 23. 5. 2019. <https://www.kulturpunkt.hr/content/prekrojene-proslosti-zakrpene-sadasnjosti> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

²⁵⁵ Intervju s Vanjom Babićem.

političnost ne proizlazi isključivo iz društvene relevantnosti teme, kao ni „samog“ umjetničkog čina. Ona se uspostavlja različitim umjetničkim strategijama, tijekom „životnih“ faza umjetničkog rada, od neformalnog razgovora, šetnji s radnicima i radnicama, do prikupljanja materijalnih ostataka rada i njihove (re)prezentacije i cirkulacije u polju umjetnosti.

7. RADNI TEREN JUGOPLASTIKA – AFIRMACIJA INDUSTRIJSKOG NASLJEĐA SPLITA

Industrijsku baštinu iz razdoblja socijalizma u prvom redu vežemo uz tvornice, kako postrojenja i zgrade, tako i ljude koji su u njima radili. Kako bi se ukazalo na nepravedni tretman baštinskih politika naspram tvorničkom i radničkom nasljeđu na području Splita, umjetnički kolektiv OUR provodi projekt pod nazivom *Radni teren Jugoplastika (Rt Jugoplastika)*. Ovaj projekt u fokusu je druge studije jer je riječ o kolektivnom djelovanju s jasnim umjetničkim strategijama kojima se artikulira pitanje kolektivnog zaborava recentne industrijske prošlosti u javnom prostoru. Pri tom umjetnički kolektiv uspostavlja veze s radnicima/ama kao i lokalnom zajednicom, propitujući dominantne baštinske narative i otvarajući prostor za afirmaciju potisnute radničke prošlosti.

Osim analize dokumentacije projekta *Rt Jugoplastika* koja se sastoji od kataloga izložbe, plakata i popratnih materijala izložbe te fotodokumentacije projekta, pregledan je i dio arhivske dokumentacije tvornice – odabrani fondovi „Diokoma“ – u svrhu povijesne i društvene kontekstualizacije tvornice „Jugoplastika“. Kao iznimno vrijedan izvor informacija o radničkoj svakodnevnici pokazale su se tvorničke novine *Jugoplastika*, dostupne u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu. Uzimajući u obzir povijesnu distancu od perioda kada je projekt nastao, provedeni su diskusija i razgovor s članovima kolektiva, kako bi se dobili uvidi u stavove članova vezano uz aktualnu društvenu relevantnost projekta i političke aspekte njihova rada.

Rt Jugoplastika je izrazito procesualan, intermedijalan i participativan umjetnički projekt, kojim se uspostavlja određeni tip „društvenosti“. Ipak, relevantni društveni akteri koji čine integralni dio rada, u ovom slučaju radnici/e „Jugoplastike“, kao i utjecaj projekta na lokalnu zajednicu i memorijalne lokalne prakse ostaju nevidljive u samoj dokumentaciji projekta. U svrhu prikupljanja potrebnih podataka prilagođena je metodološka aparatura disertacije materijalu istraživanja na način da je provedeno „dodatno“ terensko istraživanje koje ima etnografska obilježja.²⁵⁶ Zbog financijskih ograničenja, kao i otežanih okolnosti prouzrokovanih pandemijom COVID-a 19, opseg uzoraka – broj pogona i intervjuiranih radnika – sveden je na minimum. Terenom su obuhvaćena dva isturena pogona „Jugoplastike“:

²⁵⁶ Siegenthaler, “Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship“, 747.

konfekcijski pogon na Visu i pogon galanterije na Hvaru.²⁵⁷ S bivšim radnicama tvorničkog pogona na Visu provedeni su pojedinačni i grupni intervjui.²⁵⁸ Riječ je o pogonu konfekcije u kojem su većinski bile zaposlene žene, što se pokazalo kao komparativna prednost s obzirom na prvu studiju slučaja. Pogon na Hvaru odabran je iz dva razloga. Prvi je taj što je sama zgrada pogona doživjela sličnu sudbinu kao i „Jugoplastikina“ tvornica u Splitu – prestankom rada pretvorena je u prodajni centar, s malom razlikom što zgrada tvornice na Hvaru nije srušena do temelja, nego je prenamijenjena. A drugi razlog je bio radnička inicijativa unutar hvarskog pogona za nastavak proizvodnje, što predstavlja svojevrstan kuriozitet.²⁵⁹ Istražen je i utjecaj projekta na lokalne memorijalne prakse, pri čemu je izdvojen projekt udruge Domine u Splitu.

7.1. „Jugoplastika“ i njena uloga u radničkoj prošlosti Splita

„Jugoplastika“ je nastala kao istureni pogon tvornice za preradu plastičnih masa „Jugovinil“ iz Kaštela, koji je 1953. godine stekao uvjete za samostalan rad. Početna proizvodnja „Jugoplastike“ bila je podijeljena u četiri proizvodna pogona koji su činili njenu proizvodnu jezgru: Konfekcija, Galanterija, Obuća i Termoprerada. Ove četiri grane funkcionirale su kao zasebni sustavi kojima je kasnije pridružena i Trgovačka mreža. Jugoplastika je prerađivala polivinil klorid (PVC) od kojeg su nastajali odjevni i zaštitni predmeti kao što su torbe, igračke, brodice, te predmeti široke potrošnje. Tvornica je izrađivala i dijelove za automobilsku industriju zbog čega je imala iznimno razgranato vanjsko tržište. Suradivala je s velikim automobilskim kućama poput kragujevačkog Zavoda Crvena zastava, sarajevskim TAS-om, sovjetskim VAZ-om, ZAZ-om i Moskvićem, francuskim Citroënom i Renaultom, njemačkim Volkswagenom, talijanskim Fiatom i rumunjskom Dacijom. Osim u autoindustriji imala je suradnje i s velikim brendovima u tekstilnoj industriji, poput Adidasa i Salamandera, za koje je izrađivala tenisice i sportske torbe. Jugoplastika je u početku zapošljavala svega 450 radnika, da bi već 70-ih godina 20. st. broj prešao 13 000 radnika.

²⁵⁷ „Jugoplastika“ je osim središnjice koja se nalazila u Splitu, imala i „isturene“ pogone po cijeloj Dalmaciji: od Zadra do Dubrovnika uključujući zaleđe (Dalmatinsku zagoru) i otoke. Radi se o pogonima u kojima je većinski bila zaposlena ženska radna snaga, posebno u pogonima konfekcije koji su se nalazili u Sinju, Dubrovniku i Visu.

²⁵⁸ Provedeni su intervjui s četiri bivše radnice pogona konfekcije na Visu. Uzorak je ograničen i uvelike uvjetovan financijama potrebnim za duži boravak na otoku. Izabran je otočni pogon zbog izdvojenosti (inzularnosti), što se donekle može usporediti s geografskom izdvojenošću Dalmatinske zagore. Također, radi se o pogonu konfekcije u kojem su tradicionalno većinski zaposlene žene, što je u određenim segmentima omogućilo usporedbu s prvom studijom slučaja.

²⁵⁹ U ovom pogonu također je bila većinski zastupljena ženska radna snaga, ali nažalost nije bilo zainteresiranih radnica za razgovor. Ipak, neformalni razgovor proveden je s unukom bivše radnice V. V., kojoj je i otac bio zaposlen u pogonu „Jugoplastike“. Ista je ustupila i obiteljske fotografije pogona, na čemu joj iskreno zahvaljujem.

Zapošljavala je većinski žensku radnu snagu, zbog čega se na njenom primjeru može, kao što je to slučaj i kod prve studije slučaja, pratiti utjecaj industrijalizacije na emancipaciju žena. Utjecaj Jugoplastike bio je puno većih razmjera od onih u slučaju sinjske tvornice, jer se radilo o velikom kombinatu koji je zahvaljujući politici pripajanja manjih tvornica, takozvanih isturenih pogona, bio rasprostranjen na području cijele Dalmacije, od Zadra na sjeveru do Dubrovnika na jugu Dalmacije. Iz tvorničkih novina saznajemo kako se politika pripajanja prakticirala već tijekom 60-ih godina kada je „Jugoplastici“ pripojeno nekoliko manjih dalmatinskih poduzeća:

„... pripojeno (je) Kombinat u više srodnih industrijskih organizacija: tvornica konfekcije Labud iz Splita, tvornica termoprerade, galanterije i obuće Oblik iz Grohota na otoku Šolti, Pharoplastika iz Staroga Grada na Hvaru, Primorka iz Zadra, Slavica iz Benkovca, i Gorinka iz Makarske. Otvorena su i tri nova pogona i to pogoni konfekcije na Visu i u Sinju, i pogon kovinske galanterije na Muću... Pored toga, kombinat ima i vlastitu mrežu industrijskih prodavaonica, u 105 takvih prodavaonica diljem zemlje zaposleno je 450 radnika. Što u mreži industrijskih prodavaonica što u isturenim proizvodnim odjeljenjima i pogonima zaposleno je oko 1250 ljudi.“²⁶⁰

Upravo je politika korištenja potencijala isturenih pogona slične poslovne orijentacije bila presudna za pozitivno poslovanje „Jugoplastike“ tijekom kriznih šezdesetih godina, kada dolazi do stagnacije pa čak i pada broja zaposlenih na razini čitave Jugoslavije.²⁶¹ Tvornica je bila primjer uspješnog poslovanja s ekspanzijski brzom rastom i razvojem. U arhivskim zapisnicima Upravnog odbora „Jugoplastike“ iz 1960. i 1961. godine primjetan je uspjeh „Jugoplastike“ i njen plasman na vanjsko tržište do kojeg nije došlo slučajno. Zapisnici govore u prilog činjenici da su radnici bili itekako involvirani u svjetske trendove te da su pratili promjene i inovacije na tržištima zapadne Europe. Također, povezivali su se i konstantno širili tržište u zemljama istočne Europe. Tvornica je prezentirala svoje proizvode na svim velikim izložbama na koje je redovito slala svoje predstavnike koji su koristili svaku priliku kako bi uspostavili poslovne kontakte te reklamirali i prodavali „Jugoplastikine“ proizvode.²⁶²

²⁶⁰ „Iz uvodne riječi“, *Jugoplastika*, god. 1., br. 1, Split, 1. kolovoza 1965., 2.

²⁶¹ Ante Didović, „Marka za cijelu porodicu. Povijest poduzeća 'Jugoplastika' u 1970im i 1980im godinama“ (Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020), 16. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:267771>. (pristupljeno 15. 3. 2022.)

²⁶² HR-DAST-596 Diokom, Fond A, *Zapisnici Upravnog odbora 1960.*

Zapisnici donose uvid u analizu rada tvornice iz koje se vidi pozicioniranje Jugoplastike, kako u domaćem, tako i svjetskom gospodarskom okruženju. Na domaćem terenu, uspoređujući se s drugim sličnim privrednim organizacijama (uzimajući u obzir rentabilnost uloženi sredstava, dohodak ili čisti prihod po radniku), „Jugoplastika“ je bolje pozicionirana od sličnih organizacija, dok se u usporedbi sa sličnim organizacijama u svijetu uočava zaostatak koji se pripisuje prvenstveno višoj cijeni nabavke repromaterijala. „Jugoplastika“ je stavljala naglasak na istraživanje zapadnoeuropskog tržišta, kako materijala, tako i dizajna, a sve u svrhu što bolje prilagodbe zahtjevima potrošača zapadnog tržišta. Tako se iz putnih izvještaja može zaključiti kako „Jugoplastika“ prati suvremene trendove kroz redovito posjećivanje sajmova na kojima se izlažu strojevi i proizvodi kojima se stječe uvid u tehnološke dosege koji najbolje odgovaraju određenom tipu proizvodnje.²⁶³ Uspjeh „Jugoplastike“ je bio produkt promišljene politike, kako one koja se odnosila na politiku isturenih pogona, tako i širenja djelatnosti, od konfekcije do galanterije, što je bila posljedica planskog ispitivanja tržišta.²⁶⁴ U tom smislu, važno je naglasiti kako se „Jugoplastika“ ne uklapa u uvriježene stereotipe o propasti socijalističkih tvornica uslijed nemogućnosti prilagodbe poslovanja na tržišni način, jer je njeno poslovanje velikim dijelom i prije tranzicijskih devedesetih bilo tržišno orijentirano. Uz politike koje su bile orijentirane na prilagodbu tržišnom načinu poslovanja, „Jugoplastika“ je značajno utjecala na podizanje društvenog standarda putem obrazovne i stambene politike, dostupnosti zdravstvene skrbi, kao i kulturnih i sportskih sadržaja koje je tvornica omogućavala svojim radnicima/ama. S obzirom na specifična znanja potrebna za rad u kemijskoj industriji, a koja su bila deficitarna, na inicijativu tvornice osnovan je Odjel za izobrazbu učenika. Prva generacija 1964./1965. brojila je 72 učenika.²⁶⁵ Tvornica je također bila suosnivač kemijskoga školskog centra iz kojeg je prva generacija „plastičara“ sa stečenim zanimanjem priređivač plastičnih masa izašla na tržište rada 1970. godine.²⁶⁶ Tvornica se brinula o edukaciji svojih radnika i u isturenim pogonima koji su mahom bili smješteni u manjim, nerazvijenim područjima gdje nije bilo prilagođenih obrazovnih programa. U tim mjestima bi predstavnici tvornice sklapali dogovore s lokalnim srednjim školama, s kojima se definirao način školovanja tvorničkog kadra u

²⁶³ HR-DAST-596 Diokom, Fond A, *Zapisnici Upravnog odbora 1961.*

²⁶⁴ Dizajner „Jugoplastike“ Zdenko Milišić u intervjuu navodi kako je svaki novi model marketinški ispitivan te kako se vršila anketa među djecom i po školama, što govori u prilog tvrdnji da je „Jugoplastika“ kao poduzeće bila iznimno tržišno orijentirana. “Zdenko Milišić: Moj uspjeh je u radu”, *Jugoplastika*, god. X, br. 94., Split, VI, 1974., 7.

²⁶⁵ N., T., “Otvorena škola za polukvalificirane radnike“, *Jugoplastika*, god. 1, br. 4, Split, 1. prosinca 1965.

²⁶⁶ “Prva generacija prerađivača plastičnih masa“, *Jugoplastika*, god. VI., br. 58, Split, 30. VI. 1970., 7.

isturenim pogonima.²⁶⁷ Na osjećaj sigurnosti i zadovoljstva kod radnika značajno je utjecala i stambena politika. Stambena pitanja rješavala su se na nekoliko načina: dodjelom stanova, dodjelom zajmova za stambenu izgradnju, kupnjom stanova i dovršenjem započelih radova te udruživanjem sredstava s radnim organizacijama u kojima rade braćni partneri radnika ili zamjenom stanova. Na ovaj način u prvih pet godina riješen je problem stanovanja svakog desetog radnika. Tvornica je također ulagala sredstva u zdravstvenu skrb, rekreaciju, sportske i kulturne aktivnosti, smatrajući ih ključnim dijelom radničkog standarda.²⁶⁸

7.2. Rekreacija i kultura kao dio radničke svakodnevice

Odmor i rekreacija shvaćali su se vrlo ozbiljno i o tim pitanjima se raspravljalo na najvišim tijelima organizacije:

„Ovom vrlo važnom društvenom zadatku daju se sve veća društvena značenja. Značaj odmora i rekreacije ne možemo i ne smijemo gledati samo kao zabavu i razonodu nego kao širu humanizaciju radnih i životnih uslova, održavanje i jačanje psihofizičkih svojstava radnog čovjeka, obogaćivanje njegovog kulturnog života, potpuniju afirmaciju stvaralačkih sposobnosti a posebno povećanje produktivnosti.“²⁶⁹

Rekreacija i kultura imale su važno mjesto u tvorničkoj svakodnevici. Obje aktivnosti smatrane su osnovnim pravima koje proizlaze iz radnog odnosa. Također, smatralo se kako je rekreacija osnovni preduvjet za produktivnost: „Rekreacija predstavlja za svakog radnog čovjeka neophodnu potrebu koja regenerira njegov fizički i intelektualni potencijal i energiju koju on ulaže u svom radu.“²⁷⁰ Rekreacija je konstantno apostrofirana kao nužnost u kontekstu industrijskog rada i negativnih posljedica koje isti ostavlja na organizam u vidu psihoneurotičnih oboljenja, bolesti srca i degenerativnih bolesti. Istican je njezin fiziološki i pozitivni psihički utjecaj na radnika – rasterećenost, razbijanje monotonije, podizanje vedrine, raspoloženja i životnog optimizma – kao i ekonomski aspekt koji se manifestira kroz smanjenje bolovanja kod radnika, manji broj povreda, troškova liječenja, sprječavanje alkoholizma,

²⁶⁷ „Kako riješiti problem učenika u privredi u pogonu Dubrovnik“, *Jugoplastika*, god. II., br. 7, Split, 28. veljače 1966., 7.

²⁶⁸ Radoslav Strikić, „Zašto kulturna ustajalost u kombinatu“, *Jugoplastika*, god. V, br. 49., Split 31. VIII. 1969., 3.

²⁶⁹ „Odmor i rekreacija“ (izvod iz podnesenog referata), *Jugoplastika*, god. VII, br. 75, Split, 7. XII, 1971., 5.

²⁷⁰ B. D., „Rekreacija uvjet za produktivnost“, *Jugoplastika*, god. IV, br. 33., Split, 30. aprila 1968., 5.

kriminaliteta i drugih antisocijalnih pojava.²⁷¹ „Jugoplastika“ je u tom smislu imala vrlo razgranate kulturne i sportske aktivnosti koje je nudila svojim radnicima: od bogate tvorničke knjižnice do natjecanja u različitim sportovima: nogomet, šah, stolni tenis, streljaštvo, kuglanje. Također, provodila se sustavna briga o zdravlju radnika, a oboljelim radnicima bilo je omogućeno liječenje u klimatskim lječilištima.²⁷² Imajući u vidu kako je usluga komercijalnog smještaja iznad financijskih mogućnosti radnika, „Jugoplastika“ kupuje ljetovalište na otoku Šolti s kapacitetom od 114 ležajeva. Odmaralištem su se mogli služiti svi radnici uz simboličnu naknadu, pri čemu se pazilo da prednost pri korištenju usluge imaju radnici iz pogona koji su obavljali fizički najzahtjevnije poslove i koji su imali najniža primanja.²⁷³ U kontekstu brige o zdravlju zabilježena je i inicijativa uvođenja gimnastike u proizvodne pogone. Tim povodom provedena je anketa među radnicama kako bi se vježbe što više prilagodile njihovim potrebama. Iz provedene ankete saznajemo koji su dijelovi tijela najizloženiji opterećenju kod žena, a samim tim i oboljenjima, kao i opterećenost radnica van posla. Radnice su istaknule kako najviše osjećaju zamor u predjelu kralježnice (71 %) i u predjelu nogu (16 %). Također, radnice u prvoj smjeni najumornije se osjećaju u petom i šestom satu, dok radnice iz druge smjene najveći umor osjete već tijekom drugog i trećeg sata, na osnovu čega se može zaključiti kako su radnice druge smjene umornije zbog kućanskih poslova koje obavljaju prije dolaska na posao.²⁷⁴ Osim brige o zdravlju, tvornica je brinula i o poticanju *osjećaja za lijepo* kod radnika. U tvorničkim novinama, u tekstu pod nazivom „Koristimo kulturne tekovine“ autor upozorava radnike kako se kultura, koja je zahvaljujući revoluciji postala dostupna običnom, radnom čovjeku, a ne samo vladajućoj eliti, malo „koristi“. U tom smislu autor ukazuje na važnost „korištenja“ brojnih kulturnih institucija dostupnih u Splitu poput Narodnog sveučilišta, kazališta, knjižnica (Gradske i Posudbene) i knjižara te brojnih muzeja (Galerija umjetnina, Arheološki, Etnografski i Gradski muzej, Muzej NOB-a, Muzej hrvatskih starina i Galerija Meštrović na Mejama), kao i javnih skulptura, a sve kako bi radnici „razvili i nadopunili svoju kulturu i kulturne potrebe.“²⁷⁵ Kako bi kulturu učinila što dostupnijom, tvornica uspostavlja suradnju s Narodnim sveučilištem „Đuro Salaj“. Program Narodnog sveučilišta za radnike

²⁷¹ V. V., „Što je to rekreacija?“ *Jugoplastika*, god. VIII, broj 79., Split, 1. V. 1972., 3.

²⁷² Odabir oboljelih radnika je vršila tvornička Zdravstvena stanica, a radnici bi se upućivali na lječilišta ovisno o vrsti oboljenja (u Topuskom su se liječili oboljeli od reumatskih bolesti, dok su se astmatičari i anemičari liječili u Gozd Mateljanu u Sloveniju). I. N., „Radnici u lječilištima“, *Jugoplastika*, god. IV, br. 36., Split, 31. jul, 1968.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Jovanka Kovačić, „Proizvodna gimnastika i kod nas“, *Jugoplastika*, god.V, br. 53., Split, 26. XII. 1969., 3.

²⁷⁵ I. N., „Koristimo kulturne tekovine“. *Jugoplastika*, god. III, broj 18., Split, 31. januar, 1967., 7.

„Jugoplastike“ sastojao se od dva dijela: kulturne djelatnosti i estetskog obrazovanja te općeg obrazovanja. U dijelu estetskog obrazovanja, na kojeg je stavljen veći naglasak, bile su zastupljene glazbena, likovna, književna, filmska i dramska umjetnost. Prezentacijski pristup bio je izrazito edukativne prirode. Tako su glazbene večeri bile popraćene predavanjima na kojima su se radnici educirali o određenim glazbenim stilovima. Likovne izložbe također su bile edukativnog karaktera – reprodukcije popraćene tekstovima kojima se daje pregled razvoja umjetnosti od prapovijesti do renesanse, dok su književne večeri koncipirane s naglaskom na važna djela hrvatske i svjetske književnosti. Na dramskim priredbama izvođeni su ulomci drama naših poznatih književnika poput Marina Držića, Miroslava Krleže i Ranka Marinkovića, dok su projekcije umjetničkih filmova popraćene kraćim crticama o autorima. Opći dio odnosio se na predavanja iz područja medicine, mentalne higijene i povijesti.²⁷⁶ Od svih sekcija koje su bile aktivne u okviru tvornice – sekcija za ideološko-politički odgoj, radne akcije, sekcije za kulturno-zabavnu i prosvjetnu aktivnost, sportske sekcije – kao najaktivnija i s najzapaženijim rezultatima isticala se fotosekcija. Interes za fotografiju, kako saznajemo iz tvorničkih novina, pokazivali su u jednakoj mjeri radnici iz proizvodnje kao i oni iz „kancelarije“. Redovito su organizirane klupske i međuklupske izložbe, a članovi fotokluba redovito su sudjelovali na međunarodnim smotrama fotoamatera na kojima su ostvarivali zapažene rezultate.²⁷⁷ Fotoklub je prepoznat kao najaktivnije društvo u gradu o čemu svjedoče i brojna priznanja.²⁷⁸ Razvoj fotokluba možemo pratiti i kroz promjene naslovnica tvorničkih novina, u kojima se krajem 1968. i početkom 1969. godine primat daje fotografiji. Uključivanje radnika u kulturni život grada odvijao se na razne načine, pa tako i kroz nagradne igre (kupone) u kojima su radnici osvajali karte za kulturne manifestacije, kao što je Splitski festival. Možda i nije slučajnost što je izabran baš ovaj festival kao nagrada, jer je Zdenko Runjić – kompozitor čije su se skladbe često izvodile na Splitskom festivalu – obavljao posao inženjera u „Jugoplastici“.²⁷⁹ „Jugoplastika“ je imala i svoj kino klub te kino sekciju koja je bila opremljena s dvije kino kamere za snimanje kratkometražnih informativnih filmova.²⁸⁰ Kreativnost i sudjelovanje u

²⁷⁶ I. S., „Suradnja s Narodnim sveučilištem Đuro Salaj – kulturni program za radnike“, *Jugoplastika*, god. II, br. 14., Split, 30. septembra 1966., 2.

²⁷⁷ Na XII. republičkoj izložbi fotoamatera početnika, održanoj u Zagrebu, Petar Restović primio je nagradu za fotografiju pod nazivom *Blještavi trenutak*. „Aktivnost foto-kluba ‘Jugoplastika’“. *Jugoplastika*, god. II, br. 15, Split, 31. oktobra 1966., 8.

²⁷⁸ Petar Restović, „Priznanje foto-klubu“, *Jugoplastika*, god. VII, br. 66, Split, 8. 3. 1971., 8.

²⁷⁹ „Zdenko Runjić – inženjer i kompozitor“, *Jugoplastika*, god. VI, broj 61., Split, 5. X. 1970., 6.

²⁸⁰ Radoje Juretić, „Iz rada 'Foto-kino kluba'“, *Jugoplastika*, god. VI, broj 63., Split, 28. XI, 1970., 7.

umjetničkim sekcijama isticano je kao primjer pozitivne prakse u tvorničkim novinama, u kojima su redovito intervjuirani umjetnici amateri. Jedan od njih, Ante, zaposlen na poslovima električara u tvornici, objašnjavajući detalje o svom slikarskom putu kao veliku želju navodi samostalnu izložbu u Kombinatoru, što ocrta odnos radnika prema tvornici kao mjestu osobne afirmacije.²⁸¹ U „Jugoplastici“ su bile aktivne i ostale umjetničke sekcije kao što su folklorna i tamburaška te sportske sekcije u sklopu kojih je djelovao ženski nogometni klub. Povodom obilježavanja proslave državnih praznika često su organizirana tvornička natjecanja sekcija.²⁸² Radnice „Jugoplastike“ natjecale su se i izvan Kombinatora te su postizale zapažene rezultate.²⁸³ U tvornici je također bio aktivan i Klub dobrovoljnih darivatelja krvi. Zahvaljujući politikama koje su za cilj imale društvenu socijalizaciju radnika/ca, žene se počinju baviti sportom, humanitarnim radom i kulturnim aktivnostima, što posljedično utječe na njihovu društvenu vidljivost.

7.3. Jugoplastika na otoku Visu – Ženski pogon

U okviru disertacije provedeni su intervjui s radnicama „Jugoplastikinog“ pogona konfekcije na Visu. Danas umirovljene radnice intervjuirane su 8. ožujka 2021. godine, na Međunarodni dan žena, koji je za njih nekada imao posebno značenje. Grupni intervju je proveden u jednom lokalnom ugostiteljskom objektu, nedaleko od mjesta gdje su provele svoj radni vijek.²⁸⁴ Prisjećajući se početaka rada tvornice i osjećaja koji je rad u njima izazivao kažu:

„... neovisnost. Žena je tada prvi put dobila neke svoje novce u ruku... za svoj rad... fala bogu. Inače, ovdje žene nisu puno radile u polju, malo koja žena je radila u polju, bila je više domaćica, odgajala je djecu... a sada je dobila novac za svoj rad. (Radnica 2)

Premda je Vis bio istureni pogon, radnice su imale sve beneficije kao i radnice u središnjici, „na kopnu“ poput zdravstvene skrbi, dječjeg vrtića i besplatnog obroka – ručak i marendu. U posebno lijepom sjećanju ostali su im izleti i putovanja, na koja su redovito išle povodom praznika: „... mi smo bili 6 dana u Veneciji, sve plaćeno... cilu Jugu (Jugoslaviju)

²⁸¹ „Električar samouki slikar“, *Jugoplastika*, god. VIII, broj 83., Split, 1. XI, 1972., 8.

²⁸² „Iz aktivnosti naših sekcija“, *Jugoplastika*, god. VIII, broj 80., Split, 25. V. 1972., 12.

²⁸³ „Uspjeh plivačica Kombinatora“. *Jugoplastika*, god. VIII, broj 84., Split, 1. XII. 1972., 8.

²⁸⁴ Iako je samo ovaj otočni pogon „Jugoplastike“ 60-ih godina zapošljavao dvjestotinjak radnica i samim tim uvelike utjecao na cjelokupnu ekonomiju otoka i zaustavljanje trenda iseljavanja, industrijsko nasljeđe iz perioda socijalizma na otoku Visu danas je gotovo nevidljivo.

smo (proputovale)... od Crne Gore do Slovenije... sve plaćeno preko sindikata. Nostalgija, nostalgija samo takva..." (Radnica 1)²⁸⁵ Ipak, prisjećaju se kako prijelaz na industrijski rad nije bio lagan u početku. Vozio je samo jedan autobus na otoku pa su žene morale rano ustajati kako bi stigle na vrijeme: „U 4 i po smo se dizali, autobus bi došao po nas, da bi u 6 počeli raditi!" (Radnica 3)²⁸⁶ Većina žena nije imala završenu osnovnu školu, zbog čega je tvornica provodila „priučavanje“ koje je obuhvaćalo stručni i teoretski dio.²⁸⁷ Također, morale su naučiti rad za strojem, što većini nije bilo nimalo lako s obzirom na to da nisu imale nikakvo iskustvo rada u industriji. Ipak, s vremenom su uvidjele prednosti edukacije koja im je kasnije u radu omogućavala napredovanje i lakše radno mjesto: „... ovdje kada sam došla, tri mjeseca rada na mašinu i onda su me obukovali za podmajstora, majstora i tehnologa. Znači mogao si napredovati... to je bilo sve unutar tvornice.“ (Radnica 2)²⁸⁸

Intervjuirane radnice su druga generacija žena u obitelji zaposlenih u „Jugoplastikinom“ pogonu na Visu. Generacijski prijenos iskustava i znanja rezultirao je specifičnim odnosom bliskosti i povezanosti radnica s tvornicom. Radnice su tako dijelile sudbinu tvornice, pa je svako ulaganje u tvornicu ili modernizaciju tehnološkog procesa proživljavano na emotivan način:

„... uvijek si znao da se neki novac iz tvog rada ostavlja za budućnost, za neke strojeve, modernizirali su se. Spominjem se kad su nove mašine za orukavlje došle, do tada se sve radilo ručno... da i kada se *dugmičarka* dobila. Do tada se sve šivalo ručno dugmad, a sad je došla mašina, jedna žena radi što su radile tri, četiri žene... to se slavilo.“ (Radnica 2)²⁸⁹

Iako brojčano nadmoćnije u odnosu na muškarce, žene su ipak bile podzastupljene u upravljačkim tijelima tvornice, kao i na visokim funkcijama. Usprkos toj činjenici radnice ističu kako su redovito sudjelovale u procesima odlučivanja putem predstavničkog tijela – Radničkog savjeta.

„Mi smo imali u prvi mjesec svake godine, znači svi radnici, bile su velike sale i onda smo tu bili svi, čitalo se poslovanje te godine na nivou SOUR-a. ...OUR-i koji su slabije poslovali, njihovi gubici su se nadomirivali iz drugih SOUR-a.“²⁹⁰ (Radnica 2)

²⁸⁵ Prilog 1, intervju s radnicama pogona „Jugoplastike“ na Visu.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ T. N., „Priučavanje primljenih radnika u pogonu konfekcije u Visu“, *Jugoplastika*, god. II, br. 6, Split, 31. siječanj 1966., 2.

²⁸⁸ Radnica 2 je radila u tvornici „Termoplastike“ u Splitu, a kasnije je premještena na pogon na Visu. Intervju s radnicama pogona „Jugoplastike“ na otoku Visu. Prilog 1.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

Konfekcija je imala jako dobar plasman kroz razgranatu mrežu prodavaonica na području cijele Jugoslavije, a uz domaće imala je i izvoz na strana tržišta. „Jugoplastika“ je tako predstavljala primjer tvornice sa zatvorenim proizvodno-prodajnim ciklusom: od prerade osnovne sirovine, preko dizajna i proizvodnje, do konačnog plasmana proizvoda u vlastitim prodavaonicama. Zahvaljujući iznimno razgranatoj mreži prodavaonica i robnih kuća, „Jugoplastika“ je postala prepoznatljiv modni brend, posebno na području zemalja bivše Jugoslavije. Ovaj poseban status koji je imala u kolektivnoj svijesti jugoslavenskih potrošača, utjecao je na osjećaj sigurnosti kod radnica. Tim više je razumljiv osjećaj šoka kada su radnice u jednom trenutku bile primorane smanjiti proizvodnju i preuzimati *lohn* poslove.²⁹¹

„...čak smo radili i za Benetton kasnije ovdje u Visu... a radili smo košulje, ja se sjećam kada su te košulje koje smo mi radili ovdje, kada su se vratile bile su neprepoznatljive, znači išle su na doradu. Jeans je išao na pranje, na bijeljenje, na kamenovanje... pa bi došle izblijeđene, iskidane, tada je bila takva moda... ali to su bili *lohn* poslovi.“²⁹² (Radnica 2)

Kraj rada tvornice na Visu počeo se nazirati u drugoj polovici devedesetih godina, neposredno nakon završetka Domovinskog rata. Radnice se sjećaju kako nisu prestajale raditi ni u najgorim trenucima za vrijeme rata, kada su šivale odore za pripadnike Hrvatske vojske: „... uvijek je bilo, ako mogu oni, možemo i mi, i nije se stajalo, jer mi smo ih oblačili...“ (Radnica 2).²⁹³ Početak kraja smatra se vrijeme pretvorbe i privatizacije „Jugoplastike“, trenutak kada tvornica mijenja ime u „Diokom“. Istureni pogoni većinom gase proizvodnju, dok pogon u Visu dobiva novog vlasnika, lokalnog čovjeka koji je u svom vlasništvu imao tvornicu metražnog tekstila u Italiji. Kao nekadašnji dobavljač „Jugoplastike“, pogon u Visu je dobio u zamjenu za neplaćeni dug. Nakon njega, tvornica je prodana stranom vlasniku, Francuzu, nakon čega se pogon i zauvijek ugasio:

„Da, da tada sam shvatila da je kraj, jer kada ne uvodiš novi model na traku znači da tu nešto ne štima, kada imaš previše slobodnog vremena... proizvodni proces nije išao onako kako je trebao bit, shvatila sam da nešto nije u redu... tadašnji vlasnik je bio Francuz... sve to skupa je

²⁹¹ Kod *lohn* poslova proizvođač – najčešće brend sa Zapada – šalje materijal, ponekad već i iskrojene dijelove partnerskim tvornicama na šivanje i spajanje. *Lohn* ukazuje na trend gubitka vlastite proizvodnje, što će se pokazati kao prvi znak propasti tekstilne industrije u Hrvatskoj. Biočina, *Proizvedeno u Hrvatskoj. Tranzicija hrvatske tekstilne industrije*, 60.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Prilog 1.

završilo na sudu. Nije bilo da je išlo par žena pa (opet) par, nego je sve odjedanput prestalo raditi... samo se sve zatvorilo.“ (Radnica 2)²⁹⁴

Radnice su na sudu tražile svoje zaostale plaće, što su na kraju i uspjele dobiti. Dio dugovanja prema radnicama podmirio se od prodaje zgrade. Tim činom je jedno iznimno važno poglavlje otočne ekonomije završilo, a nastupilo je novo, ono neoliberalno obilježeno monokulturom turizma.

Iskustva radnica donose nam niz vrijednih uvida koji se odnose na načine i uvjete proizvodnje u socijalizmu, specifičnosti ženskog rada i utjecaja tog rada na žensku emancipaciju kao i ulogu isturenih pogona za otočnu ekonomiju. Imajući ova saznanja u vidu, lakše je razumjeti društvene razmjere deindustrijalizacijskih procesa kao i radničku perspektivu kod koje se osjećaj gubitka veže podjednako uz ekonomsku i egzistencijalnu nesigurnosti, kao i gubitak političkog položaja koje je radnik nekada imao.

7.4. (Pre)živjeti rad

Još jedan primjer otočnog pogona Jugoplastike koji nije „preživio“ tranzicijske procese je pogon 034 – „Pharoplastika“ na otoku Hvaru.²⁹⁵ Nakon što je 2003. godine pogon prestao s radom, radnik I. M. s još dva svoja prijatelja, bivša zaposlenika, nastavlja proizvodnju u mjestu Vrbanj sve do 2019. godine. Ovaj zabilježeni pokušaj nastavka proizvodnje predstavlja kuriozitet među ostalim „Jugoplastikinim“ pogonima, u kojima bi radnici u većini slučajeva stečaj ili zatvaranje dočekali rezignirani, eventualno s osjećajem čuđenja, ogorčenosti ili razočaranja.

Pogon na Hvaru zapošljavao je preko 150 radnika, u najboljim godinama čak i do 170. Većinski je bila zaposlena ženska radna snaga, oko 65 % . Žene su „posluživale” strojeve, dok su muškarci, većinom mehaničari, brinuli o strojevima. (Slika 73.).

Kako nam radnik I. M. objašnjava, ova tvornica je bila poznata po proizvodnji dugmadi i drugog galanterijskog asortimana:

„... proizvodnja dugmadi i proizvodnja žustira za košulje (ovo što bude u kragni, toga više nema, u skupljima ima, ali u jeftinijima nema). Znači, u tom segmentu smo pokrivali, što se tiče žustira

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Osnovana 1959. godine u Starom Gradu na Hvaru kao „Pharoplastika“, pripojena je „Jugoplastici“ 1964. godine. Ova tvornica je bila najpoznatija po proizvodnji dugmadi i većinom je zapošljavala žene s otoka. Danas se na mjestu nekadašnje tvornice nalazi trgovina „Volat“.

95 % potreba u bivšoj Jugoslaviji. Znači svi košuljari od Đevđelija, Mure iz Murske Sobote, PIK Maribor su kupovali kod nas. U segmentu košuljarske dugmadi smo pokrivali preko 60 posto jer je bila konkurencija Analit Osijek. On je nažalost propao prvi, ali nije imao ni kvalitetu ni dizajn koji smo mi tad imali. Treći segment kojim smo se bavili bio je brizgani program, uveden 1982./1983. Tu smo radili posude za domaćinstvo plus brizgani artikli koji su se ugrađivali u plažni program, koji se radio u Splitu; to su bili neki ventili za napuhivanje lopti, pojaseva... to smo čak izvozili za francuski Sevytor i Zodiac. A radili smo i vesla i pumpe koji su se kompletirali u Splitu za one gumene čamce, tu smo pokrivali veliki dio. Još je bio jedan segment medicinske plastike... plastični dio igle – leptiri – što se daju za infuziju.“²⁹⁶

Osim ekonomskog kapitala, u „Jugoplastici“ su se akumulirala i specifična tehnološka znanja poput *tehnologije štapova* koja se koristila za muška odijela. Proizvod koji je nastajao zahvaljujući navedenoj tehnologiji imao je iznimno dobar plasman u zemljama zapadne Europe, posebno na talijansko i francusko tržište.²⁹⁷ Ova specifična znanja će nažalost, nakon tranzicije i procesa deindustrijalizacije ostati zaboravljena: „... sticalo (se) godinama, a otišlo u staro željezo... more tih strojeva, ali još je gore što je zajedno s tim nestalo i znanje...“²⁹⁸

Visoko razvijena svijest po pitanju vrijednosti specifičnih znanja kao i osjećaj ponosa koji je rad za tako veliki brend kao što je bila „Jugoplastika“ izazivao u radnicima, glavni je razlog zašto su neki od njih pokušali nastaviti proizvodnju i u novim, radnicima nesklonim, političko ekonomskim uvjetima. Ovaj pokušaj kojim doduše nekolicina radnika uspijeva nadići nostalgiju u smislu pasivnog lamentiranja nad slavnom prošlosti tvornice i djelovati proaktivno u smislu preuzimanja inicijative i pokretanja proizvodnje demantira opće uvriježeni narativ o radnicima koji su pasivno, bez poduzetničkih ideja dočekali kraj.²⁹⁹ Na Hvaru, jednako kao i na Visu, industrijsko nasljeđe koje je značajno utjecalo na život otočana i otočanki, u javnom prostoru ostalo je potpuno nevidljivo. Danas se na mjestu pogona 034 nalazi trgovački centar „Volat“, čime je završen proces društvene transformacije u kojem su nekadašnji radnici i

²⁹⁶ Prilog 2. Intervju s radnikom pogona „Jugoplastike“ u Starom Gradu na otoku Hvaru.

²⁹⁷ Iz razgovora također saznajemo kako je društveni standard radnika ovog pogona uvelike bio sličan onom na Visu. Radnici su imali sve pogodnosti kao i radnici u drugim „Jugoplastikinim“ tvornicama; organizirana zdravstvena skrb, rješavanje stambenog pitanja (na Hvaru je bila učestalija praksa kreditiranja negoli dodijele stanova) i besplatan topli obrok. Organizirana su i putovanja povodom praznika, kada bi radnici posjećivali druge zemlje poput Italije i Slovenije. I ovdje se ulagalo u edukaciju putem stipendiranja i otvaranjem specijaliziranih odjeljenja unutar škola gdje su učenici mogli steći osnovna znanja za rad u kemijskoj industriji. *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ O radničkim inicijativama koji baštine tradiciju samoupravljanja govori dokumentarni film *Tvornice radnicima* autora Srđana Kovačevića. Srđan Kovačević, *Tvornice radnicima*, dokumentarni film, 2021., trajanje 105 minuta.

politički subjekti, svedeni u skladu s novom potrošačkom ideologijom, na konzumente proizvoda koje danas proizvode neki drugi radnici u tvornicama nekih drugih zemalja.

7.5. Projekt *Radni teren Jugoplastika (...uz preobrazbu destrukcijom)*

Kolektiv OUR čine umjetničko-kustoski trojac: umjetnica Alemka Đivoje i povjesničari umjetnosti Robertina Tomić i Dalibor Prančević.³⁰⁰ Sam naziv OUR preuzet je iz terminologije jugoslavenskoga samoupravnog socijalizma koji označava najmanju jedinicu tvorničkog odjela.³⁰¹ Samim nazivom kao i odabirom forme kolektiva OUR-ovci afirmiraju nasljeđe socijalizma s jedne strane te se odriču „autorskih profilacija unutar grupe” s druge.³⁰² Kolektiv je proveo niz umjetničkih akcija tijekom 2011. i 2012. godine kojima je upozorio na zanemarenu tvorničku baštinu Splita iz perioda socijalizma kao i potrebu (re)definiranja samog pojma baštine. U disertaciji je fokus na njihovom projektu *Radni teren Jugoplastika (...uz preobrazbu destrukcijom)* i *Podrška sjećanju* kao svojevrsnom nastavku. Kao što sam naziv sugerira *Radni teren Jugoplastika* sastojao se od terenskoga istraživanja mjesta na kojem se nekada nalazila tvornica „Jugoplastike“ u Splitu. „Teren“ je obuhvaćao šire područje djelovanja, od umjetničkih i edukativnih akcija – predavanja povjesničarke umjetnosti Ljiljane Kolešnik i povjesničara Igora Dude, performansa kolektiva OUR povodom obilježavanja „Jugoplastikina“ rođendana do izložbe *Rt Jugoplastika* postavljene u Salonu Galić.³⁰³ Jedan od članova kolektiva, Dalibor Prančević, objašnjava kako je pojam radni teren, skraćeno rt, odabran zbog konotacija koje u sebi nosi, što ukazuje na svjesnu kritičku poziciju kolektiva koji pokušava sagledati fenomen deindustrijalizacije u njegovoj aktualnoj političkoj i društvenoj dimenziji:

“Radni teren... taj rt kao jedan istureni, prepoznatljivi, neuralgični moment unutar društva”.³⁰⁴

³⁰⁰ OUR je skraćenica za organizacija udruženog rada.

³⁰¹ Novim Ustavom iz 1974. htjelo se osnažiti radničko samoupravljanje. Sve dotadašnje radne organizacije preoblikovane su u Složene organizacije udruženog rada (SOUR), i podijeljene su na manje jedinice na razini tvorničkih odjela, Organizacije udruženog rada (OUR-e). Svaka manja samoupravna jedinica, tzv. OUR, bila je samostalni pravni subjekt, financijski i komercijalno nezavisan.

³⁰² Tihana Čuk, “Kombinat ‘JUGOPLASTIKA’: rakurs jednog povijesno-umjetničkog pogleda”, (Završni rad, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2020), 29. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:398050> (pristupljeno 15. 7. 2022).

³⁰³ Kolektiv OUR, *Radni teren (Rt) „Jugoplastika“ (...uz preobrazbu destrukcijom)*. Kolektiv je proveo i gerilske akcije obilježavanja zgrada koje su bile u nekadašnjem vlasništvu „Jugoplastike“ u Zagrebu.

³⁰⁴ Prilog 3, Dalibor Prančević.

Ova neuralgičnost društva odražava se u potiskivanju sjećanja lokalne zajednice i zanemarivanju recentne industrijske prošlosti socijalizma, pa tako i tvornice „Jugoplastike“ kao svojevrsnim simbolom ovog perioda u gradu Splitu. Projekt Rt *Jugoplastika* zamišljen je kao participativan i procesualan događaj koji nizom umjetničkih akcija i izložbom uspostavlja platformu za komunikaciju, kako s građanima, tako i s bivšim radnicama i radnicima. Kako sami autori ističu: „Cilj projekta bio je ukazati na važnost memorije mjesta kroz čin umjetničkog stvaranja i artikulaciju teorijskog diskursa.”³⁰⁵

Tvornica „Jugoplastike“ u Splitu je srušena i gotovo ništa u javnom prostoru ne upućuje na njenu nekadašnju prisutnost, kao ni utjecaj koji je izvršila na modernizacijske procese. *Radni teren Jugoplastika* u tom smislu zauzima važno mjesto u kontekstu otvaranja prostora vidljivosti za nevidljive i baštinskim politikama prešućene povijesne narative. Ovom istraživačko-izložbeno-umjetničkom projektu, pristupilo se kao pozitivnom primjeru modela (re)prezentacije radničkog narativa u polju umjetnosti, kojim se ujedno artikulira koncept *baštine u nastajanju*. U tom smislu, u daljnjoj analizi fokus će biti na dijelovima projekta, prvenstveno izložbenom dijelu, u kojem se različitim strategijama rekreiraju memorijske prakse (izlog kao okidač za društvenu memoriju) i ukazuje na širi društveni utjecaj tvornice „Jugoplastika“ kao što je emancipacija žena. Pri analizi će se koristiti rezultati provedenog istraživanja koji obuhvaćaju razgovore s radnicama, kao i saznanja proizašla iz provedene diskurzivne analize radničkih novina. Kao referentne točke izložbe još su izdvojeni dijelovi kojima se upućuje na danas nevidljiva mjesta rada u javnom prostoru grada (prostor nekadašnje tvornice „Jugoplastika“) kroz vizualizaciju njena nasilničkog brisanja (videosnimka i fotografije rušenja), te ritualni obred sahranjivanja kojim umjetnički kolektiv ispravlja povijesne nepravde i omogućuje radnicama i radnicima „Jugoplastike“, barem na simboličkoj razini, dostojanstven završetak i priliku za oprostaj (dokumentacija performansa).

7.6. Izlog u žensku povijest rada

³⁰⁵ Alemka Đivoje, Dalibor Prančević, Robertina Tomić, “Case-study 'Jugoplastika': Memorija, proizvodni rad, dizajn, djetinjstvo”, u: *Odrastanje 60-ih i 70-ih godina*, ur. Vedrana Premuž Đipalo (Split: Etnografski muzej Split, 2016), 155.

Izložba *Radni teren (Rt)* „Jugoplastika“ (...uz preobrazbu destrukcijom) postavljena je u Salonu Galić u Splitu, izložbenom prostoru koji je smješten na iznimno frekventnoj lokaciji, u Marmontovoj ulici, s kojom komunicira velikom staklenom stijenom. (Slike 74. – 77.) OUR-ovci u svojoj izložbenoj koncepciji ovu stijenku pretvaraju u izlog, uvelike nalik onima koje su bile zaštitni znak „Jugoplastikinih“ prodavaonica.³⁰⁶ O tome s kolikom dozom studioznosti se pristupalo aranžiranju izloga, saznajemo iz tvorničkih novina:

„... izlog treba da ima odgovarajuće proporcije, on je jedna vrst bine, malog ‘teatra’ (dekoracija kulisa, roba protagonista) i zato mora imati sve popratne elemente. Jedan od najvažnijih faktora u izlogu je svjetlo. Taj tajanstveni nematerijalni elemenat oblikovanja daje svakom prostoru treću dimenziju, a time i plastiku, ono daje izlogu titranje i željeno izražavanje.“³⁰⁷

Također, u tekstovima se ističe važnost izbjegavanja pretrpanosti, jer se proizvod može uočiti samo ako „čini čvrsti sklop odvojen slobodnim prostorom od istovrsne okoline.“³⁰⁸ Kod aranžiranja izloga OUR-ovci su se vodili navedenim pravilima struke, izbjegavajući pretrpavanje nepotrebnim stvarima, čime se dobio efekt karakterističan za prodavaonice visoke mode.³⁰⁹ „Jugoplastikine“ prodavaonice imale su važnu ulogu u začetcima potrošačke kulture u socijalizmu, posebno za žene. Naime, u izlogu Salona Galić izloženi su odjevni predmeti proizvedeni u „Jugoplastikinih“ pogonima konfekcije. Riječ je o pogonima, koji su uz onaj središnji u Splitu, bili dislocirani po manjim mjestima unutrašnjosti (Sinj) i na otocima (Vis). S obzirom na to da su zapošljavali većinski žensku radnu snagu, odjevni predmeti predstavljaju proizvode koje su šivale i krojile žene, za žene. U tom procesu dvostruke transformacije žena koja se odvijala na relaciji proizvođač – konzument, „Jugoplastika“ je zauzimala važnu ulogu kao tvornica koja je masovno zapošljavala žene s jedne strane, ali i kao tvornica koja je putem svoje razgranate mreže prodavaonica i vlastitih robnih kuća omogućila radnicama potrošačku

³⁰⁶ Izlozi su predstavljali važan segment u dijelu prezentacije i prodaje „Jugoplastikinih“ proizvoda, a rasprostranjenost i brojnost poslovnica na području cijele Jugoslavije (preko 225 prodavaonica) učinilo je „Jugoplastiku“ prepoznatljivim brendom potrošačke kulture jugoslavenskog socijalizma.

³⁰⁷ A. B., „Od dekoratera do aranžera“, *Jugoplastika*, god. XI, br. 104., Split, VIII 1975., 8.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Kako bi se povećala prodaja u prodavaonicama, šezdesetih godina tvornica ulaže u Košarkaški klub *Split*, koji će kasnije preuzeti ime *Jugoplastika*. Ovaj potez se pokazao iznimno marketinški uspješnim, posebno krajem osamdesetih kada klub osvaja čak dvije titule prvaka Europe, što je utjecalo na popularnost tvornice i izvan granica Jugoslavije. Didović, „Marka za cijelu porodicu. Povijest poduzeća 'Jugoplastika' u 1970im i 1980im godinama“, 56.

samoaktualizaciju.³¹⁰ U tom smislu izlog Salona Galić kao prezentacija ženskog rada – odjevni predmeti koje su žene krojile i šivale u „Jugoplastikinim“ pogonima diljem Dalmacije – prezentira jednu zaboravljenu žensku radničku povijest koja je povezana s emancipacijskim procesima koji su se odvijali putem tog rada, kako u većim gradovima (Split, Dubrovnik) tako i onim manjim mjestima (Sinj, Vis) gdje je „Jugoplastika“ imala svoje pogone.

Osim odjevnih predmeta i obuće, na izložbi su se našli i predmeti za svakodnevnu upotrebu koje je „Jugoplastika“ proizvodila (odjel Galanterije). Posebno su popularne bile „Jugoplastikine“ maskote i dječje igračke. Iz tvorničkih novina saznajemo kako je „Jugoplastika“, kao iznimno tržišno orijentirana tvornica, bila itekako osviještena po pitanju dizajna, kao i činjenice da industrijski dizajn ovisi o cijelom nizu specijaliziranih disciplina: „Slobodno se može reći da je tako koncipirani dizajn proizvoda u izvjesnom smislu simbioza cjelokupnog čovjekovog razvoja, potrošač i proizvođač se ujedinjuju kroz njega...“³¹¹ Kao što su u „Jugoplastikinim“ konfekcijskim pogonima dizajnirani i izrađivani krojevi za odjeću, tako su i igračke i maskote imale svoje dizajnere.³¹² Uz muške dizajnere, koji su donekle poznati široj javnosti, u Jugoplastici su dizajn osmišljavale i žene. Na njihova imena, kao i važan doprinos koje su imale u razvoju industrijskog dizajna, upozorili su članovi kolektiva OUR.³¹³ Kroz dijakronijski prikaz povijesnog razvoja tvornice, kolektiv u svojoj koncepciji izložbe donosi i niz povijesnih zanimljivosti vezanih uz razvoj tvornice kao i utjecaj koji je ista imala na širu društvenu zajednicu. Tako su na vremenskoj lenti zabilježeni svi za tvornicu važni događaji, od njenog osnutka 1952. godine do trenutka rušenja 2004. godine. Važne godine popraćene su tekstovima iz *Slobodne Dalmacije* i tvorničkog lista kojeg je izdavala „Jugoplastika“. Posebnu cjelinu čine fotografije i videosnimke na kojima je zabilježeno miniranje centralne zgrade tvornice.³¹⁴ Čin miniranja tvorničke zgrade označio je kraj jedne

³¹⁰ Renata Jambrešić Kirin, Marina Blagaić, “The Ambivalence of Socialist Working Women’s Heritage: a Case Study of the Jugoplastika Factory“, *Narodna umjetnost* 50, br. 1 (2013): 61. <https://doi.org/10.15176/vol50no102> (pristupljeno 15. 10. 2022.).

³¹¹ “Dizajn-most među ljudima“, *Jugoplastika*, god. X, br. 100, Split, II, 1975., 9.

³¹² U dizajnu „Jugoplastikinih“ igračaka ističe se ime Zdenka Milišića, poznatog po dizajnu maskota Žutog i Bilog. Spomenute maskote su bile iznimno popularne jer su vezane uz iznimno uspješne splitske klubove; Žuti je bio maskota Košarkaškog kluba *Jugoplastika*, a Bili Nogometnog kluba *Hajduk*.

³¹³ Uz dizajnericu školskih torba Zlatu Labrović i Katju Krstulović, dizajnericu obuće, OUR-ovci upućuju i na Nadu Delić, koja je zaslužna za prvi „Jugoplastikin“ dizajn lutke. S njom i Gorkom Vlahović Mitrović, također dizajnericom lutaka u „Jugoplastici“ OUR-ovci su proveli intervju koji je objavljen u tekstu koji je izašao povodom izložbe *Odrastanje 1960-ih i 1970-ih* Etnografskog muzeja u Splitu. Vidi Đivoje, Prančević, Tomić, “Case-study 'Jugoplastika': Memorija, proizvodni rad, dizajn, djetinjstvo“, 152–192.

³¹⁴ Na njenom mjestu podignut je trgovački centar *Joker*, u privatnom vlasništvu Željka Keruma, kontroverznoga lokalnog poduzetnika koji je 2009. godine postao gradonačelnik grada Splita. Novinar i publicist Jurica Pavičić,

epohe koje su članovi OUR-a usporedili s rušenjem Pruitt-Iggoea, naselja koje je predstavljalo simbol modernističke utopije.³¹⁵ Ipak, kako će primijetiti i Dora Sapunar pišući o projektu *Radni teren Jugoplastika*, ne radi se ovdje samo o simbolu propasti ideologije modernizma ili pak socijalizma, riječ je o cijelom nizu, ponekad čak i kontradiktornih ideja koje je potrebno uzeti u obzir, a prvi korak njihovoj analizi je pristup koji uključuje ljudski aspekt.³¹⁶ Ovaj ljudski, radnički aspekt istraživao je kako prije tako i tijekom trajanja same izložbe. Naime, izložbeni zid predviđen za komentare i pitanja, potaknuo je radnike/ce na aktivno sudjelovanje, čime se ujedno dobio uvid u teme za koje oni smatraju da su relevantne.³¹⁷ Tijekom trajanja izložbe radnici/e su donosili i fizičke predmete – memorabilije, koji bi na taj način postali izložbeni eksponati i dio arhiva *Rt Jugoplastika* u nastajanju. Za vrijeme razgledavanja izložbe neki od radnika/ca odlučili su i podijeliti svoja sjećanja na iskustvo rada u tvornici, iz čega se može zaključiti kako je izložbena koncepcija djelovala izrazito stimulatивно na radnike.³¹⁸ Prostor Salona Galić na dva tjedna postao je mjesto sjećanja i nostalgije „Jugoplastikinih“ radnica i radnika, kako ističu autori izložbe, ali ne u smislu pasivne nostalgije:

„Sjećanje se u ovom kontekstu ne shvaća kao inertan element već ponajprije kao okidač za proces zaštite zanemarene i nestajuće baštine.“³¹⁹

Dio postava izložbe čini i dokumentacija performansa kojim je kolektiv OUR obilježio 59. rođendan „Jugoplastike“. Performans se odvijao na adresi Put Brodarice 6 u Splitu, mjestu gdje su se nekada nalazile centralne zgrade tvornice. Svečanim rezanjem vrpce, koje su u obliku križa polegnute na crne jastuke, autori simboličkom gestom komemoriraju njen kraj:

kritički se osvrćući na Kerumovu kandidaturu za gradonačelnika Splita navodi: „Na mjestu Kerumova najvećeg ponosa – Jokera, nekad je stajala Jugoplastika, u kojoj je jedanaest tisuća muškaraca i (naročito) žena proizvodilo. Danas tamo muškarci i žene prodaju ono što je proizvedeno u Koreji, Španjolskoj, Turskoj. Je li to ‘razvojna koncepcija’?“ Jurica Pavičić, „Nekad su u Jugoplastici tisuće ljudi radile, danas u Jockeru tisuće ljudi kupuju“, *Slobodna Dalmacija*, 2. svibnja 2002. <https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/jurica-pavicic-nekad-su-u-jugoplastici-tisuće-ljudi-radile-danas-u-jockeru-tisuće-ljudi-kupuju-50726> (pristupljeno 15. 12. 2022.).

³¹⁵ Čuk, „Kombinat ‘JUGOPLASTIKA’: rakurs jednog povijesno-umjetničkog pogleda“, 31.

³¹⁶ Dora Sapunar, „Kako se odnositi prema simbolima vremena ili što veže Pruitt-Iggoe s Jugoplastikom?“, *Kustoska platforma*, 2011/2012.

<https://sites.google.com/a/kustoskaplatforma.com/www/prosla-izdanja-kp/kp-2011-2012/teren/dora-sapunar>. (pristupljeno 25. 12. 2022.).

³¹⁷ Intervju s kolektivom OUR.

³¹⁸ U intervjuu članovi OUR-a ističu kako je odaziv na izložbu bio jako dobar te kako je tom prilikom prikupljeno jako puno materijala, što fizičkih predmeta, što izjava i snimljenih svjedočanstava radnika i radnica.

³¹⁹ OUR, ur., *Radni teren (Rt) ‘Jugoplastika’ (...uz preobrazbu destrukcijom)*, katalog izložbe (Salon Galić, 22. studenog – 5. prosinca 2011.). Split: HDLU, 2011.

„Ukrštene crvene trake s nazivom pojedine organizacije rada, položene na crne jastuke, predstavljaju prekid njihove djelatnosti i postojanja dok samo jedna crvena traka koja ne afirmira oblik križa upozorava na neiskorištenu mogućnost restrukturiranja i kontinuiteta. Ta se traka odnosi na samostalno poduzeće „AD Plastik“, nekadašnji „Jugoplastikin“ pogon „Termoplastike“, koji je jedini preživio tranziciju i nastavio uspješno poslovanje.“³²⁰ (Slike 78. – 79.).

7.7. Akcija – Društvena reakcija

Sastavni dio projekta *RT Jugoplastika* obuhvaća i umjetničke akcije kojima članovi kolektiva otvaraju pitanja vidljivosti, vrednovanja kao i načina definiranja pojma same baštine. Koristeći se tipičnim načinom komunikacije za turističke destinacije – razglednicom – uspostavljaju komunikaciju s građanima postavljajući im pitanje: „Što je to baština grada Splita?“ (Slika 80.a. – 80.b.). U Splitu je evidentno baštinsko preferiranje starijih, antičkih i srednjovjekovnih slojeva, a što je vidljivo kako iz njihove turistifikacije, tako i njihove sustavne zaštite i obnove. U tom smislu kolektiv se ne zadržava samo na zaboravljenom sloju industrijske baštine, nego upozorava i na zanemarivanje modernističke arhitekture; robne kuće „Koteks“ koja svjedoči o razvoju potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji s kraja 70-ih i početka 80-ih godina prošlog stoljeća,³²¹ te vrijedne međuratne arhitekture poput Kodlove trafostanice u Dujmovači.³²²

Na *Rt Jugoplastika* nadovezuje se i njihova akcija *Podrška sjećanju* koju kolektiv provodi godinu dana poslije, povodom jubilarnog 60. rođendana „Jugoplastike“. Tom prigodom

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Više o valorizaciji robne kuće „Koteks“ u Lidija Butković Mićin, Nataša Bodrožić, Saša Šimpraga, *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji* (Zagreb: Slobodne veze, 2018).

³²² Eda Vujević u članku za *Slobodnu Dalmaciju* ističe važnost češkog arhitekta Josipa Kodla koji je donio modernu arhitekturu u Split. Neka od njegovih zdanja poput Doma *Gusara* (Veslačkog kluba *Gusar* čiji je član bio i sam Kodl) na Matejuški iz 1927., zgrade Akvarija na Marjanu iz 1928. te hotela *Ambasador* nepovratno su uništena zbog nedostatka svijesti o važnosti njegove arhitekture, a koja je označila prodor suvremene europske misli u graditeljstvu Splita. Od ovog iznimno važnog arhitekta ostala je samo sačuvana zgrada Osnovne škole *Dobri*. Eda Vujević, „Josip Kodl starome Splitu donio je modernu arhitekturu, a novi mu je srušio Dom ‘Gusara’ i hotel ‘Ambasador’, sve što je sagradio osim škole ‘Dobri’“, *Slobodna Dalmacija*, 17. veljače 2021. <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/arhitektura/josip-kodl-starome-splitu-donio-je-modernu-arhitekturu-a-novi-mu-je-srusio-dom-gusara-i-hotel-ambasador-sve-sto-je-sagradio-osim-skole-dobri-1078219>. (pristupljeno 8. 12. 2022.).

postavljaju plakate s logom „Jugoplastike“ i natpisom „Sretan ti 60. rođendan!“ u gradske autobuse koji voze na liniji kojom su se nekada vozili radnici „Jugoplastike“ na posao.

„... i u autobusu su se događale zanimljive stvari, bilo je tu bakica koje su radile u Jugoplastici ili netko njihov, pa bi se tu počeli razni razgovori od stanice do stanice i na autobusnim stajalištima.“³²³ (Slika 81. i 82.)

Temom radnika i radništva kolektiv se nastavlja baviti u projektu *Radni teren Ilova – Rt Ilova*. Na prostoru nekadašnjeg trgovačko proizvodnog kompleksa „Ilova“ u Dujmovači pokušavaju pokrenuti aktivnu platformu za razgovor o radniku i radništvu u kontekstu kapitalističke eksploatacije, koristeći se gerilskim strategijama privremenog zauzimanja i postavljanja citata angažiranih pisaca kojima se radnik uspoređuje s proizvodom kojeg će zadesiti zastara.³²⁴ Kolektiv tako prepoznaje društvene mehanizme uspostave kapitalističkog sustava vrijednosti, prema kojima je izrazito kritičan:

„Kapitalizam ide koracima od 6 milja... ako je nekome zanimljiva određena lokacija ništa je ne može zaštititi, ma sve da je tu antički hram!“³²⁵

Rt Jugoplastika kao i kasnije akcije i projekti koje provodi kolektiv, upućuju na svjesno zauzimanje kritičke pozicije naspram tranzicijskih društvenih trendova, a koji se ogledaju u marginaliziranoj poziciji radništva i baštinskom zanemarivanju industrijskog nasljeđa socijalizma. Kolektiv svjesno odabire strategije kojima aktivira lokalnu zajednicu otvarajući na taj način prostor za društveni angažman i političko djelovanje, o čemu sami kažu:

„... što se tiče političnosti, naš stav je definitivno političan, cilj je isprovocirati, zaokružiti jedan određeni stav, formirati jednu platformu. Bez političkog stava ne bismo mogli uopće raditi, tako da se apsolutno slažemo. Međutim, druga je sad stvar što na nekakvoj svakodnevnoj razini riječ politika doživljavamo vrlo vulgarnom, ali da, mi jesmo zapravo funkcionirali iz tih političkih pozicija, jer inače zapravo smo u nekakvoj anesteziiranoj poziciji iz koje se ništa ne događa, jedan simpatični dekorum. Nama to nije bio cilj. Zato i nismo išli valorizirati same produkte,

³²³ Prilog 3, Alemka Đivoje.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

mada apsolutno to zaslužuju kao takvo, ali smo išli baš (na) ovaj jedan egzistencijalni važan moment.“³²⁶

Osim zajednice bivših radnika i radnica „Jugoplastike“, koji su angažirano sudjelovali u projektu, *Rt Jugoplastika* je uspješno aktivirao i širu lokalnu zajednicu oko pitanja radničkog nasljeđa kao i uloge zajednice u definiranju značenja baštine.³²⁷ Utjecaj projekta vidljiv je kroz povećan interes za teme radništva, a napose ženskog pitanja, pri čemu je vrijedno izdvojiti projekt udruge Domine u Splitu pod nazivom *O kruhu i ružama* – prikupljanje životnih priča bivših radnica „Jugoplastike“.³²⁸ Autorice kao motiv pokretanja projekta ističu nedostatak zapisa o ženama i iskustvu rada u „Jugoplastici“, kao najvećem ženskom kolektivu koji je fundamentalno „promijenio njihove svakodnevne živote, rodne odnose u obitelji, razinu životnog standarda i način na koji žene prosuđuju svoje sposobnosti i kompetencije.“³²⁹ Na izložbi koja je bila postavljena u Centru za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata u Splitu, priča radnica je ispričana većinom posredstvom isječaka iz radničkih novina, iako kako navode autorice, u planu je i sociološko istraživanje na ovu temu.

„Cilj nam je bio ovim volonterskim projektom prikupiti i izložiti dokumentaciju o najvećem ženskom kolektivu, istražiti životne priče naših baka te pronaći odgovore na to kako su nekada žene usklađivale privatni i profesionalni život.“³³⁰

Također izloženi su dokumenti i povelje koje svjedoče o uspjesima ovog tvorničkog diva, proizvodi, posebno igračke kao i ostale memorabilije radnica. U sklopu projekta snimljen je i dokumentarni film redateljice Aleksandre Nestorov, koji se bavi životnim pričama bivših radnica.³³¹

³²⁶ Prilog 3, Dalibor Prančević.

³²⁷ Ana Perišić, „Radni teren (Rt) Jugoplastika – komunikacijski alati i uloga posjetitelja u izložbenom prostoru“, *Kustoska platforma*, 2011./2012.

https://sites.google.com/a/kustoskoplatforma.com/www/prosla-izdanja-kp/kp-2011-2012/teren/jugoplastika_ana-perisic (pristupljeno 3. 12. 2022.).

³²⁸ Projekt su ispred udruge Domina provodile Petra Sinovčić, Katarina Križan i Tea Bošnjak. Ovim putem zahvaljujem Petri i Katarini na razgovoru i podijeljenim iskustvima vezanim uz projekt.

³²⁹ „Izložba: O kruhu i ružama“, 30. 4. 2021. *Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje „Zlatna vrata“* <http://zlatnavrata.hr/stranica/izlozba-o-kruhu-i-ruzama/496> (pristupljeno 22. 12. 2022.).

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ O projekciji filma više u članku Jakov Žarko, „Bile smo obične radnice, ali smo se osjećale ka carice! S pismom smo išle na posal. Svi znaju za Escadu, Boss i Adidas, ali malo ko zna da su se njihovi proizvodi stvarali i kod nas, u Jugoplastici“, *Slobodna Dalmacija*, 16. ožujka 2022. <https://slobodnadalmacija.hr/split/bile-smo-obicne-radnice-ali-smo-se-osjecale-ka-carice-s-pismom-smo-isle-na-posal-svi-znaju-za-escadu-boss-i-adidas-ali-malo-ko-zna-da-su-se-njihovi-proizvodi-stvarali-i-kod-nas-u-jugoplastici-1176135> (pristupljeno 15. 4. 2022.).

U tekstu su se već navodili dijelovi diplomskog rada Tihane Ćuk koji nastaje kao direktna reakcija na umjetnički projekt *Rt Jugoplastika*, kao i diplomski rad Ante Didovića koji se temom „Jugoplastike“ bavi iz povijesnog kuta, što ukazuje na pozitivnu recepciju u akademskoj zajednici, što je gledajući iz teorijske perspektive Gabriela Rockhilla, nastavak „života“ samog projekta.

8. „ŽELJEZARA SISAK“

Zatvaranje predionica, tvornica i rudnika ne ostavlja posljedice samo na ekonomskoj ili gospodarskoj razini. Radi se o fenomenu koji zahvaća radnike i njihovu svakodnevicu, ali isto tako, kao što je slučaj s gradom Siskom, može direktno utjecati na transformaciju cijelog grada i zajednice, što antropolozi nazivaju *deindustrijalizirani grad*.³³²

U trećoj studiji analizira se „Željezara Sisak“ kao kulturološki fenomen, podjednako aktualan u polju suvremene umjetnosti i baštinskim politikama, na primjeru umjetničkog angažmana Marijana Crtalića i njegovog projekta *Nevidljivi Sisak*.

8.1. Projekt *Nevidljivi Sisak*

Projekt *Nevidljivi Sisak* predstavlja dugogodišnje umjetničko istraživanje Marijana Crtalića koje se odnosi na „Željezaru Sisak“. Kod deindustrijalizacije kao fenomena primjetna je unutarnja, logička povezanost materijalnih ostataka, kao fizičke reference s nematerijalnim aspektima industrijske kulture.³³³ U slučaju Siska, osim pogona „Željezare“, materijalna referenca odnosi se na cijelo jedno stambeno naselje sagrađeno neposredno u blizini tvornice, unutar kojeg se nalazi i Park skulptura Kolonije likovnih umjetnika „Željezara Sisak“. Riječ je o kulturno-povijesnoj cjelini skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika „Željezare Sisak“,³³⁴ čija posebnost proizlazi iz specifičnoga društveno-povijesnog i kulturološkoga konteksta njezinoga nastanka.³³⁵

Već na izložbi *Razine i mete*, koja predstavlja svojevrsan početak projekta *Nevidljivi Sisak*, Crtalić kroz fotografski ciklus dokumentira zatečeno stanje napuštenih pogona „Željezare Sisak“. Kako sam umjetnik ističe, cilj je bio upozoriti na umjetničke i kulturne potencijale, kao i mogućnosti revitalizacije ovog prostora.³³⁶ Pristupajući mu kao vrijednom

³³² Setha M. Low, ur., *Promišljanje grada* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2006).

³³³ Strangleman, “‘Smokestack Nostalgia,’ ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“, 32.

³³⁴ Detaljnu povijesnu analizu Kolonije donosi Vlatko Čakširan u tekstu kataloga izložbe *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971 – 1990*. Vlatko Čakširan, “Ostavština Kolonije nakon 1990.“, u: *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971. – 1990.*, ur. Davorka Obradović, katalog izložbe (Sisak: Gradski muzej Sisak, 2012).

³³⁵ Alma Trauber, “Tvornica baštine ‘Željezara Sisak’ – osvrt na početke projekta,“ u *Dani industrijske baštine Grada Siska - prvih pet godina – 2013-2017*. (Sisak: Gradski muzej Sisak, 2018), 31–32.

³³⁶ Marijan Crtalić, *Marijan Crtalić* (blog), 1. srpnja 2011. „Razine i mete“. http://marijancrtalic.blogspot.com/2011/07/razine-i-mete-levels-and-targets-2008_01.html. (pristupljeno 25. 12. 2022.).

arheološkom lokalitetu koji je izgubio svoju prvotnu, proizvodnu funkciju, ističe potencijale njegove (re) upotrebe, ovog puta u kulturne svrhe.³³⁷

Kako će se pokazati kasnije, ovaj cilj umjetnik će dijelom i ostvariti *Festivalom Željezara* koji se u većem svom dijelu odvija na lokaciji „Željezare“. U *Razinama i metama* Crtalić primjenjuje logiku kolaža na način da u fotografske prikaze intervenira uvodeći motive antičkog akta, svemirske postaje, uvećanih planktona,³³⁸ skenova ljudske glave ili pak motive ratne tematike poput borbenih aviona ili raketnih bacača.³³⁹ Na taj način umjetnik aktivira višestruke slojeve – razine – industrijskog krajolika pri čemu je poseban naglasak na umjetničkoj ostavštini „Željezare“ u javnom prostoru – Parku skulptura „Željezare“:

“... Crtalić se odlučuje za izlaganje fotografija skulptura kolažiranih u pano, složenih u jedan vid plakata s trima horizontalnim plohama, u središnjem dijelu kojih je umetnuta vojna mapa grada Siska – ključna za ovaj tekst. Skulpture iz gornjeg i donjeg sloja naznačene su na vojnoj mapi crvenom bojom. One predstavljaju poticajnu metu zračnog napada. Jednu od onih kakvima su regija, ali i sam grad Sisak, svjedočili tijekom rata devedesetih kada su se našli u poziciji da budu zračnom metom. No skulpture „Željezare Sisak“ nisu bile predmetom zračnog napada neprijatelja, već postaju žrtvom zbog nebrige gradskih vlasti“.³⁴⁰

Ono što je započeto *Razinama i metama*, svoju kulminaciju će doživjeti u multimedijalnoj instalaciji *Nevidljivi Sisak – Fenomen Željezara*.³⁴¹ Ovdje Crtalić u formi arhiva prezentira rezultate svog dugogodišnjeg istraživanja – dokumentaciju, arhivske fotografije, novinske izreske – kojima dočarava industrijsku prošlost i radničku svakodnevicu Siska iz perioda socijalizma. Fotografije prikazuju radničke pogone, procese proizvodnje, izgradnju postrojenja kao i radničke aktivnosti poput rekreacije radnika, sportske i kulturne aktivnosti. Umjetnik uz shematski prikaz organigrama nekadašnjeg kombinata, donosi i prijedlog podjele kako je on vidi, a koja se sastoji od sekcija: rekreacija i sport, stambena izgradnja, društveno političke aktivnosti, proizvodnja, kulturno prosvjetne djelatnosti, društvena prehrana i ugostiteljsko-turističke djelatnosti. Pristupajući mu kao vrijednom arheološkom lokalitetu koji je izgubio svoju prvotnu, proizvodnu funkciju, ističe potencijale

³³⁷ Revitalizacija i korištenje industrijskih pogona u kulturne svrhe već je uhodana praksa. *Ibid.*

³³⁸ Ekološka problematika, iako ne dominantna, uvijek se sporadično pojavljuje u njegovom radu.

³³⁹ Zahvaljujući blogu koji je vodio umjetnik, dostupna je fotodokumentacija izložaka kao i postava spomenute izložbe.

³⁴⁰ Sanja Potkonjak, Tomislav Pletenac, “Kada spomenici ožive – ‘umjetnost sjećanja’ u javnom prostoru“, *Studia ethnologica Croatica* 23, br. 1. (2011): 12–13. <https://hrcak.srce.hr/74739> (pristupljeno 15. 7. 2022.).

³⁴¹ *Nevidljivi Sisak – Fenomen Željezara* osvojio je drugu nagradu T-HT-a. “Proglašeni pobjednici natječaja T-HTnagrada@msu.hr.”

njegove (re) upotrebe, ovog puta u kulturne svrhe.³⁴² Umjetnik naglašava ulogu kulture kao sastavnog dijela radničke svakodnevice, navodeći citate poput: „Potrebe svakog radnika prelaze tradicionalno shvaćanje kulture kao autonomne duhovne sfere”. U ovom kontekstu važno je istaknuti kako je „Željezara“ osim likovne kolonije, ustanovila i književnu nagradu te je poticala razvoj umjetničke fotografije kroz održavanje izložbe *Čelik i nafta*. U Crtalićevom arhivu izloženi su i katalozi proizvoda, među kojima posebno mjesto zauzimaju katalozi u kojima se reklamira „Željezarin“ glavni proizvod – bešavne cijevi. Kao svojevrsan antipod izloženom arhivu koji bilježi zlatno vrijeme tvornice, stoji kratki dokumentarni film *Industrijski raj*.³⁴³ U njemu, koristeći se etnografskim pristupom umjetnik bilježi odnos lokalne zajednice prema nasljeđu „Željezare“ – Parku skulptura, intervjuirajući različite generacije radničkog naselja „Željezare“ – Caprag.³⁴⁴ Reakcije stanovnika su podijeljene; od mlađe generacije koja ne zna „kako je to uopće dospjelo u (naš) park”, do bivših radnika koji smatraju kako treba sve maknuti i napraviti dječje igralište ili pak onih koji u skulpturama ipak vide ljepotu. U filmu je dokumentirano i mišljenje jednog stranog državljanina koji povremeno boravi u radničkom naselju Caprag, a koji smatra kako su skulpture važan dio metalurškog identiteta te kako je u njima „srce stanovnika i znanje umjetnika”.³⁴⁵ Ipak, okosnicu filma predstavlja dječja perspektiva. Jedna od djevojčica u filmu primjećuje kako su čak dvije skulpture smještene pokraj trgovine, što znači da za najmanje stanovnike ovog naselja „Željezarine“ skulpture, osim zabavne – djeci u naselju ove skulpture služe i za igru – imaju i orijentacijsku ulogu. Crtalić pomnim odabirom glazbe i kombinacijom kadrova uspostavlja melankoličnu atmosferičnost gradeći deindustrijalizacijski narativ unutar kojeg se skulpture pojavljuju kao simptom društvenih transformacija. Naime, u okviru etnografskih istraživanja Siska, Sanja Potkonjak i Tomislav Pletenac analiziraju sudbinu „Željezarinih“ skulptura u kontekstu kulture zaborava, navodeći primjere iz kojih se može iščitati, kako autori navode, nastavak simboličkog rata preko skulptura u javnom prostoru. U prilog tezi ističu primjere Kršinićeve skulpture *Spomenik*

³⁴² Fotodokumentacija dostupna na blogu Marijana Crtalića. Crtalić, „Nevidljivi Sisak – Fenomen Željezara“.

³⁴³ *Industrijski raj* dostupan je na YouTube platformi na linku <https://www.youtube.com/watch?v=cbpbqOC68B0>.

³⁴⁴ Radničku perspektivu „željezaraca“ ispitivale su u sklopu višegodišnjega etnografskog istraživanja Sanja Potkonjak i Tea Škokić. Autorice zaključuju kako je zbog različitih perspektiva koje se javljaju u ovome postindustrijskom gradu, važno primijeniti metodu višestruke temporalnosti kako bi se obuhvatili različiti „krajolici” deindustrijalizacije od umjetničke i muzejske scene, artefakata nastalih uslijed gubitka industrije – industrijske nostalgije pa sve do poduzetničke euforije. Tako su autorice razvile koncept koji uključuje paralelne svjetove današnjeg Siska, kako bi objasnile načine na koje je ekonomska transformacija ušla u narative o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti grada. Potkonjak, Škokić, „Višestruke temporalnosti: konceptualni izazov u promišljanju postindustrijske etnografije Siska“, 140.

³⁴⁵ Citat iz filma *Industrijski raj*.

slobodi koja je dislocirana zbog uzdignuta tri prsta, geste koja se poistovjećivala sa srpskom hegemonijom u poratnom razdoblju, potom „izmještanje” *Moše Pijade* iz javnog prostora gradskog trga u skrovitost dvorišta Gradskog muzeja, kao i uništavanje skulpture Lenjina koji se nalazio ispred gradske knjižnice.³⁴⁶ Za ovu posljednju skulpturu Vlatko Čakširan donosi podatak kako je Komisija koju je imenovala uprava „Željezare Sisak“, u svrhu poduzimanja mjera za rješavanje kulturnih i drugih obilježja koja se nalaze u „Željezari“ i naselju „Željezare“, donijela rješenje kojim je „predloženo (je) da se spomenik Edvardu Kardelju izreže i ostavi na raspolaganje Željezari, a čelična ploča s likom pohrani u Gradskom muzeju, uz zapisnik. Pritom nije pribavljeno Džamonjino dopuštenje za takav postupak.“³⁴⁷

U ispolitiziranoj atmosferi i medijskim istupima kojima je tada desno orijentirana vlast isticala ideološku usmjerenost utjelovljenu u javnim skulpturama, dolazi do miniranja, uništavanja ili izmještanja ideološki „nepodobnih” skulptura. “Potkonjak i Pletenac nadalje pišu kako je razlog uništenja ove skulpture vjerovanje lokalnog stanovništva da je socijalistička ideologija „ugniježđena” u spomenike, čemu u prilog govori i urbana legenda po kojoj je Džamonjina apstraktna skulptura zapravo uvećani prikaz lica Vladimira Iljiča Lenjina. Skulptura je u tlocrtu imala formu zvijezde peterokrake (što je bilo vidljivo samo iz zraka), a na jednom od njenih krakova nalazio se portret Edvarda Kardelja, idejnog začetnika samoupravljanja.”³⁴⁸

Iz *Nevidljivog Siska* proizlazi nekoliko serija projekata uz *Fenomen Željezara* poput *Sadašnjost prošlosti*, *Aktivna memorija* i *Mogućnosti otpora*. U ciklusu *Sadašnjost prošlosti* umjetnik prebacuje fokus sa skulptura Kolonije na radnike „Željezare“, propitujući njihov status danas s obzirom na onaj koji su imali u recentnoj prošlosti:

„U najnovijem ciklusu *Sadašnjost povijesti*, pokušao sam vizualizirati danas uobičajen pogled na radnika i njegova prava u spoju s ponudom načina života koji mu se nudi od strane državnog aparata. Slobodnije rečeno, navedeni aparat doživljavam kao dotrajali i pokvareni birokratski mehanizam, a radnike kao hipereksploatiranu tržišnu živu vagu bez prava i identiteta. Od nekadašnjeg društveno političkog branda, radnička klasa je pretvorena u ismijani relikv socijalizma zabilježen na crno bijelim fotografijama, a radnik je postao duh odnosno sjećanje

³⁴⁶ Sanja Potkonjak, Tomislav Pletenac, “Grad i ideologija: ‘Kultura zaborava’ na primjeru grada Siska”, *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 19 (2007): 195.

³⁴⁷ Čakširan, “Ostavština Kolonije nakon 1990.”, 49–50.

³⁴⁸ *Ibid.*, 196.

na čovjeka koji je —‘nekad’ izgradio sve što mu je ‘danas’ oduzeto u stvarnom svijetu izgrađenom po lokalnom kriminalnom modelu privatizacije i pretvorbe.“³⁴⁹

Crtalić ima izrazito pozitivan stav prema recentnoj prošlosti koja se pokazala puno naprednijom od sadašnjosti kada su u pitanju radnici i njihov standard. Kao dijete iz radničke obitelji Crtalić je osjetio tranzicijsko urušavanje radničke klase na vlastitoj koži. U intervjuu povodom njegove izložbe u Subotici, opisuje doživljaj napuštenih pogona „Željezare“ usporedbom sa scenom iz filma *Osmi putnik*, kada posada svemirskog broda otkriva civilizaciju stariju od postanka Zemlje, a koja je znatno naprednija od one u kojoj trenutno žive. Tako je i kod izložbe *Sadašnjost povijesti* namjera umjetnika bila prikazati povijest radništva koja je u usporedbi s današnjom situacijom bila puno naprednija.³⁵⁰

Nevidljivog radnika Crtalić postavlja kao glavnog protagonista fotografskog ciklusa na način da intervenira u fotografije napuštenih pogona, kako bi kreirao „sintezu faktografije i osobnog doživljaja“. Fotomontaže Marijana Crtalića slijede estetsko-političku logiku Ranciereove definicije kolaža, kojom se u suodnos dovode dva svijeta u jednom. Poput kolaža Marthe Rosler, koja spajanjem ratnih strahota u Vijetnamu s idiličnim scenama tipičnoga američkog doma prokazuje licemjernost američke (vanjske) politike, tako i Crtalić spaja prizore iz recentne radničke svakodnevice s onima industrijskih ruševina, kako bi ukazao na aktualno urušavanje radničke pozicije. Uvodeći prikaze radnika i njihove svakodnevice Crtalić afirmira radnika kao povijesno političkog subjekta. Pri tom Crtalić često koristi strategije komuniciranja putem javnih medijskih istupa. Tako je jedan od njegovih radova iz ciklusa *Sadašnjost povijesti* objavljen na naslovnici dvotjednika za kulturu *Zarez*.³⁵¹

U skladu s umjetnikovim svjetonazorom, po kojem vlastiti život doživljava kao vrstu umjetničkog performansa, Crtalić u svom radu koristi strategije građanskog neposluha i aktivizma, zbog čega u jednom trenutku završava i na sudu, optužen za verbalni delikt.³⁵²

³⁴⁹ Marijan Crtalić, „Sadašnjost povijesti“, *Kulturpunkt* (najava izložbe *Sadašnjost prošlosti* u riječkoj Galeriji SIZ od 16. lipnja do 5. srpnja 2011.). <https://kulturpunkt.hr/najava/izlozba/sadasnjost-povijesti/>, (pristupljeno 10. 11. 2022.).

³⁵⁰ Marijan Crtalić, „Opušteno“, *TV Subotica, YouTube*, 30. 3. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5ITvWcFXL9s&t=2834s>. (pristupljeno 27. 12. 2022.).

³⁵¹ U impresumu u opisu stoji: „Projekt ima za cilj revitalizaciju sisačke kulturne baštine i položaja radnika. Od jednog od najrazvijenijih gradova u bivšoj SFRJ, Sisak je postao jedan od najsiromašnijih, najzagađenijih i najzapuštenijih gradova u današnjoj Hrvatskoj. Radnici su bez posla, a političari su se naglo obogatili...“ *Zarez*, (naslovnica), 26. svibnja 2011.

³⁵² Danijel Preard, „Preminuo akademski slikar i multimedijalni umjetnik Marijan Crtalić“, *Večernji list* (online izdanje), 27. listopada 2020. <https://www.vecernji.hr/kultura/preminuo-akademski-slikar-i-multimedijalni-umjetnik-marijan-crtalic-1441592> (pristupljeno 28. 12. 2022.).

Ovaj aktivistički odnos prema životu koji se preklapa s formom njegove umjetnosti, govori u prilog autentičnom političkom tijelu u umjetnosti:

„... serija radova *Mogućnosti otpora* predstavlja niz akcija i performansa te arhiviranja dokumenata i snimki njegovih medijskih nastupa kojima podcrtava lokalnu korupciju, putove gospodarenja novcem i financiranje vrijednosno upitnih kulturnih projekata u svom rodnom gradu Sisku zbog kojih u konačnici, kako to biva, kada se kinizam suprotstavlja cinizmu (a u kiničkoj strategiji jedino nam preostaje vlastito tijelo), završava i na sudu.“³⁵³

Performanse nastale u okviru ove serije Crtalić izlaže u formi videa pod nazivom *Njih su dvojica, a mi smo sami*.³⁵⁴ Prostor koji Crtalić doživljava kao mjesto propitivanja i izazivanja postojećega kapitalističkog, neoliberalnog poretka na tragu je aktualnih teoretskih promišljanja teoretičarke Chantal Mouffe, koja ističe kako se istinska demokracija može razumjeti samo ukoliko prihvatimo njenu antagonističku dimenziju, a koja se pak manifestira u javnom prostoru.³⁵⁵ Kritička umjetnost po Mouffe je ona koja potiče neslaganje i koja razotkriva ono što se dominantnim konsenzusom nastoji prikriti, nastojeći pri tom dati glas ušutkanima u okviru postojeće hegemonije.³⁵⁶ U slučaju performansa Marijana Crtalića *političko* se tako uspostavlja posredstvom političkog tijela i otvaranjem prostora za političku subjektivizaciju onih koji su društveno nevidljivi.³⁵⁷

Kao svojevrsan nastavak ove serije Crtalić pokreće *Festival Željezara* koji se kontinuirano odvija od 2014. godine sve do danas.

Aktiviranje javnog prostora kao zagovaračke platforme za očuvanje industrijske baštine, ne samo pogona „Željezare“ nego cijelog grada Siska, nastavljeno je Festivalom Željezara. Prvo izdanje Festivala programski je bilo raznovrsnije negoli će to biti kasnija izdanja i sastojalo se od tri dijela: aktivističkog, umjetničkog i glazbenog.³⁵⁸ Kroz izdanja Festivala možemo pratiti

³⁵³ Suzana Marjanić, “Mogućnosti otpora, Marijan Crtalić”, *Thisisadominoproject*, 28. 3. 2022. <https://thisisadominoproject.org/marijan-crtalic-mogucnosti-otpora-2007-2020/> (pristupljeno 27. 12. 2022.).

³⁵⁴ Izložba u okviru POPUP 26 / Objekt 32, Željeznički kolodvor Osijek.

³⁵⁵ Njen pristup se uvelike razlikuje od onog Hanne Arendt ili Jürgena Habermasa koji javni prostor vide kao mjesta razmjene dogovora i mišljenja, mjesta zasnovanog na racionalnom dogovoru – konsenzusu.

³⁵⁶ Chantal Mouffe, “Umjetnički aktivizam i agonistički prostori“, u: *Operacija Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, ur. Leonardo Kovačević, Tomislav Medak, Petar Milat, Marko Sančanin, Tonči Valentić i Vesna Vuković (Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9, 2008), 220–230.

³⁵⁷ U kontekstu kritičkog iščitavanja industrijske baštine „Željezare Sisak“, vrijedan doprinos dao je filmski redatelj, također Siščanin rodom, Goran Dević u filmovima *Dvije peći za udarnika Josipa Trojka* i *Buffet Željezara*.

³⁵⁸ Kasnije će se umjesto glazbenog dijela uvesti književno poetski, čime će Festival afirmirati vrijedno kulturno nasljeđe „Željezare“ koje se odnosi na Književnu nagradu „Željezare Sisak“.

na koji način se artikulira umjetnički i društveno angažirani diskurs vezan uz industrijsku baštinu „Željezare“.³⁵⁹ Prvo izdanje trajalo je tri dana (6. – 8. lipnja 2014.), dok je već drugo izdanje bilo produženo na sedam. Sudeći po medijskim izvještavanjima, kao najzanimljiviji dio prvog izdanja ističe se organizirano vodstvo po nekadašnjim proizvodnim halama „Željezare“: „Na 'otvorenim danima' tvornice koja je odavno zatvorila svoja vrata, grupe posjetitelja su imale priliku upoznati se sa samim procesom proizvodnje bešavnih cijevi. Razgledavanje je održano uz stručno vodstvo inženjera Branka Buhina, jednog od preostalih 170 zaposlenih, od nekadašnjih 14 000, u pogonu kojim trenutno upravlja talijanska firma.“³⁶⁰

U sljedećim izdanjima Festivala ulogu vodiča industrijskim pejzažima „Željezare“ preuzet će Marijan Crtalić u akciji pod nazivom *Kulturni stalker*. Na prvom izdanju sudjelovali su društveno angažirani umjetnici koji se bave temom radništva i tranzicije, poput Andreje Kulunčić koja je na Festivalu sudjelovala s radom *Početnica zajedničkog djelovanja*, Siniše Labrovića s performansom *Kutija šibica* te Božene Končić Badurina koja producira rad u suradnji s umirovljenim radnikom Željezare.³⁶¹ Na zidovima nekadašnjeg „Željezarinog“ Instituta, gdje se odvijala većina programa, kako umjetničkog tako i diskurzivnog, izloženi su radovi spomenutih umjetnika kao i dijelovi izložbe *Nevidljivi Sisak – Fenomen Željezara*.³⁶² Iz dostupne videodokumentacije može se uočiti kako na Festivalu prevladavaju suvremene umjetničke forme koje se najčešće realiziraju u javnom prostoru grada Siska. Drugo izdanje Festivala pod nazivom *Zajednički (g)rad* direktno se referira na temu povezanosti grada i kolektivnog rada kao nasljeđa „Željezare“. Program drugog izdanja obuhvaćao je panel diskusije svih kulturnih aktera u Sisku, od nezavisne scene do kulturnih institucija i predstavnika Grada, predavanja i rasprave, projekcije filmova, radionice i izložbe. Iako

³⁵⁹ Nažalost, Festival kao manifestacija nije sustavno dokumentiran, pa su podaci potrebni za analizu ove disertacije preuzeti većinom s portala za kulturu poput *Vizkultura* i *Kulturpunkt*, koji su redovito pratili i izvještavali o aktivnostima Festivala, kao i sa službene Facebook stranice Festivala (<https://www.facebook.com/festivalzeljezara>). Na Facebook stranici Festivala dostupna je videodokumentacija odabranih performansa, kao i najave pojedinih događaja putem čega je moguće rekonstruirati program Festivala.

³⁶⁰ Ana Abramović, Ana, „Solidarnost kao društvena vrijednost“, *Kulturpunkt*, 25. 6. 2014. <https://www.kulturpunkt.hr/content/solidarnost-kao-drustvena-vrijednost> (pristupljeno 28. 12. 2022.).

³⁶¹ Siniša Labrović se ranije bavio temom retradicionalizacije žena u kontekstu deindustrijalizacije na primjeru tekstilne tvornice „Dalmatinke“ u performansu *Vjenčanica*, o čemu piše autorica disertacije u katalogu izložbe *Sinjski salon – polazeći od Umjetničke zbirke Muzeja Cetinske krajine*. Modrić, Galić, ur., *Sinjski salon-polazeći od Umjetničke zbirke Muzeja Cetinske krajine*.

³⁶² U prostorima Instituta „Željezare“ prve godine odvijao se i iznimno živ diskurzivni program na kojem se razgovaralo o mogućnostima (nezavisnih) medija i položaja nezavisne kulture. Također, u javnom prostoru, na nekadašnjem Lenjinovom trgu, aktualizirane su teme rada, samoorganiziranja, samoupravljanja, prostornog planiranja i kulturne proizvodnje, kao i tema solidarnosti kao društvene kategorije.

prvenstveno u ulozi organizatora i umjetničkog direktora, Crtalić na Festivalu često i sam izvodi performanse ili se pak u njima pojavljuje kao koautor ili sudionik. Tako 2017. godine u suradnji s Petrom Brnardić izvodi performans *Koalicija* kojim se prokazuje licemjernost aktualne političke situacije. Iste godine pojavljuje se u performansu *Oslobođena kompozicija* umjetnika Zorana Pavelića.³⁶³ Festival se tako isprofilirao kao platforma za društveno angažirani pristup industrijskom nasljeđu, što je rezultiralo produkcijom određenoga umjetničkog korpusa radova, kojim se vrlo jasno i kritički artikuliraju procesi deindustrijalizacije u polju umjetnosti. Jedan od umjetničkih radova isproduciran u okviru Festivala, a koji je nešto bolje dokumentiran od ostalih, jest onaj Rene Rädle i Vladana Jeremića – *Abeceda Željezare*, koji ima istaknutu etnografsku i antropološku dimenziju. *Abeceda* nastaje kao rezultat etnografskog istraživanja koje je prezentirano u formi umjetničkih instalacija i transparenta postavljenih u javni prostor – radničko naselje Caprag i Park skulptura Kolonije likovnih umjetnika „Željezare Sisak“. Kao sastavni dio *Abecede* izašlo je i posebno izdanje novina s piktogramima koji simbolički predstavljaju 38 skulptura likovne kolonije s popratnim aforizmima koji su inspirirani radničkim novinama „Željezare“.

Marijan Crtalić preminuo je 2020. godine. Kako bi se nastavio kontinuitet, organizaciju Festivala kasnije su preuzele muzejske ustanove. U tom smislu Festival i danas predstavlja nastavak Crtalićevoga *Nevidljivog Siska* i nastavlja doprinositi revitalizaciji industrijske baštine grada Siska.

8.2. Umjetnički aktivizam kao okidač za aktiviranje baštinskih politika

Neizmjeran napor i angažman Marijana Crtalića izravno je utjecao na aktivaciju baštinskih politika u gradu Sisku. Odnos prema nasljeđu „Željezare“, posebno onom dijelu koji se odnosi na skulpture Likovne kolonije „Željezare Sisak“ i službeno se mijenja zahvaljujući njihovom upisu u Registar kulturnih dobara 2012. godine.³⁶⁴ To je i godina kada su tri važne kulturne institucije u Sisku – Konzervatorski odjel u Sisku Ministarstva kulture, Gradska galerija Striegl i Gradski muzej Sisak – pokrenule projekt *Tvornica baštine Željezara Sisak*. Uslijedilo je sustavno istraživanje industrijske baštine Siska s naglaskom na „Željezaru“, što je

³⁶³ U Pavelićevom performansu uz Crtalića se pojavljuje i Marko Marković, poznat po svom aktivizmu i umjetničkom radu na temu radništva.

³⁶⁴ Uvrštene su u Registar pod nazivom Park skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika „Željezara Sisak“ postavljenih u javnom prostoru naselja Caprag, pod registracijskim brojem Z-5733.

u konačnici rezultiralo nizom izložbi, publikacijama i uključivanjem u nacionalni projekt *Dani industrijske baštine*. Crtalićeva opservacija o navedenim aktivnostima je sljedeća:

„To je rezultat dugotrajne borbe, medijskih nastupa, izložbi, s kojima sam privukao neku pažnju lokalne, hrvatske, a i internacionalne javnosti, pa je grad jednostavno bio pod pritiskom nešto učiniti po tom pitanju. Ministarstvo kulture pokrenulo je svoj projekt Dana industrijske baštine u cijeloj Hrvatskoj, te se je i Sisak uključio. Drago mi je zbog toga, no to je za sada manje-više zaštićeno samo na papiru, a ritam financiranja ovisi o davanjima Ministarstva, jer Grad praktički nema love, a Ministarstvo je pak pod hrvatskim proračunom koji je... takav kakav je [smijeh], tako da ne znam koliko će se one obnoviti, a koliko će se čekajući da se obnove uništiti i propasti.”³⁶⁵

Unatoč umjetnikovom skepticizmu, pomak u zaštiti i valorizaciji skulptura Likovne kolonije ipak se dogodio, između ostaloga i zahvaljujući kontinuiranim aktivnostima Umjetničke akademije u Splitu, pod vodstvom profesorice Sagite Mirjam Sunare.³⁶⁶ Izrađena je tako metodologija restauracije Parka skulptura, a o čemu se raspravljalo i na međunarodnoj konferenciji SPark: Conservation of Sculpture Parks održanoj u Sisku.³⁶⁷

Specifičnost skulptura Likovne kolonije, uz činjenicu da su izrađivane od čelika, jest u tome da su skulpture u pogledu tehničke izvedbe nastajale u suradnji umjetnika i radnika „Željezare“. U pogledu njihove restauracije i konzervacije spomenuta simbioza radnika i umjetnika u pojedinim slučajevima pred stručnjake postavlja niz nedoumica. Provedena istraživanja Sunare i njenih studenata tijekom višegodišnjih radionica održanih u Sisku, a o čemu se detaljnije može naći na njihovom blogu, donosi niz zanimljivih uvida u proces nastanka i izrade samih radova.³⁶⁸ Tako iz provedenih razgovora s umjetnicima doznajemo kako u pojedinim slučajevima ideja umjetnika nije poštovana do kraja, kao što je to bio slučaj sa skulpturom Petra Barišića *Muškarac i žena*. Iz intervjua koji je Sunara provela s Barišićem

³⁶⁵ Sven Sorić, „Fokus na zajednički (g)rad“, *Vizkultura*, 1. 6. 2015. <https://vizkultura.hr/intervju-marijan-crtalic-festival-zeljezara/> (pristupljeno 25. 12. 2022.).

³⁶⁶ Pod vodstvom Sagite Mirjam Sunara s Odsjeka za konzervaciju – restauraciju pokrenuto je niz inicijativa, od kojih je važno istaknuti projekt „Conservation of Art in Public Spaces“ (CAPuS) u okviru kojeg je istraživani Park skulptura i izrađen digitalni repozitorij s osnovnim podacima o skulpturama Likovne kolonije. Više o skulpturama u digitalnom repozitoriju Capus.

³⁶⁷ Konferencija je održana u Sisku od 14. do 16. rujna 2015. u okviru 3. izdanja Dana industrijske baštine grada Siska. Konferencija je okupila preko 50 sudionika iz 18 zemalja. Sagita Mirjam Sunara, „Sudjelovanje Odsjeka za konzervaciju – restauraciju Umjetničke akademije u Splitu u Danima industrijske baštine Grada Siska“, *Dani industrijske baštine Grada Siska – prvih pet godina – 2013-2017*. (Sisak, Muzej Grada Siska, 2018), 52–53.

³⁶⁸ Blog *Staziranje među umjetnicima*, dostupan na poveznici <https://stazist.blogspot.com/>.

vidljivo je kako autor nije bio prisutan na Koloniji cijelo vrijeme njenog održavanja, pa tako ni na završnoj izložbi. Na skulpturu je nanesen sloj cinka, za što je Barišić doznao tek 2013. godine kada dolazi u Sisak na poziv Sunare. Ovim je, kako navodi sam autor, poništena osnovna ideja njegovog rada, a to je „... propadanje materijala kao simbol propadanja ljudskog života.“³⁶⁹

Iz Sunarinih intervjuja saznaje se još niz zanimljivih podataka vezanih uz odnos umjetnika i radnika uspostavljen na Koloniji. Tako se u slučaju skulpture *Zid* autorica Dora Kovačević prisjeća kako su u samom procesu izvedbe skulpture sudjelovala dva, tri radnika koji su pomagali i drugim umjetnicima. Radnici su izrezivali i savijali te spajali dijelove lima od kojih je sačinjena skulptura. I ova je skulptura također obojena nakon što je umjetnica otišla iz Siska, iako je rad bio zamišljen izvorno u čeliku i nije bilo predviđeno njegovo bojanje.³⁷⁰

Uz akademske umjetnike kao autore skulptura Parka, na popis su se našli i radnici „Željezare“ poput zavarivača Drage Hočevara čije su skulpture izložene u okviru III. Kolonije.³⁷¹ Nastavno na istraživanja koje provodi profesorica Sagita Sunara sa svojim studentima, rasvjetljuje se uloga određenih aktera, te se utvrđuje broj skulptura nastalih tijekom održavanja Kolonije. Tako u svom magistarskom radu Jelena Hudčinec donosi popis bibliografskih jedinica zajedno s autorima i djelima koje veže uz skulpture, slike i grafike koje ostaju kao nasljeđe Kolonije. Njen rad, osim što predstavlja značajan doprinos poznavanju opsega kiparske produkcije Kolonije, ujedno ukazuje i na razmjere gubitka kulturnog nasljeđa „Željezare“.³⁷²

Osim kiparskog, uz „Željezaru“ se veže i vrijedno fotografsko nasljeđe. Naime, „Željezara Sisak“ i „Rafinerija nafte Sisak“ zajednički su pokrenuli bijenale pod nazivom *Čelik i nafta*, koji se održavao u periodu od 1966. do 1990. godine.³⁷³ U predgovoru kataloga koji je izdan povodom prve izložbe bijenala objašnjava se želja organizatora da se fotografijom prikaže

³⁶⁹ Sunara, „Restauriranje i prezentacija Parka skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika ‘Željezara Sisak’: konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture ‘Muškarac i žena’ Petra Barišića“, 683.

³⁷⁰ Sunara, „Preporuke za konzervaciju-restauraciju i prezentaciju skulpture ‘Zid’ autorice Dore Kovačević iz Parka skulptura ‘Željezare Sisak’“, 463.

³⁷¹ Autorica je izradila tablicu koja predstavlja prvi cjeloviti popis kiparskih djela realiziranih u Koloniji, kao i prvi cjeloviti popis umjetnika koji su u Koloniji izveli kiparski rad. Na osnovu provedenog istraživanja donijela je zaključak da su tijekom održavanja Kolonije isproducirana sveukupno 162 kiparska djela. Jelena Hudčinec, „Tema B: Prilog poznavanju kiparskih djela realiziranih u Koloniji likovnih umjetnika ‘Željezara Sisak’“, (Magistarski stručni rad, Odsjek za konzervaciju-restauraciju, Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu, 2020) <https://repozitorij.umass.unist.hr/islandora/object/umas:606> (pristupljeno 28. 12. 2022.)

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ „Rafinerija“ je osamdesetih zapošljavala oko 32 000 radnika, te je uz „Željezaru“ činila okosnicu privrednog, ali i kulturnog života Siska.

dio suvremenog života ljudi koji je u Sisku uvelike određen industrijom, i to onom vezanom uz čelik i naftu.

„O njima (spomenutim tvornicama) i ljudima koji rade u njima, koji su neodjeljivi dio naše socijalističke sadašnjosti i o ljudima koji su slični njima, a koji rade u drugim gradovima, najbolje svjedočanstvo pružit će ova izložba.“³⁷⁴

Bijenale je bilo natjecateljskog karaktera, a za nagrade – uz novčane nagrade dodjeljivane su medalje i plakete – natjecali su se fotoklubovi iz cijele Jugoslavije. Da je bilo riječ o prestižnoj manifestaciji govori i podatak o sudjelovanju uglednih fotografa/kinja i umjetnika/ca u njenoj realizaciji; od kataloga koje je uređivao ugledni fotograf, član Fotokluba Zagreb, Mitja Koman, do nagrada i plaketa koje su izrađivali poznati umjetnici poput Šime Vulasa, Alfreda Pala, Želimira Janeša i Slavka Striegla. U fotografskom smislu, nasljeđe bijenala je iznimno vrijedno, kako u dokumentiranju industrije koja „preobražava ljude i grad u kojemu žive“, ³⁷⁵ tako i kao značajan doprinos povijesti hrvatske fotografije.

Pasionirani muzealac i povjesničar Vlatko Čakširan sa stručnim i znanstvenim fokusom na različite aspekte industrijalizacije Siska,³⁷⁶ izložbom *Željezara Sisak – nedovršeni gigant* donosi povijesni pregled razvoja ovog nikada do kraja (moderniziranog) dovršenog industrijskog giganta. Autor pri tom analizira i komunikacijski aspekt tvornice, koji je uz spomenuto ulaganje u kulturne manifestacije, uključivao marketinške i propagandne aktivnosti. S obzirom na to da se radi o „prljavoj“ i „teškoj“ industriji, promidžbeni alati imali su funkciju promjene odnosa prema tvornici. Tako je kao dio svoje promidžbene strategije tvornica ulagala u marketing i kvalitetan dizajn.³⁷⁷ Analizom 87 kataloga i drugih izdanja koji se odnose na propagandne materijale tvornice, daje se vrijedan uvid i doprinos valorizaciji industrijskog dizajna koji se veže uz tvornicu.³⁷⁸

Svjestan nedovoljne osviještenosti po pitanju vrednovanja industrijskog nasljeđa kao i brzine nestajanja materijalnih ostataka industrijske povijesti, Čakširan piše *Priručnik za*

³⁷⁴ Iskra Bačani, ur., *Čelik i nafta izložba o izložbi*, katalog izložbe (Sisak: Gradski muzej Sisak, 2019). Istraživačka platforma *Zajednički fotografski narativi* aktualizirala je interes za fotografske narative vezane uz industrijalizaciju nakon Drugog svjetskog rata te procese rada. Kao jedan od rezultata istraživanja nastaje izložba *Tvornice i radnici u fokusu fotografa*.

³⁷⁵ *Ibid.*, 9.

³⁷⁶ Čakširan je autor i koautor brojnih izložbi i publikacija vezanih uz industrijsku povijest Siska. Vidi: *Gradska munjara Sisak 1907. – 1947.*, *Gutljaj jedan, ali vrijedan*, *Željeznička baština Siska na starim razglednicama i fotografijama iz zbirki Gradskog muzeja Sisak*.

³⁷⁷ Tvornica je izdavala i svoje novine *Vjesnik Željezare* te je bila osnivač Centra za informacije, prvog takve vrste u zemlji. Čakširan, *Željezara Sisak – nedovršeni gigant*, 12.

³⁷⁸ *Ibid.*

prikupljanje industrijske baštine grada Siska. U *Priručniku* objašnjava na koji način se skupljaju muzejski predmeti te kako naoko bezvrijedan proizvod danas zatvorene tvornice može predstavljati važan muzejski predmet:

„Industrijski objekti u fazi deindustrijalizacije gube svoju proizvodnu funkciju i postaju predmetom prodaje, devastacije ili potpunog uništavanja čime se narušava dio identiteta pojedine zajednice.“³⁷⁹

Posebno upozorava na važnost čuvanja materijalnih ostataka proizvoda tvornice, kao što su u slučaju „Željezare“ bešavne cijevi:

„Danas tek stručnjaci mogu znati koji su proizvodi nastajali u ‘Željezari’ i tako ih razlikovati od proizvoda drugih tvornica. U trenutku napuštanja proizvodnje nitko nije brinuo o muzealizaciji pojedine građe tako da danas postoje ogromne rupe u prezentaciji industrijske baštine Siska i općenito njegove povijesti u 20. stoljeću.“³⁸⁰

Zahvaljujući baštinskim institucijama i onima koji se zalažu za njeno očuvanje, bogata industrijska baština Siska danas je prezentirana u obnovljenoj Holandskoj kući – interpretativnom centru industrijske baštine Siska.³⁸¹ Centar daje uvid u industrijsku povijest Siska i ukazuje na potencijal koje industrijsko nasljeđe može imati na održivi način života. Na istoj lokaciji nalaze se i izložbene prostorije Gradske galerije Striegl, koja putem iznimno aktualnog programa aktivira zajednicu oko društveno relevantnih pitanja, uključujući i ona vezana uz kulturno nasljeđe „Željezare“.³⁸²

³⁷⁹ Vlatko Čakširan, *Što je industrijske baština? Priručnik za prikupljanje industrijske baštine grada Siska*. (Sisak: Gradski muzej Sisak, 2020), 13.

³⁸⁰ *Ibid.*, 14.

³⁸¹ Više o projektu na stranici Holandska kuća, interpretacijski centar industrijske baštine Siska.

³⁸² Galerija je aktivno sudjelovala u aktivnostima vezanim uz Festival Željezara. Vidi [https://galerija-striegl.hr/festival-zeljezara-2019/Galerija Striegl](https://galerija-striegl.hr/festival-zeljezara-2019/Galerija%20Striegl).

9. DRUŠTVENI ELEMENTI PROCESA USPOSTAVE POLITIČKE DRUŠTVENOSTI

Prve dvije studije obuhvaćaju tvornice koje su započele s radom početkom 50-ih godina prošlog stoljeća, u vrijeme uspostave jugoslavenskog radničkog samoupravnog socijalizma. Obje tvornice su zapošljavale većinski žensku radnu snagu, što omogućuje usporedbu kako na razini tvorničkog rada u kontekstu samoupravnog socijalizma, tako i utjecaja industrijalizacije na emancipacijske procese žena kroz rad. Obadvije tvornice su od samih početaka sustavno provodile tvorničke politike – obrazovne, politike zdravstvene skrbi i stambenog zbrinjavanja kao i tvorničke politike organizacije slobodnog vremena kroz kulturne i sportske aktivnosti. Iako u prvom redu okrenute radnicima, utjecaj tvorničkih politika osjećao se i izvan tvorničkih zidova. Tako su u Sinju izgrađeni novi stambeni blokovi i popratna infrastruktura, čime su se značajno poboljšali uvjeti stanovanja. Grad je zahvaljujući tvornici dobio niz društvenih objekata; dva hotela, igralište, od kojih je jedan kapitalni i danas u funkciji – gradski bazen olimpijskih dimenzija. Otvaranje tekstilne tvornice u ovako izrazito patrijarhalnom ruralnom kraju, značajno je utjecalo na promjenu položaja žene u društvu. Činjenica da financijski počinje doprinositi podjednako kao i muškarac, mijenja dinamiku muško-ženskih odnosa unutar obitelji. Zahvaljujući radu u tvornici žene postaju i politički subjekti – samoupravljači što značajno utječe na njihov osjećaj samopoštovanja. Slične društvene procese uočavamo i kod druge studije, na primjeru tvornice „Jugoplastika“, s tim da je utjecaj ove tvornice, zahvaljujući politici isturenih pogona, bio mnogo rasprostranjeniji i zahvaćao je gotovo cijelo područje Dalmacije, uključujući zaleđe i otoke.

Tim više začuđuje činjenica što je industrijsko nasljeđe u kontekstu lokalnih baštinskih politika pojedinih gradova (Sinja i Splita) u većem dijelu potisnuto i nevidljivo. Jedan od razloga je dominacija drugih baštinskih slojeva koji su prijemčljiviji za uklapanja u europski identitet i mogućnost turistifikacije. Naime, i Split i Sinj su gradovi pod zaštitom UNESCO-a, što predstavlja svojevrsnu kulturnu propusnicu u „visoko“ društvo kada su baštinske politike u pitanju. Reprezentativni popis nematerijalne kulturne baštine čovječanstva predstavlja jedan od načina legitimacije baštine ili ono što Laurajane Smith naziva autoriziranim baštinskim diskursom. Određeni povijesni narativi – u Splitu je riječ prvenstveno o Dioklecijanovoj palači, a u Sinju o viteškoj igri Alki – iako se na širem području Sinja održava niz kulturnih praksi pod

zaštitom UNESCO-a,³⁸³ afirmiraju se u javnom diskursu kao ključne turističke poluge razvoja. Dominacija isključivo jednog povijesnog narativa može se iščitati i u temeljnim strateškim dokumentima lokalnih zajednica, kao što je to slučaj sa Strategijom Grada Sinja za period 2016.-2020.:

„Najvažnija manifestacija grada je Sinjska Alka koja ne samo da je postala sinonimom grada već je jedan od najvažnijih kulturnih događanja u Republici Hrvatskoj, kao i događaj od globalnog značaja što potvrđuje UNESCO-ova zaštita Alke kao svjetske nematerijalne baštine..“³⁸⁴

U posttranzicijskoj Hrvatskoj turizam je prepoznat kao važna grana ekonomije. Tako je i kulturna baština prvenstveno u službi turizma i privlačenja što većeg broja turista. U tom smislu preferiraju se kulturna dobra kojima se podržava turistička slika bezbrižnog Mediterana, kakav je nekada bio.³⁸⁵ Takvu idiličnu sliku kulturne arkadije nije uputno narušavati baštinskim slojevima, koji imaju uznemirujući, politički karakter, kao što je recentna radnička povijest. Tim više ako je riječ o povijesti čiji se narativ ne uklapa u sliku velike, sretne, europske obitelji, ili pak povratak u njeno okrilje. Aktualni diskursi kojim se formiraju politički stavovi prema bivšim socijalističkim zemljama reduciraju socijalističko nasljeđe isključivo na nivo političkog režima označavajući ga kao totalitarni politički sustav, pri čemu se zanemaruje njegovo društveno i povijesno nasljeđe.³⁸⁶

U tom pogledu dokumentiranje radničkog nasljeđa („Dalmatinka“, „Jugoplastika“, „Željezara Sisak“) kao i njegova reprezentacija u javnom prostoru (*Do konca, Ana, Rt Jugoplastika, Fenomen Željezara*) predstavlja čin otpora dominantnim, nacionalnim, baštinskim politikama. Ne treba zanemariti činjenicu kako sjećanje na rad u socijalizmu uključuje i prostornu dimenziju, prostora Jugoslavije koji nije imao izražene nacionalne odrednice, za razliku od sjećanja koja se odnose na period deindustrijalizacije, a koja su

³⁸³ Nijemo kolo s područja Dalmatinske zagore (2011.), Klapsko pjevanje (2012.). Dostupno na <https://min-kulture.gov.hr/izdvojeno/kulturna-bastina/vrste-kulturne-bastine/nematerijalna-kulturna-bastina/nematerijalna-dobra-upisana-na-unesco-ov-reprezentativni-popis-nematerijalne-kulturne-bastine-covjecanstva/5337>. (pristupljeno 4. 6. 2024.).

³⁸⁴ Strateški dokument Strategija Grada Sinja 2016. – 2020., chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://www.sinj.hr/wp-content/uploads/2018/03/Strategija-razvoja-grada-Sinja-za-razdoblje-2015.-2020.-godina.pdf, 61. (pristupljeno 4. 6. 2024.).

³⁸⁵ Slogan „Mediteran kakav je nekada bio“ koristio se 15 godina. Zamijenio ga je „Croatia full of life“. <https://www.poslovnih.hr/hrvatska/croatia-full-of-life-zamijenila-mediteran-kakav-je-nekad-bio-289874>. (pristupljeno 4. 6. 2024.).

³⁸⁶ Petrović, *Europa*, 84.

prvenstveno uvjetovana nacionalnim predznakom.³⁸⁷ Upravo specifičnost povijesno-društvenog trenutka koji ima svoj temporalni (devedesete) i teritorijalni okvir, definira političku dimenziju radničkog narativa. Navedeni elementi prepoznati su kao elementi *političke društvenosti*, a koji sukladno teorijskom okviru ove disertacije utječu na politički potencijal umjetničkih praksi. Primjeri umjetničkih projekata koji su u fokusu ove disertacije – radovi umjetnice Neli Ružić *Do konca* i *Ana*, projekt *Rt Jugoplastika* umjetničkog kolektiva OUR kao i *Fenomen Željezara* Marijana Crtalića predstavljaju pionirske primjere artikulacije navedenih elemenata društvenosti u polju umjetnosti. U slučaju prve dvije studije slučaja provedena su etnografska istraživanja kako bi se pobliže definiralo ono što Rockhill naziva elementima društvenosti. Riječ je o nezapisanim, oralnim povijestima, sjećanjima radnica i radnika kojima je omogućen uvid u njihove osjećaje i stavove vezane uz iskustvo industrijskog rada kao i deindustrijalizacijskih procesa. Na ovaj način uspostavljen je kontekst, čime je ujedno omogućeno „proširenje“ standardne kritičke aparature, a koja se najčešće svodi isključivo na analizu dostupne dokumentacije umjetničkog rada iz koje ponekad nije moguće dobiti dublje uvide u pozadinske, društvene procese.

Tako Neli Ružić u videoinstalaciji *Ana* kreira prostor „govora“ društveno zaboravljenih i javno nevidljivih tekstilnih radnica „Dalmatinke“, osiguravajući im prostor vidljivosti, koje im je društvo uskratilo.³⁸⁸ U prilog tome govore i intervjui koji su provedeni s radnicama, a koji su nadopunjeni analizom tekstualnih izvora, arhivskih spisa i fotografija, koji svjedoče o prešućenom ženskom povijesnom narativu. Analizom i međusobnom komparacijom iskustava radnica „Dalmatinke“ i „Jugoplastike“ uočene su sličnosti, posebno u dijelu koji se odnosi na promjenu društvene percepcije žene i poboljšanje životnog standarda koji je uvjetovan sigurnim i redovitim приходima, kao i stambenim zbrinjavanjem. Također, sličnosti iskustava radnica su uočljive u podvojenosti osjećaja do kojih dolazi uslijed tranzicijskih promjena. Devedesete su se pokazale kao prijelomno razdoblje, svojevrsna temporalna linija koja dijeli radnička sjećanja na ona *prije* i *poslije*. Na razdoblje industrijalizacije, modernizacija svih životnih sfera i visokog radničkog standarda naspram onog koje je uslijedilo, deindustrijalizacije obilježeno ratnim stradanjima, urušavanjem industrije i nestankom radništva iz javne, političke sfere. Kako radnička iskustva potvrđuju, povijesno-društvene turbulencije koje su obilježile period

³⁸⁷ O povezanosti nacionalizma i nestanka radničke klase pogledaj Sven Cvek, Jasna Račić, Snježana Ivčić, „Zavađene plave kute: radnički štrajkovi i nacionalizam oko 1990. godine“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2020): 77–117.

³⁸⁸ Vidi Prilog 4.

devedesetih, neizostavan su okvir za kontekstualizaciju iskustva radništva u postjugoslavenskim zemljama. U tom smislu iznimno je važna strategija višestrukih temporalnosti, kojom Ružić u filmu *Do konca* obuhvaća vrijeme i naraciju o radu (ubacivanjem kadrova iz filma *Niti* koji dokumentira zlatne godine rada tvornice) kao i ono obilježeno nestankom industrije i osjećajem gubitka (industrijske ruševine).³⁸⁹ Ružić „dokumentira“ ruševine prisvajajući legitimitet i autoritet rezerviran za baštinske ustanove (autorizirani baštinski diskurs), na način da pomno bilježi zatečeno stanje industrijskih ruševina, ali kao mjesta nekadašnjeg rada, čime je izbjegnuta efekt nekritičke reprezentacije industrijske prošlosti (nostalgije dimnjaka).³⁹⁰

Na političnost industrijskog nasljeđa socijalizma ukazuje i kolektiv OUR. Projektom *Rt Jugoplastika* „označavaju“ prostore nekadašnjeg rada u javnom prostoru Splita, koji su u potpunosti nevidljivi.³⁹¹ Popratnim akcijama, kao što je obilježavanje 60-og rođendana Jugoplastike u javnom gradskom prijevozu, ili pak izložbom koja je postavljena u Salonu Galić, kolektiv nastavlja „legitimirati“ i na taj način aktivirati javne prostore kao mjesta sjećanja na zaboravljenu radničku povijest. Akcijom slanja razglednica na kućne adrese sugrađanima s pitanjem *Što je baština?* direktno ukazuju na hegemonijsku narav baštine iz čijeg je „turističkog“ narativa „ispala“ ona radnička.

Baštinskim politikama i mehanizmima njihovog djelovanja bavi se i Marijan Crtalić u projektu *Fenomen Željezara*. Osim umjetničkog projekta kojim je kontinuirano ukazivao na važnost afirmacije industrijskog nasljeđa „Željezare Sisak“, a napose Parka skulptura kao vrijednog kulturnog nasljeđa, Crtalić područje borbe širi i na vlastito tijelo koje tretira kao „prostor“ političkog djelovanja.³⁹² Naime, Crtalić angažirano nastupa u zalaganju za pravednije kulturne politike Siska i kao privatna osoba, čime dosljedno provodi svoj umjetnički kredo brisanja granice između života i umjetnosti. Fokusiramo li se na njegov umjetnički rad vezan uz „Željezaru“, jasno se mogu pratiti „životne“ faze umjetničkog djela, u smislu produkcije, recepcije i cirkulacije. Započet kao istraživačko umjetnički projekt *Fenomen Željezara* svoj

³⁸⁹ Sanja Potkonjak i Tea Škokić koriste koncept višestruke temporalnosti kako bi objasnile fenomen deindustrijaliziranog grada Siska. Potkonjak, Škokić, „Višestruke temporalnosti: konceptualni izazov u promišljanju postindustrijske etnografije Siska“, 139–140.

³⁹⁰ Strangleman, „‘Smokestack Nostalgia’, ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“.

³⁹¹ Zgrada „Jugoplastike“ srušena je miniranjem. „Rušenje ‘Jugoplastike’ Diokom 2004 Split“, *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=bqcowC9dCFI> (pristupljeno 1. 12. 2023.).

³⁹² Marjanić, „Mogućnosti otpora, Marijan Crtalić.“

razvoj nastavlja kroz implementaciju unutar lokalne zajednice (*Festival Željezara*) i baštinske politike u gradu Sisku (zaštita Parka skulptura i proces restauracije).

Zajednička karakteristika koju pronalazimo kod sve tri studije slučaja odnosi se na fazu istraživanja. Ova faza pokazala se kao ključna jer osim što predstavlja doprinos poznavanju još uvijek nezapisane recentne radničke povijesti, uvelike određuje smjer i način produkcijske faze. Stoga, istraživačku fazu promatramo kao sastavni, strukturalni dio umjetničkog rada u navedenim praksama. Također, metode i strategije koje se koriste kod istraživanja i prikupljanja podataka, često se primjenjuju i kod same produkcije/ realizacije. Tako u radu *Ana*, Ružić neposredno prije same produkcije koristi etnografsku metodu verbalizacije, kako bi isprovocirala tjelesnu memoriju radnice, dok je kod Crtalića etnografski pristup najvidljiviji u njegovim kratkim filmovima, kao i pristupu snimanju (*Industrijski raj*). Kolektiv OUR također koristi (etnografsku) metodu intervjuja u svrhu bilježenja radničkih iskustava, kako u fazi istraživanja (intervjui s dizajnericama), tako i tijekom realizacije – trajanja izložbe (intervjuiranje radnika i radnica u izložbenom prostoru). Specifičan istraživačko nastrojen metodološki aparat kao i međuovisnost strukturalnih elemenata koji se uspostavljaju u različitim životnim fazama djela kao i područjima djelovanja, na razmeđu umjetnosti i društva, estetike i politike, čine ove umjetničke prakse iznimno društveno i politički relevantnim. Njima su radnici definirani kao društveno marginalizirane zajednice čiji se glas ne čuje, povijest ne piše i čiji su simboli izbrisani iz javnog prostora. Bilježenjem njihovog „glasa“ aktivira se politički potencijal, koji se manifestira u baštinskoj dimenziji – nevidljivosti radničkog nasljeđa. Ovakav pristup podrazumijeva interveniranje u zadane forme osjetilnosti (redistribucija osjetilnosti), pri čemu se javni prostori pojavljuju kao mjesta sukoba suprotstavljenih hegemonijskih projekata – dominantnih, nacionalno definiranih baštinskih narativa s jedne i onih koji su iz njih isključeni s druge strane.

Koncept političke društvenosti otvara mogućnost promišljanja društveno transformativnog potencijala umjetnosti, detektirajući estetske i elemente društvenosti kao relevantne, a koji se uspostavljaju u različitim „životnim“ fazama umjetničkog rada. Potencijal političnosti otkriva se tako jednako u istraživačkoj fazi (svi navedeni umjetnički radovi imali su fazu istraživanja povijesti pojedine tvornice) kao i onoj produkcijskoj – koja je još uvijek najčešće predmet analize povjesničara umjetnosti – te fazi cirkulacije i distribucije. Ovakav interdisciplinarni pristup svakako zahtijeva veći angažman i mobilnost istraživača, ali otvara i veće mogućnost za kritičko promišljanje suvremenih fenomena u polju umjetnosti

10. ZAKLJUČAK

U disertaciji je primijenjen interdisciplinarni pristup materijalu istraživanja, koji je dosljedno korišten u svim dijelovima disertacije, kako pri uspostavi teorijske okosnice disertacije, tako i u analizi umjetničkih praksi u okviru pojedinačnih studija slučaja. Takav se pristup nametnuo kao svojevrsna nužnost, prvenstveno zbog (teorijskih) ograničenja discipline povijesti umjetnosti, kada su u pitanju suvremene društveno angažirane umjetničke prakse. U kontekstu toga izdvojena su promišljanja ključnih teoretičara umjetnosti poput Nicolasa Bourriauda i Claire Bishop, kako bi se oprimjerila navedena ograničenja teorijskih okvira, a koja su rezultirala *etičkim zaokretom* u kritici. U disertaciji se stoga upućuje na benefite teorijskih koncepata iz drugih disciplina, kao što je područje filozofije politike, s posebnim naglaskom na teoretičare koji u svom radu uspješno spajaju umjetnost i politiku kao srodne, a ne odvojene discipline. Tu se prvenstveno misli na teorijske koncepte Jacquesa Rancièrea i Gabriela Rockhilla, čiji se pojmovi *politike* (Rancièr) i *politične društvenosti* (Rockhill) objašnjavaju u uvodnom dijelu disertacije. *Politička društvenost*, kao pojam kojim se zahvaća više razina društvenosti – vrijeme, prostor i društvene prakse – pokazao se iznimno operabilan u kontekstu umjetničkih projekata koji se bave temom industrijske prošlosti socijalizma u Hrvatskoj. Naime, po Gabrielu Rockhillu *političnost* djela ili društveno transformativni potencijal umjetničkog djela uspostavlja se i prije faze produkcije, te zahvaća i faze poslije – cirkulaciju i recepciju. Umjetnički projekti koji su predmetom analize ove disertacije bave se iznimno društveno relevantnom temom – fenomenom deindustrijalizacije. Na području Hrvatske ovaj proces otpočinje uslijed društvene i političke tranzicije iz jugoslavenskog socijalizma na demokraciju neoliberalnog tipa, popraćen ratnim stradanjima, što su okolnosti koje će doprinijeti kasnijoj sustavnoj marginalizaciji i stigmatizaciji radničkog nasljeđa. Radnik, nekadašnji ideološko politički supstrat na kojem se temeljila politička realnost, u novom društvenom poretku postaje kao takav suvišan. Radnici postaju marginalizirana skupina, a njihova povijest društveno prešućena i nezapisana. Iz perspektive radnika, kada govorimo o deindustrijalizaciji, nije posrijedi samo ekonomska tranzicija (u hrvatskom slučaju dogodio se prijelaz s centralno planske na tržišnu ekonomiju), nego je riječ o pojmu koji označava kraj jedne kulture i načina života. U tom smislu bavljenje temom tvornica i radničke povijesti iz perioda socijalizma, samo po sebi ima već upisane političke konotacije.

Ukoliko usporedimo odnos bivših socijalističkih zemalja prema industrijskoj baštini s onim zapadnih zemalja, vidjet ćemo popriličnu razliku, koja se manifestira kako na institucionalnoj razini tako i na razini baštinskih politika. Tvornički kompleksi još nisu prepoznati kao moguća „identitetska“ mjesta vrijedna čuvanja i zaštite, čak ni kada je riječ o vrijednoj arhitekturi (kao što je to slučaj sa sinjskom tvornicom „Dalmatinka“). Sličan je odnos i prema nematerijalnim aspektima industrijskog rada, koji uključuju specifična radnička znanja i sjećanja radnika na radničku svakodnevicu. Stoga, umjetnički projekti koji su predmetom analize ove disertacije imaju i važnu baštinsku ulogu, u smislu dokumentiranja i interpretacije radničke prošlosti kao one koja je još uvijek u *procesu nastajanja*.

Slijedeći suvremena teorijska promišljanja poput onih koje zastupa Fiona Siegenthaler, istraživačke metode disertacije kao istraživanja koje se bavi društveno angažiranim praksama, u potpunosti je prilagođeno „materijalu istraživanja“. Kako je navedeno u uvodnom dijelu, riječ je o nevidljivoj i nezapisanoj povijesti, što je iziskivalo prilagodbu i proširenje standardne povijesno umjetničke analitičke aparature. Samojoj analizi prethodilo je istraživanje arhiva, dokumenata, tvorničkih zapisa i tvorničkih novina, kako bi se dobio uvid u povijesni kontekst i društveni značaj pojedine tvornice, pri čemu su korištene metode karakteristične za historiografska istraživanja poput analize dokumenata i analize diskursa. U prvoj studiji slučaja, korišteni su rezultati istraživanja u koje su bili uključeni radnici tvornice „Dalmatinka“ (projekt *Dalmatinka*), a koji su doprinijeli kreiranju svojevrsnog arhiva tvornice, na način da su sudjelovali u intervjuima i neformalnim razgovorima, te su za potrebe projekta ustupili svoje privatne memorabilije; dokumente, novine, značke, brošure, promotivne materijale tvornice, videosnimke i fotografije. Ovaj materijal dopunjen je fotografijama koje se čuvaju u fundusima muzeja, a na kojima su prikazani protokoli, službeni posjeti i proslave tvorničkih obljetnica. Prikupljeni materijal predstavlja značajan doprinos poznavanju povijesti industrijskog rada, kao i radničke povijesti koja, s obzirom na to da je u prvoj studiji slučaja riječ o većinski ženskom kolektivu, uključuje i uvid u emancipacijske procese žena na području Dalmatinske zagore. Navedena metodologija istraživanja primijenjena je i kod druge studije slučaja, te se istraživanje dostupne arhivske dokumentacije, spisa i tvorničkih novina koji su pohranjeni u Državnom arhivu u Splitu i Sveučilišnoj knjižnici u Splitu, kombiniralo s terenskim radom u sklopu kojeg su provedeni neformalni razgovori i intervjui s radnicima i radnicama. Kod treće studije ponešto je promijenjen pristup, prvenstveno zbog već provedenih sustavnih istraživanja „Željezare Sisak“, ali i ponešto različitog fokusa interesa, koji je kod ove studije ponajviše

vezan uz baštinske politike i zaštitu Parka skulptura Likovne kolonije „Željezare Sisak“, pa su u tom smislu većinom provedeni neformalni razgovori sa stručnjacima koji su direktno uključeni u procese očuvanja i prezentacije.³⁹³

Radovi i projekti društveno angažiranih umjetnika poput Neli Ružić i Marijana Crtalića, te kolektiva OUR, ali i drugih spomenutih u disertaciji, poput radova Andreje Kulunčić i Igora Grubića, predstavljaju određenu homogenu cjelinu, međusobno čvrsto tematski povezan korpus unutar suvremene umjetničke produkcije. Naslanjaju se na tradiciju angažiranih praksi devedesetih, što se ponajprije ogleda u metodama koje koriste, poput prepoznavanja i uspostave dijaloga sa društveno marginaliziranom skupinom, aktiviranjem lokalne zajednice, korištenjem (političkog) potencijala javnog prostora i u tom kontekstu subverzija metode medijske kampanje. Jedna od njihovih zajedničkih specifičnosti jest istraživanje koje umjetnici provode, a koje pak funkcionira kao sastavni, strukturalni dio umjetničkog djela. Često sam rad koji se prezentira u formi instalacije, videa, videoinstalacije ili performansa nastaje kao prezentacija rezultata provedenih istraživanja. Umjetnička istraživanja karakterizira etnografsko-antropološki pristup, što generira i određena (ne) umjetnička znanja. Tako Marijan Crtalić koristi etnografski pristup kod snimanja skulptura „Željezarine“ likovne kolonije u filmu *Industrijski raj*, bilježeći na taj način ne samo stanje skulptura koje su u fokusu interesa, nego i odnos stanovnika naselja prema industrijskom nasljeđu. Neli Ružić u filmu *Do konca* dokumentira zatečeno stanje industrijske ruševine – tvornice „Dalmatinka“ i njen materijalni aspekt – arhitekturu i mehanizaciju, dok u drugom dijelu filma *Ana*, primjenjuje etnografsku metodu neformalnog razgovora s radnicama pri čemu stimulira njihova sjećanja kako bi prizvala tjelesnu memoriju u formi kretnje karakteristične za rad u tekstilnoj tvornici. Kolektiv OUR također koristi niz etnografskih metoda kako bi isprovocirali i dokumentirali radnička sjećanja. U slučaju projekta *Rt Jugoplastika* i forma izložbe može se promatrati kao jedna od strategija kojima se stimulira i aktivira potisnuto sjećanje radnika, a koje potom OUR-ovci bilježe i dokumentiraju. U tom kontekstu može se primijeniti i koncept *umjetnika kao etnografa*, pri čemu umjetničko djelo nastaje kao rezultat prikupljenih etnografskih i antropoloških znanja. Također, u kontekstu postojećih modela (re)prezentacije industrijske prošlosti, koji često pate od nekritičnosti i izostanka radničke perspektive – najčešće je riječ o

³⁹³ U okviru istraživanja za potrebe disertacije posjećena je lokacija „Željezare Sisak“, kao i naselja Caprag i šireg područja na kojem se nalaze skulpture Kolonije. Ovim putem zahvaljujem svojim vodičima Almi Trauber i njenom suprugu, kao i Vlatku Čakširanu na razgovoru.

fotografskim narativima – što nerijetko rezultira efektom *pornografije ruševina*, analizirane umjetničke prakse koje se donose u disertaciji predstavljaju u tom smislu pionirske pothvate kritičke artikulacije fenomena deindustrijalizacije u polju umjetnosti.

Imajući u vidu terminologiju i metodologiju koja se koristi u kontekstu suvremenih angažiranih praksi poput; *umjetnosti zajednice*, *procesualne umjetnosti*, *umjetnosti zasnovane na istraživanju*, potrebno je naglasiti kako se analizirane umjetničke prakse zasigurno mogu dijelom kontekstualizirati i unutar postojećeg umjetničkog teorijskog okvira. Umjetničke prakse u fokusu ove disertacije djelomično se nastavljaju na liniju društveno angažirane umjetnosti s početka devedesetih godina prošlog stoljeća, a koju karakterizira visoka društvena osjetljivost i društveni aktivizam, participativnost, aktiviranje političke dimenzije javnog prostora, uspostava različitih kanala za dijalog sa zajednicom te istraživačka faza kojom se generiraju društveno korisna znanja. Ipak, autorica disertacije smatra kako je njihova strukturalna (među)ovisnost o širem društvenom kontekstu kao i činjenica da doprinose uspostavi prostora političke subjektivizacije, ono što razlikuje ove prakse od sličnih projekta koje nazivamo djelima *umjetnosti zajednice* ili *participativna umjetnost*. Iako s njima dijele niz sličnosti, ono što ih bitno razlikuje od navedenih je njihova *političnost*, a koja se manifestira u razotkrivanju „dva svijeta u jednom“ – onog u kojem nema spomenika, kao ni drugih simboličkih prostora identifikacije industrijskih radnika i onog u kojem se radnička prošlost pojavljuje kao legitiman sastavni dio dominantne povijesti, u kojem se glas radnika čuje i gdje su (re)prezentirani kao „živi spomenici“. Na ovaj način analizirane prakse interveniraju u zadane forme osjetilnosti, uspostavljene unutar dominantnog (baštinskog) diskursa i razotkrivaju ono što je društvenim konsenzusom prikrieno. Njihova političnost ne može se detektirati isključivo analizom umjetničke forme (formalnom analizom djela), jer se ona uspostavlja na tri razine ili tijekom tri „životne“ faze umjetničkog djela – produkcije, cirkulacije, percepcije. Također, političnost ovisi o nizu društvenih čimbenika. Aktualna historijska pozicija radnika u kontekstu jednog zaboravljenog političkog sustava – samoupravnog socijalizma, uvelike je utjecala, pa čak i uvjetovala političnost praksi o kojima govorimo. Širenjem polja analize i uključivanjem područja društvenosti kao onog koje je zajedničko umjetnosti i politici, ispitana je operabilnost pojma političke društvenosti, pri čemu se politička društvenost pojedinog projekta „mjeri“ ne samo u odnosu na utjecaj u smislu angažiranja lokalne zajednice ili baštinskih politika, nego i u smislu povećanog interesa stručne i akademske zajednice za temu radništva kao i interes baštinskih institucija, udruga, kulturnih

politika i iniciranja komemorativnih praksi. Nažalost, za detaljniji prikaz društvenog utjecaja pojedinog projekta bila su potrebna dodatna, sustavna istraživanja koja zadiru u polje društvenih znanosti (analiza medijskih objava, učestalost objava, intervjui kojima bi se točno utvrdila motiviranost pojedinih istraživača za temu i sl.), što će, nadam se, biti predmetom interesa nekih budućih istraživača.

Interdisciplinarnim pristupom omogućeno je proširenje terminologije suvremene umjetnosti pojmovima iz srodnih disciplina, što je rezultiralo zadržavanjem kriterija analize u polju umjetnosti (estetike) i politike. Osim spomenute filozofije politike, za analizu umjetničkih projekata industrijske baštine korisnim su se pokazale i druge discipline, poput industrijskih studija i kritičkih baštinskih studija, kao i pojmovi koji su zadržali svoju značenjsku operabilnost u području umjetničke kritike poput *nostalgije dimnjaka*, *pornografije ruševina* ili *baštine u nastajanju* i *autoriziranog baštinskog diskursa*.

Vrijednost interdisciplinarnog pristupa potvrđuje se u polju umjetnosti – u smislu širenja analitičke aparature umjetničke kritike kojom se zahvaćaju suvremeni fenomeni u polju umjetnosti, ali jednako tako i u generiranju znanja koja mogu biti od koristi i drugim disciplinama, poput industrijskih i baštinskih studija, etnologije i kulturne antropologije.

11. POPIS IZVORA I LITERATURE

11.1. Izvorno arhivsko gradivo

Hrvatska, Državni arhiv u Splitu (HR-DAST)

HR-DAST-335 Predionica i tvornica konca „Dalmatinka“, Spisi 1/I (1951. – 1953.)

HR-DAST-335 Predionica i tvornica konca „Dalmatinka“, Spisi I/VII (1953. – 1962.)

HR-DAST-596 „Diokom“ Split, Fond A 1953.

HR-DAST-596 „Diokom“ Split, Fond A 1954.

HR-DAST-596 „Diokom“ Split, Fond A 1960.

HR-DAST-596 „Diokom“ Split, Fond A 1961.

11. 2. Neobjavljena građa projekta *Dalmatinka*

Dnevnika dojmova izložbe *Što je nama naša Dalmatinka dala?* Izvod iz Dnevnika dostupan na poveznicama:

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>

Izvjestaji Skupštine sindikalne podružnice, 1959./1960. godina (iz privatne arhive Stipe Marasovića). Arhiva projekta *Dalmatinka*, Galerija Sikirica.

Marasović, Dunja. „Dalmatinka – moja kancelarija“ (snimka s mobitela). Trajanje 2 min i 34 sec. <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

Milić, Silvija. Intervjui s bivšim radnicama *Dalmatinke*. Arhiva projekta *Dalmatinka*. <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

Ružić, Neli. *Ana*, 2019., vertikalna videoinstalacija (loop) bez zvuka. Sudjeluje: Ana Radović, snimatelj: Darko Škrobonja.

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

Ružić, Neli. *Do konca*, 2019., kratki eksperimentalni film, video HD 1080 p, stereo zvuk, trajanje: 14 min i 35 sec. Scenarij/režija/montaža: Neli Ružić, snimatelj Darko Škrobonja, Neli Ružić, zvučna kompozicija: Tonči Bakotin, Studio Sensoria.

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1KISVHOqGKnOBQdKS-cAJJcQ8aPlaW3Up>.

11.3. Periodika

Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca – Sinj, bilten tvornice „Dalmatinka“, 1957 (br. 1 i 2), 1969. (br. 4.), 1970. (br. 1, 2, 5), 1977. (br.1), 1980. (br. 3.), 1981. (br. 8.), 1982. (br.14.), 1983. (br.7), 1985. (br. 21.)

Jugoplastika: list Složenog poduzeća Jugoplastika, 1965. (br. 1–5), 1966. (br. 6–17), 1967. (br. 18–29), 1968. (br. 30–41), 1969. (br. 42–53), 1970. (br. 54–64), 1971. (br. 65–75), 1972. (br. 76–80, 82–84), 1973. (br. 85–91), 1974. (92–98), 1975. (br. 99–107), 1976. (br. 108–116), 1977. (117–129), 1978. (br. 130–141), 1979. (br. 142 –153)

Vjesnik Cetinske krajine, 1981. (br.1–25), 1982. (br. 26.–50.)

“Aktivnost foto-kluba ‘Jugoplastika’“. *Jugoplastika*, god. II, br. 15, Split, 31. oktobra 1966., 8.

B., A. “Od dekoratera do aranžera”. *Jugoplastika*, god. XI, br. 104., Split, VIII 1975., 8.

Blajić, J. “Prve koševе zabile su žene”. *Vjesnik Cetinske krajine*, god. II, br. 12. , 1. lipnja 1981. 9.

D., B., “Rekreacija uvjet za produktivnost”. *Jugoplastika*, god. IV, br. 33., Split, 30. aprila 1968., 5.

“Dizajn-most među ljudima“. *Jugoplastika*, god. X, br. 100, Split, II, 1975., 9.

“Električar samouki slikar”. *Jugoplastika*, god. VIII, broj 83., Split, 1. XI, 1972., 8.

“Iz aktivnosti naših sekcija”. *Jugoplastika*, god. VIII, broj 80., Split, 25. V. 1972., 12.

“Iz uvodne riječi“. *Jugoplastika*, god. 1., br. 1, Split, 1. kolovoza 1965., 2.

Juretić, Radoje. “Iz rada 'Foto-kino kluba'”, *Jugoplastika*, god. VI, broj 63., Split, 28. XI, 1970., 7.

“Kako riješiti problem učenika u privredi u pogonu Dubrovnik“. *Jugoplastika*, god. II., br. 7, Split, 28. veljače 1966., 7.

Kocjančić, Mira, Lagator, Marinka. “RKUD Dalmatinka“. *Vjesnik Cetinske krajine*, 1987., 3.

Kovačić, Jovanka. “Proizvodna gimnastika i kod nas”. *Jugoplastika*, god.V, br. 53., Split, 26. XII, 1969.

“Ljepota jednog zanimanja”. *Jugoplastika*, god. VI, br. 56, Split, 30. IV. 1970., 10.

Mrđen, Jure. “Tridesetogodišnji gigant“. *Vjesnik Cetinske krajine*, 15. srpnja, 1981.

N., I. “Koristimo kulturne tekovine”. *Jugoplastika*, god. III, broj 18., Split, 31. januar, 1967.

N., I. “Radnici u liječilištima”. *Jugoplastika*, god. IV, br. 36., Split, 31. jul, 1968.

N., T., “Otvorena škola za polukvalificirane radnike“. *Jugoplastika*, god. 1, br. 4, Split, 1. prosinca 1965.

N. T. “Priučavanje primljenih radnika u pogonu konfekcije u Visu”. *Jugoplastika*, god. II, br. 6, Split, 31. siječanj 1966., 2.

“Odmor i rekreacija” (izvod iz podnesenog referata). *Jugoplastika*, god. VII, br. 75, Split, 7. XII, 1971., 5.

P. "Ubuduće Dalmatinka", *Vjesnik Cetinske krajine*, 1. travnja 1981., 9.

"Ponosni smo jer smo bili prvi". *Vjesnik Cetinske krajine*, god. II. br. 22., Sinj, 1. studenog 1981., 5.

"Portreti radnika: Pava Marasović, Rasla je s Dalmatinkom", 5., *Vjesnik Cetinske krajine*, Sinj, 1. rujan, 1981.

"Prva generacija prerađivača plastičnih masa". *Jugoplastika*, god. VI., br. 58, Split, 30. VI. 1970., 7.

S., I. "Suradnja s Narodnim sveučilištem Đuro Salaj – kulturni program za radnike". *Jugoplastika*, god. II, br. 14., Split, 30. septembra 1966., 2.

"Slušaj me i ne druži se s njima one rade u Dalmatinci". *Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca – Sinj*, god. V, br. 8., Sinj, 1981., 5.

Strikić, Radoslav, "Zašto kulturna ustajalost u kombinatu", *Jugoplastika*, god. V, br. 49., Split 31. VIII. 1969., 3.

Škrbić, Bosiljka. "Simfonija treće smjene". *Vjesnik Cetinske krajine*, br. 31, god. III, 15. ožujka 1982., 5.

"Uspjeh plivačica Kombinata". *Jugoplastika*, god. VIII, broj 84., Split, 1. XII. 1972., 8.

V., V. "Što je to rekreacija?" *Jugoplastika*, god. VIII, broj 79., Split, 1. V. 1972., 3

"Zdenko Milišić: Moj uspjeh je u radu". *Jugoplastika*, god. X, br. 94., Split, VI, 1974., 7.

"Zdenko Runjić – inženjer i kompozitor". *Jugoplastika*, god. VI, broj 61., Split, 5. X. 1970., 6.

11.4. Literatura

Althusser, Louis. *Ideologija i ideološki aparati države*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2018.

Archer, Rory, Duda, Igor, Stubbs, Paul, ed. *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*. London: Routledge, 2016.

Archer, Rory, Musić, Goran. "Approaching the Socialist Factory and Its Workforce: Considerations From Fieldwork in (Former) Yugoslavia". *Labor History*, 58:1 (2017): 44–66.

Avdić, Selvedin. *Moja Fabrika*. Zenica: Vrijeme, 2018.

B. P. "Sinj: Higijensko domaćinski tečajevi u tvornici 'Dalmatinka'. *Slobodna Dalmacija*, god. XIV, 25. listopada 1956., str.?

Baćani, Iskra, ur. *Čelik i nafta izložba o izložbi*, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2019.

Bago, Ivana, Majača, Antonija. "Neposlušan", 7–18. U: *Igor Grubić, 366 rituala oslobađanja*. Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević) – Delve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009.

Bahtijari, Snježana. "Prelje, simbol 'Dalmatinke'". *Vjesnik Cetinske krajine*, 15. prosinca 1985., 9.

Bamberger, Bill, Davidson, N. Cathy. *Closing: The Life and Death of an American Factory*. New York: W.W. Norton – DoubleTake Books of the Center for Documentary Studies, 1998.

Bartulović, Vicko. "Cetinski kraj od kraja Drugog svjetskog do početka Domovinskog rata". Disertacija, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2018.

<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:888698> (pristupljeno 15. 12. 2022.)

Bavčević, Gildo. "Mreža solidarnosti (otpor kulturi kapitala)". Diplomski rad, Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu, 2018.

Bekić, Irena. "Poetika društvenih promjena", 36–63. U: *Andreja Kulunčić: Umjetnost za društvene promjene*, ur. MAPA. Zagreb: MAPA, 2018.

Benjamin, Peter, Buchloh, Heinz-Dieter. "The Social History of Art: Models and Concepts". U: *Art Since 1900: 1945 to the Present*, ur. Hal Foster et al. London: Thames & Hudson, 2016.

Berger, Stefan, Wicke, Christian. "Introduction: Deindustrialization, Heritage, and Representations of Identity". *The Public Historian* 39, no. 4(2017): 10–20.

Biočina, Ivana. *Proizvedeno u Hrvatskoj. Tranzicija Hrvatske tekstilne industrije*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2018.

Bishop, Claire, ed. *Participation*. London: Whitechapel – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

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

Bishop, Claire. "Participation and Spectacle: Where Are We Now?", 34–46. U: *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991 – 2011*, ed. Nato Thompson. Cambridge – New York: MIT Press-Creative Time Books, 2012.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, vol. 110 (2004): 51–79.

Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum International* 44, no. 6 (2005): 178.

Biti, Ozren, Senjković, Reana, ur. *Transformacije rada: narativi, prakse, režimi*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2021.

Blagaić, Marina. "Otočna ekonomija – epizoda Jugoplastika". *Etnološka tribina* 35, vol. 42 (2012): 243–258.

Bonfiglioli, Chiara. *Women and Industry in the Balkans: The Rise and Fall of the Yugoslav Textile Sector*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Bonfiglioli, Chiara. "Struktura osjećaja nakon Jugoslavije: slučaj tekstilnih radnika 'Dalmatinke'", 56–66. U: *Što je nama naša Dalmatinka dala?*, ur. Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac, Dragana Modrić. Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017.

Bourriaud, Nicholas, *Relacijska estetika*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013. [1998.]

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2008.

Brković, Daria, ur. *Iz Cetine Rusalke izašle: žene koje su pomicala granice*, katalog izložbe (kolovoz – listopad 2013., Galerija Sikirica). Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2013.

Buden, Boris. *Transition to Nowhere: Art in History After 1989*. Berlin: Archive Books, 2020.

Bull, Anna Cento, Hansen, Hans Lauge. "On Agonistic Memory". *Memory Studies* 9, br. 4 (2016): 390–404. <https://doi.org/10.1177/1750698015615935>.

Borovičkić, Marija, Vene, Lea. "Industrijska baština Vele Luke – novi pogled". U: Končić Badurina, Božena. *Kad bi fabrika trubila*, ur. Lea Vene. Zagreb: Generator multidisciplinarnih koprodukcija – Udruga Siva zona, prostor suvremene i medijske umjetnosti, 2020.

Butković Mićin, Lidija, Bodrožić, Nataša, Šimpraga, Saša. *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji*. Zagreb: Slobodne veze, 2018.

Byrne, David, Doyle, Aidan. "The Visual and the Verbal: The Interaction of Images and Discussion in Exploring Cultural Change". *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*, (2004): 166–177.

Cazeaux, Clive, ed. *The Continental Aesthetics Reader*. London: Routledge, 2017.

Constantinescu, Ilinca Păun, Dascălu, Dragoș, Sucală, Cristina. "An Activist Perspective on Industrial Heritage in Petrița, a Romanian Mining City". *The public historian* 39 (2017):114–141.

Correia, Alice. "Interpreting Jeremy Deller's The 'Battle of Orgreave'". *Visual Culture in Britain* 7, no. 2 (2006): 93–112.

Cowie, Jefferson, Heathcott, Joseph, Bluestone, Barry, eds. *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization*. New York: Cornell University Press, 2003.

Cowie, Jefferson. *Stayin' Alive: the 1970s and the Last Days of the Working Class*. New York – London: New Press – Turnaround, 2012.

Cvek, Sven, Račić, Jasna, Ivčić, Snježana. "Zavađene plave kute: radnički štrajkovi i nacionalizam oko 1990. godine", 77–117. U: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2020.

Cvek, Sven, Račić, Jasna, Ivčić, Snježana. *Borovo u štrajku: rad u tranziciji 1987 – 1991*. Zagreb: Baza za radničku inicijativu i demokratizaciju, 2019.

Čakširan, Vlatko. "Ostavština Kolonije nakon 1990." U: *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971. – 1990.*, ur. Davorka Obradović, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2012.

Čakširan, Vlatko, Škrgulja, Rosana, ur. *Oš' kupit ciglu?*, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2021.

Čakširan, Vlatko. *Što je industrijske baština ? Priručnik za prikupljanje industrijske baštine grada Siska*. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2020.

Čakširan, Vlatko, *Željezara Sisak – nedovršeni gigant*, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2018.

Čakširan, Vlatko. *Gradska munjara Sisak 1907. – 1947.*, katalog izložbe. Gradski muzej Sisak, Sisak, 2007.

Čakširan, Vlatko. *Gutljaj jedan, ali vrijedan*, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2017.

Čakširan, Vlatko. *Željeznička baština Siska na starim razglednicama i fotografijama iz zbirki Gradskog muzeja Sisak*, katalog izložbe. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2021.

Čelik i nafta, prva izložba fotografije, katalog izložbe (Sisak 20. 6. – 10. 7. 1966.). Sisak: Foto savez Hrvatske, Općinsko vijeće Narodne tehnike Sisak, 1966.

Ćuk, Tihana. “Kombinat ‘JUGOPLASTIKA’: rakurs jednog povijesno-umjetničkog pogleda“. Završni rad, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2020.

<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:398050> (pristupljeno 15. 7. 2022).

Ćurković, Dijana, “Ustrajnost za Uzor”. *Nepokoreni Grad*, 1/5 (2013): 12–18.

Ćurković, Dijana. ”Obrana ’Jadranskamena’”, *Zarez*, XIV, 6, 5. srpnja (2012): 338–339.

Ćurković, Jozefina, “Radnička kultura i društveno sjećanje na primjeru tvornice Dalmatinka u Sinju“. Diplomski rad, Filozofski fakultet, Zagreb, 2018.

http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10053/1/DIPLOMSKI%20EKA_Dalmatinka_%20dru%C5%A1tveno%20sje%C4%87anje%20i%20radni%C4%8Dka%20kult.pdf (pristupljeno 29. 11. 2022.).

Ćurković, Jozefina. "Radnička kultura kao uporište društvenog sjećanja: primjer tvornice Dalmatinka u Sinju", *Narodna umjetnost* 57, br. 1 (2020): 71–91.

<https://doi.org/10.15176/vol57no104>. (pristupljeno 29. 11. 2022.).

D'Allea, Anne. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005.

Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. London: Bread and Circuses Publishing, 2012.

Deller, Jeremy. „The Battle of Orgreave, 2002.“, 146-149. *Participation*, ed. Claire Bishop. London - Whitechapel, Cambridge, Massachusetts - The MIT Press, 2006.

Didović, Ante. "Marka za cijelu porodicu. Povijest poduzeća 'Jugoplastika' u 1970im i 1980im godinama." Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:267771>. (pristupljeno 15. 3. 2022.)

Duda, Igor. *Pronađeno blagostanje: svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2009.

Duda, Igor. *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2005.

Đivoje, Alemka, Prančević, Dalibor, Tomić, Robertina, "Case-study 'Jugoplastika': Memorija, proizvodni rad, dizajn, djetinjstvo", 152–192. U: *Odrastanje 60-ih i 70-ih godina*, ur. Vedrana Premuž Đipalo. Etnografski muzej Split, 2016.

Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg Publishers, 2005.

Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Vol. 8. Verso Books, 2014.

Filipović, Marko. “‘Dalmatinka’ nam je otvorila put u život”, *Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca – Sinj*, 1. V. 1969., 3.

Foster, Hal. “The Artist as Ethnographer?”. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology* (1995): 302–309.

Frisch, Michael, Rogovin, Miton. *Portraits in Steel*. New York: Cornell University Press, 1993.

Gal, Susan, Kligman, Gail, ed. *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

<https://doi.org/10.2307/j.ctt7rn10>.

Galić, Anđela. “Polazeći od Umjetničke zbirke Muzeja Cetinske krajine”, 9–17. U: *Sinjski salon*, ur. Dragana Modrić i Anđela Galić, katalog izložbe. Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2020.

Gamulin, Veronika (autorica izložbe). *Od barake do fabrike-o preradi ribe na otoku Hvaru*, katalog izložbe. Stari Grad, Hvar: Muzej Staroga grada, 2018.

Germain, Julian. *Steelworks: Consett, from Steel to Tortilla Chips*. Chicago: Why Not Publishing, 1990.

Gracin, Julija, ur. *Skrojene budućnosti*, katalog izložbe. Zagreb: Tehnički muzej Nikola Tesla, 2019.

Gregos, Katerina. “All That Is Solid Melts into Smoke“, 6–21. U: *Igor Grubić, Traces of Disappearing (in Three Acts)*, catalogue of the Croatian Pavilion at the 58th Venice Biennale. London: Sternberg Press, 2019.

Grubić, Igor. “366 rituala oslobađanja“, 46–189. U: *Igor Grubić, 366 rituala oslobađanja*, ur. Ivana Bago i Antonia Majača. Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević) – Delve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009.

High, Steven C., Lewis, David W. *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*. New York: Cornell University Press, 2007.

High, Steven. "Telling Stories: A Reflection on Oral History and New Media". *Oral History* 38, no. 1 (2010): 101–112.

High, Steven. *Industrial Sunset: The Making of North America's Rust Belt, 1969 – 1984*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Horvat, Branko. "Opozicija i konsenzualna demokracija". *Politička misao* 32, br. 3-4 (1995): 64-71. <https://hrcak.srce.hr/110606> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Hromadžić, Hajrudin. *Leksikon tranzicije*. Zagreb: Disput, 2022.

Hudčinec, Jelena. "Tema B: Prilog poznavanju kiparskih djela realiziranih u Koloniji likovnih umjetnika 'Željezara Sisak'". Magistarski stručni rad, Odsjek za konzervaciju-restauraciju, Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu, 2020.

<https://repozitorij.umass.unist.hr/islandora/object/umas:606> (pristupljeno 28. 12. 2022.)

Ilić, Nataša, Dević, Ana, ur. *Što kako i za koga?*, popratna knjižica izložbe. Zagreb: Dom HDLU – Arkzin – HDLU – Mama, 2000.

Ilišin, Vlasta. "Demokratska tranzicija u Hrvatskoj". *Sociologija i prostor*, br. 139-142 (1998): 27-52. <https://hrcak.srce.hr/119953> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Isto, Raino. "Representing the Worker in Postsocialist Public Space: Art and Politics under Neoliberalism". *International Labor and Working-Class History 98: East Europe and the Troubled Memory of "The Worker" / Labor Activism Under Neoliberalism / Lines of Labor, Lines of Production* (2020): 43–76.

Jambrešić Kirin, Renata, Blagaić, Marina. "The Ambivalence of Socialist Working Women's Heritage: a Case Study of the Jugoplastika Factory". *Narodna umjetnost* 50, br. 1 (2013): 40–73. <https://doi.org/10.15176/vol50no102> (pristupljeno 15. 10. 2022.).

Jelaković, Anica. "Neki ergonomske problemi u tekstilnoj industriji". *Arhiv za higijenu rada i toksikologiju* 60, br. 1 (1995): 83–87.

Jovanov, Neca. *Dijagnoza samoupravljanja 1974. – 1981.* Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.

Jovanov, Neca. "Odnos štrajka kao društvenog sukoba i samoupravljanja kao društvenog sistema". *Revija za sociologiju* 3, br. 1–2 (1973): 27–56. <https://hrcak.srce.hr/156503>, (pristupljeno 25. 9. 2022.).

Jovanov, Neca. *Radnički štrajkovi u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, od 1958. do 1969.* Beograd: Trajna radna zajednica pisaca Zapis-sekcija udruženja književnika Srbije, 1979.

Kalčić, Silva. "Čovjek-radnik u umjetničkim djelima", 365–389. U: *Čovjek i industrija: povijesno iskustvo o čovjeku u industriji*, ur. Julija Lozzi-Barković. Rijeka: Pro Torpedo, 2016.

Kalčić, Silva. "Umjetnost bez iluzije". *Oris*, časopis za arhitekturu i kulturu, vol. VIII, br. 40 (2006): 160–169.

Kalogjera, Dražen. "Privatizacija u stabilizaciji i razvoju Hrvatskog gospodarstva". *Društvena istraživanja* 2, br. 1 (3) (1993): 51-86. <https://hrcak.srce.hr/32635>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Kasapović, Mirjana. "Demokratska tranzicija i političke institucije u Hrvatskoj". *Politička misao* 33, br. 2-3 (1996): 84-99. <https://hrcak.srce.hr/105918> (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Kaselj Perić, Marina, Mesarić Žabčić, Rebeka. "Žene i industrijska baština. Primjer 'Dalmatinke' Sinj". *Kulturna dediščina industrijskih panog/Industrijska kulturna baština* 11, (2011): 286–299.

Katunarić, Vjeran. "O tranziciji i staroj strukturi društvene moći". *Društvena istraživanja* 4, br. 2-3 (16-17) (1995): 265-271. <https://hrcak.srce.hr/32426>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Kester, Grant H. *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998.

Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 2004.

Kideckel, David A. "Coal power: Class, Fetishism, Memory, and Disjuncture in Romania's Jiu Valley and Appalachian West Virginia". *Anuac* 7, no. 1 (2018): 67–88.

Kideckel, David A. "Identity and Mining Heritage in Romania's Jiu Valley Coal Region. Commodification, Alienation, Renaissance", 119–136. U: *Industrial Heritage and Regional Identities*, ed. Christian Wicke, Stefan Berger and Jana Golombek. London, New York: Routledge, 2018.

Kiss, Yudit. "Paradoksi privatizacije u Istočnoj i Srednjoj Europi". *Društvena istraživanja* 2, br. 1 (3) (1993): 3-30. <https://hrcak.srce.hr/32633>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Kolešnik, Ljiljana. "Kritička povijest umjetnosti. Polazišta dometi i perspektive", 351–403. U: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, prir., prev. i ur. Ljiljana Kolešnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005.

Kosmos, Iva, Petrović, Tanja, Pogačar, Martin, ur. *Priče iz konzerve. Povijest prerade i konzerviranja riba na sjeveroistočnom Jadranu*. Zagreb: Srednja Europa, 2020.

Kosmos, Iva, Solis, Inge. *Plavica, tvornica za preradu ribe*. Cres: Creski muzej, ZRC SAZU, 2023.

Labrović, Siniša. *Poslijediplomsko obrazovanje*. Zagreb: WHW, 2009.

Laszlo Klemar, Kosjenka. "Projekt 'Skrojene budućnosti?'"'. *Informatica museologica*, br. 51 (2020): 171–173. <https://hrcak.srce.hr/261818> (pristupljeno 21. 11. 2021.)

Léger, Marc James. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester: John Hunt Publishing, 2012.

Linkon, Sherry Lee. "Narrating Past and Future: Deindustrialized Landscapes as Resources". *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 38–54.

Low, Setha M., ur. *Promišljanje grada*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2006.

Luthar, Breda, Pušnik, Maruša. "The Lure of Utopia: Socialist Everyday Spaces", 1–36. U: *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ed. Breda Luthar, Maruša Pušnik. Washington: New Academia Publishing, 2010.

Maharidge, Dale. *Journey to Nowhere. The Saga of the New Underclass*. New York: Dial Press, 1985.

Maksić, Maja. "Trikotaža Arena Pula – etnologija ženskog rada". PhD diss., University of Pula, Department of Interdisciplinary, Italian and Cultural Studies, 2016.

Marjanić, Suzana. "Art Intervention in Industrial Cultural Heritage or, How Does Socially Useful Art Come About". *Narodna umjetnost* 48, br. 1 (2011): 29-52. <https://hrcak.srce.hr/69345>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Marjanić, Suzana. "Labin ili izvedba undergrounda kao jedan od modusa otpora izolaciji/periferiji", 485–497. U: *Periferno u hrvatskom jeziku, kulturi i društvu / Peryferie w języku chorwackim, kulturze i społeczeństwie*, ur. Robert Bońkowski et al. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021.

Matošević, Andrea, Maksić Maja. “Kad si opušten, tada možeš dati sve od sebe’: etnografija rada u pulskoj Arena trikotaži“. *Narodna umjetnost* 55, br. 1 (2018): 95–110.

Matošević, Andrea. *Pod zemljom. Antropologija rudarenja na Labinštini u XX. stoljeću*. Zagreb – Pula: Institut za etnologiju i folkloristiku, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2011.

Modrić, Dragana, ur. *17:16, Neli Ružić*, katalog izložbe. Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2019.

Modrić, Dragana, Galić, Anđela, ur. *Sinjski salon – polazeći od Umjetničke zbirke Muzeja Cetinske krajine*, katalog izložbe. Sinj: Kulturno umjetničko središte, 2020.

Modrić, Dragana. “Kako (je) tvornica mijenja(la) grad: primjer tvornice Dalmatinka.“ *Narodna umjetnost*, vol. 55, br. 2 (2018): 129–146. <https://doi.org/10.15176/vol55no206>. (pristupljeno 29. 11. 2022.).

Modrić, Dragana. “Zaboravljeni radnik ili prostor političkog u umjetnosti“, 6–11. U: *Neli Ružić, 17:16*, katalog izložbe, ur. Dragana Modrić. Sinj: Kulturno umjetničko središte, 2019.

Modrić, Dragana. “Radnički štrajk u umjetničkoj reprezentaciji Igora Grubića“, 350–374. U *Povijest umjetnosti kao otvoreni projekt*, ur. Silva Kalčić. Split: Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, 2024.

Mouffe, Chantal. “Politika i strasti: ulozi demokracije“, 131–141. U: *Up&Underground*, 23/24, ur. Srećko Horvat, Igor Štikš. Zagreb: Bijeli Val, 2013.

Mouffe, Chantal. “Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention in Public Space“. *Open no.14 /Art as a Public Issue*, (2008): 6–15.

Mouffe, Chantal. “Umjetnički aktivizam i agonistički prostori“, 220–227. U: *Operacija Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, ur. Leonardo Kovačević, Tomislav Medak, Petar

Milat, Marko Sančanin, Tonči Valentić i Vesna Vuković. Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9, 2008.

Mouffe, Chantal. *On the Political*. London – New York: Routledge, 2011.

Mouffe, Chantal. *The Democratic Paradox*. London – New York: Verso Books, 2000.

Musić, Goran. “They Came as Workers and They Left as Serbs. The Role of Rakovica’s Blue-Collar in Serbian Social Mobilisation of the Late 1980s”, 132-155. U: *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, ed. Rory Archer, Igor Duda, Paul Stubbs. London: Routledge, 2016.

Musić, Goran. *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories*. Budapest – New York: Central European University Press, 2021.

Németh, Györgyi. “Contested Heritage and Regional Identity in the Borsod Industrial Area in Hungary“, 95–119. U: *Industrial Heritage and Regional identities*, ed. Christian Wicke, Stefan Berger, Jana Golombek. London – New York: Routledge, 2018.

Nikočević, Lidija. “Kultura ili baština? Problem nematerijalnosti“, 335–338. U: *Proizvodnja baštine: kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, ur. Marijana Hameršak, Iva Pleše, Ana-Marija Vukušić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.

Nikolaidis, Andrej. “Jugoslavenska tranzicija – ratni zločin“, 141–151. U: *Up&Underground*, 23/24, ur. Srećko Horvat, Igor Štikš. Zagreb: Bijeli Val, 2013.

Orlanda Obad, Petra Bagarić. “Kratki rezovi, dugi ožiljci“, od do u *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad, Petra Bagarić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2020).

OUR, ur., *Radni teren (Rt) ‘Jugoplastika’ (...uz preobrazbu destrukcijom)*, katalog izložbe (Salon Galić, 22. studenog – 5. prosinca 2011.). Split: HDLU, 2011.

Obradović, Davorka, ur. *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971. – 1990.*, katalog izložbe Gradskog muzeja Sisak. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2012.

Paladino, Zrinka. “Dalmatinka – primjer industrijske arhitekture Lavoslava Horvata“, 66–76. U: *Što je nama naša Dalmatinka dala?* Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017.

Pantić, Rade. “Od kulture u ‘socijalizmu’ do socijalističke kulture“, 185–200. U: *Gradove smo vam podigli. O protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, ur. Vida Knežević, Marko, Miletić. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018.

Pavičić, Jurica. *Knjiga o jugu*. Zagreb: Profil knjiga, 2018.

Pavlinušić, Jelena. “Tvornica i predionica konca ‘Dalmatinka Sinj’“, 12–22. U: *Što je nama naša Dalmatinka dala?* Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017.

Pavlinušić, Jelena, Modrić, Dragana, Križanac, Nikola. “Dalmatinka – kako je tvornica promijenila grad“, predavanje u okviru javnih predavanja CKPIS-a, 27. ožujka 2019. Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.

Pavlinušić, Jelena. “Arheologija odbačenog”. U: *Vanja Babić: arheologija odbačenog*, katalog izložbe (izložba 25. 11. – 15. 12. 2022., Galerija Sikirica), ur. Jelena Pavlinušić. Sinj: Sinjski kulturni urbani pokret, 2022.

Peraica, Ana. “Prisila na sjećanje”. U *Neli Ružić – Time lapsus*, katalog izložbe, ur. Janka Vukmir. Zagreb: Institut za suvremenu umjetnost, 2015.

Perić, Davorka. “Neposluh garavog anđela“. *Zarez*, god. X, br. 235/6, 10. srpnja 2008.

Petričić, Darko. *Kriminal u Hrvatskoj pretvorbi*. Zagreb: Abakus, 2000.

Petrović, Tanja. *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe*. Beograd: Fabrika knjiga, 2012.

Petrović, Tanja. "Nostalgia for Industrial Labor in Socialist Yugoslavia or Why the Post-Socialist Affect Matters", 14–30. U: *Nostalgia on the move*, ur. Mirjana Slavković i Marija Đorgović. Beograd: Muzej Jugoslavije, 2017.

Petrović, Tanja. "Zašto je nostalgija važna? Emocije i politička subjektivnost posle socijalizma", 129–142. U: *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*. Zbornik radova 48. Zagrebačke slavističke škole, ur. Lana Molvarec, Tatjana Pišković. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, 2020.

Petrovic, Tanja. "Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the Former Yugoslavia". *Narodna umjetnost* 50, (2013): 96–119. Doi: 10.15176/VOL50NO104.

Phelan, Sean, Lincoln, Dahlberg. "Discourse Theory and Critical Media Politics: An Introduction", 1–40. U: *Discourse Theory and Critical Media Politics*, ed. Sean Phelan, Lincoln Dahlberg. London: Palgrave Macmillan, 2011.

Podboj, Martina. "Kritička analiza diskursa: Teorijski temelji i mogućnost primjene". Diplomski rad, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2012. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:848567>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Popov, Nebojša. "Štrajkovi u savremenom jugoslovenskom društvu". *Sociologija* 11, no. 4 (1969). <http://www.zsf.rs/analize/strajkovi-u-savremenom-jugoslovenskom-drustvu/> (pristupljeno 1. 2. 2023.).

Portelli, Alessandro. *Biography of an Industrial Town: Terni, Italy, 1831 – 2014*. New York: Springer, 2017.

Potkonjak, Sanja. "Umjetnička transformacija postindustrijskog (g)rada", 26–55. U: *Abeceda Željezare*, ur. Alma Trauber. Sisak: Galerija Striegl, 2021.

Potkonjak, Sanja, Pletenac, Tomislav. "Kada spomenici ožive – 'umjetnost sjećanja' u javnom prostoru". *Studia ethnologica Croatica* 23, br. 1. (2011): 7–24. <https://hrcak.srce.hr/74739> (pristupljeno 15. 7. 2022.).

Potkonjak, Sanja, Pletenac, Tomislav. "Grad i ideologija: 'Kultura zaborava' na primjeru grada Siska". *Stud. ethno. Croat.*, vol. 19 (2007): 171–198.

Potkonjak, Sanja, Škokić, Tea. "Višestruke temporalnosti: konceptualni izazov u promišljanju postindustrijske etnografije Siska", 139–159. U: *Transformacije rada: narativi, prakse, režimi*, ur. Ozren Biti, Reana Senjović. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2021.

Potkonjak, Sanja, Škokić, Tea. "In the World of Iron and Steel: On the Ethnography of Work, Unemployment and Hope". *Narodna umjetnost* 50/1 (2013): 74–95.

Potkonjak, Sanja, Škokić, Tea. *Gdje živi tvornica? Etnografija postindustrijskog rada*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2022.

Premuž Đipalo, Vedrana. "Žene u doba socijalizma: slučaj 'Dalmatinka'", 22-53. U: *Što je nama naša Dalmatinka dala?*, ur. Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac, Dragana Modrić (Sinj: Kulturno umjetničko središte Sinj, 2017).

Rajković, Ana. *Dugi ženski marš*. Zagreb: DAF, 2021.

Ramet, Sabrina P., ed. *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*. Philadelphia: Penn State Press, 2010.

Rancière, Jacques. "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics", 31–50. U: *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, eds. Beth Hinderliter et al. Durham: Duke University Press, 2009. DOI:<https://doi.org/10.1215/9780822390978>.

Rancière, Jacques. "Problems and Transformations in Critical Art", 83–93. U: *Participation*, ed. Claire Bishop. Cambridge: The MIT Press – London: Whitechapel, 2006.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Trans. Gabriel Rockhill. London: A&C Black, 2006.

Rancière, Jacques. *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*. Prijevod Leonardo Kovačević. Zagreb: Multimedijalni institut, 2010.

Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of art*. London – New York: Verso Books, 2013.

Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury Publishing, 2010.

Rancière, Jacques. *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*. New York: Columbia University Press, 2011.

Rancière, Jacques. *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. London – New York: Verso Books, 2012.

Rancière, Jacques. *The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2011.

Restović, Petar. "Priznanje foto-klubu", *Jugoplastika*, god. VII, br. 66, Split, 8. 3. 1971., 8.

Ribnikar, Ivan. "Ukidanje društvenog vlasništva". *Društvena istraživanja* 2, br. 1 (3) (1993): 31-49. <https://hrcak.srce.hr/32634>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Rockhill, Gabriel. "Radical History and the Politics of Art". In: *Radical History and the Politics of Art*. New York: Columbia University Press, 2014.

Rockhill, Gabriel. *Interventions in Contemporary Thought: History, Politics, Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Rockhill, Gabriel. *Counter-History of the Present: Untimely Interrogations into Globalization, Technology, Democracy*. Durham: Duke University Press, 2017.

Sadiku, Artan. "Od centra do periferije: o estetskom oblikovanju radništva", 43-57. U *Gradove smo vam podigli - o protivrečnostima jugoslavenskog socijalizma*, ur. Vida Knežević, Marko Miletić. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018.

Sholette, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press, 2010.

Siegenthaler, Fiona. "Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship". *Critical Arts* 27, no. 6 (2013): 737–752.

Smith, Laurajane, Campbell, Gary. "'Nostalgia for the Future': Memory, Nostalgia and the Politics of Class". *International Journal of Heritage Studies* 23, no. 7 (2017): 612–627.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

Strangleman, Tim, Rhodes, James, Linkon, Sherry. "Introduction to Crumbling Cultures: Deindustrialization, Class, and Memory". *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 7–22. <https://www.jstor.org/stable/i40131266> (pristupljeno 15. 5. 2022.).

Strangleman, Tim. "'Smokestack Nostalgia,' 'Ruin Porn' or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation". *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 23–37. U: doi:10.1017/S0147547913000239 (pristupljeno 5. 12. 2021.).

Strangleman, Tim. "Representations of Labour: Visual Sociology and Work". *Sociology Compass* 2, no. 5 (2008): 1491–1505.

Sunara, Sagita, Mirjam. "Preporuke za konzervaciju-restauraciju i prezentaciju skulpture 'Zid' autorice Dore Kovačević iz Parka skulptura 'Željezare Sisak'", 455–471 U: *Obnova industrijskog nasljeđa*, VIII. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini, ur. Iva Mrak i Nana Palinić. Rijeka: Pro Torpedo, Građevinski fakultet u Rijeci, 2021.

Sunara, Sagita, Mirjam. "Restauriranje i prezentacija Parka skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika 'Željezara Sisak': konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture 'Muškarac i žena' Petra Barišića", 677–689. U: *Čovjek i industrija, s naglaskom na povijesno iskustvo o čovjeku u industriji*, VI. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini, zbornik radova, ur. Julija Lozzi Barković. Rijeka: Pro Torpedo, 2016.

Sunara, Sagita Mirjam. "Sudjelovanje Odsjeka za konzervaciju – restauraciju Umjetničke akademije u Splitu u Danima industrijske baštine Grada Siska", 43-58. U: *Dani industrijske baštine Grada Siska – prvih pet godina – 2013-2017*. Sisak, Muzej Grada Siska, 2018.

Suter, Mischa. "A Thorn in the Side of Social History: Jacques Rancière and Les Révoltes logiques". *International Review of Social History* 57, no. 1 (2012): 61–85.

Šimunović, Nikolina, ur. *Silvestar Kolbas: Fotokemika*, katalog izložbe. Samobor-Zagreb: Pučko otvoreno učilište Samobor – Tehnički muzej Nikola Tesla, 2021.

Šuvaković, Miško. *Studije slučaja. Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mali nemo, 2006.

Therborn, Göran. "Frankfurtska škola". Prijevod Alen Sućeska. *Čemu*, časopis studenata filozofije, god. X, br. 20 (2011.): 18–47.

Thompson, Nato. "Living as Form", 16–34. U: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991 – 2011*. New York – Cambridge: Creative Time Books –The MIT Press, 2012.

Tomić-Koludrović, Inga. *Pomak prema modernosti, žene u Hrvatskoj u razdoblju "zrele tranzicije"*. Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2015.

Trauber, Alma. "Park skulptura Sisak". U: *Park skulptura Sisak* (brošura/karta). Sisak: Gradska galerija Striegl, 2016.

Trauber, Alma. "Tvornica baštine 'Željezara Sisak' – osvrt na početke projekta", 32-43. U: *Dani industrijske baštine Grada Siska - prvih pet godina – 2013-2017*. Sisak: Gradski muzej Sisak, 2018.

Tvornice i radnici u fokusu fotografa. Gradska Galerija Striegl, 27. 11. – 31. 12. 2020., brošura. Sisak: Gradska galerija Striegl, 2020.

Vodopivec, Nina. "Our Factory: Textile Workers' Memories and Experiences in Slovenia". *Narodna umjetnost* 57, br. 1 (2020): 51–70. <https://doi.org/10.15176/vol57no103> (pristupljeno 15. 5. 2022.).

Vodopivec, Nina. *Tu se ne bo nikoli več šivalo: doživljanja izgube dela in propada tovarne*. Prijevod Linda Kosmyryk. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2021.

Vuković, Vesna. "Proizvodnja relacija kao umjetnički medij. O umjetničkoj praksi Andreje Kulunčić". *Frakcija* 58/59 (2011): 94–100.

Vukušić, Ana-Marija. *'U sridu': sjećanje, pamćenje i život Alke*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.

Vukušić, Ana-Marija. "Alka i UNESCO. Prepoznatljivost i očuvanje?", 703–716. U: *300. obljetnica slavne obrane Sinja 1715. godine (1715. – 2015.)*, ur. Josip Dukić, Josip Grbavac. Sinj: Viteško alkarsko društvo Sinj, Grad Sinj i gradovi i općine Cetinske krajine, Franjevački samostan Gospe Sinjske, 2018.

Wicke, Christian, Berger, Stefan, Golombek, Jana ed., *Industrial Heritage and Regional Identities*. London: Routledge, 2018.

Wicke, Christian. "Introduction: Industrial Heritage and Regional Identities", 1–12. U: *Industrial Heritage and Regional Identities*, eds. Christian Wicke, Stefan Berger, Jana Golombek. London: Routledge, 2018.

Yin, Robert, K. *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003.

Županov, Josip. "Industrijski konflikti i samoupravni sistem". *Revija za sociologiju* 1, br. 1 (1971), 5–24. <https://hrcak.srce.hr/156639> (pristupljeno 27. 9. 2022.)

Županov, Josip. *Samoupravljanje i društvena moć*. Zagreb: Globus, 1985.

11.5. Mrežni izvori

"Capus Digital Repository". *Capus project*.

<https://www.capusrepository.unito.it/category/sculpture> (pristupljeno 27. 12. 2022.).

"Cetinska krajina". *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=11353> (pristupljeno 11. 2. 2023.).

"Denkmale zur geschichte von arbeit und einwanderung". *Rotor, Center for Contemporary Art*.

https://www.rotor.mur.at/popup_annen6_k.leko_kunstwerke_ger.html

(pristupljeno 15. 12. 2022.).

„Istraživačko-izložbeni projekt Dalmatinka”. *Ferata*, 23. svibnja 2014.

<https://www.ferata.hr/istrazivacko-izlozbeni-projekt-dalmatinka-sinj/>

(pristupljeno 29. 11. 2022.).

"Izložba: O kruhu i ružama", 30. 4. 2021. *Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje "Zlatna*

vrata" <http://zlatnavrata.hr/stranica/izlozba-o-kruhu-i-ruzama/496> (pristupljeno 22. 12.

2022.).

"Jeste li primijetili mural Ive Filipovića?" Objavljeno 16. lipnja 2016. *Dalmatinka Sinj*.

Facebook. <https://www.facebook.com/dalmatinkasinj/photos/jeste-li-primijetili-mural-ive->

filipovi% C4% 87a-gr% C4% 8Di% C4% 87a-i-njegovog-pomo% C4% 87nika-damira-jenj/1063983146983712/ (pristupljeno 15. 6. 2022.).

“Jugoplastika“. *Portal hrvatske tehničke baštine*, 5. studenoga 2021.

<https://tehnika.lzmk.hr/jugoplastika/> (pristupljeno 7. 3. 2023.).

“Kad ne dime tvornički dimnjaci-umjetnički pojmovnik javnog prostora“. Otvoreni likovni pogon. <http://otvorenilikovnipogon.org/projekti/kad-ne-dime-tvorniki-dimnjaci-umjetniki-pojmovnik-javnog-prostora.html> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

“Njih su dvojica mi smo sami“ u Galeriji VN, *Podcast Kulturpunkt*
<https://soundcloud.com/kulturpunkt/njih-su-dvojica-a-mi-smo-sami>, (pristupljeno 27. 12. 2022.).

“Prezentacija projekta Nevidljivi Sisak Marijana Crtalića“, *Culturnet*

<https://www.culturenet.hr/prezentacija-projekta-nevidljivi-sisak-marijana-crtalica/30120>
(pristupljeno 23. 10. 2022.).

“Registar kulturnih dobara“. Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske.

<https://registar.kulturnadobra.hr/#/details/Z-5733> (pristupljeno 28. 12. 2022.).

“Rušenje 'Jugoplastike' Diokom 2004 Split“, *YouTube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=bqcowC9dCFI> (pristupljeno 1. 12. 2023.).

“Sadašnjost povijesti“, najava izložbe u Galerija SIZ“ (16. 6. 2011. - 5. 7. 2011.).
Kulturpunkt.hr.

<https://www.kulturpunkt.hr/content/sadasnjost-povijesti> (pristupljeno 27. 12. 2022.).

“SDP – priopćenje zbog odbijanja da ubuduće Gradski bazen u Sinju nosi ime Vice Buljana“. *Sinjska rera*, 16. 10. 2019. <https://sinjskarera.hr/sdp-priopcenje-zbog-odbijanja-prijedloga-da-gradski-bazen-u-sinju-ubuduće-nosi-ime-vice-buljana/> (pristupljeno 14. 2. 2021.).

“Sinj: prosvjed radnika Dalmatinke i Autoprijevoza”. *Jutarnji.hr*, 29. lipnja 2007. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/sinj-prosvjed-radnika-dalmatinke-i-autoprijevoza-3255338>. (pristupljeno 28. 11. 2022.).

“Sinj: štrajk u tvornici Dalmatinka Nova”. *Jutarnji.hr*, 3. svibnja 2006. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/sinj-strajk-u-tvornici-dalmatinka-nova-3323861> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

“Strožanac 1976.“ (video) *Dalmatinka Sinj. Facebook*, 3. veljače 2018. <https://www.facebook.com/dalmatinkasinj/videos> (pristupljeno 12. 12. 2022.).

“Željko Kerum i urbani Jugoslaven“. *Rakijamala*, 16. travnja 2011. *YouTube*. 3 min. i 41. sec. <https://www.youtube.com/watch?v=xbOvWsydxyI> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

Abramović, Ana. “Solidarnost kao društvena vrijednost”. *Kulturpunkt.hr*, 25. 6. 2014. <https://www.kulturpunkt.hr/content/solidarnost-kaao-drustvena-vrijednost> (pristupljeno 28. 12. 2022.).

Bekić, Irena. “Rastvaranje privida, poticanje promjena“. *Kulturpunkt.hr*, 14. 9. 2020. https://kulturpunkt.hr/tema/rastvaranje-privida-poticanje-promjena/?fbclid=IwAR03N8iPXyjdld-EU7u4591ca91QOntFkl6HOgciSh_PxQDS32Zj0JBwWUs (pristupljeno 15. 12. 2022.).

Benjamin, Walter. *The Author as Producer*, transl. John Heckman. <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1970/author-producer.htm> (pristupljeno 15. 9. 2021.).

Bilas, Boris, “Bruno Orešar 2014.: ’Franjo Tuđman bio mi je poput djeda’”. *Nacional*, 4. 8. 2021. <https://www.nacional.hr/bruno-oresar-2014-franjo-tudman-bio-mi-je-poput-djeda/> (pristupljeno 12. 11. 2022.).

Boym, Svetlana. "Ruinophilia: Appreciation of Ruins". *Atlas of Transformation* 10, 2011. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> (pristupljeno 15. 11. 2022.).

Cowie, Jefferson, Heathcotted, Joseph. "The Meanings of Deindustrialization", 2, (2003.), <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/b9039ee0-a5c7-4a10-ac63-a1b19fb04eb3/content>, (pristupljeno 5. 6. 2023.).

Crtalić, Marijan, "Industrijski raj". *HDLU Međimurja*, 3. srpnja 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=cbpbqOC68B0> (pristupljeno 9. 3. 2023.).

Crtalić, Marijan. "Nevidljivi Sisak – Fenomen Željezara". *Marijan Crtalić*, blog, 16. travnja 2011. <http://marijancrtalic.blogspot.com/2011/04/marijan-crtalic-nevidljivi-sisak.html> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

Crtalić, Marijan. "Njih su dvojica mi smo sami". POPUP 26 / Objekt 32, Željeznički kolodvor Osijek, *YouTube*, 25. 5. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=99KM63C49WY>, (pristupljeno 27. 12. 2022.).

Crtalić, Marijan. "Opušteno". *TV Subotica, YouTube*, 30. 3. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5ITvWcFXL9s&t=2834s>. (pristupljeno 27. 12. 2022.).

Crtalić, Marijan. "Sadašnjost povijesti". *Kulturpunkt. hr.* (najava izložbe *Sadašnjost prošlosti* u riječkoj Galeriji SIZ od 16. lipnja do 5. srpnja 2011.). <https://kulturpunkt.hr/najava/izlozba/sadasnjost-povijesti/>, (pristupljeno 10. 11. 2022.).

Crtalić, Marijan. *Marijan Crtalić* (blog), 1. srpnja 2011. „Razine i mete“. http://marijancrtalic.blogspot.com/2011/07/razine-i-mete-levels-and-targets-2008_01.html. (pristupljeno 25. 12. 2022.).

Dević, Goran. *Buffet Željezara*, dokumentarni film, 2017. Trajanje: 61 min. *Vimeo*. <https://vimeo.com/ondemand/thesteelmillcafe> (pristupljeno 15. 10. 2021.).

Dević, Goran. *Dvije peći za udarnika Josipa Trojka*, dokumentarni film, 2012. Trajanje: 35 min. Dublinski principi.

https://ticcih.org/wpcontent/uploads/2013/10/GA2011_ICOMOS_TICCIH_joint_principles_EN_FR_final_20120110.pdf, (pristupljeno 25. 11. 2022.).

Festival Željezara. Facebook.

<https://www.facebook.com/festivalzeljezara/videos/626813190755248>, (pristupljeno 28. 12. 2022.).

Galerija Striegl. <https://galerija-striegl.hr/> (pristupljeno 31. 12. 2022.).

Holandska kuća, interpretacijski centar industrijske baštine Siska. <http://www.hoku.hr/> (pristupljeno 31. 12. 2022.).

Horvatinčić, Sanja. “Život i smrt Bombardellijevih vjesnika slobode“. *Mreža antifašistkinja Zagreb (MAZ)* <http://www.maz.hr/2015/03/16/zivot-i-smrt-bombardellijevih-vjesnika-slobode/> (pristupljeno 19. 2. 2023.).

Izješće o provedenom javnom savjetovanju. *Grad Sinj.* <http://www.sinj.hr/wp-content/uploads/2020/12/izvjesce-1.pdf>. (pristupljeno 11. 2. 2023.).

Jasić, Mirna. “Sanja Horvatinčić: Socijalistički spomenici utopijski su hramovi modernizma“. *Novosti*, 15. 10. 2014. <https://www.portalnovosti.com/sanja-horvatincic-socijalisticki-spomenici-utopijski-su-hramovi-modernizma?alphabet=lat> (pristupljeno 15. 11. 2021.).

Kaštelan, Andrea. 2014. *Dalmatinka Sinj*, kratki film (konceptija: Dragana Modrić, Jelena Pavlinušić, Nikola Križanac). Objavljeno 2015. *Vimeo*, 15 min. <https://vimeo.com/104534639>. (15.7.2020.).

Knežević, Svjetlana. “Nova snaga ‘Dalmatinke’ je u potencijalnoj političkoj emancipaciji građana/ki“. *Libela, portal o rodu, spolu i demokraciji*, 7. 9. 2016.

<https://www.libela.org/razgovor/7919-nova-snaga-dalmatinke-je-u-potencijalnoj-politickoj-emancipaciji-gradjana-ki/> (pristupljeno 29. 11. 2022.).

Kovačević, Srđan. *Tvornice radnicima*, dokumentarni film, 2021., trajanje 105 minuta. *Vimeo*, <https://vimeo.com/565721685>, (pristupljeno 6. 10. 2021.).

Krištofić, Bojan. “Prekrojene prošlosti, zakrpane sadašnjosti”. *Kulturpunkt*, 23. 5. 2019. <https://www.kulturpunkt.hr/content/prekrojene-proslosti-zakrpane-sadasnjosti> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

Leko, Kristina. “Rudarske uspomene“. *Otvoreni likovni pogon*, <https://otvorenilikovnipogon.org/projekti/rudarske-uspomene.html>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Maričić, Slobodan. “5. oktobar, 20 godina kasnije: dani kad je Srbija stala”. *BBC news na srpskom*, 29. septembar 2020. <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-54333180>. (pristupljeno 15. 8. 2022.).

Marjanić, Suzana. “Mogućnosti otpora, Marijan Crtalić”. *Thisisadominoproject.org.*, 28. 3. 2022. <https://thisisadominoproject.org/marijan-crtalic-mogucnosti-otpora-2007-2020/> (pristupljeno 27. 12. 2022.).

Neli Ružić. <http://neliruzic.com/> (pristupljeno 7. 2. 2022.).

Toni Paštar, “Radnice su plakale dok su im rušili tvornice: sinjska ‘Dalmatinka’ nekad je zapošljavala 2650 radnika, ‘Cetinka’ 1100, IGRO ‘Sinj’ 450, ‘Konkurent’ 400, ‘Sinjanka’ 330.“ *Slobodna Dalmacija*, 9. rujna 2021. <https://slobodnadalmacija.hr/split-i-zupanija/zagora/radnice-su-plakale-dok-su-im-rusili-tvornice-sinjska-dalmatinka-nekad-je-zaposljavala-2650-radnika-cetinka-1100-igro-sinj-450-konkurent-400-sinjanka-330-1125997>, (pristupljeno 13. 6. 2024.)

Paštar, Toni. “Sinjska 'Dalmatinka' umrla u sedamdesetoj godini”. *Slobodna Dalmacija*, <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/sinjska-dalmatinka-umrla-u-sedamdesetoj-godini-78067> (pristupljeno 28. 11. 2022.).

Pavičić, Jurica. "Nema više teta iz fabrike" (Vijesti iz Liliputa). *Jutarnji.hr.*, 8. 5. 2010. <http://www.jutarnji.hr/nema-vise-teta-iz-fabrika/760020/> (pristupljeno 20. 11. 2022.).

Pavičić, Jurica. "Slava Jugoplastici" (Tekst iz knjige eseja *Knjiga o jugu*), 24. 12. 2018. <https://www.xxzmagazin.com/slava-jugoplastici> (pristupljeno 15. 10. 2021.).

Pavičić, Jurica, "Nekad su u Jugoplastici tisuće ljudi radile, danas u Jokeru tisuće ljudi kupuju". *Slobodna Dalmacija*, 2. svibnja 2002. <https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/jurica-pavicic-nekad-su-u-jugoplastici-tisuce-ljudi-radile-danas-u-jokeru-tisuce-ljudi-kupuju-50726> (pristupljeno 15. 12. 2022.).

Pavić, Snježana. "Tko je Andreja Kulunčić. Hrvatska umjetnica na crnoj listi Tate Galerije, 'Pozivam vas da preuzmete odgovornosti'". *Jutarnji list*, 14. siječnja, 2018. (online izdanje). <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/hrvatska-umjetnica-na-crnoj-listi-tate-galerije-pozivam-vas-da-preuzmete-osobnu-odgovornost-6927030> (pristupljeno 1. 10. 2022.).

Pavlinušić, Jelena, Modrić, Dragana, Križanac, Nikola. "Dalmatinka – kako je tvornica promijenila grad" (predavanje). *Transformacija rada u posttranzicijskoj Hrvatskoj*, Institut za etnologiju i folkloristiku, 27. ožujka 2018. <https://www.ief.hr/skupovi/tribine/dalmatinka/> (pristupljeno 29. 11. 2022.).

Perić, Vito. "Peronja presudio spomenicima NOB-a". *Slobodna Dalmacija*, 29. rujna 2009. <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/peronja-presudio-spomenicima-nob-a-u-sinju-69443> (pristupljeno 20. 9. 2021.).

Perić, Vitomir. "Umro si ti, umrla je tvornica, a ni mi se ne osjećamo baš najbolje". *Slobodna Dalmacija*, 23. ožujka 2009. Dostupno na <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/umro-si-ti-umrla-je-tvornica-a-ni-mi-nismo-bas-najbolje-45434> (pristupljeno 27. 11. 2022.).

Perišić, Ana, "Radni teren (Rt) Jugoplastika – komunikacijski alati i uloga posjetitelja u izložbenom prostoru". *Kustoska platforma*, 2011./2012.

https://sites.google.com/a/kustoskaplatforma.com/www/prosla-izdanja-kp/kp-2011-2012/teren/jugoplastika_ana-perisic (pristupljeno 3. 12. 2022.).

Prerad, Danijel. "Preminuo akademski slikar i multimedijalni umjetnik Marijan Crtalić". *Večernji list* (online izdanje), 27. listopada 2020. <https://www.vecernji.hr/kultura/preminuo-akademski-slikar-i-multimedijalni-umjetnik-marijan-crtalic-1441592> (pristupljeno 28. 12. 2022.).

Rockhill, Gabriel. "Ranciere and His Legacy: Contributions and Limitations". *Critical Theory Workshop*, July 2, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Gww08h49nX4> (pristupljeno 15. 10. 2022.).

Ryan, Bartholomew. "Altermodern: a Conversation with Nicolas Bourriaud". *Art in America*, March 16, 2009. <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud-56055/> (pristupljeno 7. 4. 2022.).

Sapunar, Dora. "Kako se odnositi prema simbolima vremena ili što veže Pruitt-Igoe s Jugoplastikom?". *Kustoska platforma*, 2011/2012. <https://sites.google.com/a/kustoskaplatforma.com/www/prosla-izdanja-kp/kp-2011-2012/teren/dora-sapunar>. (pristupljeno 25. 12. 2022.).

Skrojene budućnosti. <https://skrojene-buducnosti.eu/> (pristupljeno 3. 3. 2023.)

Sorić, Sven. "Fokus na zajednički (g)rad". *Vizkultura*, 1. 6. 2015. <https://vizkultura.hr/intervju-marijan-crtalic-festival-zeljezara/> (pristupljeno 25. 12. 2022.).

Steyerl, Hito. "Politics of Art, Contemporary Art and the Transition to Post-democracy". *E-flux*, December 21, 2010. <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> (pristupljeno 20. 2. 2021.).

Stojičević, Lana. “Kada ne dime tvornički dimnjaci“. (Audio walk, razgovor bivših radnika na terenu ugašene Tvornice elektroda i ferolegura – T EF) *aporee.org*. <https://aporee.org/maps/work/projects.php?project=tef> (pristupljeno 2. 3. 2023.).

Šimpraga, Saša. “Svi su graditeljski slojevi jednakovrijedni“. *Vizkultura*, 22. 11. 2017. <https://vizkultura.hr/intervju-sandi-bulimbasic/> (pristupljeno 21. 12. 2022.).

“The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage“ / „Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine“. *Povijest u nastavi* VIII, br. 15 (1), (2010.): 169–182. <https://hrcak.srce.hr/82541> (pristupljeno 1. 12. 2022.).

Tiravanija, Rirkrit. “Untitled (Free/Still)“. *The Museum of Modern Art*, 3. veljače 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0xRx2s3FpSg> (pristupljeno 31. 1. 2023.).

Vujević, Eda. “Josip Kodl starome Splitu donio je modernu arhitekturu, a novi mu je srušio Dom ‘Gusara‘ i hotel ‘Ambasador‘, sve što je sagradio osim škole ‘Dobri‘“. *Slobodna Dalmacija*, 17. veljače 2021. <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/arhitektura/josip-kodl-starome-splitu-donio-je-modernu-arhitekturu-a-novi-mu-je-srusio-dom-gusara-i-hotel-ambasador-sve-sto-je-sagradio-osim-skole-dobri-1078219>. (pristupljeno 8. 12. 2022.).

Žarko, Jakov. “Bile smo obične radnice, ali smo se osjećale ka carice! S pismom smo išle na posal. Svi znaju za Escadu, Boss i Adidas, ali malo ko zna da su se njihovi proizvodi stvarali i kod nas, u Jugoplastici“. *Slobodna Dalmacija*, 16. ožujka 2022. <https://slobodnadalmacija.hr/split/bile-smo-obicne-radnice-ali-smo-se-osjecale-ka-carice-s-pismom-smo-isle-na-posal-svi-znaju-za-escadu-boss-i-adidas-ali-malo-ko-zna-da-su-se-njihovi-proizvodi-stvarali-i-kod-nas-u-jugoplastici-1176135> (pristupljeno 15. 4. 2022.).

12. SAŽETAK

U fokusu disertacije nalaze se suvremene društveno angažirane umjetničke prakse hrvatske umjetnosti koje se bave temom deindustrijalizacije, vrlo složenim društvenim fenomenom s izrazito političkim predznakom, usko vezanim uz raspad socijalizma i pojam tranzicije 90-ih godina 20. st. Deindustrijalizacija se u Hrvatskoj odvila u specifičnom povijesnom trenutku, uokvirena ratnim i poslijeratnim društveno-političkim okolnostima, koje su, u konačnici, dovele do stigmatizacije socijalističkog nasljeđa, pa slijedom toga i industrijske baštine vezane uz razdoblje socijalizma. Stoga, kada govorimo o tom, recentnom industrijskom nasljeđu, mislimo i na, uglavnom neistraženu, nezapisanu recentnu radničku povijest.

Po prirodi odabrane teme i umjetnički radovi koji se bave procesom i društvenim posljedicama deindustrijalizacije, izrazito su politični, zbog čega je teorijski okvir njihove interpretacije, generiran objašnjenjima suvremene društveno-angažirane umjetnosti (Bourriaud, Bishop) proširen konceptima iz područja filozofije politike, a kako bi se artikulirala osnova za složenije analize suodnosa umjetnosti, društva, estetike i politike. Pristupa im se oslanjanjem na filozofski diskurs Jacquesa Rancièrea, koji umjetnost i politiku prikazuje kao međusobno srodna područja, uz dodatna pojašnjenja Rancièreove terminologije od strane teoretičara Gabriela Rockhilla te fokusiranjem na Rockhillov koncept društvene političnosti umjetnosti. Njegova operabilnost ispituje na konkretnim primjerima umjetničkih realizacija inkorporiranim u muzeološko-istraživačke projekte – studije slučaja – vezane uz materijalnu i nematerijalnu baštinu industrijske proizvodnje i radničke povijesti u razdoblju socijalizma, u čijoj se interpretaciji isprepleću metode povijesti umjetnosti, industrijskih i baštinskih studija s filozofijom politike.

Predmet disertacije je kompleksan suodnos umjetnosti, društva, estetike i politike, onakav kakvog nalazimo u korpusu umjetničkih realizacija na temu deindustrijalizacije, koji se razmatra u središnjem dijelu rada, kroz prikaz i objašnjenje muzeološko-istraživačkih projekata vezanih uz tvornice „Dalmatinka“ u Sinju, „Jugoplastiku“ u Splitu i „Željezaru Sisak“ u Sisku, kao eklatantne primjere deindustrijalizacije u lokalnom kontekstu. Koristeći se umjetničkim strategijama koje se pozivaju na baštinu povijesne avangarde, promatrane umjetničke prakse i konkretne umjetničke realizacije, nastale uz navedene muzeološko-istraživačke projekte, sagledavaju se iz perspektive aktiviranja kolektivnog sjećanja i afirmacije zaboravljenog industrijskog nasljeđa socijalizma, nadopunjene usporednom analizom uvjeta njihove

produkcije, cirkulacije i recepcije kojima se ispituje društveno-politički potencijal takve vrste umjetnosti. Uz metodologiju povijesti umjetnosti, u disertaciji su obilato korištene i sociološke metode i instrumenti (etnografska metoda, polustrukturirani intervju, intervju), a s ciljem dobivanja, kako uvida u mišljenja umjetnika i kustosa, tako i u stavove i osjećaje radnika, ključnih aktera procesa deindustrijalizacije. Širenje analitičke i teorijske aparature olakšalo je preciznije određenje specifičnosti odabranog korpusa utemeljene u Rockhillov koncept društvene političnosti umjetnosti, na temelju kojeg se ovaj nadaje kao zaseban društveno-kritički iskaz unutar kompleksa suvremene, angažirane umjetnosti.

Ključne riječi: društveno angažirana umjetnost, deindustrijalizacija, društvena političnost, industrijska baština socijalizma

13. SUMMARY

The dissertation focuses on contemporary socially engaged artistic practices of Croatian art that deal with the topic of deindustrialization, a very complex social phenomenon with an extremely political sign, closely related to the collapse of socialism and the concept of transition in the 1990s. Deindustrialization in Croatia took place at a specific historical moment, framed by war and post-war socio-political circumstances, which ultimately led to the stigmatization of the socialist heritage, and consequently the industrial heritage related to the period of socialism. Therefore, when we talk about this recent industrial heritage, we also mean the largely unexplored, unrecorded recent labor history.

By nature, the selected topics and artworks dealing with the process and social consequences of deindustrialization are extremely political, which is why the theoretical framework of their interpretation, generated by the explanations of contemporary socially engaged art (Bourriaud, Bishop), was expanded with concepts from the field of political philosophy, and in order to the basis for more complex analyzes of the relationship between art, society, aesthetics and politics was articulated. They are approached by relying on the philosophical discourse of Jacques Rancière, which presents art and politics as mutually related fields, supplemented by additional clarifications of Rancière's terminology by theorist Gabriel Rockhill and by focusing on Rockhill's concept of the social politics of art. Its operability is tested on concrete examples of artistic realizations incorporated in museological research projects - case studies - related to the tangible and intangible heritage of industrial production and labor history in the period of socialism, in the interpretation of which the methods of art history, industrial and heritage studies are intertwined with political philosophy.

Her subject is the complex relationship between art, society, aesthetics and politics, such as we find in the corpus of artistic realizations on the subject of deindustrialization, which is considered in the central part of the dissertation, through the presentation and explanation of museological and research projects related to the "Dalmatinka" factories in Sinj, "Jugoplastika" in Split and "Željezar Sisak" in Sisak, as glaring examples of deindustrialization in the local context. Using artistic strategies that refer to the heritage of the historical avant-garde, the observed artistic practices and concrete artistic realizations, created with the aforementioned museological-research projects, are viewed from the perspective of activating collective

memory and affirming the forgotten industrial heritage of socialism, complemented by a comparative analysis of the conditions of their production, circulation and receptions that examine the socio-political potential of this type of art. In addition to the methodology of art history, sociological methods and instruments (ethnographic method, semi-structured interview, interview) were used extensively in the dissertation, with the aim of gaining insight into the opinions of artists and curators, as well as into the attitudes and feelings of workers, key actors of the deindustrialization process. The expansion of the analytical and theoretical apparatus facilitated a more precise determination of the specificity of the selected corpus based on Rockhill's concept of the social politics of art, on the basis of which it qualifies as a separate socio-critical statement within the complex of contemporary, engaged art.

Keywords: socially engaged art, deindustrialization, social politics, industrial heritage of socialism

14. POPIS PRILOGA

POLUSTRUKTURIRANI INTERVJUI – Intervjui s radnicama i radnikom „Jugoplastike“

PRILOG 1 – Intervju s radnicama pogona „Jugoplastika“ na otoku Visu

Vis, 8. ožujka 2021.

Nakon izjave o suglasnosti, umirovljena radnica pogona „Jugoplastike“, koju ćemo nazvati P. K. dala je usmenu suglasnost (zabilježenu na diktafonu) za sudjelovanje u istraživanju kao i objavi podataka.

Dragana Modrić (dalje D.): Evo, mi smo već razgovarale o tvornici „Jugoplastike“ u Visu, koja je za otočnu ekonomiju imala veliki značaj. S obzirom da ste gospođu P. K. bili zaposleni od i što je otvaranje ovog pogona Jugoplastike značilo za otok?

P. K.: Značilo je puno. Radila sam od 70-ih sve do 1996. godine.

D.: Rekli ste da se tvornica, prije negoli se preselila u današnju staru školu, nalazila gdje točno?

P. K.: Da, da malo dalje, jedno 50, 100 metara. Malo nas je bilo oko 120 (radnica), sve do 1970.-e.

D.: Kako ste se zaposlili? Je li bilo uobičajeno da žene rade u tvornici?

P. K.: Primali su većinom žene, malo je muškaraca bilo. Imali smo ugodan pogon, dobar, ljudi su bili izvanredni.

D.: Vi ste šivali? Što se točno šivalo u pogonu?

P. K.: Šivalo se svašta. U početku za Francusku, Njemačku, Italiju. Neku (odjeću) za jedriličarske klubove, pa smo šivali komplete, pa je kasnije došla vojna, za policiju roba.

D.: Kakva je bila atmosfera među radnicama?

P. K.: Dobra i odgovorna.

D.: Spominjali ste točnost. I kako nije bila dobra prometna povezanost na otoku?

P. K.: Da, da. U četiri i po smo se dizali, autobus bi došao po nas. Da bi u šest mogli početi raditi.

D.: I rokovi za narudžbe su se morali poštivati?

P. K.: Sve, sve. Radilo se nekad i noćna (smjena), nekad popodne i u tri smjene da bi ta isporuka došla u pravo vrijeme, kako je bilo dogovoreno.

D.: Što je značio rad za vašu svakodnevicu, što je značila vama plaća?

P. K.: Osjećaj je bio lijep. Plaće su bile... imali smo normu i ispunjavanje norme. Ako se ispunilo normu, bilo je bolje, ako nisi, ti su bili zakinuti.

D.: A ako ste premašili normu, dobili bi naknadu?

P. K.: Da, da bila je norma za svaku... npr. za šivanje, za pravljenje rupica (za svaku operaciju, upada u razgovor njen muž). Da, za svaku operaciju. Tko je radio džepove, imalo je 50, 60 komada džepova. Tko je radio kragne, tko je radio obične šavove, za sve je bila norma. I tako smo mi to odrađivali.

D.: I to je bila visoko kvalitetna roba.

P. K.: Da, visoko kvalitetna. Strogo je bilo provjeravano da to bude kvalitetno. Tako, da, bilo je prilično dobro.

D.: Da li je rad u tvornici podrazumijevao određene benefite? Da li je radnik mogao riješiti svoje stambeno pitanje ako je radio u tvornici?

P. K.: Bilo je ljudi koji su dobivali povoljne kredite ili ovi što su bili više godina tu, oni su imali pravo na stan. Mi nismo upali. Eto, nažalost ni u to da dobijemo kredit, jer nam je plaća bila malo veća... radio je muž i radila sam ja tako da... ali njih dosta je dobilo stanove koje su kasnije prodali, a neki i dan danas još su u njima... i to lijepe stanove.

D.: Jeste li imali osiguranu zdravstvenu skrb?

P. K.: Da, u ničemu nismo bili zakinuti. Povoljna putovanja, kada bi bio Prvi maj ili neki praznici.

D.: Gdje ste sve putovali?

P. K.: Francuska, Italija, Slovenija, Crnogorsko primorje... ali bilo je odgovorno. Kad se trebalo raditi, radilo se.

D.: Da li ste imali problema oko usklađivanja privatnog života i rada u tvornici? Tko je čuvao djecu, da li je bilo vrtića? Spomenuli ste da je zgrada vrtića dosta rano sagrađena.

P. K.: Da, ali moja kćer koja je rođena 70-ih, nju je čuvala neko vrijeme baka, a neko vrijeme sam imala ženu koja ih je čuvala i vodila u vrtić.

D.: Dosta rano je bio osnovan vrtić?

P. K.: Da, ali djeca su išla jednu godinu (prije škole). Bile su dvije tete, ali većinom sam imala ženu koja ih je čuvala (kasnije je dobila i sina).

D.: Tvornica je organizirala nekakva događanja i van pogona? I van tvornice ste se družile?

P. K.: Da, išli smo posjetiti i „Dalmatinku – Sinj“. Kao da smo živile za taj dan da idemo i da se malo družimo. Tko je htio, mogao je ići uz malu nadoknadu.

D.: Neku simboličnu naknadu?

P. K.: Da, da.

D.: Kada ste shvatili da je početak kraja tvornice?

P. K.: To je bilo tako. Ljudi su vidjeli da se sprema kraj, pa je netko išao u privremenu (mirovinu), netko u invalidsku (mirovinu). U zadnje nas je ostalo četrdeset. Svi su željeli otići jer ne znaju što će se događati. Ja sam ostala do kraja, s tim da mi je kupljeno skoro pet godina i tako sam išla u punu penziju s 955 (kuna). Nisu bile onda kune nego dinari.

D.: Kakve su vam bile emocije kada ste shvatili da je kraj?

P. K.: Bilo je teško. Ljudi... to je bio glavni izvor (prihoda) i za starije i za mlade. Kad su shvatili da je kraj bili su razočarani. Ljudi su htjeli (ranije) otići da dobiju bar neku penziju, koliku-toliku.

D.: Danas s ovim vremenskim odmakom, što bi istaknuli, čega bi se mladi trebali sjećati vezano uz „Jugoplastiku“ na Visu, a mislite da je važno. Što je značila?

P. K.: Dosta je značila, puno... Većinom je bila poljoprivreda, muški odlazak na ribe, nije bilo kao što je u Komizi bilo... većina su išli na polje.

D.: Znači za otočnu ekonomiju značila je puno?

P. K.: Da, jer to je bio siguran prihod... svaki mjesec.

Grupni intervju s radnicama, Vis

Vis, 8. ožujka 2021. (Dan žena)

Kafić u trajektnoj luci na otoku Visu u kojem je jedna od bivših radnica (R1) zaposlena kao konobarica. U svrhu zaštite privatnosti radnica navodit će se kao R1, R2 i R3.

Radnice su suglasne da sudjeluju u istraživanju, kao i da se rezultati istraživanja javno objave.

Dragana Modrić (dalje kao D.): Možete li se prisjetiti vaših početaka rada, otvaranja pogona i što je „Jugoplastika“ značila za Vis?

R1: Je l' se mogu prisjetit?

D.: Da, početaka vašeg rada. Je l' se zvala tvornica „Jugoplastika“?

R1: Je baš „Jugoplastika“. Imala sam 16 godina i plašili su me doma – Ako ne budeš učila, ići ćeš u „Jugoplastiku“. A ja sam baš tila ići u „Jugoplastiku“ jer sam volila radit na mašinu. Super, super, eto tako mi je bilo lipo. Baš mi je bilo lipo.

R2: Ja sam počela 1992. Tu na Visu, s tim da sam počela 1982. u Splitu.

D.: U kojem pogonu ?

R2: „Termoplastike“.

D.: I spomenuli ste da je bilo nekoliko OUR-a?

R2: Da, u „Termoplastici“ je bilo nekoliko; autoindustrija, regeneracija sirovine, kesice. Autoindustrija, radili su instrument table, brizgani dijelovi. To je sve bilo u pogonu Split.

D.: Možete li se sjetiti kako je to bilo početi raditi u „Jugoplastici“, s obzirom da je to bio ogroman kombinat, imao je svoje pogone od Zadra do Dubrovnika, i na otocima i u Zagori... jedan kombinat koji je pokrивao cijelu Dalmaciju, ali kombinat važan i za žene.

R2: Sama pomisao da je ujutro ulazilo 11 000 ljudi, šta „Galanterija“, šta „Termoplastika“, što „Konfekcija“. Sama ta pomisao da si čekao na red za ući u tvornicu je bilo ogromno... ovdje za Viške, bilo je dvije trake sa dvije smjene, jutarnja i popodnevna. Koliko je to žena radilo u Visu. Mislim da je početak 1961./62. Tada je moja mama počela radit u „Jugoplastiku“.

R1: I moja mama, isto 17 godina. Ne znam koliko je nas bilo, oko 150, 200 radnica.

R2: Mislim da je bilo 200.

D.: Oko 200 žena ovdje u Visu?

R1 i R2: Da, da.

D.: S obzirom da se radi o tvornici u kojoj su većinom radile žene i vezana je uz emancipaciju žena, a vama su i mame radile tamo, možete li iz osobnog iskustva reći što je značio rad u „Jugoplastici“ za ovdašnje žene?

R2: Pa, značio je neovisnost. Žena je tada prvi put dobila neke svoje novce u ruku. Za svoj rad... fala bogu, inače ovdje žene nisu puno radile u polju. Malo koja žena je radila u polju. Bila je više domaćica, odgajala je djecu... a sada je dobila novac za svoj rad. Značilo je puno za svaku ženu koja je počela raditi u nekoj tvornici, bilo gdje.

R2: Posebno u ovoj regiji.

D.: Jer prije, kao što ste rekly i same, bile su vezane uz odgoj djece, domaćinstvo, a sada po prvi put ulaze u sustav rada.

R1: E, a onda su se počela raskalašit (smijeh), društveni život je počeo, pa su bili plesovi... ma bilo je, bančilo se... radilo se i noćne, a kada je trebalo svak svakome pomoć. Pravili su se kolači za noćne smjene, imalo se i za napit.

R2: Žene za žene, i kolači i voće u ljetnim danima da bi se osvježile. Muzika je uvijek svirala.

R1: Kantalo se.

D.: Je l' se pjevalo dok se šivalo?

R1: Je, obavezno! Obavezno! I to deralo.

D.: To je nezamislivo danas.

R2: Da, ali i radilo se. Noćna kada je trebalo, nije bilo dva sata zvoni i ajde kući, nego ako treba model završiti ili isporuka, radilo se i dalje.

R1: Nije bilo teško.

R2: Ma kakvi, nitko nije prigovarao, što je najbitnije od svega.

D.: Kada bi se sjećale rada, radnice „Dalmatinke“ su tvornicu oslovljavale s moja „Dalmatinka“, one su tvornicu doživljavale kao nešto svoje.

R2: Da, jer uvijek si znao da se neki novac iz tvog rada ostavljao za budućnost, za neke strojeve, modernizirali su se... samo nije bilo kadra da te uvede... ja se sjećam, spominjem se kad su nove mašine za orukavlje došle, do tada se sve radilo ručno.

R1: Da, nove makinje.

R2: Kao što se radi doma, a sad se dobila mašina koja je sama nabirala rukav, to je bilo.

D.: To je vama bio doživljaj?

R2: Da, da i kada se *dugmičarka* dobila, do tada se sve šivalo ručno dugmad, a sad je došla mašina. Jedna žena radi što su radile tri-četiri žene... to se slavilo to je...

R1: Je, bila je norma i sve, bilo je teško, ali...

R2: I svaka gruba i svaka lipa među nama i rođenje i smrt, sve zajedno u tom kolektivu.

D.: Sve ste zajedno proživljavale.

R2: Da, sve zajedno... i svađale se i volile...

D.: Kako ste usklađivali privatni život i rad u tvornici, odgoj djece?

R2: Otvorio se vrtić, jako brzo djeca su išla (u vrtić). Ja sam išla 1966. u vrtić. Mislim, kad je tvornica otvorena, tada je i vrtić otvoren. Ja sam kao dijete išla 1966. u vrtić.

R1: Iako vrtić nije bi namo nego...

R2: Da selio se... ja se sjećam... da u Splitu unutar tvornice je bio vrtić, samo nije dugo opstao. Mame su išle gledati djecu (smijeh). Imali smo i zdravstvenu zaštitu.

D.: To sam vas baš htjela pitati.

R2: Da, ovdje ne. Ovdje je dolazio doktor, ali u Splitu je bila zdravstvena.

R1: Da, mi smo u Split išle na preglede, da.

R2: Bio je doktor medicine rada, ginekolog, opće prakse... laboratorij za krv je bio... za vrtić ne znam koliko je trajao, ali znam kada sam došla 1982., da su pričale da je bio.

D.: Da dosta visok standard.

R2: I menza.

D.: I ovdje?

R2: Da, svakako.

D.: Besplatan obrok je bio standard?

R2: Da ne govorim.

R1: Da, pauza bila je za marendu i ručak, ma ka doma, obid.

R2: Ne marena, nego baš obid, ručak.

D.: Ovo što ste spominjale maloprije, da vas vežu lijepa sjećanja, da ste dosta putovali zajedno, da ste išli zajedno na izlete, pa evo i danas je Dan žena, sigurno ste ga nekada na poseban način obilježavali. Znam da su žene bile aktivne i u sportskim i kulturnim organizacijama i da je tvornica imala svoje odmaralište, sudjelovala je u financiranjima izleta. Koja su vaša sjećanja?

R2: Znam košarkaški klub je bio pod „Jugoplastikom“, ona ga je financirala... a za ženske ne sićam se ni u Splitu, znam da su se praznici obilježavali, išli bi uvijek negdje... Mosor.

R1: Ma koji Mosor, ej mi smo bili šest dana u Veneciji, sve plaćeno... prvo cilu Jugu smo... od Crne Gore do Slovenije... sve, sve u sklopu... za Prvi maj pet-šest dana, svaka godina, sve plaćeno preko sindikata. Nostalgija, nostalgija samo takva.

D.: Maloprije ste u razgovoru spomenule kada ste shvatili da je početak kraja, kako ste rekle kada modeli nisu stizali jedan za drugim, shvatili ste.

R2: Da, da tada sam shvatila da je kraj, jer kada ne uvodiš novi model na traku znači da tu nešto ne štima, kada imaš previše slobodnog vremena, proizvodni proces nije išao onako kako je trebao bit, shvatila sam da nešto nije u redu. Tadašnji vlasnik je bio Francuz

R1: Ja sam ostala trudna 1992. godine, shvatila sam ja prije svih (smijeh).

D.: Kada ste prestali raditi?

R1: Eto tada kada sam ostala trudna i nisam se više vratila raditi... oni su još malo kuburili.

R2: Do 1997. Ja sam otišla u 4. mjesec 1997. i već je bilo gotovo.

D.: Tada je bio „Diokom“?

R2: Ne, ne, mi smo bili „Jugoplastika“ koju je preuzeo na ime duga, tj. koju je „Jugoplastika“ dala P. iz Italije, kao otplatu duga. On je radio jedno vrijeme i onda je prodao nekom Francuzu, ali i to je trajalo dvije-tri godine i bio je kraj. P. je bio naš čovjek, Talijan koji je imao tvornicu tekstila, metražnog tekstila. On je snabdijevao „Jugoplastiku“ s tekstilom. „Jugoplastika“ mu nije plaćala i on je na račun duga... na razini SOUR-a „Jugoplastika“ mu je bila dužna.

D.: Kada je sve završilo. Kako su žene reagirale?

R2: Sve to skupa je završilo na sudu, nije bilo da je išlo par žena pa par, nego je sve odjedanput prestalo raditi. Samo se sve zatvorilo.

D.: Žene se nisu snašle?

R2: Ne ostale su raditi... kasnije su dobile sve na sudu, zaostale plaće, otpremnine. E, e ja sam dala otkaz... ona („Jugoplastika“) je samo zatvorila, nije bilo stečaja... nego su putem suda namirili svoja dugovanja, kada se zgrada prodala onda je iz toga dio išao ženama.

D.: Dobro i samo za kraj vaša sjećanja na rad u tvornici.

R1: Meni je bilo super, volila sam to i... zadovoljna...

R2: I moglo se napredovati, žene su se mogle školovati i doškoloavati se moglo. Ja sam 1985. završila E-P – rad kompjutera. Centar se otvorio u „Jugoplastici“ 1985. i nas koji smo radili na kompjutere poslali su nas na školovanje i ovdje kada sam došla tri mjeseca rada na mašinu i onda su me obukovali za podmajstora, majstora i tehnologa. Znači mogao si napredovati... to je bilo sve unutar tvornice.

D.: S obzirom da ste vi radili u pogonu, dijelu proizvodnje koji se očuvao i danas kroz „AD Plastik“, bili ste na nekoj rukovodećoj funkciji, znate li koliko je bio velik kombinat u smislu tržišta.

R2: Tržište je bilo inostrano, izvozilo se... domaće na nivou Jugoslavije. Radilo se za Englesku, pokrivali smo englesko tržište sa vrećicama. Što se tiče otpada, radili smo za Fiata, Moskvića, Zastavu, instrument table i brizgane dijelove. Radilo se za Lintz, austrijsku firmu. Izvozili smo, dosta smo izvozili. Imali smo skladišta na tlu Jugoslavije – u Ljubljani, Zagrebu, Nišu,

Beogradu. Sve veće tvornice koje su trebale plastične vreće, kutije tako da... ogromno tržište, to je samo na nivou „Termoplastike“, a ne mogu govoriti „Konfekcije“.

R1: Radili smo i dosta šili za Rusiju i Italiju.

R2: Kada smo radili za P. (Talijan) tada smo radili, za Australiju se šivalo. Zadnje ovdje je bilo vojna roba, za vojsku jednu i drugu, cijelo vrijeme rata smo radili za HVO.

D: „Jugoplastika“ je imala i svoje dizajnere.

R2: U Splitu je bio ovaj... kako se to zvalo... OUR dizajnera ili krojačnica, gdje su osmišljavale modele, bilo je i više modela nego što je trebalo za uč u traku, onda su se ti modeli kao prototipovi prodavali. Znači imali smo unikatne haljine npr. koje nisu ušle u pogon te godine.

D.: „Jugoplastika“ je bila brend.

R2: „Jugoplastika“ je bila brend, kao danas Armani, imala je sve svoje nije uzimala... poslije su bili *lohn* poslovi, već modeli, čak smo radili i za Benetton kasnije ovdje u Visu.. a radili smo košulje, ja se sjećam kada su te košulje koje smo mi radili ovdje, kada su se vratile to su bile neprepoznatljive. Znači išle su na doradu, *jeans* je išao na pranje, na bijeljenje, na kamenovanje... pa bi došle izblijeđene, iskidane, tada je bila takva moda... ali to su bili *lohn* poslovi.

D.: Da, dovršetak... kažu da je početak kraja kada krenu *lohn* poslovi.

R2: Ja se sjećam te jakete su bile trostruke. Imale su unutrašnji dio i dva lica, da su koštale 11 maraka ili eura, to je bilo žali bože truda.

R2: U Splitu u „Jugoplastici“ je bio novi restoran gdje su se održavala vjenčanja radnika iz tvornice... imali su svoje apartmane tako da ljudi koji su dolazili iz vana mogli su tu prespavati.

D.: Jesu li se sklapali brakovi među radnicima i radnicama unutar „Jugoplastike“?

R2: Jako puno u Splitu, ovdje smo imali malo muških (smijeh).

D.: Što su muški radili u tvornici?

R1: Oni su bili krojili, sa noževima sjekli, majstori i skladištari.

D.: I održavali su mašine... koliko je bilo mašina?

R2: Dvjestotinjak mašina.

D.: Do kraja je bila u ovoj školi, tvornica mislim?

R2: Da, dok nije kupio ovaj V... i možda je i to dobar podatak, poslali su mašine u DES, poklonili su mašine.

R2: Sjećam se, bila je velika sramota zakasnuti... onda uć kroz pogon.

R1: Prvo moraš zvonit dole... a svi čuju.

R2: Onda znaju svi da je nešto, onda kad uđeš... još kada te čeka kolegica prije tebe da završiš svoju radnju a ti si zaspa... ona nema posla... ajme.

D.: Radili ste na normu?

R2: Da, ali je bilo pošteno. Kad sam ja tek počela, meni je u početku mašina bila nepoznanica totalna, imali smo tri mjeseca obuke, na praznu mašinu smo radili... uhvatiš nogu i ritam... i onda su davali kada uđeš u pogon, 30 posto su dodavali na normu, drugi 20 i treći 10 posto. Znači ako si radio, mogao si i zaraditi.

D.: Znači i dodatno na plaću?

Sve za stolom: Je, je.

R2: Sve je bilo plaćeno, noć je bila sto posto, ako si mora radit subote i nedilje bilo je 100 posto plaćeno, praznici. Nije bilo stajanja... ja sam radila, nisam vojnu nego za HVO... uvijek je bilo ako mogu oni možemo i mi i nije se stajalo, jer mi smo ih oblačili...

D.: Što se tiče radničkih prava, ona su se podrazumijevala?

R2: Da, ovdje su muževi imali isto zdravstveno osiguranje, da, da to se podrazumijevalo... isto kako su žene imale na muža tako su i muževi imali na žene.

D.: A stanovi?

R1: A ma nema ko nije dobio stan. „Jugoplastika“ je kupila koliko bi trebalo.

R2: Izdvajalo se iz plaće za stambeni fond, ne znam sad točno koliko je išlo... postotak iz plaće je iša.

D.: Koliko je otprilike takvih stanova u Visu? Da li se neke zgrade zovu „Jugoplastikine“?

R1: Ne (ne zovu). I čistačica je mogla dobiti stan i najniže rangirani.

R2: Evo ja nisam nikada bila u partiji, a imala sam dobar položaj, tako da nije istina ono što govore da tko nije bio u partiji da nije moga napredovat.

D.: Sami ste rekli da ste se doškolovali, znači postojao je i taj način napredovanja.

R1: Sve najbolje.

D.: Postoji teza da kada se baviš temom socijalizma da se sve svodi na nostalgiju da ljudi nisu previše objektivni nego da se sjećaju samo lijepih stvari.

R1: Pa i jesmo nostalgični, ali s razlogom smo nostalgični... onaj tko je proživio to... kako ne...

R2: Moj otac došao je iz Labina poviše Trogira u Split i bili smo podstanari. Dobio je stan, uspio je školovati dvoje djece, a tata je sam radio... nekada se moglo... mi smo imali u prvi mjesec svake godine, znači svi radnici, bile su velike sale i onda smo tu bili svi. Čitalo se poslovanje te godine na nivou SOUR-a onda OUR-i koji su slabije poslovali, njihovi gubici su se nadomirivali iz drugih SOUR-a.

D.: Znači unutar tvornice vladala je nekakva solidarnost?

R2: Da, na razini SOUR-a.

D.: Da pojasnimo, znači u sklopu samoupravljanja radnici su isto mogli biti aktivni u nekakvim organima upravljanjima gdje su se donosile odluke. Jeste vi negdje bili?

R2: Pa svi smo na razini SOUR-a. To je bila bilanca godišnja, bili smo upoznati, na početku godine čitani su nam izvještaji poslovanja i odluke koje su donesene, oni su već sami bili donijeli odluku da se pomogne tom OUR-u.

D.: Ali bili ste upoznati s odlukama koje donosi tvornica?

R2: Da svakako... kada je obučara izgorjela, ne znam je li se sjećaš toga, to je bilo 1985./86. onda smo nadomirivali, osim što je bila osigurana, kako bi se nastavilo poslovanje. „Termoplastika“, kojoj je tada išlo ludilo, pomagala je.

D.: Da li je to bio ikada i slučaj s pogonom na Visu?

R2: Pa zbog transportnih troškova, Vis je bio nerentabilan odmah u startu, ali da bi se otočno stanovništvo zadržalo nije se gledalo na profit jer se s drugim (pogonima) pokrivalo, sve kako bi žene mogle raditi ovdje na otoku.

PRILOG 2 – Intervju s radnikom pogona „Jugoplastike“ u Starom Gradu na otoku Hvaru

Stari Grad, 21. travnja 2021., Hvar

Radnik je bio zaposlen na poslovima predstavnika „Jugoplastike“, te je jako dobro poznao „Jugoplastikino“ tržište (u intervjuu pod inicijalom R.). Bivši radnik dobrovoljno sudjeluje u istraživanju i suglasan je da se rezultati istraživanja javno objave.

Dragana (kasnije kao D.): „Pharosplastika“ je osnovana 1959. godine, a 1964. postaje pogon „Jugoplastike“.

R: Da OUR 304.

D: Možete nam reći kako je izgledao rad u pogonu krajem 70-ih godina kada ste se vi zaposlili?

R.: U proizvodnji je bila proizvodnja dugmadi, proizvodnja žustira za košulje, ovo što bude u kragu, toga više nema, u skupljima ima, ali u jeftinijima nema. Znači u tom segmentu smo pokrivali, što se tiče žustira 95 posto potreba u bivšoj Jugoslaviji. Svi košuljari od Đevđelija, Mure iz Murske Sobote, Pik Maribor su kupovali kod nas, 95 posto smo pokrivali možda u nekim godinama i više. U segmentu košuljarske dugmadi smo isto pokrivali, pa preko 60 posto jer je bila konkurencija Analit Osijek, on je nažalost propao prvi, ali nije imao ni kvalitetu ni dizajn koji smo mi tad imali. Treći segment kojim smo se bavili bio je brizgani program, uveden 1982. ili 1983. Tu smo radili posude za domaćinstvo plus brizgani artikli koji su se ugrađivali u plažni program koji se radio u Splitu. To su bili neki ventili za napuhivanje lopti, pojaseva. I toga smo čak izvozili za francuski Sevilor i Zodiac. A radili smo i vesla i pumpe koji su se kompletirali u Splitu za one gumene čamce, tu smo pokrivali veliki dio i još je bio jedan segment medicinske plastike koji se radio za Hek Jugotron, medicinska plastika u Tetovu, to su bili ovi što se zovu leptiri, bile su tri veličine, ove igle što se daju za infuziju.

D: Kakvo je bilo tržište, rekli ste da ste pokrivali većinu jugoslavenskog tržišta. Kakvo je bilo tržište prema vani, izvoz?

R.: Ovako, izvozili smo dugmad, 1984./1985. izvezli smo pet milijuna dolara dugmadi u Rusiju. Onda smo izvozili u Kubu, za Kubatex Havana. Jednu godinu smo izvozili pomule za škafetine, ne jednu godinu nego više, ono što se izvuče škafetin, mala ručica zvala se pomule, to smo radili za firmu Liberti Harvard iz New Yorka. I radili smo dugmad koja su se šivala u „7. juli“

Koršumija, to je u Srbiji. A kaputi su bili namijenjeni za američke robne kuće Macy's. Tako da se to izvozilo čak u Ameriku, ono po standardima baš.

D.: Recite, vi ste išli po sajmovima. Koji su bili najpoznatiji sajmovi gdje se prezentirala „Jugoplastika“?

R.: Pa najveći sajam je bio Beogradski sajam mode, mada je bio jedan u Ljubljani, jedan u Skoplju, ipak po obimu i po zastupljenosti konfeksionara, najveći je bio onaj u Beogradu. U Sarajevu je bio za 8. mart sajam *Moda, žena, ljepota* i tu smo bili zastupljeni na proljetnom i jesenskom dijelu, tako da na sva ta četiri sajma smo izlagali. Znači Sarajevo, Ljubljana, Zagreb, Beograd i Skopje. Znači na pet sajмова.

D: I na sajmovima su se ugovarali poslovi, je li tako ?

R.: Je radili smo ovaj, recimo za Wrangler koji se šio dole u Kočanima. To su bila brizgana dugmad sa natpisom Wrangler.

D: Znači za sve velike firme ste radili?

R.: Da i za Lee Cooper.

D: Koliko je bilo zaposlenih i da li je većinom bila ženska radna snaga u pogonu?

R.: U strukturi je. Najveći broj je bio 172 radnika, a sad koliko je tačno bilo. Ovako, mehaničari su bili svi muškarci, imali smo svoju radionu i to pravu, recimo da je bilo negdje 60:40 ili 65:35 u korist žena. Žene su posluživale strojeve, a mehaničari su štelovali te strojeve, podešavali... imali smo svog modelara koji je radio modele. Ali žena je bilo nekih 65 posto sigurno.

D: Sve su bile tu lokalne ili?

R.: Pa dobro Stari Grad, Vrbanj, Dol, ova okolna mjesta Rudina, čak iz Svirača je bilo.

D.: Da li se sjećate, je li bila dobro organizirana prehrana za radnike?

R.: Je.

D.: A zdravstvena skrb? Tvornica je imala svoje zdravstvene stanice.

R.: Ne, mi smo bili premali za to, ali imali smo kuhinju. Menza je radila za prvu smjenu i drugu, a u trećoj nije. Ali u prvoj i drugoj je. Topli obrok je bio osiguran. I to je bilo besplatno ili je koštalo nekih 5 dinara, ono red veličine jedne cigarete danas ili možda dvi... ali ne više.

D.: Stambeno pitanje, kako se rješavalo?

R.: Pitanje se rješavalo tako da je ogroman broj radnika dobio kredite od kojeg si moga sagraditi kuću, dobro ono u *roh bau*, ne sad da je napuniš namještajem, ali adaptacija pa do... znalo se kako je tko u situaciji bio... dobijalo se za renoviranje, pa čak si moga sagraditi kuću na tri kata, prizemlje i dva kata, ali grube radove.

D.: Znači to je uvelike promijenilo sliku (otoka).

R.: Da, sliku grada, pazite to su dobivali i nekvalificirani radnici, u današnje doba je to prosto nezamislivo.

D.: Jeste li imali problema sa stručnom radnom snagom?

R.: Ma ne, tu se vodila dosta pametna politika pa se čak i stipendiralo, jer je ovo ipak otok. Bila je tu neka Čehinja koja se udala tu, bila je inženjer kemije, zaposlila se tu. Mislilo se malo unaprijed. Imali smo tehnologiju štapova koje smo jedino mi imali u cijeloj Jugoslaviji, to se za muška odijela koristi. Izgleda kao da je rog, ima one godove i tu je trebalo, dobro bila je i drugačija tehnologija, ali trebalo je i znanja za to proizvesti. U bivšoj Jugoslaviji smo jedino mi to radili. A to smo kasnije nakon početka rata, Domovinskog izvozili u Italiju, Prato gore od Firenze. Pa smo izvozili u Francusku čak, sve nakon rata.

D.: To mi je zanimljivo jer je neka predodžba u javnosti da se nakon rata izgubila većina tržišta.

R.: Pa dobro to je.

D.: Ali evo neki pogoni su ipak uspjeli nastaviti funkcionirati.

R.: Ma dobro izgubili smo u startu, ostala je samo Slovenija, Hrvatska i zapadni dio Bosne, „Borac“ Travnik, konkretno. On je bio najveći, s njima smo surađivali čak i u vrijeme rata. A ovo drugo je sve otpalo, Srbija, Makedonija, Crna Gora, to je sticajem toga propalo sve. Nije bilo komunikacije, neko vrijeme se radilo preko Sarajeva, ali kad je zagustilo više se nije moglo. Srbi su kupovali od nas, ali preko Sarajeva. Onda su počele neke kompenzacije, pa nije išlo ni to. Pa je sve krenulo prema dolje.

D.: Radnici se sjećaju kako je bilo jako dobro organizirano slobodno vrijeme, od sportskih aktivnosti pa nadalje. Je li to i ovdje bio slučaj?

R.: Da, ali to je bilo nakon radnog vremena, to je bilo više spontano. Nije bilo baš organizirano, ali druženja je bilo, toga nije falilo.

D.: I nakon radnog vremena su se radnici družili što danas više nije slučaj.

R.: Malo ili ništa.

D.: Povezanost u kolektivu je bila puno veća.

R.: Je.

D.: Nije bilo nekih natjecanja npr. u nogometu ili slično?

R.: Za Prvi maj je bilo, ja sam bio predsjednik sindikata pa smo za Prvi maj išli u Italiju, Sloveniju, pa su bile organizirale zimnice za radnike; svinjske polovice, fažol, ulje, krompir. Svega je bilo... baš svega...

D.: I koje godine je pogon prestao raditi?

R.: Na ovoj lokaciji pogon je prestao raditi 2003.

D.: 2003? Jako dugo s obzirom na ostale pogone.. Što je razlog tome?

R.: A mi smo bili ostali, čak i nakon toga, kupili smo strojeve i tamo u Vrbanju nastavili proizvodnju. Nas tri, ja od V. otac i još jedan... pa smo ga prije nekih godinu i pol dana prodali... Išli smo u penziju i nije imao tko nastaviti... tako da je *de facto* do 2019. ta djelatnost funkcionirala.

D.: Vi ste se praktički samoorganizirali, što je kuriozitet jer mislim da niti jedan pogon nije pokušao na ovaj način funkcionirat nakon zatvaranja „Jugoplastike“.

R.: Čujte trebalo je... teško je to... i mi smo tamo kupili zemlju, počelo je od borova, to je bila prava *greenfield* investicija, a mislim trebalo je i riskirat. Dobro, ja sam poznavao tržište i ljude... nije lako u gradu, pogotovo kada se svatko razbiži složiti ekipu. Jedan butik ili kafić može otvoriti bilo tko, ali za proizvodnju vam treba konglomerat znanja da bi mogli nešto napraviti, to je osnovni razlog šta... di ćeš ti konfekciju pokrenuti, treba ti strojeva, opreme, treba ti ogromna površina.

D.: Da, različite su faze unutar postrojenja.

R.: I onda, ljudi su... a mislim, mada se je gro ovih firmi kasnije temeljilo na ljudima koji su radili tipa u „Kamensko“, po Zagrebu a dobro, znam ih i ovdje po Splitu šta ih je bilo, nekih pokušaja, manje više sad je to sve išlo ća. Svi su se temeljili na ljudima iz tih firmi – „Uzor“, „Jugoplastika“. Da nije bilo njih tko bi šta napravio.

D.: To je bilo ogromno akumulirano znanje.

R.: Da to se sticalo godinama, a otišlo u staro željezo... more tih strojeva. Ali još je gore što je zajedno s tim nestalo i znanje. Ja znam u Reviji Šibenik pokušali su kopirati Carreru, ovaj talijanski *jeans*, Carrera. Kupi gaće, raspara ih i skroji ponovno i ne ispadnu, jer je stvar u kuhanju materijala, na kojoj temperaturi se kuha prije šivanja, a na kojoj poslije. I to je bilo... neće ti nitko prodati znanje. A di su kemikalije... baš ta tehnologija štapova, ta imitacija roga... tu se četiri boje slivaju u jednu cijev, a ne smiju se izmiješat, a samo jedna kemikalija to omogućava, bez toga će ti se sve zamišat. Dobro, nama su to znanje prodali Talijani, ali... ako ti proda tehnologiju mora ti prodati i znanje, e sad kada bi ste vi to danas išli iznova, trebalo bi vam 100 000 eura ako bi bilo dosta. Danas bi taj pogon koštao oko 500-600 000 eura. Tekstilna industrija je mahom propala, ostali su samo neki ovi mali pod navodnicima brendovi, ali to je sve toliko skromno i jadno.

D.: Kako kažu *lohn* poslovi, završna faza.

R.: To nema akumulacije nikakve, to vam je ono izraubuješ stroj i onda shvatiš da nemaš s čim kupiti drugi... mislim ovi od vani to... dobro neki su se i opekli na jeftinoj radnoj snazi, konkretno Benetton je išao u Indiju, pa je došao u Bugarsku pa su ipak na kraju završili u Srbiji i to tamo gdje su bili ovi stari radnici, jer je kvaliteta tamo bila nikakva. Da... a mislim ovde da ne spominjemo imena, ali ovi trgovački lanci šta prodaju. Najgora konfekcija bivše Jugoslavije nije bila u stanju sašit tako loše koliko ovi ovdje.

D.: Sigurno je vama to teško danas gledati.

R.: Pa je, ja tamo i ne idem, jer ne da je smeće. To je samo za brisanje auta i motora, ono je katastrofa i to blago rečeno. Kada pogledaš šta se ugrađuje od ovih patenata, pa dalje... kinesko, evo ovo je najbolji patent na svijetu (pokazuje na patent na svojoj jakni).

D.: Kako je vama iz ove perspektive, kao čovjeku s velikim iskustvom koji ste, kao što ste rekli poznavali s jedne strane proizvodnju, a s druge strane i tržište, gledati cijeli taj proces nestanka industrijskog rada?

R.: Ja osobno, tragično. Jedan put sam vodio sina tamo di je *Joker* i kažem mu: „Tu je nekada bila 'Jugoplastika'“. Navodno, tamo je sada 400 zaposlenih a nema niti jednog artikla koji je proizveden ovdje. A nekada su šleperi dnevno išli, od konfekcije, obuće, galanterije, borši, a ne znam čega nije bilo od jednog do tri šlepera dnevno.

D.: Meni je isto nepojmljivo kada čitamo o „Jugoplastici“ koliko je samo promišljena bila politika od samih početaka 50-ih godina. Evo za primjer izvještaji ljudi koji su išli na poslovni put u Italiju, Francusku i način na koji bi se pratili trendovi i proučavala tehnologija, strojevi, a s druge opet nepismeni ljudi koji su se po prvi put upoznavali sa strojem i ovladali tako kompliciranu tehnologiju. Ustvari godine i godine ulaganja putem stipendija, otvaranjem specijaliziranih odjeljenja unutar škola za industrijske radnike. Ogromna akumulacija kapitala, ne samo u infrastrukturi nego i znanja.

R.: Koje se prenosilo s jedne generacije na drugu.

D.: I sama organizacija galanterija, konfekcija različite vrste proizvoda, ali i promišljeno plasiranje proizvoda putem industrijskih prodavaonica na području cijele bivše Jugoslavije.

R.: Je, „Jugoplastika“ je imala 224 maloprodajna objekta u svim gradovima.

D.: I svoje robne kuće su financirali kao npr. onu u Beogradu.

R.: Da, radili smo s i s robnim kućama u Beogradu, oni su imali 42 prodajna objekta – robne kuće Beograd, ali su bile disperzirane. Mi smo u Beogradu imali i svoje dućane. Jedna je (prodavaonica) bila u Knez Mihajlovoj, u Prištini je isto bila di je hotel Grand, užu centar i u Skopju je bila di je hotel Putnik, preko puta hotela Grand, tamo je bio neki radnički dom.

D.: Znači na svim dobrim lokacijama?

R.: Na top lokacijama i takvih je bilo 224 u Jugoslaviji. Bilo je šest predstavništava: Beograd, Zagreb, Niš, Ljubljana, Sarajevo, Skopje i putničku mrežu koja je to obilazila sve.

D.: I ta politika tih isturenih pogona je jako zanimljiva gdje se u nekom trenutku spašavaju određeni pogoni koji npr. evo ovaj u Sinju nije funkcionirao, a pripajanjem „Jugoplastici“ opet počinje živjeti, pa onaj u Muću, aktivira se cijela lokalna zajednica, kao i kod otoka. Utječe na otočnu ekonomiju i ekonomiju tih manjih ruralnih mjesta. „Jugoplastika“ je značila jako puno. Brojka od 150 radnika može zvučati danas malo, ali u nekim manjim sredinama to je označilo malu revoluciju, razlog da ljudi ne odlaze, da ostanu.

R.: Tako je. Ove tri tehnologije koje smo mi imali plus pogon na 3000 kvadrata. Zato bi danas trebalo minimalno 3 milijuna eura, ne računajući ljude.

D.: I ovo o čemu smo pričali, znanje.

R.: Znanje je isto imalo svoju težinu. Jedino što je preživjelo to je „AD Plastik“ Solin. Oni su tamo imali malo više pameti, a i politika je bila blagonaklona i pazite danas ovo što oni rade za Citroen, samo ti alati koštaju... jedan alat košta... mi smo ih imali negdje oko 200, ma da je svaki alat 10 000 eura to je 2 milijuna eura. Ovo se isto brizga (pokazuje na upaljač). Samo ovdje ima šest alata.

D.: U običnom upaljaču?

R.: Svaki taj oblik je svoj alat, jer to su vam visoko legirani čelici, nema ispod 10 000 eura alata. Šta je veći broj gnijezda to je skuplje, kompliciranije i skuplje. Ali onda je produktivnost veća pa je cijena koštanja manja, tako da šta sam reka 3 milijuna? 2 milijuna je bilo samo u alatima, a sve to je otišlo u staro željezo. Radili smo vješalice. Mislim trebalo bi najmanje šest milijuna da se sve to ponovno vrati.

D.: Je li mislite da je bilo moguće nastaviti proizvodnju, da li je to bila sve skupa politička odluka?

R.: Odluka je donesena u Splitu, sad tko je tamo... u onom obimu se nije moglo zadržati, ali u smanjenom se sigurno moglo, da se malo drugačije pristupilo... sigurno se moglo. I „AD Plastik“ je moga propast, pa nije.

D.: Činjenica da nešto funkcionira i danas, govori u prilog tome da je moglo opstat u nekom modelu.

R.: U nekom manjem obimu je moglo. Većina toga (mogla je) opstat, čak i nekakvi *lohn* poslovi. Bilo je načina, ali čini mi se da nije bilo volje, nije bilo volje. Jedan dio „Konfekcije“ je radio u ratu, znači da se moglo naći neke ventile. Za sve radnike ne, jer je nestalo tržište, ali u jednom dijelu je moglo bar, 30 posto je moglo sigurno.

D.: I danas kada usporedite iskustvo rada s ovim danas. Kada kažete radnik kao da se govori o vrsti koja je izumrla.

R.: Da izumrla, kao dinosaurusi.

D.: Kada pričamo o radničkim pravima i standardu radnika i kvaliteti života te društvenom standardu koji je bio povezan s radničkim, kako gledate na to danas?

R.: Evo, kada pogledate Split, dobar dio, pogotovo prema Brdima to je sve napravila „Jugoplastika“, „Škver“ i još ovih par firmi „Dalma“, „Jadrantekstil“, Cementara. Ja mislim da i danas jedan lipi dio Splita živi na račun industrijskog rada.

R.: Je... dobro, generacije se mijenjaju.

D.: Da, ali to je nasljeđe vezano uz industriju.

R.: U Splitu se gradilo ka ludo, puno je ljudi došlo iz Sinja, od vamo onamo, ovi šta su radili, ja više poznajem komercijalu i nabavu ali svi su bili porijeklom iz Sinja i ovih mista okolo. Puno ljudi je došlo tu, bili su podstanari neko vrime onda su došli do svoga stana. Svaki taj stan danas vridi od 130 do 180 000 eura.

R.: Mi smo 1985. nabavili novu liniju strojeva, to je tada bilo top u Europi, 1985.

D.: To je bila suvremena tehnologija..

R.: To je prodaja magle, kada kažu da je sve bilo zastarjelo. To je mantra koja se ne temelji na istini nego na čistoj propagandi.

D.: Da kako bi se opravdala situacija koja se zakuhala.

R.: Kad smo radili to brizganje, ja sam gledao gore u Trevisu, to je sjeverna Italija blizu granice sa Švicarskom. Tamo je (tvornica) „Benetton“ pa smo njima prodavali te vješalice, radili za njih. Produktivnost je bila ista, četiri ubrizgaja u minuti. Ja sam baš špijunira i gleda na sat, četiri ubrizgaja i mi i oni, tragedija je bila u tome što je granulat iz INE Zagreb u Italiji košta dva i po eura, a u nas je taj isti granulat košta pet eura. Onda cijena rada. Kod nas su plaće bile male, ali cijena rada velika. Kad sam pita ovoga koliko vam imaju radnici, kaže 900 000 lira, to je bilo 900 maraka. To znači to je to. Meni je prijatelj ima u Pazinu svoje brizgalice privatno, pa je ima te pogranične karte, pa bi svaki dan iša u Italiju kupio ga (granulat) za keš i u gepeku ga vozio doma. Duplo jeftinije. Nemaš drugu, nemaš lufta u cijeni nego tu. Ako imaš produktivnost istu, znači cijena energenta, sirovine i cijena rada.

D.: Znači u sirovini je bio problem, problem nabave?

R.: Da, samo šta je to bio naš granulat proizveden u Zagrebu i onda smo mi domaći plaćali ceh njihove... mislim tako je bilo... ma dobro sad je to... još je on to radio. Napravio (je) vilu s bazenom i apartmane u Rovinju i...

D.: Prebacit će se na turizam?

R.: A šta će. Ovdje okruženje nije... mi smo jedina zemlja u Europi gdje je struja za industriju skuplja nego za domaćinstvo, jedina... ni u Albaniji više nije, jedan prijatelj mi ima građevinsku firmu, čak ni tamo više nije... svugdje je za industriju jeftinija za domaćinstvo skuplja, a u nas je obrnuto.

D.: Da, eto i po tome se vidi da mi više industriju ne uzimamo u obzir.

R.: Ne, nemamo ni namjeru, bez obzira na predizborna obećanja.

D.: Evo korona i slične nepogodnosti ukažu na činjenicu kako se ekonomija ne može temeljiti isključivo na turizmu.

R.: Ma da, turizam je dobar dok ide, ali u svim zemljama kad prođe 10 posto ukupnog BDP-a se pali alarm, a mi smo na 20 posto, Dalmacija navodno na 30. To je ruski rulet. Evo jedino je ovaj vlasnik svoj na svome, onaj tamo je u najmu, onaj tamo je u najmu (pokazuje na kafiće preko puta). Svi su u najmu, tko će to održavati. Nemaš ni za hladni pogon, ali ne. Radi se puno na crno, ali onda pati proračun. Pa se to rješava zaduživanjem vani, pa jednoga dana kada shvatimo koliko smo dužni, bit će vraga crnoga. Ja sam dole putova po Grčkoj, vidio sam kako oni žive i zna sam da to nije dugog vijeka, evo šta se desilo. Ja sam svoje proša, ali ovim mladima nema baš... ako se ne... evo sad je ova korona i koliko će to trajat...

INTERVJUI S UMJETNICIMA I KUSTOSIMA

PRILOG 3 – Intervju s kolektivom OUR

Matejuška, 19. veljače 2021., Split

Intervju je započeo s *Izjavom o suglasnosti*, nakon koje su ispitanici dali svoj pristanak.

Izjava o suglasnosti

Intervju se provodi u svrhu istraživanja za potrebe doktorske disertacije Dragane Modrić, koja se bavi temom modela reprezentacije industrijske baštine socijalizma i pojma političke društvenosti usko povezanog uz navedenu temu. Sudjelovanje u istraživanju je dobrovoljno i temeljeno na informiranom pristanku. Sudionici imaju pravo u bilo kojem trenutku izaći iz istraživanja ili povući svoje izjave u bilo kojoj fazi istraživanja. Sudionicima u istraživanju je zajamčena anonimnost. Prikupljeni podaci će biti pohranjeni i dostupni ispitanicima. Ispitanici daju svoju suglasnost za objavljivanje podataka koji proizlaze iz navedenog istraživanja.

Dragana Modrić: Kakvi su dojmovi vezani uz projekt „Jugoplastika“, sada nakon gotovo 10 godina?

Alemka Đivoje: Kada gledam projekt koji smo radili tada s ovim vremenskim odmakom, mislim da je još uvijek jako aktualan. Da... postoji jako puno materijala da se takvi projekti rade.

Dalibor Prančević: I da, baš ovo što si spomenula RT – Radni teren namjerno smo koristili tu nekakvu (asocijaciju) da dobijemo taj RT kao jedan istureni, prepoznatljivi, neuralgični moment unutar društva. Kroz zajednička druženja, ja zapravo niti sam ne znam kako je to sve skupa krenulo, ali počeli smo pričat, počeli smo zapravo evo gledat koja su to nekakva mjesta vezana uz Split i njegov urbanitet koja u potpunosti zapravo izostaju, a izuzetno su bitna. Onda smo se zaustavili. Meni je bilo indikativno studenti na fakultetu npr. mi kad se u Splitu nalazimo s nekim obično to radimo prema mjestu, dakle mi smo se danas našli ispred *Maje*, a to je danas *Zara*, nekoć su ljudi nešto obavljali kod „Jugoplastike“, danas je to nešto posvema drugo, je l', međutim, vidjeli smo da mlade generacije danas nemaju to iskustvo, *de facto* jedan dobar dio njih i ne zna na koja mjesta u gradu se misli, osim ako nisu unutar obitelji imali nekoga tko je bio zaposlen.

Alemka: Mi starije generacije ćemo i danas reći kod bivše „Jugoplastike“, a ne naći ćemo se ispred *Jokera*, npr. znači još uvijek postoji ta memorija mjesta, i to nam je bilo jako zanimljivo, baviti se time, memorijom mjesta, to je isto jako bitno. Kraj bivše *Maje*, kraj bivše „Jugoplastike“, bivša Prvoboraca, većinom koristimo tu terminologiju, ali nove generacije ne, jer oni to nisu doživjeli.

Dragana: Meni je bio zanimljiv ovaj generacijski moment kod vašeg projekta, jer svi troje imate iskustveni doživljaj socijalizma, što se vidi u vrlo promišljenoj terminologiji, ali i načinu na koji ste vodili sam projekt od početka, evo reći ću točno na što mislim. Prvenstveno OUR, kao nešto što je funkcioniralo unutar bivšeg privrednog sustava, odnosilo se na tvornice, kao i na jedan zaboravljeni koncept po kojem je Jugoslavija prednjačila u svijetu, a to je koncept samoupravnog socijalizma, i upravo ta terminologija s kojom krećete od početka mi je bila vrlo zanimljiva, način na koji koristite termine za koje ste svjesni da nisu još uvijek politički ispražnjeni. Tako kada danas govorimo o kolektivitetu, svjesni smo da ga danas nema ili je marginaliziran u potpunosti, pojmovi poput solidarnosti, poput radnika, zanimljivo je da i vi ne istupate pojedinačno, nego ste svjesno izabrali poziciju kolektivnog autorstva. U projektu *Jugoplastika* kao i na *timelineu* koji je bio sastavni dio izložbe u Salonu Galić, ističete upravo te ključne točke, koje potvrđuju vaš iskustveni doživljaj bivšeg socijalističkog sustava.

Dalibor: Apsolutno, ovo mogu samo ponoviti. Robertina, Alemka i ja, nadam se da će se složiti, smo radili intuitivno, temeljem naravno ovog iskustva kojeg imamo, mi smo koliko godina svog života proveli, dakle, punoljetnost smo *de facto* doživjeli u eri socijalizma, dakle imali smo osvijestene određene kvalitete, prednosti, naravno i manjkavosti tog društveno političkog uređenja, kako god to želimo nazvati, međutim, mi smo zapravo svjesni rapidne preobrazbe grada, vidjeli smo na koji način se to događa. Vidjeli smo kako je upravo na lokalitetu „Jugoplastike“ bilo moguće čitati na koji način se rastače jedna epoha.

Robertina Tomić: Doslovno pretvorba socijalizma u kapitalizam, hotel, *shopping* centar...

Dalibor: Na najgori mogući način.

Robertina: Ono što kažeš iskustveno, ono odrasli smo u tom sustavu, ali nas dvoje (pokazuje na Alemku), naše mame su radile u „Jugoplastici“ tako da smo baš usko vezani bili za taj život, slušali priče kako je izgledao rad u toj tvornici, kako su (žene) imale zubare, ambulante, kako je dolazio ginekolog, jer je to bio većinom ženski kolektiv. Nisu one morale ići nigdje nego su

imale, određenih dana, kada bi dolazili liječnici, imale su menze pa su pričale o svim bitnim datumima u svojim životima koje su obilježavale zajedno, zajednička slavlja, proslave.

Dalibor: Čak i putovanja.

Robertina: Tako je... zato su ljudi i bili toliko emocionalno vezani za taj radni vijek koji su proveli tamo.

Alemka: Imali su organizirano slobodno vrijeme gdje su imale raznorazne aktivnosti; zbor, sport...

Dalibor: Umjetničke sekcije, fotografske sekcije. Mislim da je postojala nogometna ženska grupacija, što je kako bih rekao, bilo vrlo napredno.

Robertina: Meni je ta upravo ženska emancipatorna priča fascinantna za to doba.

Dalibor: Ne znam je li prvi, ali („Jugoplastika“ je bila) među prvim ženskim proizvodnim kolektivima.

Alemka: Treba napomenuti (ono) što smo iskopali tokom istraživanja u arhivu, pedeset i koje godine, više se ne sjećam, gdje Josip Broz na Kongresu, ne znam više gdje točno, (je) rekao da se trebaju prevalentno ženski kolektivi otvarati. Zapravo zahvaljujući toj odredbi dolazi do otvaranja niza tvornica koje su imale većinom žensku radnu snagu. Na neki način se postiže i ravnopravnost spolova, kroz zapošljavanje žena gdje bi one postale neovisne. To je jako bitna stvar. Prethodi svemu tome, svim tim industrijama ženskim, takva jedna odluka, što je bilo bitno za cjelokupni sistem i ravnopravnost .

Robertina: Žene su se baš osjećale snažnije, neovisnije, meni mama i dan-danas, meni (i) svim mojim rodicama, cijeloj rodbini ženama (kaže): „Kad se udate ne dajte svoj posao, treba imati svoju plaću, moraš imati kao žena, to ti daje sigurnost, ne daje ti nikakav suprug, moraš imati svoju plaću.“ A to je naučila baš u „Jugoplastici“.

Alemka: Bio je to korak ka emancipaciji žena na ovim područjima.

Dragana: Tim više što je „Jugoplastika“ imala pogone duž cijele Dalmacije, od Zadra do Dubrovnika, uključujući i otoke. Nedavno sam kontaktirala neke ljude na Hvaru, gdje se nalazila tvornica dugmadi („Jugoplastikin“ pogon) pa su bili jako zainteresirani za razgovor. Ti pogoni su utjecali na činjenicu da ljudi nisu odlazili s otoka, iako je bilo zaposleno svega

150 do 200 ljudi, ali na otoku to znači jako puno. U Sinju je bila „Sinjanka“, također istureni pogon „Jugoplastike“.

Alemka : (Da) i na Visu i na Šolti...

Dalibor: I (imala je) razgranatu komercijalnu mrežu.

Robertina: To je bio gigant za ove prostore.

Dragana: Kada se počneš baviti ovim temama, bar je to kod „Dalmatinke“ bio slučaj, a vidim da ste imale (i vi) slične situacije, što su ljudi očekivali? Naime bio je kratak period od te stečajne situacije, pretvorbe, privatizacije i zatvaranja, u kojoj se vidjelo da su radnici prvenstveno žene, ostale zatečene. U razgovoru s radnicama „Dalmatinke“, kada su pokušavale objasniti kako su se osjećale tada, rekle su da ih je sve to skupa zateklo. Iz pozicije sigurnosti, blagostanja i kvalitete života preko noći su se našle na ulici. Nisu htjele povjerovati da je to istina.

Alemka: Da, nevjerica.

Robertina: Tako su se vjerojatno osjećale i žene u „Jugoplastici“.

Alemka: Mi smo se i bavili tim pitanjem,

Dalibor: Čini mi se da je i bila jedna gospođa, možda smo mi to i snimili, sad se više i ne sjećam. Ona je spominjala demonstracije u Marmontovoj ulici. I rekla je kako je apsolutno izostala potpora, posebno „Brodogradilišta“ (Split), jer je to nas motiviralo. Kad je „Brodogradilištu“ prijeto da se zatvori, pričali smo s tim dečkima, ali nismo s tim izlazili u javnost, nismo obradili taj novi korak. Žena je rekla da su ih (radnici „Brodogradilišta“) nazivali vrlo pogrdnim imenima, tada...

Alemka: Nikakvu podršku nisu imale, dapače, kontra. Onda smo shvatili da živimo u jako patrijarhalnom društvu, gdje se na neki način spašavao prevalentno muški kolektiv, a ženski ne, žene su bile praktično osramočene zato što su demonstrirale.

Dalibor: Da, šta one hoće (govorili su im).

Alemka: U „Jugoplastici“ nije nedostajalo demonstracija.

Robertina: Postojao je otpor.

Dragana: Ali nije imao podršku šire baze.

Robertina: U slučaju „Jugoplastike“ postojao je i taj perfidan korak promjene imena. „Jugoplastika“ nije zatvorena kao „Jugoplastika“, nego je pretvorena u „Diokom“, jer ljudi nisu imali vezanost za to ime. „Jugoplastika“, ne samo tvornica, nego naravno i košarkaški klub. Bilo je puno emocija vezano za taj termin i onda ga je bilo puno lakše slomiti.

Alemka: Gubitak identiteta prethodi krahu.

Dalibor: Tu treba spomenuti da su te žene itekako potegnule početkom 90-ih, za vrijeme trajanja rata, kada se šivalo. Bilo je svašta u tim pogonima, šivalo se za našu vojsku. Međutim, kada je sve to odlazilo u prah, jednostavno te potpore nije bilo, štoviše bile su okvalificirane kako da ne kažem uličnim žargonom, (kao) šta vi tu imate raditi?

Alemka: Kroz naše istraživanje u arhivu, bili smo frapirani koliko se otvoreno htjelo uništiti „Jugoplastiku“ da bi se privatizirala i dala u ruke pojedinaca. Naletili smo, znači ponude su bile, nije postojala niti komisija, nego v. d. taj i taj je primao u koverti (ponude). Jedna osoba je primala kovertu, jedna jedina, znači nije postojala nikakva skupina ljudi, bar troje da svo troje kažu: „Ok ova ponuda je najpovoljnija“. Ponudu je primao u zatvorenim kovertama samo vršioc dužnosti direktora i on je određivao tko će dobiti povlastice. To je toliko sramotno. U arhivu to čak nije niti sklonjeno. Kada smo radili projekt, nakon toga, jer smo bili doista šokirani, ta likvidacija u pet koraka; pretvorba, privatizacija, sanacija, stečaj likvidacija – sad sam se sjetila tih pet koraka – znači to je bilo napravljeno na način da nema šansi da se ne ode do likvidacije, sve je iskonstruirano.

Dalibor: Ali to je i odgovor na Draganino pitanje. Dakle čovjek očekuje nakon sanacije dolazi raj, znači sanirana je rana. Međutim ne, nego se stvorila gangrena koja je sve uništila. Da, to je tako sve smišljeno na najodvratniji mogući način, ali bojim se legalno. Sad bi trebale druge struke propitati i reći što se stvarno tu dogodilo.

Alemka: Ali te druge struke ne žele da se bave tim problemom. Mi smo isto tako naletili na dokumentaciju gdje se vidi da je „Jugoplastika“ surađivala s Adidasom, s bubom, s Italijom. Naletili smo na narudžbe izravno nakon (Domovinskog) rata. „Jugoplastika“ je dobila narudžbe, htjeli su svi reaktivirati rad s „Jugoplastikom“, imali su izvrsne narudžbe. Dakle, sudeći po narudžbama mogli su se bar neki odjeli „Jugoplastike“ spasiti. To su bile izvanredne narudžbe. Međutim, one su se stavile sa strane.

Dalibor: Jedini nekakav pogon koji i dan danas funkcionira je „AD Plastik“, (nekadašnja) „Termoplastika“ u Solinu, tako da apsolutno je ovo sve moglo danas funkcionirati. Na drugim nekakvim premisama, ali apsolutno je moglo funkcionirati.

Dragana: Vezano uz to, nakon vašeg projekta objavljeno je nekoliko što stručnih članaka, diplomskih radova koji se na poprilično ozbiljan način bave ovom temom kao npr. diplomski rad Ante Didovića koji je analizirao arhivsko gradivo „Jugoplastike“ dostupno u Državnom arhivu u Splitu. Didović je napravio jako dobru povijesno ekonomsku analizu situacije u „Jugoplastici“ u kontekstu globalnih trendova 70-ih i 80-ih godina. I doista, činjenica je da se Jugoslavija počinje zaduživati, uzimaju se ogromni krediti koji na naplatu dolaze 80-ih godina. Ljudi za to vrijeme najviše troše, otvaraju se veliki trgovački centri. Pa i tu u Splitu gradi se *Koteks*. Nitko nije svjestan da dolazi početak kraja, ukoliko gledamo i tu neku globalnu ekonomsku perspektivu, koje je Jugoslavija bila dio. Pitanje je koliko je realno bilo za očekivati da će se svi ti pogoni spasiti i nastaviti s proizvodnjom.

Alemka: Ne svi, ali neki da.

Dalibor: I zbog ekoloških propisa ne bi mogli nastaviti s radom, ali da se nešto nije moglo sačuvati, da se nije moglo valorizirati s pozicije nekakve egzistencije. Mislim to je muzejska građa, kako bi rekao...

Dragana: To se slažemo da je došlo do političke odluke da to više nije bitno.

Dalibor: (Da) nije baština.

Dragana: I da nije bitno ulagati u tvornice nego preokrenuti cijelu ekonomiju u uslužnu, to je bila odluka koja se desila nakon tranzicije i trebali smo ući u kapitalizam sa svim mogućim pravnim okvirima koji su tome prethodili (misli se na pravni okvir za pretvorbu/privatizaciju društvenog vlasništva).

Dalibor: Mi kada smo ulazili u cijelu tu priču pokušali smo naći nešto. Može li se iskopati i nismo ništa našli (misli se na sustavnija istraživanja vezana uz „Jugoplastiku“). Stvarno nismo našli, pa smo krenuli s nekom živom materijom. Ok, konzultirali smo arhiv, danima smo prebirali po tim papirima.

Alemka: Na smjene.

Dalibor: Jer jednostavno nismo htjeli da to bude govor pretpostavki, nego da imamo nekakvu solidnu podlogu na kojoj ćemo dalje graditi kroz memorijske priče. Memorija je isto varljiva, sjećanje je varljivo ili promjenjivo ili ne znam kako bih to točnije opisao. Htjeli smo napraviti hibrid koji bi nas približio onome što „Jugoplastika“ nekom prosječnom današnjem Splitsaninu, stanovniku Splita jest. I onda nas je zatekla situacija, očekivali smo puno političkih napada, kojih je bilo, ali ne u tolikoj mjeri kao što smo očekivali. Ali nas je zatekla, kao da smo otvorili Pandorinu kutiju, jer ljudi su počeli dolaziti na taj punkt (Salon Galić) i počeli su pričati svoju povijest, tj. povijest svog grada. Što je zapravo bilo fascinantno iz nekakve te vremenske razdaljine. (Sada) svjesni smo da smo trebali uključiti i neke druge struke, dakle, da se možemo vratiti, to bismo i napravili. Možda (bi) stvorili platformu razgovora za te neke druge struke, što bi opet čitavu situaciju malo proširilo.

Robertina: Isplivalo je toliko emocija kod ljudi, valjda zato što nakon zatvaranja oni su imali dojam da je zaboravljena njihova višedesetljetna povijest i zabranjena, i onda smo se pojavili mi (i) to je bilo, uf.

Dalibor: I oni su rekli da oni to ostavljaju (predmete), da njih veseli da se to... ostali smo zatečeni i u jednom trenutku smo to morali sve skupa zaustaviti jer Salon Galić je bio premali.

Alemka: Došlo je do ideje da se napravi muzej „Jugoplastike“. Ljudi su htjeli da mi to pohranimo, te memorabilije, ali gdje? Onda smo malo komunicirali s Etnografskim muzejem (u Splitu), bi li se u suradnji s njima nešto takvo moglo dogoditi. Međutim, sve je to stalo. Za muzej „Jugoplastike“, to bi trebao biti jedan vrlo kompleksan projekt gdje bi se trebalo okupiti raznih struka, ljudi i tome pristupiti vrlo ozbiljno. Mi jednostavno u tom trenutku nismo imali mogućnosti, nikakvih – ni vremena ni prostora, ni ičega, iako smo imali volju. Nije dovoljno samo mi, trebalo je tu dosta drugih ljudi još, ali netko treba povući, šteta. Za industrijski dizajn iz tog vremena ima jako puno materijala. Bavili smo se i time. Nažalost, tu izložbu nismo realizirali. Dizajneri (u „Jugoplastici“) koji su radili izvanredne stvari. Radilo se (u „Jugoplastici“) i za visoku modu i masovnu, tako da smo imali izvanredne dizajnere i dizajnerice, s kojima smo radili intervjue. Imamo dosta materijala, od postupka samog dizajna do određenih artikala. Kad radite za određenu firmu, imate problem s autorskim pravima. Šta je sad s tim autorskim pravima. Ona pripadaju „Jugoplastici“ koje sad više nema. I to je bilo jako emotivno, da je uopće netko prepoznao i pitao dizajnere što je i kako to sve bilo. Jako su

ponosni, radili su svjetske stvari. Jako puno materijala ima, da se „Jugoplastikom“ možete baviti godinama.

Dragana: Mislim da je sad to pitanje, koje ste u nekoliko navrata istaknuli za vrijeme trajanja projekta, što je to baština? Što Split i građani Splita doživljavaju kao baštinu? Da li je to isključivo vezano uz rimski period i Dioklecijana ili uključuje i modernizam? Tvornice su bile kičma cijele ekonomije, ne samo većih nego i manjih gradova, i kada se one zatvore, uruši se cijela ekonomija, cijeli život. I kada se to desi, a nitko o tome ne razgovara, onda je to problem. Bitno je, kako je i Dalibor ranije spomenuo, bitno je da se čuje glas tih radnika. Zašto nitko ne smatra da je to bitno sačuvati. Pa krenimo samo od zgrada, arhitekture, većina tih zgrada je s potpisom. Npr. u Sinju je Lavoslav Horvat arhitekt tvornice „Dalmatinka“, koja nije zaštićena. Zašto ne doživljavamo sve to kao svoju baštinu, kao nešto što je vrijedno zapisati i sačuvati?

Robertina: Evo „Dalmacijavino“ je Fabrisova.

Dragana: Da zgrada koja je na jedvite jade zaštićena.

Robertina: Ali i ona je sva ruina.

Dalibor: To posebno vrijedi za tu specifičnu arhitekturu tog vremena. Ali imamo mi i međuratnu arhitekturu, recimo ove Kodlove trafostanice u Dujmovači koje su apsolutno fantastična arhitektura, koje su zaštićene, ali na način, iako su se zaštitile sada propadaju dalje. Što je onda ta zaštita? Što? To je, čisto oprat ruke. (Ono kao) mi nismo ovo devastirali, ali evo devastira se...

Alemka: Kapitalizam ide koracima od šest milja i tare sve ispred sebe. Ako je nekome zanimljiva određena lokacija, ništa je ne može zaštititi, ma sve da je tu antički hram. Možda ako je kršćanska crkva bi je se zaštitilo (smijeh). Stalno se ulaže u konzerviranje kršćanskih i starokršćanskih crkva, ali mi imamo i nešto prije i poslije toga, zašto se samo oko kršćanstva bavimo, kao da smo živjeli samo u to doba i nikada više. Tako da u principu pojedinačni interesi ili interesnih skupina vode ovaj grad. I nema tu ničeg svetog. Njih ne zanima baština, njih zanima samo profit. Profit je sada oltar. Profit i Crkva – institucija, ne govorimo o vjeri. Crkva kao institucija je jako profitabilna institucija i kada umrežite ta dva interesa – kapital i Crkvu – koji su strašno jaki u Hrvata, onda dobijemo ovo što sada imamo. A ovo, pojedinačni otočići kao što smo mi, mali kolektiv, i takvih kolektiva će se još događati, ali mi nemamo takvu snagu

i poziciju da nešto mijenjamo. Ipak, bilo bi poželjno da takvi punktovi postoje i da ih je sve više i da su sve češći.

Dalibor: Ja bih rekao, što se tiče političnosti, naš stav je definitivno političan. Cilj je isprovocirati, zaokružiti jedan određeni stav, formirati jednu platformu, bez političkog stava ne bismo mogli uopće raditi, tako da se apsolutno slažemo. Međutim, druga je sad stvar što na nekakvoj svakodnevnoj razini riječ politika doživljavamo vrlo vulgarnom. Ali da, mi jesmo zapravo funkcionirali iz tih političkih pozicija, jednako kao što npr. u teoriji i muzeologiji se naglašava nužnost jednog takvog stava, jer inače zapravo smo u nekakvoj anestetiziranoj poziciji iz koje se ništa ne događa, jedan simpatični dekorum. Nama to nije bio cilj. Zato i nismo išli valorizirati same produkte, mada apsolutno to zaslužuju, ali smo išli baš na ovaj jedan egzistencijalni moment probuditi i pričati zapravo o tom.

Dragana: Kod vašeg projekta, moram primijetiti to je doista i uspješno. Istaknute su specifičnosti lokalnog konteksta, što je smatram iznimno važno kod reprezentacije industrijske baštine socijalizma. Mi ovdje imamo sasvim jedan drugačiji moment. Mi imamo recentno sjećanje na socijalističko nasljeđe, koje zasigurno ima svoje vrijednosti. U zemljama gdje je proces deindustrijalizacije vezan isključivo uz kapital i bilježenje memorije vezane uz industriju je u potpunosti drugačije nego tu kod nas. Upravo iz tog razloga teško je uspoređivati primjere kod nas s onima u drugim zapadnim zemljama. I zato smatram da je ovaj projekt iznimno vrijedan, jer prikazuje specifičnosti koje su karakteristične za postsocijalistički kontekst.

Alemka: Kada kažemo političko društveno uređenje kod nas ljudi trpaju u istu vreću, socijalizam jednako je komunizam, što jednostavno nije točno. Ljudi poistovjećuju socijalizam i komunizam. Pa možete imati kapitalizam s jakim socijalnom notom, ali jednom prostom čovjeku to jednostavno nije *chiaro* – što je to društveno uređenje a što političko. Tu je glavni problem i nekakve tekovine socijalizma iz tog društvenog uređenja je trebalo zadržati. Jer bile su izvrsne. Najveća je razlika što se nekada puno stvari gledalo za opće dobro, skoro sve, a danas se ne radi više ništa za opće dobro. Danas sva dobra koje pojedinac ima iz općeg dobra, se gube. Zadnjih 30 godina iz dana u dan sve više i više.

Robertina: Pa to je sve posljedica kapitalizma, ono što si spomenula Ameriku, to je sve posljedica kapitalizma i Amerike. Još od Hladnog rata, sukoba sa Sovjetskim savezom, tamo i dan-danas kada netko spomene socijalizam i nešto napraviti za opće dobro, odmah spominju

babarogu i komunizam. B. Sanders se kao deklarirao kao demokratski socijalist, što nema nikakve veze sa socijalizmom, ali njih se odmah optužuje da su komunisti.

Alemka: Evo tip skandinavskog kapitalizma koji ima jaku socijalu, evo mogli smo taj model preuzeti..

Dragana: Meni su ovakve vrste projekata drage jer na mala vrata otvaraju važne priče, poput one o radništvu i radnicima, koji su nekada bili važan politički subjekt, a danas u potpunosti marginalizirani i nevidljivi. Nekada je radnik mogao ugodno živjeti od svog rada i imao je kvalitetu života.

Robertina: Nekada je kvaliteta života bila važna, a ne samo profit.

Dragan: Ovakvi projekti također daju lekcije iz zaboravljene, smisleno i sustavno zaboravljene recentne povijesti. Posebno za mlađu generaciju, kojoj je strana ova povijest. Vidimo to na primjer kada govorimo o konceptu društvenog stana, što je u potpunosti mlađim generacijama neshvatljivo.

Robertina: Danas imaju u velikim korporacijama kao *babycrush* centre, za male bebice dok mame rade.

Dragana: Da i to prikazuju kao inovaciju kapitalizma, a ne neku stečevinu socijalizma.

Alemka: I da ovo što se tiče radnika, nastavak na *RT Jugoplastiku*, *RT Ilovu*.

Dalibor: Gdje smo baš stavili u fokus radnika, gdje se poistovjećujemo s njim, gdje smo baš stavljali citate na mjesto djelovanja. Znači nalazimo se na razvalinama nekadašnjeg trgovačko proizvodnog kompleksa „Ilova“ u Dujmovači, također jedan marginalizirani dio grada. Kao što je „Jugoplastika“ na jedan način označavala ulazak u grad s te istočne strane, tako je i Dujmovača, koja je izrazito bogato arheološko nalazište – tamo imamo tu Kodlovu trafostanicu, tamo imamo akvedukt, posvema zapušten dio grada, sada se tamo nalaze isto pusti prodajni centri. Dakle, mi smo zašli neovlašteno u jedan prostor razvaline, pun nečisti, škovaca, štakora i krenuli smo propitivati što se tu nekoć događalo. Pokušali smo od toga isto učiniti jednu platformu, vrlo aktivnu, razgovora o radniku i radništvu. Tu smo onda posudili Houellbecqueov citat, u kojem uspoređuje nas s proizvodima. Da svaki proizvod ima rok trajanja. Namjerno evo provociramo tu priču, gdje je radnik danas i s kakvim ga terminima danas opisujemo.

Alemka: Organski se gradila priča i ulazilo se dublje u materiju.

Alemka: Taj Houellbecqueov citat: „Mi smo isto samo proizvodi koje će zadesiti zastara“. Taj citat objašnjava položaj radnika danas u kapitalističkom društvu.

Dragana: Istraživači industrijskih studija opetovano naglašavaju kako svaku priču o industriji treba započeti glasom radnika. Njihov glas je bitan, a nažalost ni u akademskim krugovima ni u istraživanjima, kao ni baštinskim politikama, taj glas još uvijek nije dobio prostor. Radnik je kao ideološki simbol izrazito jak, zbog čega je zasigurno u društvenoj transformaciji poništen i bačen na margine. Danas kada kažemo radnik i radništvo, u potpunosti se promijenilo značenje od onoga što je nekada radnik predstavljao.

Alemka: Danas je radnik inferioran, nema nikakva prava. Sjetila sam se da smo imali zid na izložbi gdje su radnici mogli ostavljati svoja pitanja.

Dalibor: Da, pitali su se gdje je nestao inventar tvornice. Jako puno ima videomaterijala, gdje su sve te njihove intimne ispovijedi.

Alemka: Tokom same izložbe dosta smo toga snimili jer smo mislili da ćemo nastaviti. Izvrstan je (materijal), radnici su 99 posto, imamo možda jednog ili dva funkcionera (smijeh).

Dalibor: Većinom kada bi pitali ljude možemo li ih snimati, većinom bi blokirali, dosta toga ipak nije bilo moguće ni snimiti.

Alemka: Ali oni koji su dozvolili, ti su snimljeni.

Dalibor: Jednako tako ovo što smo imali s Prometom akciju, s Prometovim autobusima. Išli smo na tu nekakvu frekventnu rutu s autobusima prema „Jugoplastici“ i vješali ove male plakatiće. Isti broj autobusa koji je vozio radnike „Jugoplastike“ na posao. I opet, kako bih rekao, taj subjekt radnika dolazi do izražaja, za 60. rođendan („Jugoplastike“).

Alemka: I u autobusu su se događale zanimljive stvari, bilo je tu bakica koje su radile u „Jugoplastici“ ili netko njihov, pa bi se tu počeli razni razgovori od stanice do stanice i na autobusnim stajalištima.

Dalibor: Bila je jedna bakica i rekla nam je: „Moja dico ništa vi ne znate“.

Alemka: Da ispred „Brodogradilišta“ su isto bile neke loše reakcije, nije bilo lijepih reakcija, ili nikakvih ili loše. Kada smo ih pitali zašto nisu dali podršku djelatnicama „Jugoplastike“ kada su one demonstrirale.

Dalibor: Bili su pomalo ratoborni, ja se nisam tamo ugodno osjećao.

Alemka: Ali što se tiče same memorije, radili smo i onaj performans gdje smo OUR-e na pet mjesta, pet punktova oko bivše „Jugoplastike“ i sam punkt „Jugoplastike“, gdje smo rezali crvene vrpce na mjestima gdje su se nekada otvorili novi pogoni, kojih više nema, ne postoje. Sada su tu trgovački centri i stambene zgrade, tako da smo evocirali nekakvu uspomenu ili aktivnost na mjestima gdje se nekada nešto proizvodilo i radilo, suprotno od onoga što danas jest Crvena vrpca je bila postavljena na crne jastuke, dva komadića tkanine u obliku križa. Kada nešto prekrižite, kada je nešto gotovo zapravo, eto to otvaranje je ujedno bilo i zatvaranje, pokapanje. Akcija pokapanja, ono što Grad radi s „Jugoplastikom“.

Dalibor: Jedino je „Termoplastika“ ostala kao...

Alemka: Da, nju nismo jer je preživjela.

PRILOG 4 – Intervju s Neli Ružić

Matejuška, 23. veljače 2021., Split

Dragana Modrić (kasnije Dragana): Pa Neli, za početak, bavljeno industrijskom baštinom socijalizma, kako kroz projekt *Dalmatinka* tako i ranije, evo prisjetila sam se tvoje *Čistionice Galeb* i umjetničkih radova koje se vežu uz *Čistionicu*. Kako doživljavaš deindustrijalizaciju u hrvatskom kontekstu, na koji način doživljavaš ovaj fenomen i kako mu pristupaš u svojim radovima?

Neli Ružić (kasnije Neli): Pa pitanje je zanimljivo. Deindustrijalizacija je nešto što se dogodilo u našim životima. Ja se jako dobro sjećam i vremena u kojem su te industrije bile vrlo aktivne. Kako obiteljski, tako i u mojoj memoriji to stoji, dakle mislim da se na ovim prostorima dogodila pljačka tih industrija koje su same po sebi postale možda opsoletne? Međutim, ovdje se dogodio jedan specifičan kontekst, privatizacija koja je zapravo na neki način vezana uz krimen ili pljačku. Tako da moj odnos prema deindustrijalizaciji je na neki način vrlo emocionalan.

Dragana: Pričali smo ranije što na ovu temu kažu teoretičari industrijske baštine. Ako gledamo taj fenomen u nekakvom globalnom kontekstu, podijeljeni su stavovi po pitanju načina reprezentacije napuštenih industrija ili kako ih se naziva – industrijskim ruševinama. Pa koja je tvoja pozicija i koja su tvoja promišljanja na tu temu?

Neli: Uvijek je postojala fascinacija ruševinom, još od romantizma, gdje je taj momenat entropije, ruševine. Možemo to promatrati i kroz *land art* Roberta Smithsona i cijela njegova promišljanja entropije i novih spomenika. To je na neki način već pripremljen teritorij za fascinaciju ruševinama. E sad, kada se radi o estetizaciji ruševine, zasigurno imamo problem konteksta u kojem se poništava ono što je to zaista bilo. Znači ostatak postaje jedino ono što je pristupačno nekim sljedećim generacijama koje više pojma nemaju o onom što se događalo. Znači, mislim da je jako važno da se taj kontekst, da bude vidljiv. Kontekst sadržaja, a ne samo forme, što bi u ovom slučaju bila ruševina. Pogoni koji su ispražnjeni, koji su apsolutno fascinantni estetski, međutim negdje shvaćam tu fasciniranost estetizacijom ruševine. Ali to je još jedan put ponovno ubiti mrtvoga, negacija nečega što je sistematski uništeno. Prema tome, u tom smislu treba biti jako kritičan prema praksama koje nude ispražnjene sadržaje,

umjetničkim praksama. Postoji i cijeli jedan niz autora koji to na neki način medijski spretno promoviraju kao što su autori *tea time* fotografskih knjiga (smijeh). Mislim da je važan taj regionalni momenat, poznavanje situacije, ljudska povijest, povijest ljudi koji su živjeli i radili u vrijeme industrije, u socijalizmu. Pitanje je (to) pogleda iznutra.

Dragana: Da, to je i kod tvog rada vidljivo, mislim pri tom na rad *Ana* u kojem bivša radnica iz tvornice „Dalmatinka“ rekreira, tj. nanovo priziva u tjelesnu memoriju sam taj proces rada. U tom radu su spojene dvije stvari; tema industrije i na koji način bi je se možda mogli sjećati i koje lekcija nam daje danas te s druge strane tvoja preokupacija jednom velikom temom, a to je ona memorije. Zanima me koja su tvoja promišljanja u kontekstu memorije i baštinskih politika, iz perspektive rada *Ana*.

Neli: Ono što je kod Ane važno je proces identifikacije, to znači bliskosti, empatije sa Anom, kao jednom od radnica u „Dalmatinki“. Čak rekla bi skoro pa obiteljska bliskost. Ana je po sebi vrlo specifičan slučaj, ona je rođeni performer, ali ne samo to. Njen kontekst i nacionalni, njena pozicija unutar nacionalnog konteksta je zanimljiva. To su možda sve slučajnosti koje su se dogodile, ali su jako bitne za rad. Memorija kao tema je dugogodišnji moj prostor istraživanja ali rekla bi sad to više prelazi u područje vremena, vrijeme kao kategorija. U svakom slučaju kod Ane me zanimala njezina memorija, znači njezina tjelesna memorija, na koji način se sjeća pokreta. Kao kad voziš biciklu pa se uvijek sjećaš tog pokreta. Neke stvari se ne zaboravljaju.

Dragana: Zašto si se krenula baviti temom deindustrijalizacije? Zanimljivo mi je kako pristupaš temi iz pozicije žene radnice i otvaraš prostor za pričanje njihove priče.

Neli: Počela sam govoriti o bliskosti, toj empatiji, prvo u smislu odnosa žene, dakle rodni odnosa. S druge strane odnos s nekim tko je malo stariji od mene. Jako mi je bilo bitno i taj dignitet treće dobi, kako se to danas kaže. Ili nekog starijeg tko je pred kraj svoga života, znači na koji način je staviti u poziciju da se sama predstavi, a da pri tom upotrijebi i svoju tjelesnu memoriju. Mislim, ona na neki način postaje jedna vrsta spomenika. Ali živog, jer u pitanju je pokret, u pitanju je povratak digniteta sada u polju umjetnosti koji je izgubljen u radnom ili u društvenom polju. Radnici su postali nevidljivi, a žene radnice su još nevidljivije. Ona postaje vidljiva time, radi se o velikoj projekciji, ja sam htjela da to bude monumentalno. Možda mi je baš žao što je nisam još naglasila u samom kutu snimanja i još je moglo to ići u dignitet... a opet možda bi bilo pretjerano... u svakom slučaju taj ponovljeni pokret je ponovljeni pokret jedne od mašina u tvornici, ali mogao je biti repliciran i na druge akterice. Jedan simbolički prostor

koji ona otvara i problematizira kao i svoju fizičku kondiciju starenja i tog odnosa prema vlastitoj punoj radnoj snazi ili mladosti, dakle zrelosti i u tom smislu mi je to jako važan rad. Taj pokret, on je usporeniji, cijeli taj momenat koji se događa između reproduciranja pokreta koji je nekad bio puno spretaniji i koji sad, u tom momentu njene starosti postaje usporen, ali je i dalje vrlo spretan. Potpuno je ugrađen u tijelo.

Dragana: Baviš se temom iz pozicije napuštenog, odbačenog, poniženog, osramoćenog, radnika, tako da na toj liniji mislim da je tvoj rad pogodak na koji način prikazati u umjetnosti, inače jako kompleksnu priču.

Neli: Da, mislim da je pitanje povratka digniteta koji prelazi pitanje galerije ili muzeja, ali možda još jedino tu možemo neku pravdu napraviti. Meni je jako bilo drago kada je došla na izložbu. Zato je to bilo izuzetno važno pokazati u Galeriji Sikirica, jer je to mjesto gdje je mogla doći. Ana ima štap, ona jedva hoda, napravila je izuzetan napor u tom pokretu, ali tome je prethodio i razgovor s njom i prisjećanje tog perioda, radnog vijeka i svih tih zavrzlama oko tih mašina. I naravno problematika koje su živjele tada. Ona je na neki način ušla u taj pokret s prethodnim razgovorom o prisjećanju koje je bilo i verbalno.

Dragana: Da li je moguće promatrati radove koji se bave industrijskom baštinom van konteksta. Kada kažem van konteksta, mislim upravo na ove sve odnose kojima je premrežen taj fenomen; od rodnih, klasnih odnosa, činjenice da je kapitalizam društveno uređenje koji je vezan i uz uvjete i posljedice deindustrijalizacije. Na koji način utječe na prostor, javni prostor, procese gentrifikacije. Jako je puno elemenata koje ne smijemo zanemariti pa tako niti u polju umjetnosti.

Neli: Da to je onda muzealizacija ruševina. Kritika totalno stoji. Ista je situacija i sa spomenicima. Spomenik koji je fascinantan u svojoj formi i o kojem ništa drugo ne znamo je sama ta forma. On više nije sadržaj. U tvornicama su sadržaj ljudi, njihovi radni procesi naravno, a ne (samo) prostor. Prostor je fascinantan, bez daljnjega, ali ovaj na neki način ljudi su i efemerniji. Ana je žena koja će imati skoro 80 godina. Ona nestaje, ona nestaje možda nekad puno brže nego te ruševine. I to su ljudi koji se sjećaju. Danas ih je vrlo malo, a za 10 godina nećemo imati ljude koji će se sjećati tog perioda. Jako je bitno ne samo u umjetničkom području, nego i svim drugim područjima obrađivati memoriju tih ljudi. Jer mislim, ne radi se o memoriji kao nekakvom mrtvom prostoru, nego vrlo aktivnom prostoru u današnjici,

sutrašnjici. Ne možemo govoriti o memoriji. Memorija nije mrtva. Ona i povijest su kategorije koje su iznimno aktivne i u budućnosti.

Dragana: Da i tako dolazimo do mog zadnjeg pitanja vezano uz ovu temu. Glas radnika u potpunosti je javno nevidljiv, posebno u kontekstu društvenih promjena gdje se u potpunosti transformirao iz nekadašnjeg političkog subjekta u prekarnu, marginaliziranu kategoriju. Ako uzmemo tu situaciju u obzir, što misliš koliko je važno otvoriti tu temu u prostoru umjetnosti i na koji način, u smislu korištenju umjetničkih alata ili onoga što umjetnost ima na raspolaganju da bi se u konačnici efektno prezentirala priča radnika. Da li to može imati šire posljedice?

Neli: Da, definitivno, umjetnost nije kula slonovske kosti. Na neki način smo i mi (umjetnici) dio društva, kulturni radnici i imamo moć reprezentacije. To je nevjerojatno velika moć, bez obzira što je umjetnost marginalizirana. Neki rad koji je u nekoj kolekciji, u nekom trenutku za 30 godina će biti vidljiv. Na koji način će Ana možda djelovati nakon 10 ili 30 godina? Da li umjetnost ima moć da prenese tu vrstu afekata, znanja, percepcija.

Dragana: Tim Strangleman je imao lijepu opservaciju vezanu uz materijalne ostatke koji ostaju nakon ruševina, u smislu da su važni i da treba iznaći modele u polju umjetnosti kako bi se pravilno iskomunicirali. Npr. kada vidimo neku igračku ili košulju koja je proizvedena u nekom pogonu „Jugoplastike“ da u nama izazove emocije koje će biti na pravome mjestu.

Neli: Moja cijela generacija kada vidi neku igračku „Jugoplastike“, naravno da će se povezati s tim, međutim, netko za 40 godina neće. Umjetnost ima mogućnost da upravo taj prostor transformira. Da napravi da u prostor osjetilnog prenese ono što više čak ni geografski ni vremenski (više) ne postoji.

PRILOG 5 – Intervju s Vanjom Babićem

Galerija Sikirica, 25. studenog 2022., Sinj

Dragana Modrić: Možeš li se prisjetiti utisaka sa radionice i samog procesa produkcije rada „MK Slavonija“ koji je nastao u okviru projekta *Skrojene budućnosti*? Da li si upoznao možda neke od radnica i kakva su tvoja iskustva?

Vanja Babić: Bio sam pozvan da sudjelujem na tom projektu i ujedno da radim na radu u sklopu radionica koje smo imali sa bivšim zaposlenicima tih tvornica. Tako da nam je prvi korak bio pronaći bivše zaposlenike koji su radili u tim tvornicama. Mene je dopala tvornica „MK Slavonija“ u Osijeku. Tako da smo našli žene koje su radile tamo i s njima smo zajedno vodili razgovore o njihovom iskustvu, kako im je bilo, što su sve radili, na koji način su se promijenile tvornice. Evo u jednoj od tih tvornica danas je sala za vjenčanja, u drugoj je bila rasprodaja starih strojeva koji su se koristili. Imali smo priliku ući u tvornicu „MK Slavonija“ koja je bila pred stečajem i baš tada se i prodala. Kiša je već uništila dio asortimana, tkanina, strojeva. Tako da smo zatekli tvornicu u poprilično lošem stanju. I naravno da mene kao umjetnika i istraživača takva (je) situacija doslovno odvela u nekom drugom smjeru gdje se nalaziš u živom, živom osjećaju propadanja industrije koja je bila izuzetno velika. Znaš po pričama da se tamo radilo izuzetno puno, da je bila jedna od uspješnijih. Ono što je bilo fascinantno su knjige koje sada idu u arhiv, to su bili zidovi i zidovi knjiga prometa. Znam da smo se Kosjenka i ja, kada smo ušli u urede, začudili i shvatili o kojim se gabaritima tu radi. I da to nije mala stvar. Tada sam se upoznao s gospođom Milkom koja je već tada imala sedamdeset i nešto godina, koja je imala veliku želju da nam pomogne i još jednom ponovno uđe u tu tvornicu. I htjela je podijeliti s nama priču kako je njoj bilo raditi. Tako da kada smo dobili priliku od današnjeg vlasnika koji nam je otvorio pogone da uđemo, sjećam se kako smo s gospođom Milkom prošli kroz taj pogon, gdje je ona crveni rubac stavila oko glave i tužnim pogledima sa suzama u očima gledala raspadanje njenog tada doma kojeg je imala prije dok je radila... i u samom govoru kada smo je snimali, pričali s njom, prenijela je ta iskustva kako je bilo raditi, prije davno jer je ona već dugo u mirovini, od prvih trenutaka kada se zaljubila u nekoga do... tih trenutaka neke sreće. Danas se misliš kako je nama teško, a ona je tamo osam ili deset sati sjedila za stolom i šivala i bila je sretna i taj dio je nekako *vau*. Ono nevjerojatno, ne mogu danas zamisliti nekoga da radi tako zahtijevan i fizički težak posao i da je sretan, a ona je bila izuzetno sretna... poklonila nam je lutkice od kože na kojima je podučavala radnice iz Moldavije.... One su dolazile na

obučavanje i jako je bila ponosna što su mogle prenijeti znanje nekome drugome i šta imaju šta podijeliti. Iskustvo jedne takve osobe me dosta promijenilo. U tom prolasku kroz tu tvornicu i to neko propadanje koje je bilo očigledno zbog kiše i tih vremenskih utjecaja, tada sam dokumentirao i fotografirao tu situaciju, ali sam i preuzeo par objekata koje sam smatrao dosta značajnim da zabilježim to vrijeme, kao što je bila neka kutija igala koje su bile strgane i osoba koja ih je mijenjala je svaku koju je promijenila stavila u tu kutiju. To je bilo tisuće i tisuće igala u toj kutiji ostalo onako sačuvano, pa sam odlučio, jer bi ih inače bacili, nekako sačuvati...

POP RATNE ILUSTRACIJE

PRILOG 6 - Slikovni prilozi

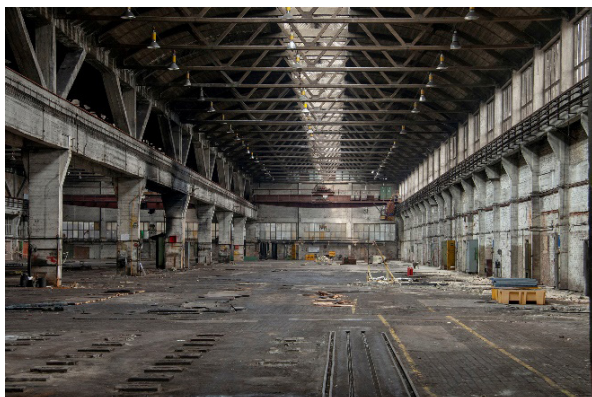
Slike 1. – 4. *Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća* (in-situ projekt), Zagreb, lipanj 2000.

Autorica projekta: Andreja Kulunčić.

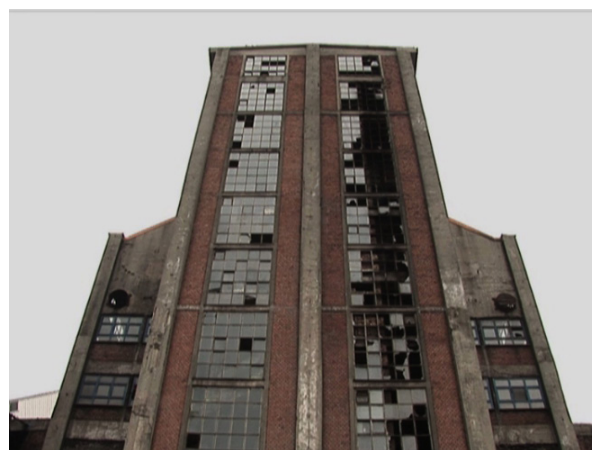
Autori fotografije: Ivo Martinović i Mare Milin.



Slike 5. – 6. Fotografije iz ciklusa *Tragovi nestajanja (u tri čina)/Dekonstrukcija tvornice.*
Izvor: Igor Grubić.



Slike 7. – 10. *Anđeli garavog lica-točka preokreta, 2006.*
Izvor: Igor Grubić.



Slike 11. – 12. Skulptura *Prelja*, autora Pavla Perića.

Lijevo: *Prelja* pronađena u muškom zahodu tvornice “Dalmatinka” za vrijeme terenskog istraživanja u okviru projekta *Žena u Dalmatinskoj zagori*.

Desno: *Prelja* na izložbi *Iz Cetine Rusalke izašle*, Galerija Sikirica.



Slika 13. Ploča podignuta povodom 30.obljetnice osnutka tvornice “Dalmatinka”.

Na ploči je reljefni prikaz predsjednika Josipa Broza Tita, a ispod reljefa se nalazio tekst koji je predsjednik Tito upisao u knjigu prilikom posjeta “Dalmatinke” 8. kolovoza 1965.:

„Radnom kolektivu „Dalmatinke“ želim mnogo uspjeha u radu, a Upravi poduzeća da i dalje radi na modernizaciji ove fabrike.“

Ploča se nekada nalazila ispred tvornice “Dalmatinka”.

Izvor fotografije: Muzej Cetinske krajine - Sinj. Zbirka fotografija i fotografskog pribora, MCK - 9945.



Slike 14. – 15. Zidne slike koje su se nalazila u tvornici “Dalmatinka”. Prikaz tradicionalnih ženskih poslova obrade vune (prelje)

Autor: Ivo Filipović Grčić.

Autor fotografije: Boris Filipović Grčić.



Slika 16. Osnivanje Dobrovoljnog vatrogasnog društva “Dalmatinka”.
Izvor: Muzej Cetinske krajine - Sinj. Zbirka fotografija i fotografskog pribora, MCK- 5563.



Slika 17. Dobrovoljno vatrogasno društvo “Dalmatinka”.
Izvor. Arhiva projekta *Dalmatinka*.



Slika 18. Dobrovoljni davatelji krvi tvornice “Dalmatinka”.

Izvor: Arhiv projekta *Dalmatinka* (iz privatne arhive radnice Smilje Gabrić).

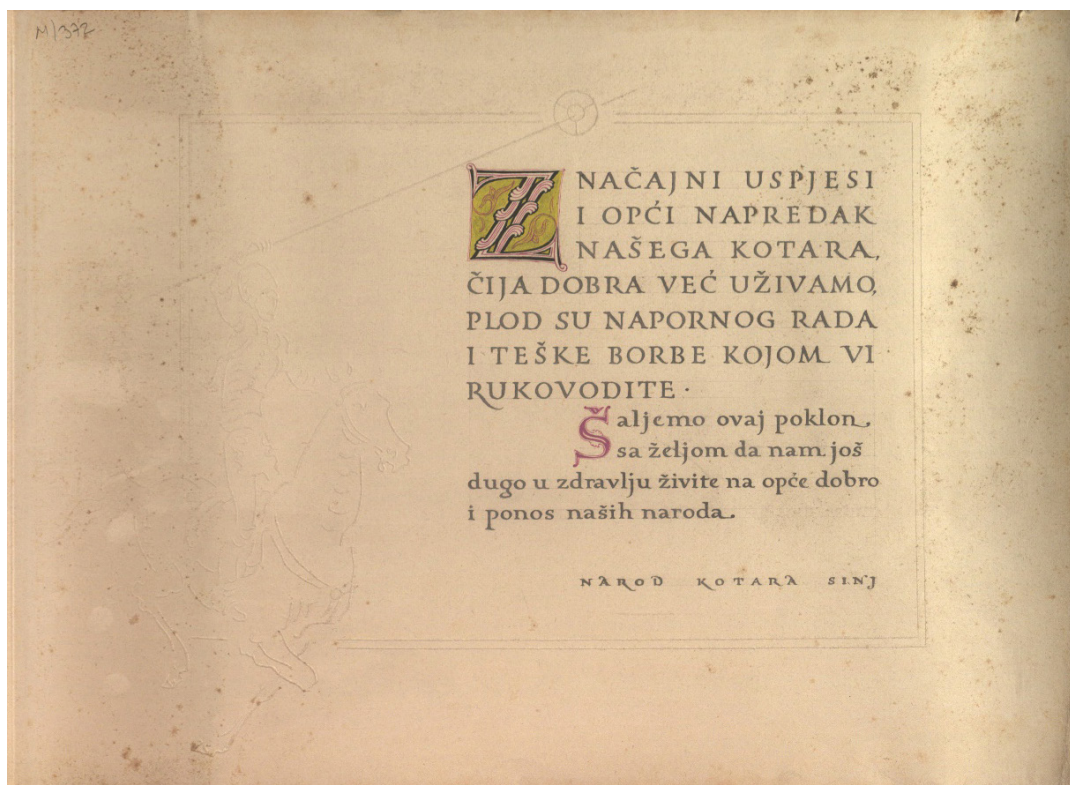
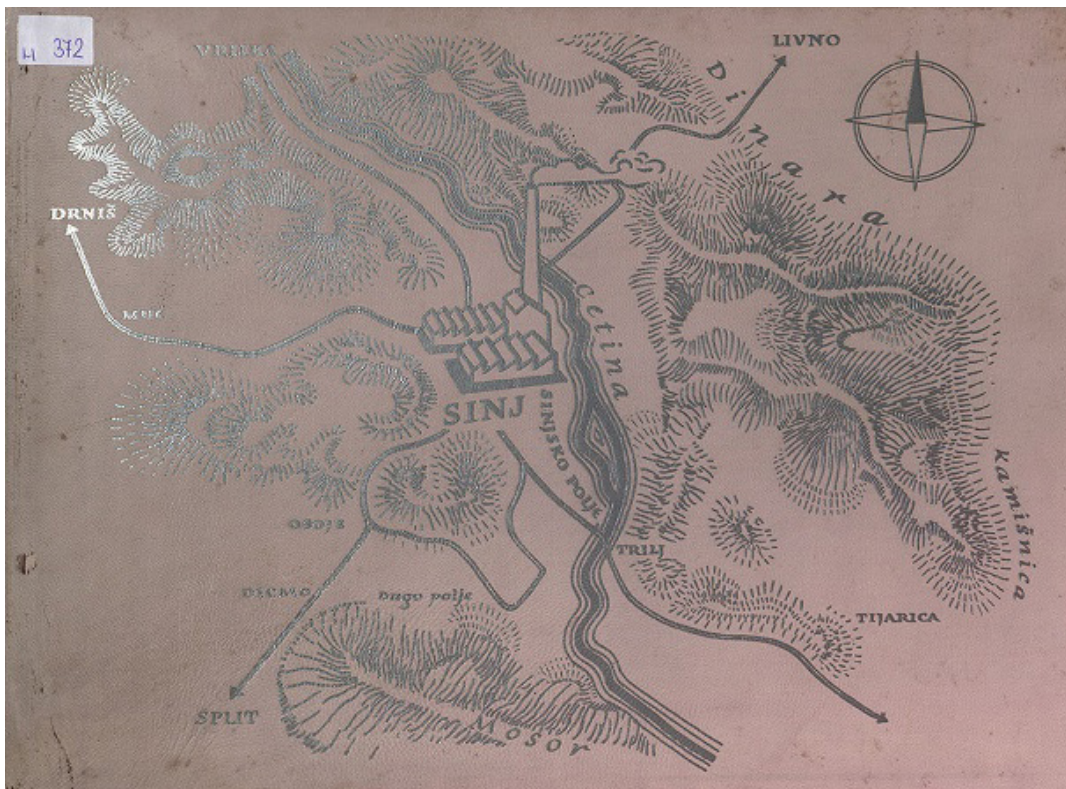


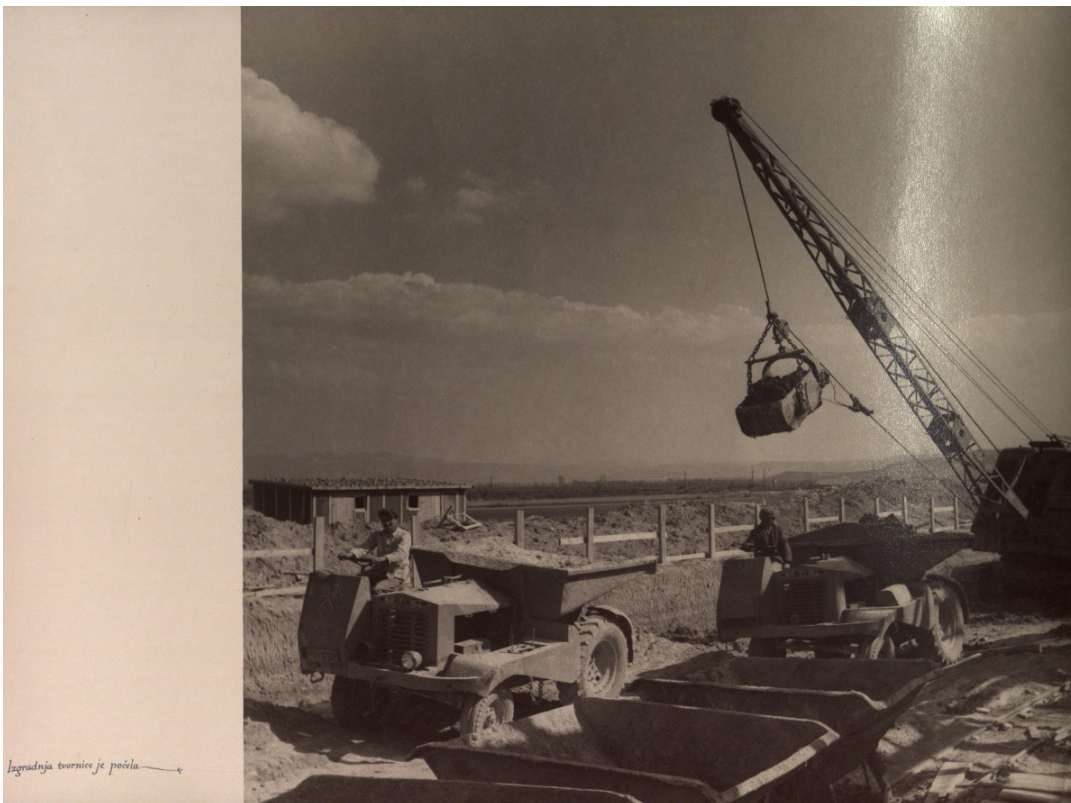
Slika 19. Dalmatinkino odmaralište na jezeru Peruća.

Izvor: Muzej Cetinske krajine - Sinj. Zbirka fotografija i fotografskog pribora, MCK - 10192.



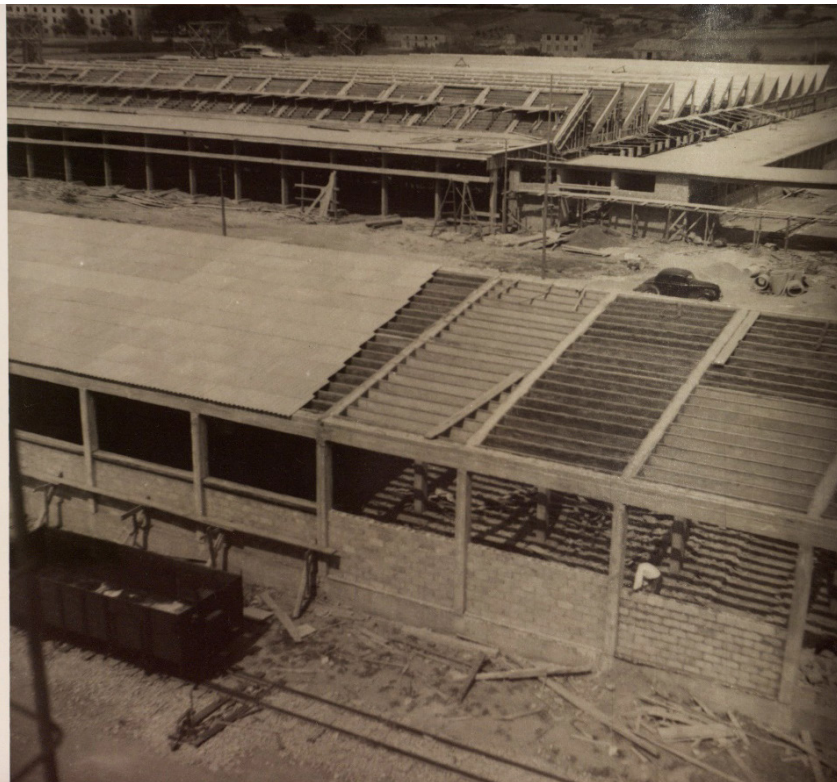
Slika 20. – 29. Fotografije izgradnje i početka rada tvornice “Dalmatinka” iz foto albuma koji su radnici_ ce “Dalmatinke” poslali predsjedniku Jugoslavije Josipu Brozu Titu.
Izvor: Muzej Jugoslavije, Beograd.







Krov tvorničke zgrade



Dovršenje prve hale



Rad na nabijačima pamuka



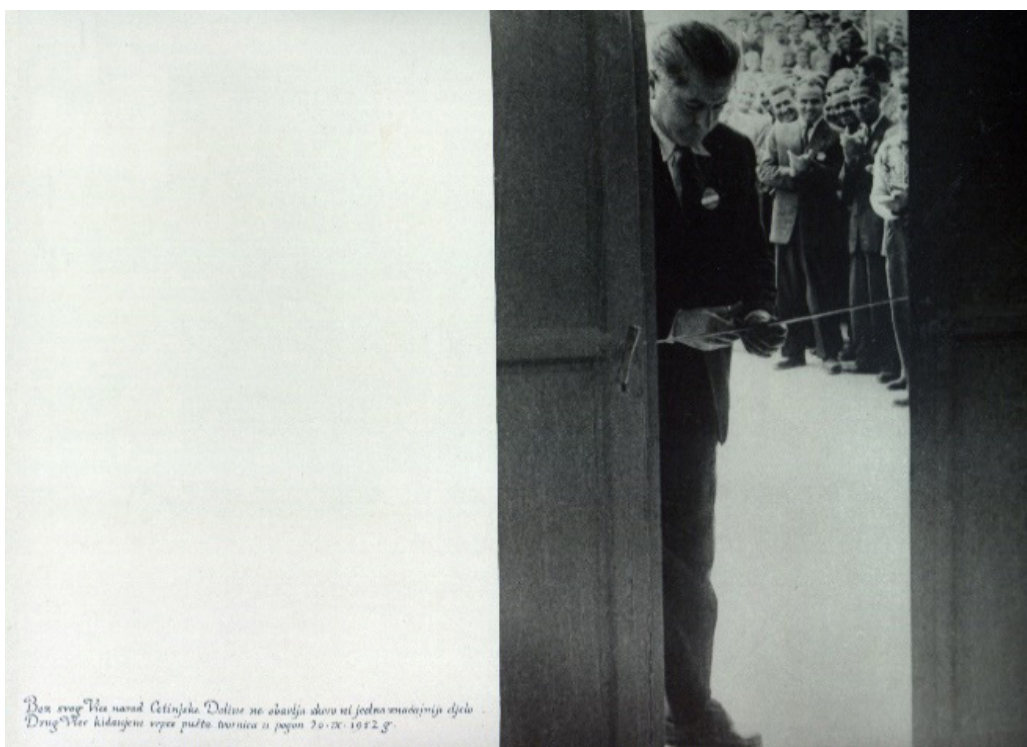
Montaža u odjelu predionice - Strojevi su posljedni glas tehnike na ovom području proizvodnje



Slika 30. Posjet predsjednika Jugoslavije tvornici "Dalmatinka" 1965. godine.
Izvor: Muzej Jugoslavije, Beograd.



Slika 31. Vice Buljan presijeca vrpce na svečanom otvorenju tvornice "Dalmatinka".
Izvor: Muzej Jugoslavije, Beograd.

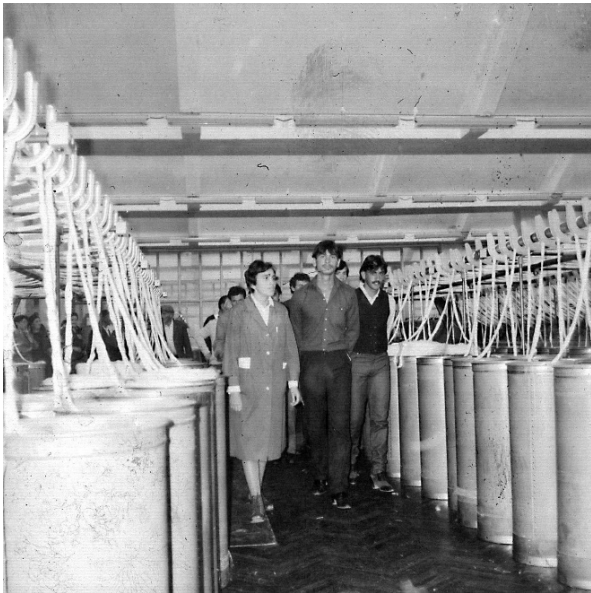


*Prvi razglednica nasred Atinjske Doline ne obavlja skoru ni jedino smodnjivji djelo
Drug'šer kidanjem vrpce pušto, tvornica u pogon 7.6.28. 1912. g.*

Slika 32. – 39. Proslava 30. obljetnice tvornice “Dalmatinka”.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*.





Slika 40. – 43. Prikazi iz “Dalmatinkinog” odmarališta u Strožancu kraj Splita.

Isječci s filmske vrpce pronađene u ruševinama tvornice.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*.



Slika 44. Radnice u tvornici.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka* (privatni arhiv Nediljka Ančića).



Slika 45. – 46. Radnice u tvornici.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka* (privatni arhiv Smilje Gabrić).



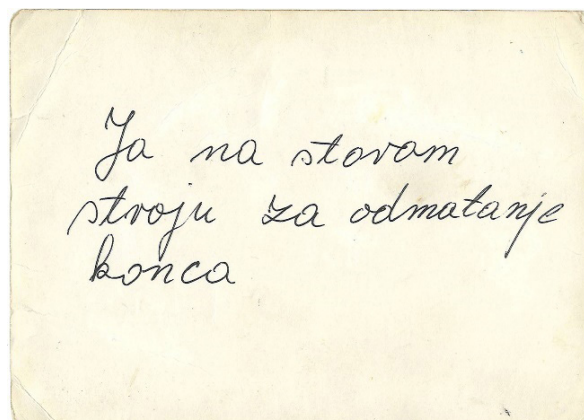
Slike 47. – 48. U tvornici.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka* (privatni arhiv Đulke Poljak).



Slike 49.a – 49.b. Radnica za strojem.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka* (iz privatne arhive Slobodanke Bulj).



Slika 50. Radnice i radnici “Dalmatinke” na izletu u Mostaru, 1958.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*.



Slike 51. – 54. Skice za slike u ulju nastale povodom 30. obljetnice tvornice Dalmatinka.

Autorica: Neda Mandac (radnica Dalmatinke)

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*.





Slike 55. – 56. Ilustracije iz tvorničkog biltena “Dalmatinka”.
Autorica: Neda Mandac.



Slike 57. – 60. Postav izložbe *Što je nama naša Dalmatinka dala?*

Izvor: Galerija Sikirica.





Slika 61. Nediljko Ančić, radnik “Dalmatinke”, prilikom posjete izložbi *Što je nama naša Dalmatinka dala?* pored fotografije na kojoj je prikazan.

Izvor: Galerija Sikirica.

Autorica fotografije: Dragana Modrić.



Slike 62. – 65. Radnici i njihove obitelji na otvorenju izložbe *Što je nama naša Dalmatinka dala?* u Galeriji Sikirica u Sinju.

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*. Autor fotografija: Zdravko Budimir.





Slika 66. Slika, ulje na platnu. Prizor iz radničke svakodnevnice “Dalmatinke”
(dio izložbenog postava *Što je nama naša Dalmatinka dala?*).

Izvor: Galerija Sikirica. Arhiva projekta *Dalmatinka*. Autor fotografije: Zdravko Budimir.



Slika 67. – 70. *Do konca*, 2019.

Izvor: Neli Ružić.





Slika 71. Radnica Ana na snimanju videa *Ana* u Galeriji Sikirica.
Izvor: Dragana Modrić.



Slika 72. Radnica Ana Radović kod video instalacije *Ana* na izložbi *17:16* u Galeriji Sikirica.
Izvor: Galerija Sikirica. Autor fotografije: Željko Zrnčić.



Slika 73. Radnice u pogonu “Jugoplastike” u Starom gradu na otoku Hvaru.
Izvor: Vilma Vodanović.



Slika 74. – 77. Detalji izložbe *Rt Jugoplastika* u Salonu Galić.

Izvor: Arhiv kolektiva OUR.



Slike 78. – 79. Performans kolektiva OUR.

Izvor: Arhiv kolektiva OUR.



Slika 80.a – 80. b. Razglednica.

Izvor: Arhiv kolektiva OUR.



I kapitalizam, uza sav svoj grubi materijalizam, potajno je alergičan na tvar. Nijedan pojedinačni objekt ne može zadovoljiti njegov proždrljivi apetit; u svojoj na smrt osuđenoj potrazi za svojim krajnjim ciljem, on beskrupulozno krči svoj put od jednoga prema drugome rastvarajući ih u ništavilo.
– Terry Eagleton

Radni teren (Rt) Jugoplastika
(...uz preobrazbu destrukcijom)

Što je to baština grada Splita?
Radujemo se Vašem odgovoru:
udrugaur@gmail.com
– Organizacija udruženog rada OURS
udruge za kulturni i vizualni umjetnosti

Fotografije: Božica Varni, Rika, Jugoplastika uz preobrazbu destrukcijom, Slika 80a, 80b, 81, 82, 83, 2011.

Iz performansa kojim je 23. studenog obješen rođendan Jugoplastike, na mjestu nepodignih zdanja, Put Brodarice 1a, 6.



Slike 81. – 82. Plakati povodom 60. rođendana “Jugoplastike”.

Dizajn: Rafaela Dražić.

Izvor: Arhiv kolektiva OUR.



Kratki životopis autorice

Dragana Modrić je diplomirala filozofiju i povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zadru. Od 2011. zaposlena je kao voditeljica Galerije Sikirica u Sinju. Kroz kustoski rad bavila se temama koje su vezane uz industrijsko nasljeđe iz perioda socijalizma, s posebnim naglaskom na radničku prošlost. Modrić je trenutno doktorandica na poslijediplomskom doktorskom studiju Humanističke znanosti, na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu, gdje je angažirana kao vanjski suradnik u zvanju naslovni asistent. Područje njenog znanstvenog interesa odnosi se na povezivanje teorijskih koncepata iz područja filozofije politike s poljem umjetnosti, konkretno društveno angažiranim umjetničkim praksama. U doktorskoj disertaciji tako uspostavlja interdisciplinarni pristup kojim povezuje kritičke studije nematerijalne kulturne baštine, industrijske studije i područje filozofije politike s aktivističkim umjetničkim praksama koje se snažno naslanjaju na materijalne i nematerijalne aspekte industrijske baštine socijalizma. O navedenoj temi piše i objavljuje stručne i znanstvene radove u stručnim časopisima, te sudjeluje na konferencijama i stručnim skupovima. Od 2019. godine članica je međunarodnog udruženja likovnih kritičara HS AICA.

Izjava o akademskoj čestitosti

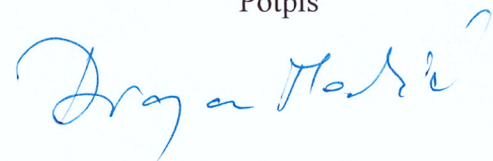
SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

koiom ja, Dragana Modrić, kao pristupnica za stjecanje zvanja doktorice znanosti u znanstvenom području Humanističkih znanosti, polje Interdisciplinarne humanističke znanosti, izjavljujem da je ova doktorska disertacija rezultat isključivo rnojeg vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio doktorske disertacije nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ove doktorske disertacije nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 14. 6. 2024.

Potpis



**Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)**

Student/ica: Dragana Modrić

Naslov rada: Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene političnosti umjetnosti

Znanstveno područje i polje: Humanističke znanosti, povijest umjetnosti.

Vrsta rada: doktorski rad.

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje): dr.sc. Ljiljana Kolečnik, znanstvena savjetnica u trajnom zvanju

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

prof.dr.sc. Ivana Prijatelj Pavičić, predsjednica

doc.dr.sc. Silva Kalčić, članica

dr.sc. Tanja Petrović, znanstvena savjetnica, članica

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti* (NN br. 119/22)).

Split, 15.10.2024.

Potpis studentice: 

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.