PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI

WRITING ABOUT CONTEMPORARY ART

SILVA KALČIĆ
UREDNICA / EDITOR

HRVATSKA SEKCIJA AICA

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Hrvatska sekcija AICA
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Zagreb, Split, 2026.

PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Urednica i autorica uvodnika
Silva Kalčić

Recenzenti
Sonja Briski Uzelac
Suzana Marjanić

Nakladnici
Hrvatska sekcija AICA
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet

Za nakladnike
Janka Vukmir
Ina Reić Ercegovac

Lektura
Maja Trinajstić (hrvatski jezik)
Marina Schumann (engleski jezik)
Miona Muštra (program konferencije na hrvatskom i engleskom jeziku)

Dizajn i prijelom
Nikola Križanac

Tipografska pisma
Gridnik, Wim Crouwel
Dia, Schick Toikka

HS AICA
ISBN 978-953-50937-1-8 (tiskano)
ISBN 978-953-50937-4-9 (digitalno)

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
ISBN 978-953-352-185-5 (tiskano)
ISBN 978-953-352-186-2 (digitalno)

Digitalno i tiskano izdanje prihvaćeno na sjednici FFST 21. listopada 2026.

Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Knjiga je objavljena uz potporu Grada Zagreba i Ministarstva znanosti i obrazovanja RH.

Fotografije u knjizi objavljene su uz dopuštenje autora i nositelja autorskih prava.

Zagreb, Split, 2026.

PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Hrvatska sekcija AICA
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Zagreb, Split, 2026.

6 **Silva Kalčić**
Pisati o suvremenoj umjetnosti?

10 **Bojan Krištofić**
Uporno korak ispred, no ne preskačući: kritika i neformalno obrazovanje

24 **Silva Kalčić, Maja Trinajstić**
Matko Meštrović: Kritičar, svjedok i sudionik hrvatske moderne

IZLOŽBENE KARTOGRAFIJE I-III
Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi

INTERNATIONAL SCIENTIFIC, PROFESSIONAL AND ARTS CONFERENCE EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES I-III
Critical Instrumentation, Exhibitive and Curatorial Narratives

46 **Silva Kalčić**
Several Topics from the History of Curatorial Practices in Croatian Contemporary Art

104 **Dora Derado Giljanović**
Artistic Displays in Display Windows: Where Art and Life Meet

127 **Cristian Nae**
Curating as Art: Experiments in Collective Curating in Late Socialist Romania

146 **Izabela Kowalczyk**
Curating the Artistic Practices of Resistance (Activist Exhibitions in Poland, 2017-2022)

166 **Suzana Marjanić**
Izvedbene reakcije o prirodi nomadizma protiv neprirodnosti granica: Zec – Grga, patka – Sabina i fazan – Franjo s hrvatskim putovnicama

182 **Maja Flajsig i Tena Starčević**
Modeli samoorganizacije u suvremenoj izlagačkoj praksi u Zagrebu od 1960-ih do danas

202 **Jasmina Fučkan**
Predstavljanje suvremenih umjetnika u Stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu od 2009. do 2020. godine

228 **Igor Loinjak**
Curatorial Practice and Institutional Critique: The POPUP Project in Osijek (2012–2017)

248 **Dragana Modrić**
Aktivizam memorije: plava kuta u umjetnosti Neli Ružić

262 **Ana Dević**
Izložba u vremenu, dekonstrukcija zbirke i umjetnosti istočne Europe kao jedinstvenih entiteta

280 **Darko Fritz**
Kustoska praksa *a posteriori*: kuriranje kao praxis (Iskustva prostora za suvremenu i medijsku umjetnost siva) (zona)

302 **Jovanka Popova Unkovska**
Kriza suvremene umjetničke kritike

324 **Dario Vuger**
O centralnosti pojma slike u filozofiji dvadesetog stoljeća

342 **Jesús Pedro Lorente**
Kritička autoreferencijalnost u muzejima suvremene umjetnosti: stalni postavi u kojima se preispituju njihova povijest i identitet

364 **Božo Kesić**
Memorials in the Republic of Croatia: Mapping the Relationship between Art and Politics

382 Program konferencija Izložbene kartografije I-III (Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi)
Fotografije: Luka Pešun (Zagreb) i Duška Boban (Split)

PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI?

Silva Kalčić

Može li se danas još uvijek pisati o suvremenoj umjetnosti? Hans Belting u knjizi *Kraj povijesti umjetnosti?* (1983.) to je pitanje postavio doslovno.[1] U dopunjenom i proširenom izdanju iz 2002. godine uklonio je upitnik iz naslova, pretvorivši pitanje u tvrdnju. Inverzijom njegova postupka naslovom ovoga uvodnika nudim vlastiti odgovor: da, pisati.

Pisati znači kritički promišljati, kontekstualizirati i stvarati povijest suvremene umjetnosti. Upravo je iz toga uvjerenja nastao ovaj zbornik, koji donosi neke od tema rasprava i istraživanja predstavljenih na Međunarodnoj znanstveno-stručnoj i umjetničkoj konferenciji u njezina tri izdanja 2022. – 2024. „Izložbene kartografije (kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi)". Cilj konferencije bio je – prvi put u hrvatskoj povijesti umjetnosti sveobuhvatnije predstaviti i obraditi te kontekstualizirati kustosku praksu u suvremenoj umjetnosti. Konferencija je otvorila prostor za promišljanje uloge kustosa i kustoskih kolektiva u tvorbi relevantnih spoznaja o suvremenom kulturološkom kompleksu te problematiziranje uloge muzeja i galerija u suvremenom društvu. Analiza izložbi i muzejskih postava te kustoske politike odabira ostaje jedna od važnih tema ovoga zbornika, premda su autori svoja istraživanja usmjerili i prema nizu drugih pitanja vezanih uz kustoske prakse, izložbu kao medij i načine interpretacije suvremene umjetnosti. Autori zastupljeni u knjizi pokazali su kako kustosi svojim kritičkim i teorijskim tekstovima, ali i vlastitom praksom, oblikuju povijest suvremene umjetnosti i anticipiraju buduće tendencije. Jednako tako, analiziraju načine na koje umjetnici preuzimaju kustosku poziciju u muzeju te umjesto linearnih muzeoloških narativa primjenjuju umjetničke metode, kao što je korištenje postava i postojećih artefakata kao materijala, poigravanje načinima gledanja i izložbom kao zaokruženim iskustvom.

Konferenciju „Izložbene kartografije (kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi)" pratio je niz radionica likovne kritike „Kako pisati o suvremenoj umjetnosti". Radionice su se (2015. – 2024.) održale u Zagrebu, Splitu, Osijeku i Rijeci u suradnji s raznim partnerskim institucijama i ustanovama, kao što su Sveučilište u Zagrebu, Splitu i Osijeku te Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Galerija umjetnina i MKSC u Splitu, Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci itd. U sklopu konferencijskog programa izlagani su radovi polaznika radionica likovne kritike. Zbornikom sam željela s jedne strane pokrenuti sintezu znanja i spoznaja o suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj te ponuditi pregled ključnih tekstova za razumijevanje suvremenih umjetničkih praksi u međunarodnom, a ponajprije u hrvatskom kontekstu. Ostaje potrebno upozoravati na sustavnu marginalizaciju kri-

1 Belting smatra kako je autonomna umjetnost tražila autonomnu povijest umjetnosti, no kako se slika danas (u vrijeme nastanka Beltingova teksta) vadi iz okvira koji joj više ne odgovara: time je zapravo dosegnut kraj povijesti umjetnosti.

tičkoga promišljanja u kontekstu produkcije i distribucije znanja. Zbornik je zamišljen kao svojevrsni zagovor kritičkog pisanja i kritičke refleksije kao nužnog čimbenika razvoja kvalitetne suvremene umjetničke scene i humanističke discipline povijesti umjetnosti. Posebnu temu čine odnos teorijskog i kritičkog teksta te učinak novih načina distribucije i globalne cirkulacije slika na produkciju novih umjetničkih sadržaja i njihova jezika.

Nekoliko tjedana nakon „11. rujna“ (9/11) 35. Kongres AICA International održan je u Zagrebu i Dubrovniku (u kojemu je 1957. bio prvi kongres Jugoslavenske sekcije), od 1. do 9. listopada 2001. godine, s temom „Images of Power / The Power of the Image“. Na njemu su gostovali vodeći likovni kritičari i muzejski stručnjaci iz cijelog svijeta, primjerice Kim Levin i kustos Okwui Enwezor, tadašnji selektor documente 11 koji je pridonio dekolonijalizaciji suvremene umjetnosti. Razmatrani su problemi strategija moći, nasljeđa modernizma, institucionalnih okvira umjetnosti i odnosa seksualnosti i moći. Izlaganja su objavljena u časopisu *Život umjetnosti* br. 70 iz 2003. godine (urednica izdanja bila je Leonida Kovač), posvećenom sjećanju na preminuloga Marijana Susovskoga (20. listopada te godine). Ovim Zbornikom pokušala sam predstaviti svoje aktivnosti u dva mandata u kojima sam bila predsjednica HS AICA-e (2019. – 2024.). U prvom se dijelu Zbornika tako otvaraju teme koje se odnose na teorijske perspektive i izložbu kao polje društvenog i političkog propitivanja suvremene umjetnosti, pa tu donosimo prilog sa simpozija HS AICA-e održanog 17. prosinca 2019. u Muzeju Mimara (tekst vezan uz izlaganje Bojana Krištofića), kao i tekst temeljen na javnom razgovoru s Matkom Meštrovićem. Bio je to prvi u nizu javnih razgovora *AICA: Dijalozi*. Simpozij je nosio isti naziv kao i ovaj Zbornik, a bio je posvećen ulozi likovne kritike u suvremenom društvu i potrebi trajnog razvoja međunarodne intelektualne razmjene kao jednog od temeljnih načela AICA-e. Jasna Galjer je pritom uvela podtemu edukacije, zabrinuta općim reduciranjem kurikuluma teorije umjetnosti i likovne kritike, a za radionicu je predložila pisanje kritičkog teksta o tekstu kritičara. Nešto ranije održan je i 52. Kongres Međunarodne AICA-e u Kölnu i Berlinu, pod naslovom „Art Criticism in the Age of Nationalism and Populism“, na kojem se raspravljalo o položaju umjetničke kritike u uvjetima jačanja nacionalizma i populizma te o važnosti očuvanja slobode umjetničkog izražavanja i autonomije pisanja o umjetnosti. Preostali dio Zbornika posvećen je pitanju prostora za likovnu produkciju i govoru o umjetnosti u Hrvatskoj danas. Riječ je o člancima autora koji se u svom znanstvenom, stručnom i umjetničkom radu bave temama vezanima uz recentna kretanja na polju historizacije kustoskih praksi, likovne teorije i kritike, povijesti teorije i kritike suvremene umjetnosti, izložbama suvremene umjetnosti te načinom na koji suvremeni umjetnici interpretiraju modernizam („modernologijom“).

Zbornik je nastajao u razdoblju obilježenom izvanrednim društvenim i tehnološkim promjenama – od pandemije bolesti COVID-19, tijekom koje je održano prvo izdanje konferencije, do ubrzanog razvoja generativne umjetne inteligencije, koja već danas mijenja načine istraživanja,

pisanja i distribucije znanja. Upravo zato pitanja kritičkog promišljanja, interpretacije i odgovornosti u pisanju o suvremenoj umjetnosti dobivaju dodatnu važnost.

Naslovno pitanje ne odnosi se samo na mogućnost pisanja likovne kritike nego i na šire oblike promišljanja suvremene umjetnosti. Okupljeni radovi svjedoče da se danas o umjetnosti piše kroz povijest izložbi, kustoske prakse, muzeološke interpretacije, institucionalnu kritiku, teorijska istraživanja i analize javnoga prostora. Upravo ta metodološka raznolikost potvrđuje da je pisanje o suvremenoj umjetnosti i dalje jedan od temeljnih načina njezina razumijevanja i povijesne artikulacije. Prilozi su raspoređeni prema tematskoj i problemskoj logici. Zbornik se otvara radovima koji rekonstruiraju genezu kustoskih praksi, nastavlja se komparativnim srednjo- i istočnoeuropskim perspektivama, a završava prilozima posvećenima institucionalnoj kritici, muzeološkim praksama, teoriji slike i politici sjećanja.

UPORNO KORAK ISPRED, NO NE PRESKAČUĆI: KRITIKA I NEFORMALNO OBRAZOVANJE

Bojan Krištofić

Sažetak

Svrha ovog teksta jest mapiranje recentnih i aktualnih programa za formalno i neformalno obrazovanje likovnih kritičara i kritičarki u visokoškolskim ustanovama i pratećim medijima te u medijima udruga civilnog i neprofitnog sektora, s naglaskom na Zagreb, uz podastiranje izbora relevantnih informacija o sadržajima u drugim gradovima Hrvatske i regije. Nakon podrobnog opisa svakog od programa i medija te njihovog uspjeha i dosega, tekst završava (samo)refleksijom o posebnostima i izazovima kritičkog pisanja o suvremenoj likovnoj umjetnosti i vizualnoj kulturi, referirajući se na *Trinaest teza o piščevoj tehnici* Waltera Benjamina, u kojima autor teksta pronalazi temelj za vlastita promišljanja.

Ključne riječi: neformalno obrazovanje, neprofitni mediji, kritičarsko obrazovanje, platforme za kritiku

Zamka svakog teksta o recentnom kritičkom pisanju u post-jugoslavenskoj regiji jest u tome što bi, prema mom mišljenju, bilo pogrešno (mada, naravno, ne i potpuno neopravdano) izražavati isključivo malodušje i žalovanje, budući da svi redoviti sudionici tog kulturnog polja odavno vrlo dobro znaju sve o kontekstu u kojem rade. Stoga je izazov truditi se pratiti i afirmirati progresivne pojave kakve u polju, usprkos svemu, ipak postoje i tjeraju ga naprijed. Nažalost, kada je riječ o formalnom ili neformalnom obrazovanju mladih (ili starih, zašto ne?) u području kritičkog pisanja, ne nužno samo o umjetnosti, stanje je posebno nezahvalno, ponajprije zato što su regionalni mediji većinom potpuno i možda nepovratno uništeni, pogotovo dnevni tisak, ali i preostali tjedni ili mjesečni; a kako se, uvjeren sam, pisati najdjelotvornije uči čitajući i pišući, neprekidno i svakodnevno, svakim danom sve više se smanjuju prilike za profesionalizaciju zainteresiranih kritičara, za mogućnost da ti ljudi žive primarno od pisanja i objavljivanja. To je i više nego poznato, temeljito probavljeno i jasno. Barem u Hrvatskoj, s obzirom na to da se refleksijom, medijacijom i promocijom specifičnih kulturnih sadržaja bave uglavnom neprofitni, nezavisni mediji civilnog sektora, usko specijalizirani za vizualne umjetnosti, književnost, film, glazbu itd., nije začuđujuće što su se proteklih desetak godina redakcije mahom tih medija bavile predano obrazovanjem novih kadrova, no kako se radi o majušnim kulturnim nišama, njihovi rezultati, premda hvalevrijedni, mogli su tek u manjoj mjeri pozitivno utjecati na promjenu krvne slike kulture. Ipak, najznačajniji pozitivni pomaci nesumnjivo su velikom mjerom njihova zasluga te se njima može zahvaliti što se svejedno uspjela potvrditi sadašnja generacija kritičarki i kritičara, koji ustraju u radu na daljnjim pomacima u sve izazovnijem polju. Radi gaba-

rita teksta koncentrirat ću se na edukacijske programe i inicijative u polju kritike suvremene (likovne) umjetnosti i/ili vizualne kulture u okvirima Zagreba i Hrvatske, te uz isticanje prioritetnih primjera iz susjedstva, kao i platformi koje nominalno (ili isključivo) nisu edukacijske, ali senzibiliziraju ljude i potiču ih na rad u kritičkom i kulturnom polju. Istini za volju, fakultetsko obrazovanje nije nevažno ni zanemarivo te u danom polju na par studija u zemlji studenticama i studentima može na ohrabrujući način pokazati put prema kritičkom pisanju u bilo kojem mediju, ali se javlja pitanje što nakon toga, kamo i kako dalje. Na to pitanje postoji vrlo malo odgovora i ja ću ih u idućem dijelu teksta na lokalnom nivou pokušati pobrojiti i predstaviti, nadajući se da moja perspektiva može biti relevantna za kakvu-takvu širu sliku. Krenimo redom.

Prvo: gdje početi?

Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, logično je primjerice pretpostaviti, jedno je od mjesta gdje, pored povjesničara-znanstvenika, svoje obrazovanje mogu započeti i budući likovni kritičari te kustosi, na čije će se uže polje usmjeriti jer sam jedan od njih, mada ne posjedujem takvu diplomu, nego sam, da stavim karte na stol, strukom grafički dizajner. Činjenica da me (i) takav fakultet „pogurao" prema kritičkom pisanju, odnosno pisanju uopće, istodobno govori o tome koliko je važno da svaka visokoškolska institucija u svom kurikulumu ima spisateljsku praksu (naravno, o temama i na jezicima relevantnima za struku) i koliko je također važno da sustav podupire javni prostor u kojem je moguće razvijati vlastito kritičko mišljenje u formi teksta i mimo formalne, fakultetske ili srednjoškolske naobrazbe. Srećom, i Odsjek za povijest umjetnosti (skraćeno: PUM) donekle se može poistovjetiti s ispunjenjem takve društvene uloge, pogotovo u zadnje vrijeme kada je tamo stasala nova generacija studenata i diplomanata, koji su naoko neočekivano odlučili stvari uzeti u svoje ruke, čime su do određene mjere uspjeli promijeniti uvriježenu percepciju PUM-a kao uglavnom konzervativnog i generalno nezainteresiranog za uistinu suvremenu umjetnost. Prije nego što kažem ponešto o njihovim pothvatima izvan redovne nastave, spomenut ću dva kolegija koji su kontinuirano posvećeni suvremenim teorijama umjetnosti i vizualne kulture te implementaciji tih dosega u istraživačkom i kustoskom radu, o kojima sam saznao više zahvaljujući suradnji sa studentima treće godine preddiplomskog studija pod mentorstvom prof. dr. sc. Jasne Galjer (godine 2019. nositeljice oba kolegija, *op.a.*) i (tada, 2019. g., *op.a.*) asistentice dr.sc. Josipe Lulić. Riječ je o obveznim kolegijima Teorija i povijest umjetnosti i Kustoske prakse na trećoj godini preddiplomskog, odnosno prvoj diplomskog studija. Tijekom ljetnog semestra akademske godine 2018./19., studenti kolegija Teorija i povijest umjetnosti su u Galeriji Atelijera Žitnjak (čiji sam program vodio od početka 2019. do rujna 2023., *op.a.*) posjećivali izložbe umjetnika Bojana Gagića, Vanje Babića, Neže Knez i Mira Župe, sudjelovali u stručnim vodstvima i slušali predavanja izlagača

i izvođača te o tome pisali seminarske radove u formi kritika, dok su dvije manje grupe radile sa mnom (i kustosicom Anjom Guid u prvom slučaju) na konceptima izložbi Knez i Župe; dakle, pored kritičkog pisanja zašli smo i u područje kustoskog rada. Inače, takvu vrstu suradnje prof. Galjer otprije je uspostavila s udrugom Kontejner, biroom suvremene umjetničke prakse, u sklopu kolegija Kustoske prakse, a sada se ta suradnja širi i prema drugim subjektima vizualno-kulturnog polja, kako bi se takav pristup formalnoj naobrazbi povjesničara umjetnosti, kustosa i kritičara u lokalnom kontekstu nastavio kapilarno razvijati.

Krajem 2015. godine Klara Petrović i Luja Šimunović, tada studentice PUM-a, a potom pripadnice mlađe generacije kustosica u udrugama Kontejner i Organ Vida (i vlastitom, sad već dobrano afirmiranom kolektivu KUĆĆA, u sklopu kojeg s kolegom Juricom Mlinarcem vode i istoimenu galeriju na zagrebačkoj Trešnjevci, *op.a.*), skupa s kolegama pokrenule su portal Kulturflux, namijenjen samoobrazovanju studenata u polju kritičkog pisanja o suvremenoj umjetnosti i vizualnoj kulturi, te objavljivanju ranih tekstova u toj formi i uopće stjecanju iskustva, povezivanju sa starijim kolegama i gradnji suradnji unutar odsjeka i fakulteta te izvan njih. Uredništvo portala 2019. čine Petra Galović, Leopold Rupnik, Jelena Šekrst i Silvia Roberta Zaplatić, a jedna od aktivnosti Kulturfluxa, osim samog uređivanja i produciranja tekstualnih sadržaja, jest i organizacija povremenih, jednodnevnih ili višednevnih tematskih radionica, koje su se u dva navrata, godina 2016. i 2018., održavale u klubu Mama upravo na temu likovne kritike kao spisateljske, novinske i medijske forme istraživanja i refleksije. Prva radionica trajala je četiri vikenda, a vodili smo je Tihana Bertek, suradnica portala Kulturpunkt i suurednica web-magazina *Vox Feminae*; Marko Golub, voditelj Galerije Hrvatskog dizajnerskog društva, kustos i likovni kritičar; Ivana Mance, povjesničarka umjetnosti iz Instituta za povijest umjetnosti, također kritičarka i kustosica, te moja malenkost. Druga radionica bila je jednodnevna, prvenstveno diskurzivnog tipa, i vodio sam je samostalno, a obje su se zadovoljile time da studentima pruže najosnovniji uvid u kritičarsko polje, podastru im naša, argumentirana shvaćanja društvenih i kulturnih uloga kritičara, kao i teorijskih i praktičnih smjernica na kojima se temelji naša suvremena spisateljska praksa, te otvore nove rasprave. U međuvremenu, moje poznanstvo sa sadašnjim uredništvom Kulturfluxa se učvrstilo, pa je došlo do dogovora da seminarske radove studenata s kolegija Teorija i povijest umjetnosti objavimo na portalu u obliku kritičkih osvrta, što je pak dovelo do ideje pokretanja nove, ambiciozno zamišljene radionice likovne kritike Kulturfluxa i Atelijera Žitnjak, koja će se u trajanju od dva ili tri mjeseca održati na proljeće 2020., a vodit ćemo ju diplomantica PUM-a, istraživačica, kustosica i likovna kritičarka Maja Flajsig i ja, s ciljem da predanim i sustavnim uredničkim radom na tekstovima, posjećivanjem izložbi i drugih umjetničkih događanja u Zagrebu i okolici pomognemo u profiliranju mlađim ljudima s jakom voljom i iskrenom željom za kritičkim pisanjem i usavršavanjem. Ujedno će to biti prilika da portal prima kontinuirani tok tekstova u tom periodu i tako intenzivira svoj izdavački ritam.

(Ta je radionica u međuvremenu zaživjela pod nazivom Početnica likovne kritike i svake se godine održava sve do danas, pri čemu su u mentoriranju sudionika niz godina sudjelovale i članice Kulturne redakcije Radija Student (u izradi kratkih radijskih reportažnih formata za emisiju Kulturizacija), više generacija uredništva portala Kulturflux i udruga Ured za fotografiju, na čijem se portalu Suvremena hrvatska fotografija kritike također objavljuju te recentnih godina i honoriraju. Početnicu likovne kritike danas vode Tena Starčević iz Ureda za fotografiju i Mirna Rul (sadašnja voditeljica Galerije AŽ u Atelijerima Žitnjak, *op.a.*)

Pored Kulturfluxa, koji ipak okuplja prvenstveno studente povijesti umjetnosti, u zagrebačkom (polu)-akademskom kontekstu postoji još jedan iznimno važan medij, koji pak možda ne specijalizira ljude za kritičko pisanje, ali snažno utječe na to da osjećaju strast prema novinarstvu i mediju kao takvom, zbog čega je dosad postao pravim fenomenom, a to je Radio Student. Započeo je s emitiranjem još 1996. godine u sklopu nastavnog programa Fakulteta političkih znanosti i novinarstva, na čijem se zadnjem katu i dan-danas nalazi, te svojom frekvencijom (100.5 MhZ) pokriva područje grada Zagreba (dok ga je putem *web-streaminga*, naravno, moguće slušati bilo gdje na svijetu); a kažem da pripada napola fakultetskom okruženju iz jednostavnog razloga što, da biste sudjelovali u realizaciji programa Radija Student, nije neophodno da ste student FPZG-a ili bilo kojeg drugog studija, već je sasvim dovoljno biti entuzijastični i zainteresirani volonter sa željom da radi na radiju. Radio Student značajni dio svog programa posvećuje kulturnim sadržajima, zasad i dalje ponajprije u smislu informiranja, no katkad i temeljne refleksije, a još bitnije je što konstantno educira buduće profesionalce koji na kasnijim radnim mjestima mogu iznimno dobro razumjeti i interpretirati bilo kakav kulturni sadržaj, što je povremeno dovodilo do porasta kvalitete tiskanih, radijskih ili digitalnih medija koji su te ljude poslije zapošljavali (najveći se doprinos, dakako, na tom tragu katkad događao u propadajućem dnevnom tisku, gdje je sve zahtjevnije ispravno plasirati informaciju, a kamoli išta više od toga). Kao jedna od deset najslušanijih radijskih postaja u jedinom milijunskom gradu zemlje, u kojem je do tog statusa došao okružen državnim Hrvatskim radijem i privatnim stanicama, financijski u mnogo, mnogo slabijem stanju od jednih i drugih, Radio Student uspio je ostvariti razmjerni, na lokalnom nivou neprocjenjivi društveni utjecaj isključivo kvalitetom svog programa i svojih ljudi. Postaja je to koja kulturi u svojoj sredini, ali ponekad i šire, neprekidno jača vidljivost, istodobno se potvrđujući kao jedna od najozbiljnijih platformi za (ne)formalno obrazovanje novinara u domaćem medijskom prostoru.

Drugo: kamo krenuti?

Stvarne teškoće, kako je već rečeno, ipak počinju kada kritičari u nastajanju završe (ili napuste) više ili manje sigurna krila fakulteta, studentskih portala i radija, i nađu se nezaštićeni nadohvat nevidljive ruke tržišta. Izazov je tim veći što kritičar-početnik zna da je u svojim studentskim godinama, koliko god mu toga bilo na raspolaganju, samo zagrebao površinu područja koje ga zanima, pa mu je daljnje (samo)obrazovanje neophodno – ali kakvo i kako? Jedna od (strukovnih) organizacija civilnog društva koje su uočile nastali vakuum i prepoznale problem prioritetnog, barem relativnog strukturiranja nastavka obrazovanja kritičara, jest Hrvatska sekcija međunarodnog udruženja likovnih kritičara – HS AICA, kojoj je tako nešto, uostalom, i primarno u opisu posla, stoga je za nadati se da će nakon, koliko mi je poznato, dvije održane radionice likovne kritike 2017. i 2018., takva dobra praksa lokalnog ogranka internacionalne udruge – postati pravilo (u međuvremenu se i ova radionica nastavila odvijati, a zasad posljednje izdanje se održalo krajem 2024., *op.a.*). Prva, četverodnevna radionica, Kako pisati o suvremenoj umjetnosti, odvijala se samo u Zagrebu krajem travnja pretprošle godine, a vodile su je već spomenuta dr. sc. Ivana Mance (inače i urednica *Kvartala*, jednog od dva časopisa Instituta za povijest umjetnosti – drugi je stariji *Život umjetnosti*) i dr.sc. Silva Kalčić, također povjesničarka umjetnosti, kritičarka i kustosica te predsjednica HS AICA-e (od prosinca 2018. do kraja 2024. godine, *op.a.*). Radionica je bila organizirana u suradnji s Hrvatskom udrugom likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH) i Tekstilno-tehnološkim fakultetom, a činio ju je standardni raspored takvih programa: prva dva dana bila su posvećena kuriranim posjetima izložbama, a druga dva zajedničkoj raspravi o viđenim postavima, mentoriranom pisanju, uređivanju i komentiranju tekstova. Pouzdani koncept i dobar odaziv u Zagrebu rezultirali su rastom kritičkih apetita i hvalevrijednim širenjem radionice na druge gradove sljedeće godine, pa se krajem 2018. ponovo održala u Zagrebu te u Splitu i Osijeku, zahvaljujući suradnji dosadašnjih partnera s Filozofskim fakultetom Sveučilišta u Splitu i Galerijom umjetnina Split, kao i Umjetničkom akademijom Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Muzejom likovnih umjetnosti u Osijeku. Tom prilikom, Kalčić je koordinirala program, mentori su bili još jednom Mance (ZG) te Igor Loinjak (OS) i Ivana Meštrov (ST), izlaganja polaznicima su držali Leila Topić (ZG) i Krešimir Purgar (OS), dok su im se predstavili umjetnici Neli Ružić (ST), Vladimir Frelih (OS) i Zlatko Kopljar (ZG). Za razliku od prve, druga radionica je trajala čak dva mjeseca i zapravo predstavlja primjer modela prema kakvom bi se slične radionice usko specijalizirane kritike mogle organizirati ubuduće – paralelno ili sukcesivno u više gradova s profiliranim kulturnim scenama (za početak) te angažiranim fakultetima i sveučilištima, institucijama i nevladinim udrugama u vizualno-kulturnom polju, koje sve zajedno imaju ljudske i financijske kapacitete za priređivanje koherentno strukturiranih, sadržajno inspirativnih programa. Predavanja i umjetnika-praktičara i kritičara-teoretičara također su poželjan spoj, koristan za promatranje polja iz svih relevantnih uglova. Što se tiče aktivnosti i programa HS AICA-e, još valja spomenuti kako je udruga jedan od rijetkih kulturnih subjekata koji kontinuirano, u suradnji s izdavačkom kućom Durieux, objavljuje likovno-kritičku literaturu – svježe knjige

ponajprije domaćih autora – i to intenzivnije nego ikad prije u najnovijem periodu, čime njihov nakladnički rad postaje vjerojatno najvažniji u lokalnom polju uz onaj Instituta za povijest umjetnosti, a biblioteka u porastu svakako se može shvatiti kao dragocjen set pisanih priručnika za mlađe kritičare u usponu.

Silva Kalčić je dugi niz godina bila i urednica rubrike Vizualna kultura u zagrebačkom tiskanom dvotjedniku za kulturna i društvena pitanja – *Zarezu*, koji je izlazio od veljače 1999. do ožujka 2016. – neprekidno punih sedamnaest godina u doba sve potpunijeg zalaska tiskanih medija, posebno onih posvećenih kulturi, pogotovo u jugoslavenskoj regiji. *Zarez* je pokrenut kad se grupa lijevo i napredno usmjerenih intelektualaca i kulturnih radnika odlučila odvojiti od *Vijenca*, njihovih dotad matičnih kulturnih novina u izdanju Matice hrvatske, koje karakterizira u biti konzervativan svjetonazor s nerijetkim nacionalističkim iskazima, pa stoga i shvaćanje kulture ponajprije kao usko nacionalne. Poput ostalih projekata i programa Matice hrvatske, *Vijenac* je bio i ostao i više nego dobro novčano potpomognut od strane resornog Ministarstva kulture i medija (kao i lokalnih institucija), dok je *Zarez*, politički sumnjiv kakav je bio, prolazio nekad bolje, nekad lošije na javnim pozivima, sve do 2016. kada njegovo daljnje financiranje više nije bilo moguće, tj. više nije postojala potrebna politička volja za tako nešto. Kako bilo da bilo, *Zarez* i njegova nakladnička tvrtka Druga strana d.o.o. u sedamnaest godina uspjeli su kroz volonterski i honorarni rad neformalno obrazovati niz novinara i urednika, tijekom kojih su mlađi kolege i kolegice imali priliku izravno surađivati i učiti od starijih, a među njima su bila mnoga od najmarkantnijih kritičkih pera tada i sada u Hrvatskoj i šire: Nataša Govedić (kazalište), Katarina Luketić (književnost), Suzana Marjanić (performans i izvedbene umjetnosti), Jelena Ostojić (film), već istaknuta Silva Kalčić (vizualne umjetnosti), Boris Postnikov (književnost i kritičke društvene teorije), Srećko Horvat (filozofija, film i društvene teorije), Trpimir Matasović (klasična i ozbiljna glazba), Marko Pogačar (književnost) i drugi. Zahvaljujući njima i njihovom entuzijazmu, te i energiji ljudi koji nisu kritičari *per se* (ali su iskusni profesionalni novinari i urednici – Dijana Cepić, Darko Milošić, Davor Milašinčić, Nenad Perković i dr. – koji su znali pronaći prijeko potrebna sredstva i izlaze i onda kada se činilo da ih više nema), sadašnja mlađa generacija kritičarki i kritičara pronašla je način da se afirmira, kontinuirano piše i objavljuje tekstove, baš zbog mogućnosti dugotrajnog rada s kvalitetnim urednicima, bez kojih nema ni kvalitetnih medija. Neki od njih su: Tihana Bertek (vizualne umjetnosti i feministička/*queer* teorija), Marija Ćaćić (zadnja glavna urednica *Zareza*, feministička i društveno-teorijska kritičarka), Dinko Kreho (književnost), moja malenkost (vizualne umjetnosti, strip i dizajn, animirani film), Mario Kikaš (filozofija, politika i društvene teorije), Marko Lucić (politika i društvene teorije), Luka Ostojić (zadnji izvršni urednik *Zareza* i književni kritičar), Dario Poljak (klasična i ozbiljna glazba), Karlo Rafaneli (popularna i eksperimentalna glazba) i mnogi drugi. Najveća prednost *Zareza* spram

drugih tiskanih medija u Hrvatskoj bila je ta što je, na tragu prijeratnih omladinskih listova, za suradnike primao ljude kolokvijalno rečeno s ceste, dakle ljude bez iskustva, ali suvisle i odgovorne, te s entuzijazmom za pisanjem i željom za učenjem uredničkog i novinarskog posla, i to zato što su urednici jako dobro znali da se, uza svo formalno obrazovanje, praviti novine uči najbolje praveći ih, i da objektivno nema tog fakulteta koji može nadomjestiti iskustvo novinske redakcije posvećene zajedničkom cilju, što je *Zarez* u svojim najboljim danima i bio. Kao i Radio Student u drugom mediju, tako je i *Zarez* dok je trajao svojim suradnicima i urednicima pružao strast prema novinskom mediju, strast kakva je, patetično rečeno, početak i kraj sveg dobrog, hrabrog novinarstva, dok se bez toga u najboljem slučaju mogu korektno prenositi istinite informacije, a u najgorem biti tek propaganda vladajuće oligarhije. Nije naodmet spomenuti ni da je *Zarez*, zahvaljujući dostupnosti na kioscima, imao mnogo veći distribucijski doseg i prisutnost od mnogih drugih civilnih i neprofitnih medija, dok je malenom pretplatničkom mrežom pokrivao i područje nešto šire od Hrvatske. Zaključno, njegovim odlaskom sa scene doista je nastao vidljivi vakuum koji zasad nije nadomješten, a s obzirom na skupoću tiskanih medija i njihovu sve izvjesniju sudbinu ukoliko ne žele objavljivati tone reklama ili prepisivati što im diktiraju političke stranke, uskoro neće ni biti. Ipak, vjerovali ili ne, razloga za optimizam i dalje ima!

Prije nego što pređem na sadašnje razloge za optimizam i time završim kronološki dio teksta, osvrnut ću se na po svoj prilici najambiciozniji i vjerojatno najdjelotvorniji projekt za neformalno obrazovanje mladih kritičarki i kritičara u regiji – Criticize This! Radi se o edukacijskom programu koji je trajao od 2011. do 2013., a zajednički su ga pokrenule i provodile udruge iz Hrvatske, Srbije i Crne Gore, pojedinačno među najkvalitetnijim i najradišnijim sudionicima civilnog društva u medijskom polju svojih lokalnih i širih zajednica: Kulturtreger / Booksa.hr (Zagreb), Kurziv / Kulturpunkt.hr (Zagreb), KPZ Beton (Beograd), SEEcult. org (Beograd) i Asocijacija Plima (Ulcinj). Projekt je bio financiran sredstvima Europske unije, u okviru programa Kultura 2007.–2013., a odvijao se i uz podršku Ministarstva kulture i medija RH, Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva, Ministarstva kulture, informisanja i informacionog društva Republike Srbije i Sekretarijata za kulturu Grada Beograda, te u partnerstvu s novinama *Danas* iz Srbije i *Pobjeda* iz Crne Gore te tjednikom *Novosti* iz Hrvatske. Dakle, projekt je za promjenu dobio kvalitetnu podršku ustanova od najvišeg, europskog nivoa naniže, a zbog svoje relativne dugotrajnosti od gotovo tri godine mogao je biti dovoljno sveobuhvatan da poluči više konkretnih, lako provjerljivih (i ne samo mjerljivih!) i opipljivih rezultata. Dakako, njegov prvi i možda najvažniji aspekt bio je taj što se održavao na razini većeg dijela regije, pa iako u priču u partnerskom smislu nisu bile izravno uključene udruge i mediji iz Slovenije, Bosne i Hercegovine te Makedonije, program je uključivao kraća studijska putovanja i u te nekadašnje jugoslavenske zemlje, radi upoznavanja lokalnih kulturnih scena i prilika te ljudi koji ih čine i proizvode, dok su se putovanja u

Hrvatsku, Srbiju i Crnu Goru podrazumijevala. Ništa manje važno, program je okupio veći broj mladih ljudi zainteresiranih za kritičko pisanje iz svih tih zemalja, koji su dobili priliku da putuju, upoznaju se bolje i povežu čvršće nego što je slučaj s mnogim sličnim europskim projektima, pa su se na tom tragu rodila neka trajna prijateljstva i suradnje. Edukacijski program bio je podijeljen u dva jednogodišnja modula, a za sudjelovanje u svakom od njih bio je raspisan javni natječaj otvoren svima u svim zemljama sudionicama, pri čemu su pojedini sudionici, ušavši jednom u program, u njemu ostali do kraja, neovisno o povremenom osipanju kolega koje se ipak događalo. Program je bio vrlo intenzivan i podrazumijevao je predani, stalni rad kroz dulji period, kako samih polaznika, kritičara u nastajanju, tako i njihovih mentora-urednika, renomiranih kritičara i kulturnih radnika u područjima kojima se program bavio, a to su bile vizualne umjetnosti, književnost i kazalište. Mentori su bili Vladimir Arsenić, Saša Ćirić, Boris Postnikov i Mirnes Sokolović (književnost) zatim Miha Colner i Darka Radosavljević (vizualne umjetnosti); te Una Bauer, Ivan Medenica i Igor Ružić (kazalište i izvedbene umjetnosti). Ozbiljan urednički rad, stalno vraćanje, dubinsko komentiranje, pažljivo dotjerivanje i „potpuno peglanje“ svih tekstova bili su istaknuta, ključna kvaliteta programa i mogu mirno reći da me Criticize This!, kao sudionika oba edukacijska modula, uza život u *Zarezu*, učinio ne samo kritičarom, nego i piscem koji danas jesam, te je bio presudan za moj daljnji razvoj u polju. Siguran sam da bi isto rekli moji kolege i kolegice koji su se nakon učešća u programu nastavili neprekidno baviti kritičkim pisanjem, a ima nas! Jednako bitno bilo je to što smo za svoj rad bili i više nego solidno honorirani za pojmove mladih ljudi (većina nas je bila u ranim ili srednjim dvadesetima), dok su naši tekstovi bili kontinuirano objavljivani u medijima partnerskih organizacija (u mom slučaju to su bili kulturni portali Booksa, Kulturpunkt i SEEcult.org, kao i *Novosti* koje su nekoliko puta objavile bogati podlistak s više već objavljenih tekstova s interneta, što je bio važan prilog tiskanog medija cijelom projektu), što će reći da se po svršetku projekta (ne samo moja) suradnja s njima prirodno nastavila, a traje i dan-danas. Jednostavno, za ljude koji do tada nisu imali puno prilike putovati u susjedne zemlje s kojima dijele jezik(e) i kulturni prostor (osobno sam prije početka sudjelovanja u projektu bio samo jednom u Beogradu, 2010., a otad dolazim više-manje stalno, ne smatrajući se više posjetiteljem, a kamoli pukim turistom), granice njihovog svijeta, jezika i kulture su se nepovratno proširile, i to povezivanje vjerojatno je najtrajnija ostavština Criticize This!-a, neovisna o opstanku pojedinih medija, nastavku tog ili nekog drugog edukacijskog programa. U krajnjoj liniji, nešto trezvenije govoreći, uspostavljen je model koji se pokazao iznimno uspješnim te je kao takav ostvario utjecaj na radne akcije u kulturnom polju koje su uslijedile. A bilo ih je! I ima ih. Dan-danas, što se tiče Zagreba i Hrvatske, najdugovječniji, tekstovima najplodniji i polaznicima najbrojniji neformalni obrazovni program u polju novinarstva i kritičkog pisanja, i to u pisanim te audiovizualnim medijima, jest Kulturpunktova (nekoć i Booksina) novi-

narska školica. Jednosemestralni program Kulturpunkt danas provodi u suradnji s net.kulturnim klubom Mama, gdje se održavaju predavanja, vježbe i konzultacije, a odvija se uz povremenu podršku Ministarstva kulture i Zaklade Kultura nova, koji su prepoznali neizostavnost takve vrste edukacije u razmjerima širih od samo gradskih, jer broj prijava na program putem javnog natječaja konstantno raste, a svaki modul može polaziti maksimalno 15 sudionika. Školici trenutno teče njena jedanaesta godina (održava se od davne 2009.), a članovi redakcije Kulturpunkta i brojni suradnici dosad su educirali 120 polaznika, među kojima su mnogi nastavili surađivati s medijima neprofitnog i civilnog sektora, dok su se drugi (i) učenjem u Školici osposobili za rad u komercijalnim ili javnim medijima – TV, radijskim, digitalnim, tiskanim i drugim. Citirat ću kratki opis metodologije Školice s Kulturpunkta: „Školica će obuhvatiti seriju predavanja o medijima i medijskim politikama, predavanja o kulturnim politikama i nezavisnoj kulturnoj sceni, te predavanja o suvremenim vizualnim i izvedbenim umjetničkim praksama. Radionički segment obuhvatit će novinarsku produkciju u pisanom, audio i video formatu, prema interesima polaznika, te analizu vizualnih i izvedbenih umjetničkih radova. Treći i završni segment programa uključuje produkciju završnog rada, uz izravnu mentorsku podršku. Svi će završni radovi biti objavljeni na portalu Kulturpunkt.hr.“ [1] Dakle, Školica se u biti ne bavi prvenstveno umjetničkom kritikom nego tajnama novinarskog zanata u širem smislu, s naglaskom na razumijevanje prije svega raznorodnih kulturnih politika koje formiraju (i) medijsko polje, iz čega pak proizlazi shvaćanje opće slike kulturne proizvodnje i njene neodvojivosti od svakodnevne realpolitike. Dakako, svijet umjetnosti u tome nije nikakva iznimka, i logično je da mu Školica posvećuje trajnu pozornost kao tematskom području u kojem budući novinari i kritičari ponajprije iskušavaju teorijska i metodološka znanja. Ipak, upada u oči fokus na vizualno i izvedbeno polje, dok književnost i film u kurikulumu Školice trenutno nisu toliko zastupljeni (što je u međuvremenu unaprjeđeno, *op.a.*), a to ima veze s time da ova polja nisu do tolike mjere izgnana iz medija srednje struje, pa ako već ne možemo govoriti o doista ozbiljnoj kritici literature i filma u dnevnim novinama i tjednim časopisima, možemo o solidnom informativnom praćenju novosti i najvažnijih vijesti te generalno sustavnijoj društvenoj percepciji. Kako god, Školica je tijekom prvog desetljeća svoga postojanja u neku ruku „postala pravilo“, pa se na nju definitivno računa ubuduće, kao na obrazovni program koji može nositi predznak ‘neformalnog’ samo usporeduje li se s akademskim sektorom, dok na svaki drugi način predstavlja vrlo predan, veoma studiozno provođen i društveno utjecajan projekt od presudnog značaja za lokalnu zajednicu.

Treće: zašto ustrajati?

Umjesto zaključka ove priče, radije bih s čitateljima podijelio ponešto svojih razmišljanja o prirodi i svrsi kritičkog pisanja, raspisanih u 11 točaka koje, naravno, mogu podsjetiti na čuvenih *Trinaest teza o piščevoj*

tehnici Waltera Benjamina, prvi put objavljenih u njegovom traktatu *Jednosmjerna ulica* iz 1928. godine.[2] Mada jesu njima nadahnute, ne radi se o parafrazi, više o osobnoj posveti jednom od pisaca koji su na razvoj moderne kritike 20. stoljeća (i poslije) najviše i najtrajnije utjecali. Također, treći dio teksta ujedno koristim kao priliku da napokon zapišem nekoliko stvari koje mi se već dulje vrijeme motaju po glavi. Zašto ne?

1. Pisati uopće, pa tako i pisati kritičke tekstove, eseje i osvrte (kako god), treba činiti ponajprije zbog sebe sama. To ne znači da čitatelji nisu važni, niti da na njih ne treba misliti pišući bilo kakav tekst. To samo znači da nikad ne smijemo izgubiti iz primisli strast i vjeru koji su nas potakli da svoje misli o umjetnosti bilo koje vrste uobličimo u prve rečenice. Kome to zvuči naivno, trebao bi preispitati svoje motive za kritičko pisanje – jer ovo je temeljni iz kojeg se granaju svi ostali, i bez toga dobre, prave kritike ne može biti.
2. Kritičko pisanje jednako je stvaralački čin kao prozno, lirsko i dramsko. Kritičar je *a priori* jednako umjetnik kao prozaik, pjesnik i dramatičar, jer nikakva kritika, proza, poezija i drama nisu umjetnost same po sebi, već to, ako su prave, postaju kroz čitanje, kroz recepciju, kroz trajanje. Razlika između kritike i drugih književnih rodova je ta što je osnovna tema kritike književnost, tj. umjetnost sama, dakle kritika je književnost o književnosti, pisanje o umjetnosti ili metamedijska literarna praksa. Ako iznova bude postavljeno glupo i dosadno pitanje o opravdanosti kritike kao literarnog roda ili – ako hoćete – ipak žanra, ovo je vječni odgovor i o tome nema rasprave.
3. Ima mnogih mišljenja koja kažu da je za dobro pisanje uopće prije-ko potrebno pažljivo promatranje. Ako je to točno, dvostruko je točno kada je posrijedi pisanje o likovnosti. Mada ovo može zazvučati samorazumljivo, pozivam čitatelje da odaberu omiljeni umjetnički rad koji im je stalno dostupan uživo i počnu ga redovito promatrati tijekom, recimo, godinu dana. Primjerice, ja sam s tim spontano krenuo pred *Mojom godinom* Željka Jermana u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti i stvarno se rasrdio kad je rad do daljnjega maknut iz dijela stalnog postava otvorenog za javnost, jer ga više nisam mogao doći gledati kad god bi mi palo na pamet. Jamčim vam da tekst o tome ne bi bio isti nakon prvog tjedna promatranja, desetog ili dvadeset i prvog.
4. Uvijek treba misliti šire od, figurativno rečeno, slike. To jest rada. Izvan formalnog okvira rada, pa i instituta galerijske *bijele kocke*, neovisno o tome je li sama forma ujedno i sadržaj rada, nalazi se sva punina njegovih značenja. Svakom umjetničkom djelu uronjenost u kontekst je neporeciva, stoga je najvažnije pitanje koje moramo postavljati i dalje: *zašto?* Što nikako ne znači kako forma nije dostojna toga da ju se iscrpno opisuje i kritički raščlanjuje, svakoj prema zaslugama.
5. Na prethodnu misao nastavlja se činjenica o iluziji autonomije *svijeta umjetnosti*, kao i svijest o opasnosti, da tako kažem, od *socijalnog larpurlartizma*. Za suvremenu umjetnost bilo koje vrste ništa trenutno nije pogubnije od još uvijek raširenog vjerovanja *da se ona događa* (sama od sebe, valjda) u svojevrsnom društvenom vakuumu, gdje tek pojedine skupine, elite ili klase imaju pristupa. Sve to skupa dovodi do njenog strahovitog precjenjivanja ili podcjenjivanja, bez mogućnosti dosega doista širokih krugova sudionika. Jer premda se umjetnost zaista ne dešava sama od sebe *ni sama po sebi*, njeni izdanci nedvojbeno jesu događaji, i to javni. Pored ostalog, zadaća kritičara je i da stalno izaziva svijet umjetnosti, ne dopušta mu da se ušuška u lažnu sigurnost, provocira njegovu dekadentnu samodostatnost, ne dopušta mu predah. Kritičar mora uporno biti korak ispred ne preskačući nijedan.
6. Znatna otegotna okolnost s recepcijom (suvremene) umjetnosti kod nas, što dakako loše utječe i na odnos s vizualnom kulturom većine građana, jest gotovo potpuno nepostojanje takvih sadržaja unutar osnovnoškolskih i srednjoškolskih kurikuluma, pa je nažalost pogrešno pretpostavljati da najširi društveni krugovi imaju ikakvo, makar i najpovršnije predznanje o tim temama, što recimo ipak nije slučaj s književnošću, kazalištem ili filmom. Likovni kritičar ili kritičar vizualne kulture tako je po naravi stvari edukator, što pak ne znači da treba na bilo koji način kompromitirati svoje tekstove i svoj jezik, koji je početak i kraj svega. To samo znači da je doista dobar kritičar onaj koji uspijeva misliti i pisati beskompromisno imajući sve to stalno na umu.
7. Drugim riječima, kritičaru bi prvenstvena ambicija trebala biti što oštroumnije misliti i pisati čim djelotvornije, a cilj ispisivati što „bolje“ tekstove: jezično inspirativnije, stilski uzbudljivije, misaono nepredvidljivije, faktički beskompromisne, idejno i politički što je hrabrije i naprednije moguće. Tekst treba biti prvi i posljednji sudac uspješnosti kritičara, a dobar tekst, po mom mišljenju, sigurno će rezultirati i dobrom edukacijskom svrhom. Pitanje njegovog dosega svakako nastavlja stajati.
8. Izgradnja svijesti o publici, tj. čitateljima, čini mi se, ide usporedno s osvješćivanjem korištenja medija i njihovih specifičnosti; odnosno, s osposobljavanjem kritičara za rad u određenim medijima, što će reći s njihovom profesionalizacijom. Postupno usvajanje zakonitosti pojedinih medija logično utječe na znanje o tome tko ih čita, kako i zašto, te na razvijanje svog jezika u smjeru podjednake, snažne uvjerljivosti u svim raspoloživim medijima pisanja. Takav pristup ima i svoju vrlo praktičnu stranu: dan-danas, da bi živjeli ponajprije od svog rada, od pisanja, kritičari i pisci uopće moraju svladati upotrebu svih medija koji su im svakodnevno na raspolaganju: od tiska, preko radija i televizije, do interneta i digitalnih sučelja, što neizravno može doprinositi i rastu revnijih pratioca suvremene umjetnosti, onih koji gledaju s razumijevanjem. Mora se vjerovati u snagu dobrog sadržaja.
9. Vrijedi iznova citirati Benjaminovo staro praktično pravilo – i kad je moguće i kad nije, tekst treba pustiti da prenoći. Ne postoji tekst, bilo kakve vrste, koji je bez greške netom po pisanju. Na nesreću, autori/ce najčešće nemaju vremena prespavati tekst, ali zato postoje

urednici. Odnosno, mada ubrzano nestaju, moraju nastaviti postojati.

10. Pravi urednici su zlata vrijedni. Urednici ne trebaju nužno biti bolji pisci od autora čije tekstove uređuju, no moraju biti bolji čitatelji (što nikako nije istoznačno). Urednici su autorima istodobno i prijatelji i protivnici, a ujedno i brana pred kojom se, poželjno je, raspada ego autora.
11. Čitajte, čitajte i samo čitajte. I pišite. Sve drugo će se već srediti.

Tekst je u izvornom obliku objavljen u prosincu 2019. godine u publikaciji Kritika u tranziciji – Pojmovnik kritike vizualnih umjetnosti*, skupine autora, koju su uredili Miha Kelemina, Vesna Milosavljević, Lujo Parežanin i Elena Veljanovska, u izdanju Kurziva – Platforme za pitanja kulture, medija i društva i Udruge za promicanje kultura Kulturtreger. Ova verzija sadrži manje dopune u datiranju i jezične dorade te je povezana s izlaganjem na simpoziju HS AICA-e* Pisati o suvremenoj umjetnosti*, održanom 19. prosinca iste godine.*

Bilješke

1 „To je pitanje kulture?!“, objavljeno 19. kolovoza 2019.
2 Za hrvatsko izdanje u prijevodu Snješke Knežević vidi Benjamin, 2017.

Literatura

— Kulturpunkt. „To je pitanje kulture?!“, pristupljeno 5. veljače 2026., https://kulturpunkt.hr/vijesti/je-pitanje-kulture/
— Walter Benjamin. *Berlinsko djetinjstvo devetstote: posljednja verzija; Jednosmjerna ulica*. Prevela Snješka Knežević, Antibarbarus, Zagreb, 2017.

Bojan Krištofić (Zagreb, 1987.) je dizajner i pisac. Magistrirao je dizajn vizualnih komunikacija na Studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu 2012; a od 2022. polazi Doktorski studij povijesti umjetnosti, kulturne baštine i vizualne kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, s temom umjetničkih događaja u javnom prostoru Novog Zagreba tijekom drugog poraća. Bio je dugogodišnji član uredništva *Zareza*, dvotjednika za kulturna i društvena pitanja, a likovne kritike, osvrte i prikaze je objavljivao u više medija za kulturu u Hrvatskoj i regiji. Danas redovito piše za tjednik *Novosti*, a povremeno za portal Kulturpunkt i emisiju Triptih na HR3. Bavi se i istraživačkim i kustoskim radom. Bio je stipendist javne zaklade Akademie Schloss Solitude u grupi za međunarodnu književnost 2018. Nagradu Postscriptum za književnost na društvenim mrežama primio je 2017., a nagrađeni rukopis objavljen je kao prva knjiga poezije *Makroorganizmi* (Jesenski&Turk, 2018./19; Petikat, 2022/23.). Knjiga *Krajolik i kralježnica* uslijedila je 2022./23. (Biblioteka Poezije HDP-a). Danas radi za Srpsko narodno vijeće kao jedan od urednika u kulturi na audiovizualnom kanalu VIDA TV.

MATKO MEŠTROVIĆ: KRITIČAR, SVJEDOK I SUDIONIK HRVATSKE MODERNE

Razgovor s Matkom Meštrovićem
Zagreb, 9. prosinca 2019.

Razgovor vodili:
Darko Fritz, Maroje Mrduljaš i Ruža Martinis

Pripremile:
Silva Kalčić i Maja Trinajstić

Fotografije:
Bojan Mrđenović

Matko Meštrović jedna je od ključnih osobnosti hrvatske likovne kritike druge polovice 20. stoljeća. Kao povjesničar umjetnosti, kritičar, teoretičar dizajna i sudionik međunarodnih umjetničkih mreža bio je neposredno uključen u nastanak i afirmaciju niza pojava koje su obilježile suvremenu umjetnost, od grupe Zemlja i EXAT-a 51 do Novih tendencija. Njegov rad povezuje područja likovne kritike, teorije umjetnosti, dizajna, kulture i društvenih istraživanja.

Razgovor vođen u okviru programa *AICA*: *Dijalozi* u Mimari 9. 12. 2019. predstavlja vrijedan doprinos usmenoj povijesti hrvatske umjetnosti jer donosi niz osobnih svjedočanstava o događajima, institucijama i protagonistima koji su oblikovali kulturni život od pedesetih godina 20. stoljeća nadalje. Posebnu vrijednost imaju Meštrovićeva sjećanja na Božu Beka, Radoslava Putara, Almira Mavigniera, Vjenceslava Richtera, Ivana Picelja, a tu su i grupa Zemlja, Božo Bek i Drago Ibler te drugi akteri domaće i međunarodne umjetničke scene. Ovaj razgovor sadrži niz svjedočanstava o Novim tendencijama iz prve ruke, što je danas rijetka građa.

Matko Meštrović: Volio bih na početku reći par riječi. Malo sam iznenađen ovom akcijom, ali čitajući što je nedavno rečeno na 52. Kongresu AICA-e u Berlinu o likovnoj kritici u doba populizma i nacionalizma[1], shvatio sam kako je ovo možda jedan novi trenutak na koji bi valjalo reagirati. Mala digresija: u rujnu 1968., na kongresu AICA-e u Bordeauxu posvećenom temi *Umjetnost i televizija*, [Giulio Carlo] Argan najavio je moje izlaganje, a nakon njega komentirao da je publika upravo vidjela autentični marksistički pristup – premda ja tada još uopće nisam pročitao Marxa[2]. Toliko o svemu. Unaprijed zahvaljujem, i unazad, za ovaj poziv. Izložen sam svim vašim pitanjima, budite nemilosrdni.

Ruža Martinis: Mene prije svega zanima kakav je danas položaj sustavnog obrazovanja dizajnera u odnosu na razdoblje Centra za industrijsko oblikovanje i tadašnje pokušaje uspostave obrazovanja za dizajn.

Matko Meštrović: To zapravo nije bila moja inicijalna, početna profesionalna orijentacija. Moj interes za dizajn i obrazovanje dizajnera pojavio se tek pri kraju razdoblja intenzivnijeg bavljenja likovnom kritikom. Kriti-

1 U listopadu 2019.
2 Tekst izlaganja objavljen je kao članak „Umjetnost televizije“ u knjizi Matka Meštrovića *Obrisi bez obrasca*, Mladost, Zagreb, 1979., str. 27-33.



čarskom aktivnošću počeo sam se baviti dok sam još bio student treće godine, zahvaljujući Ervinu Peratoneru na Radio Zagrebu koji je odlučio formirati jednu dobru, čvrstu, kompletnu kulturno-umjetničku redakciju. Obišao je fakultete, među studentima je tražio suradnike različitih profila i sačinio sastav koji je zaista bio kao pravi. Mogu nabrojiti samo neke: Ivan Kušan, Duško Car, Branko Hećimović, Zora Dirnbach, Vesna Krmpotić. Pitanje je bilo: „Hoćete li biti novinar?“

Zamoljen sam da napišem probni tekst. Umjesto jednokratne suradnje ponuđeno mi je mjesto novinara. Profesor Gamulin imao je jednu dugu, dugu seriju predavanja za koja nije naslijedio nikakvu slikovnu građu. Angel Miladinov producirao je enormne količine dijapozitiva i odlagani su nesređeno dva koraka dalje od dvorane u Ćirilmetodskoj ulici, gdje se održavala redovita nastava. U jednom momentu bio sam pozvan kao Grgin demonstrator jer je Rektorat kanio odobriti nekakav honorar nekome tko će pokušati srediti tu građu. Pitanje Ervina Peratonera hoću li biti novinar meni je prenijela tadašnja asistentica Vera Pintarić-Sinobad,[3] ne objašnjavajući ništa drugo, nego: ,,Napišite neki tekst.“ Tada je bila u tijeku ULUPUH-ova izložba. Otišao sam pogledati i nešto sam napisao. Sjećam se i sada – pisao sam zelenom tintom, krupnim slovima i predao sam joj svoj osvrt u originalnom rukopisu. Ona je pogledala, bez komentara. No netko me uskoro obavijestio: „Bit ćete probno mjesec dana pa ćemo vidjeti.“ U maju 1956. godine dobio sam u toj upravo novoosnovanoj kulturno-umjetničkoj redakciji Radio Zagreba radno mjesto likovnog urednika. Tako je započela moja novinarska djelatnost.

Maroje Mrduljaš: S obzirom na to da ste ušli u brzi ritam pisanja za radio gdje se pišu izvješća, komentari i kritike na nekoj tjednoj ili čak dnevnoj bazi, koliko je to utjecalo na vaše profesionalno, intelektualno formiranje tada? Naime, intenzitet događanja i potrebe reakcije na ta događanja sigurno ostvaruju neki način razmišljanja, metodologiju i pristup.

Matko Meštrović: U početku to nije bilo pitanje teorijske orijentacije, nego prije svega snalaženja u životu i profesiji. Rat i poraće ostavili su dubok trag na moju generaciju. Postoji jedan trenutak koji me cijeloga života opterećivao. Završio sam prvi razred osnovne škole 1941. godine u Splitu. Moj otac bio je u financijskoj službi – nešto tipa žandarmerija u staroj Jugoslaviji – dakle kontrola monopola duhana i prodaje soli. Kada je Split postao talijanski grad, nije imao drugo rješenje, nego ići u Hrvatsku, a Hrvatska je bila odmah nakon Omiša. Dospjeli smo u Makarsku 1942. godine. Sjećam se kako me tada jedan moj rođak bacio u more kako bi me naučio plivati. Naime, bila je jedna vila do mora na periferiji Makarske izvan grada u vlasništvu nekog Rusa koji je pobjegao, a moj je

3 Kasnije Vera Horvat-Pintarić.

otac dobio priliku da s obitelji tu živi. Sve što se poslije dešavalo, to nije bilo normalno odrastanje i školovanje. I ne volim se toga prisjećati. Moje školovanje nije imalo kontinuitet kakav je bilo uobičajeno očekivati. Dugo sam osjećao posljedice toga prekida. Prvi ozbiljniji poticaj za pisanje dobio sam još u gimnaziji. Tek kada nam je zadana slobodna tema, uspio sam pronaći vlastiti izraz. Otad me sve više privlačilo pisanje, premda mi ono nikada nije dolazilo lako.

Nakon rata ponovno sam u Splitu. U trećem razredu gimnazije desilo se da je jedan stari profesor bio nešto nervozan, a ja ga nisam mogao slijediti. Prozvao me da provjeri je li ga slušam: „Kaži mi što je imenica?“ Ja ne znam. „Što je glagol?“ Ne znam. Još treće pitanje i: „Marš.“ – Izbačen sam iz razreda. Ali posljedica je da nijedan pismeni zadatak iz hrvatskoga nisam uspio riješiti do kraja školskog časa (sata). Zvonilo bi, a ja bih bio još na prvoj rečenici. Tek u sedmom razredu zadana je slobodna tema za tekst. Jednom sam u Marmontovoj ulici, u izlogu knjižare, zapazio čudan naslov: *Mrtve duše*. Pokušao sam sebi objasniti što su mrtve duše. Profesorica je sutradan u razred došla uzbuđena, dala mi peticu i tako sam se malo ohrabrio.

Međutim, to što je sada bilo pitanje za mene – pisati po nuždi – bilo je jako naporno. Moj prvi prikaz nastao je tako da je Ivo Lozica, danas skoro zaboravljeno ime, a tada značajan skulptor – smještam ga između Frana Kršinića i Vojina Bakića – imao retrospektivnu izložbu u Modernoj galeriji. Lozica je bio mladi značajan skulptor kojeg su Talijani pogubili na Korčuli. Odlučio sam nešto napisati i otišao sam u *Narodni list*, u dnevni list s drugačijom ulogom nego što je imao *Vjesnik*. Urednik me gledao i rekao : „Lijepo, ali Radoslav Putar je to već napisao.“ Odlučio je tekst poslati *Slobodnoj Dalmaciji*. U pet sati ujutro već sam bio na obali čekajući kad će se pojaviti novi novogodišnji broj. Tu je izašao moj prvi prikaz, 1955. godine. Evo, sad odgovor na vaše pitanje: tada u prvom planu nisu bile teorijske teme, nego orijentacija i snalaženje u društvu i određenim krugovima. Dosta mučno, ali čini se uspješno. Tražio sam i uzore, osim Putara, tu je bio i Bašičević. I dogodilo se da sam već 1957. godine dospio na skup u Dubrovniku organiziran pod nazivom „AICA“ i da sam već dvije godine poslije postao članom AICA-e 1959. Formalno, ja sam 60 godina član AICA-e. *(pljesak)*

I što sada da kažem? (*obraća se Ruži Martinis*) Vi ste počeli mojim bavljenjem problematikom dizajna – to ima posebnu ulogu i dimenziju u mome razvoju, a ja bih vas uputio na svoj prvi tekst iz 1954. godine s kongresa Jugoslavenskog udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti u Beogradu. Tamo je bila izložena prva fotografija *Pijane kočije* Marijana Detonija, koja je za mene bila osobito dojmljiva i ima simboličko značenje vezano uz Udruženje umjetnika Zemlja 1929. – 1935. Inače je ta slika u kolekciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Za mene je bila osobito dojmljiva, a ponosan sam što sam prvi izvijestio s tog Kongresa, na kojemu je [Vjenceslav] Richter imao izlaganje na temu „Umjetnost i industrija“.[4] No osim toga, uskoro se približavala obljetnica 60 godina

4 Matko Meštrović u nekrologu Richteru (Riži), koji je pročitao za radio,

slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj. Društvo, kritičari, povjesničari govorili su da se treba označiti taj događaj retrospektivnom izložba *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* u Umjetničkom paviljonu. Od Bukovčeva doba, otkad je prenesen iz Budimpešte, bio je pozornica najznačajnijih događanja, od Grupe trojice do Proljetnih salona i tako dalje. Odluka je bila da svaku bitnu komponentu povijesnog djelovanja poneki od aktivnih mlađih i starijih kritičara dobiju kao svoj zadatak. Svi su se podmirili. Jedna bitna pojava, Zemlja, ostala je nepokrivena. Nitko nije poželio napisati nešto o Zemlji i dali su taj zadatak meni. Netko mi je pomogao savjetom: „Idi Boži Beku.“ Zapitao sam se: „Tko je Božo Bek?“ I prisjetio sam se svoje druge godine studija, 1953. godine, kad nas je profesor Milan Prelog za vrijeme ljeta angažirao da prema profesionalnoj deskripciji opisujemo stanje i oštećenja najznačajnijih spomenika, od crkve sv. Donata, preko katedrale sv. Stošije, do crkava sv. Marije i sv. Šimuna i tako dalje.

U timu su bili stariji kolege, a među mlađima, uz mene, bili su tu Ksenija Radulić i Eugen Franković. Svi smo bili smješteni u nekoj prostoriji i živjeli smo tu dok smo radili. Jednog dana došao je jedan visoki vojnik u uniformi oko kojeg smo se svi okupili. Kad je otišao, pitao sam: „Tko je to bio?“ i onda su mi rekli da je to bio Božo Bek. Bio je u tenkovskoj jedinici, čuo je da su kolege u Zadru i došao nas je posjetiti. Ništa više o njemu nisam znao. Kasnije sam saznao da jako voli Jesenjina, no to mi ništa nije značilo (poslije sam saznao da je Bek s Gajom Petrovićem – koji kasnije postaje jedan od najvažnijih predstavnika praxis filozofije – studirao u Rusiji, odakle je pobjegao 1948. godine).

I sad se opet pojavio Božo Bek u vezi teksta o Zemlji o kojem govorimo. Otišao sam u Grafički kabinet do njega, objasnio mu situaciju i on kaže:

„Pa dobro, ja se jesam bavio Zemljom, naročito onim dijelom koji se odnosi na radništvo, periferiju Zagreba i tako dalje, ali nisam ništa objavio.“

„Kako, zašto?“

„Nije mi bilo dopušteno.“

I što sad? On mi kaže: „Idi Dragi Ibleru.“ Uputio me u zgradu koja sada funkcionira kao Muzej arhitekture – to je bila njegova majstorska radionica. Bila su tri majstora: Vanja Radauš, Krsto Hegedušić i on. Ibler je bio jako

piše: „U jednom svom napisu o njemu Radoslav Putar bio je označio Richterov životni stav i temeljni princip njegova opusa simbolnim znakom plus. Danas, prisjećajući se mnogih pa i dramatičnih situacija u kojima sam se našao zajedno s njim, primjerice u borbi za preživljavanje Centra za industrijsko oblikovanje, prisjećam se i njegovih smirenih reakcija, ali i njegove nesklonosti za negaciju, za negativan stav ili otvorenu kritiku, jasnije vidim smisao te oznake. Richter je svaku nepriliku uspijevao nadići iz nekih čudnih zaliha vjere, uvjerenja ili preduvjerenja koje su meni ostajale nedokučive. Koliko god je bilo iskrenog oduševljenja s njegove strane za neku ideju ili akciju, a i onu na ivici uspjeha, ja sam u svom zalaganju ispadao fanatik a on samo entuzijast, spreman i odstupiti. Danas prepoznajem u tome predostrožnost nekadašnjeg ilegalca.“

srdačan. Zadržao me dugo, puno je pričao. Spomenuo mi je nešto jako važno, a to je da autor manifesta Zemlje nije Krsto Hegedušić, nego da je autor on, Ibler i da se njegova verzija može naći u 7. broju časopisa *Književnik*.[5] Ispratio me, zadržao me na ulazu i kaže: „Dragi kolega, moram vam svratiti pozornost – naš predsjednik ima tri velika prijatelja u Hrvatskoj; nažalost, druga dvojica ne misle kao ja.“ To mi je dalo hrabrosti da napišem taj tekst.

Maroje Mrduljaš: Tko su druga dva prijatelja?

Matko Meštrović: Miroslav Krleža.

Maroje Mrduljaš: I još jedan?

Matko Meštrović: Augustinčić i Krleža. Namučio sam se dok sam to sve skupio u kratko vrijeme i napisao tekst. Nisam znao što se zbiva i što kolege rade. No znao sam da je izložba *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* pripremljena za otvorenje, pa sam odlučio otići pola sata prije ostalih da vidim kako to sve skupa izgleda. Dođem do ulaza paviljona – *milicioner* na ulazu. Ja želim ući, ali ne mogu.

„Zašto ne mogu?“

„Izložba je zabranjena.“

„Što?“

„Da, zabranjena.“

Skoknuo sam do hotela Palace, do telefona i nazvao Micu Preloga. On se nije snašao, ali je nazvao Ankicu Magašić, u impresumu kataloga nalazi se njezino ime. Ona je bila predstavnica Sekretarijata, ministarstva još nisu postojala, za kulturu. Izložba je otvorena s 15 minuta zakašnjenja. Nisam si mogao objasniti zašto Hegedušić na izložbu nije dao nijednu svoju sliku, na primjer iz zbirke Moderne galerije gdje ih je bilo nekoliko, no nijedna nije bila na izložbi. Od nekoga sam saznao podatak da se njegova slika *Ogenj* (to je vatra) nalazi u jednoj privatnoj kolekciji i ta je slika bila na izložbi, ali je izložba zabranjena. To je početak jedne neispričane ili neispitane povijesti moderne ili suvremene umjetnosti u Hrvatskoj: koje su to snage bile za osuvremenjivanje, moderniziranje, a koje su bile kočnice. Postupno se to otvaralo, ali na brutalan način. Hegedušić je 1956. formirao svoju grupu Mart. On je uza svoju radionicu imao fantastične kriterije za izvlačenje talenata, od Ordana Petlevskog do Marine Abramović, od Ferdinanda Kulmera do Miroslava Šuteja i Ede Murtića.

5 Manifest koji počinje: „Treba živjeti životom svog doba. Treba stvarati u duhu svog doba…“ prvi je put objavljen na naslovnici kataloga *Prve izložbe Udruženja umjetnika Zemlja* u Salonu Ullrich u Zagrebu 1929. godine. Autorstvo manifesta grupe Zemlja počelo se pripisivati Dragi Ibleru tek početkom 2000-ih, ponajprije zahvaljujući istraživanjima Ljiljane Kolešnik. Atribucija Hegedušiću 1970-ih i 80-ih (prije toga autor se ne navodi ili se smatra kolektivnim) proizlazila je vjerojatno iz njegova mentorstva mlađim umjetnicima.



Na kraju sam pogledao izložbu grupe Mart u Umjetničkom paviljonu i napisao sam standardni prikaz koji je objavljen u *Dnevniku*.[6] Svaka važnija priredba morala je biti registrirana – to je bio moj zadatak. Međutim, sutradan me zove urednik Peratoner u svoju sobu. Kaže mi da sjednem, a on s druge strane stola stoji, drži se rukama za stol i ništa ne govori. Najprije se smješkam, a on kaže: „Matko, nemojte se smješkati. Dolazim od Ivana Šibla. Zatražio je da vam odmah damo otkaz, no dobro ste prošli. Tri mjeseca se nemojte javljati.“ A od Šibla je to zatražio predsjednik Akademije[7] Andrija Štampar. To je jedna od epizoda kako su se razvijali neki odnosi. Što je bilo napravljeno, za čiji interes, a što nije. Znao sam za jedan famozan doživljaj Radoslava Putara u nekadašnjoj znanstvenoj knjižari Mladost, na istaknutom mjestu na Cvjetnome trgu. Nešto je razgledao i do njega je došao jedan visoki čovjek, primio ga za prsa i – *šćuf (imitiranje šamara)*. Vanja Radauš se htio obračunati s Putarom. Neki su se pitali, a i ja sam sâm sebe kasnije, ne puno kasnije, pitao kako je nastala Gorgona. Moje objašnjenje jest da je jedan od motiva bilo moralno

6 „Prva izložba grupe ‘Mart’ u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“, *Slobodna Dalmacija*, 21. studenoga 1957., 5.

7 Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, današnje HAZU.

utočište u grupi, s ljudima koji imaju slična gledanja i reagiranja na duhovnu krivulju. U Hrvatskoj više nego u cijeloj bivšoj državi. Bile su razne situacije u drugim republikama, ali više-manje slične.

Nada Beroš iz publike: Možete li nam ukratko reći što mislite, po vašem sudu, da je bilo problematično u tom vašem prikazu izložbe grupe Mart da ste dobili zabranu tri mjeseca pisanja?

Matko Meštrović: Napisao sam da je Ibler autor manifesta Zemlje, a ne Hegedušić. Razgovor s Iblerom me na to upućuje. Citirao sam ono što sam našao u knjigama, no ostala je greška. U knjizi *A History of Histories* koju je objavio engleski kritičar i povjesničar John Burrow – ima već dosta godina[8] – ima referencija o Zemlji i kao autor manifesta slovi Hegedušić. Spomenut ću još jedan doživljaj nešto kasnije, vezan uz još jedan važan manifest – EXAT-a 51. Godine 1999. u Zagrebu je održan međunarodni znanstveni skup pod nazivom „Umjetnost i ideologija (Pedesete u podijeljenoj Europi“.[9] Na njemu se mnogo toga bitnoga raščistilo. Bio je jako posjećen. Sjećam se da je među publikom bio Vjenceslav Richter. Bio je nesretan. Dijelio je znancima jednu svoju brošuru-samizdat, u kojoj je prikupio dokumentaciju o svojim tumačenjima o djelovanju grupe EXAT 51. Smatrao je da je Picelj sam sebi pripisao ključni dokument-manifest EXAT-a 51 i napisao je knjižicu povodom toga apelirajući na kritičku svijest u društvu, nije imao snage ni hrabrosti da otvoreno kaže što je posrijedi, pa nitko nije tu Piceljevu prijevaru skužio.[10] Richter je knjižicu

8 Ebook 2007., tiskano izdanje iz 2009. godine.

9 Konferenciju je organizirala Ljiljana Kolešnik uz potporu Radovana Ivančevića, tj. bio je to projekt Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske i Goethe Instituta, a uz nju je (2004.) objavljen i zbornik. Konferencija je, između ostaloga, ponudila prvu, poslijeratnu reviziju priče o EXAT-u 51 i srednjoeuropske umjetnosti 1950-ih, koja nije pristajala uz logiku hladnog rata i pokrenula – na regionalnoj razini – trend istraživanja različitih aspekata umjetnosti toga razdoblja. Paralelno je, u veljači 1999. izložba-rekonstrukcija prve izložbe EXAT-a 51 postavljena u Galeriji suvremene umjetnosti, autorski su je potpisali Picelj i Snježana Pintarić, a koordinator izložbe bio je Zvonko Maković. Ljiljana Kolešnik u e-mailu Silvi Kalčić od 30. 6. 2026. objašnjava da je izložbu organizirala ona, ali da joj je naknadno objašnjeno da bi, kao mlada kolegica na početku karijere, trebala biti počašćena „već samom činjenicom da je surađivala (odradila čitav posao) s tako Velikim Umjetnikom poput Picelja. Dakle, jedna mizogina priča tipična za lokalnu povijesnoumjetničku scenu, zbog koje je – između ostaloga – spomenuta izložba, kao prvi primjer žanra rekonstrukcije povijesnih izložaba u nas, sretno i veselo zaboravljena“.

10 „Ovdje je mjesto da se ponešto kaže i o izložbi slikara grupe EXAT 51 održane u Društvu arhitekata Hrvatske 1953. godine. Istup četvorice EXAT-ovaca s izložbom svojih slika je, u odnosu na deklarirani glavni zadatak formuliran u MANIFESTU, svojevrsni udar. O tome smo prije odluke unutar EXAT-a dosta diskutirali, a o tome sam govorio i na

uputio kao prigovor povjesničarima da korigiraju svoja nepotpuna saznanja i netočne ocjene. Uvodno pismo pod naslovom *A Neglected Fact – A contribution to the history of the culture of Croatia in the second half of the twentieth century* završava preporukom: „Naš je zadatak bio i ostaje da budemo autentični, različiti u istosti, i ako je moguće, jedinstveni i prvi. Zadak je kritike da to prepozna na vrijeme.“ Bio sam začuđen, pitao sam se što je razlog za tu pobunu. On je vrlo diskretno, bojažljivo, apelirao na ljude, intelektualce da promisle kako se, što i zašto vrednuje. Nije bio eksplicitan, ali se kasnije razjasnilo. Picelj je, dakle, posvojio autorstvo manifesta. Znate to? Richter je u svojoj najlirskijoj fazi za HNK napravio inscenaciju za Prokofjevo *Vjenčanje u samostanu*, koja će u Parizu dobiti zlatnu medalju u Teatru nacija, a za izložbu *Italia ‘61* u Torinu projektirao je svoje najmaštovitije djelo koje će pohvaliti Le Corbusier. Iste godine otkrio je da i Nove tendencije razvijaju njegov program. Nastojao je uhvatiti izgubljeni korak i na drugoj je izložbi dvije godine kasnije nastupio sa svojim sferama ili centrijama. Ali najdalji doseg u nedogledanu budućnost učinio je, čini mi se, tada s knjigom *Sinturbanizam*, koja je hladno primljena pa sam je branio. Prigovori da su Richterove teze i koncepcije nerealistične činile su mi se neprimjerenima upravo zato što se upućuju sa sasvim drugog nivoa mišljenja, a i zato što barataju s prividima druge vrsti. Kad je Richter umro, tadašnji direktor Galerije suvremene umjetnosti Marijan Susovski pozvao me da nešto kažem za komemoraciju. Rekao sam mu da ne mogu. Dan poslije zove me Ivo Bojanić[11] i kaže: „Matko, moraš to napraviti.“ Napisao sam jedan tekst od tri nekrologa bliskim suradnicima koja su me tih godina zatekla, [Vjenceslavu] Richteru, [Radoslavu] Putaru i [Boži] Beku, mislim da je to bio drugi po redu.[12] Cijeli dan su radiostanice emitirale taj moj kratki govor, ali ja sam primijetio da Picelja nema na komemoraciji. Nešto sam slično kasnije doživio. Darko Fritz, kolega koji je ovdje, načinio je knjižicu.[13] Na njegovu inicijativu

otvorenju, što je korektno spomenuto u materijalima. No, kad je odluka donesena, trebalo ju je tekstualno podržati. Tako sam poslije podne uoči izložbe, u kavani Corso (koja je bila naše često sastajalište), napisao tekst koji u svakom pasusu počinje s onima... onima itd. te ga donio u Društvo arhitekata gdje se izložba i održala i rekao: Evo, ako se slažete s tekstom, neka ga netko od Vas prepiše i smjesti ga pred eksponatima. (...) Prepisao ga je daleko-misleći Ivan Picelj.“ Vjenceslav Richter objavit će genezu događaja u tom otvorenom pismu „Tko je pisac MANIFESTA grupe EXAT 51?“, objavljenom u časopisu *Život umjetnost*, 67/67, 2002., na kraju teksta nudeći odgovor na pitanje u naslovu: „MANIFEST grupe EXAT 51 sam napisao ja!“ (datirano 4. 6. 2002.)

11 On je s političke strane bio podrška za, na primjer, Richterov paviljon u Torinu, na izložbi *Italia ‘61* održanoj 1961. godine povodom stote obljetnice ujedinjenja Italije.

12 B. Bek preminuo je 2000., V. Richter 2002. a R. Putar 2004. godine.

13 Katalog malog formata izložbe *I am Still Alive: net.art and early computer art*, Dom HDLU-a (Galerija PM), Zagreb, 2000.; kustos: Darko Fritz.



ZKM (Center for Art and Media) u Karlsruheu odlučio je napraviti veliku retrospektivu svih umjetničkih događanja od šezdesetih godina do početka sedamdesetih i pritom me fasciniralo da su tu objavili sve brojeve časopisa *Bit International*. Fritzova izložba je prethodna mala priča o Tendencijama – o tome kako je kompjutor prošao probni rok i tako dalje. To je ova mala knjiga (*pokazuje knjižicu, na slici*). Ja to nisam sve pratio. Znam da su u Karlsruheu uzeli moje tekstove, a u poglavlju o Tendencijama 3 objavili su moj tekst u kojemu sam najavio kraj pokreta. Odgovarao sam na česta pitanja i na mnoge telefonske pozive, ali u zadnjoj kolumni gdje se rekapituliraju događaji stoji – Nove tendencije nastale su zahvaljujući Picelju (na str. 534). Kako to? Almir Mavignier je dolazio u Zagreb na svome putu po Jadranu iz jednog mjesta gdje je običavao ljetovati, a stanice su mu u Zagrebu bile kod Frana Šimunovića i Koste Angelija Radovanija. Picelj se isto s njim nalazio, međutim nikad ga nije spomenuo u korespondenciji sa mnom, osim pozdravom.[14]

Maroje Mrduljaš: Kad smo se već dotakli Novih tendencija i tih formativnih momenata, kako dolazi do kontakta između vas i Mavigniera?

14 To je razvidno u korespondenciji objavljenoj kao preslika i engleski prijevod u „velikoj knjizi“, to jest kapitalnoj publikaciji od 576 stranica *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, urednica: Margit Rosen, u suradnji s Peterom Weibelom, Darkom Fritzom i Marijom Gattin. Cambridge, MA: MIT Press; Karlsruhe: ZKM | Center for Art and Media, 2011.

Matko Meštrović: Pa to je čudesno. Godine 1960. provodio sam drugi dio vojnoga roka u Komiži. Bila je jaka topovska baterija na brijegu Barjaci prema zapadu. Dosta sam to dobro podnio. Naročito je bilo ljekovito hodati iz mjesta, vojarne, do brijega. No u rujnu već sam bio jako nestrpljiv, zanimalo me kad ću dobiti otpust. Naime, htio sam ići na Venecijanski bijenale, što sam na kraju i uspio. Moji su odnosi u redakciji bili dobri, nije bilo problema. Vratio sam se iz Venecije, napisao izvještaj i krenuo prema Gornjem gradu da se nađem s Bekom da mu prepričam kako sam doživio Bijenale jer on nije išao. Uđem u dvoranu[15] i vidim niz prostorija koje su povezane. Na dnu prostorije bio je Picelj koji mi je mahnuo i viknuo: „Matko, Matko!“. Bio je s jednim tamnoputim čovjekom, Brazilcem Almirom Mavignierom, s kojim me tada i upoznao te otišao. Na sreću, Mavignier je govorio talijanski pa smo počeli pričati. Vratio se s Bijenala, kao i ja!

„Što si našao tamo zanimljivog?“

„Ništa. Jedino Piero Dorazio.“

„Pa i za mene je Piero Dorazio najznačajniji!“

Nisam ni dospio do Beka, toliko me Mavignier fascinirao. Bio je sjajan šarmer. Jedan lijepi, autentični duh, kako se to kaže. Onda me odveo do svoga auta i iz prtljažnika, jedan po jedan, iz mape izvlačio fantastične plakate. Stao mi je dah. Tad mi je rekao kako je završio prvu godinu u prvoj generaciji u Visokoj školi za oblikovanje u Ulmu gdje je Max Bill pokušao nastaviti tradiciju Bauhausa. Pohvalio se: „U diplomi imam potpis dva Maxa.“ Jedan je Max Bill, u redu, a drugi je Max Bense, za kojeg tada nisam nikad čuo, to ime dotad nije bilo poznato iako se otpočetka 50-ih bavio kibernetikom, a na Ulmsku školu dolazi 1958. i oblikuje program Odjela za informaciju, informacijskom estetikom (*Informationsästhetik*) pokušavajući pomoću teorije informacije i statističkih metoda analizirati estetske fenomene. Otišli smo zajedno u Neboder na trgu,[16] to je tada bila atrakcija, i družili se sve do navečer. Ja sam za njega bio nekakvo otkriće.

I na kraju je Mavignier došao s dva prijedloga. Jedan se odnosio na Kurta Frieda, publicista, kolekcionara i vlasnika novina u Ulmu, koji je uobičavao u svome stanu upriličiti neka zbivanja, pa i izložbe. Rekao je da će mu predložiti da napravi izložbu jugoslavenskog slikarstva ako ja na sebe preuzmem napraviti izbor. Drugo – kako zna čitav niz umjetnika koji su zanimljivi poput Piera Dorazija, pa i raznih grupa, predložit će izbor tih najboljih pojava, pojedinaca i grupa, za Galeriju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Uvjet je bio da ima apsolutnu slobodu izbora.

Sutradan sam s novostima poletio Beku i on je pristao. Javio sam Almiru i započela je korespondencija. U jednom kritičnom momentu, već smo bili pri kraju s tim, zamolio sam ga da mi lijepo kaže tko je odgovoran za tu izložbu koja će se uskoro otvoriti. On je rekao ja, Bek i ti (*moi, Bek et toi*, franc.). Tako stoji i u pismu. To je dokument. Međutim, što se tiče

15 Galerije suvremene umjetnosti, tada u Kulmerovoj palači.

16 Ilički neboder (Ilica 1, 1959.), na čijem se posljednjem katu, s panoramskim pogledom na grad, nalazila Kavana Neboder.

prvog prijedloga – da u Ulmu napravim izbor *Jugoslawische Maler* – Bek je preuzeo na sebe sve tehničke stvari, a meni je ostavio izbor. Ni sada se ne mogu načuditi kako je ta izložba s takvim postavom došla 1961. godine u Ulm (*podiže katalog, pokazuje ga te komunicira s publikom*):

Vi znate tko je to? Ljubo Ivančić. Jedan od najznačajnijih slikara. Znate tko je ovo? Je li to nekom nepoznat autor?

Maroje Mrduljaš: Ovo je Vlado Kristl. (*pokazujući na reprodukciju Kristlove slike*)

Matko Meštrović: (*pokazujući na Knifera*) Ovo je Julije Knifer, a pored njega Kristl. (*okreće stranicu*) A ovo? To je Ferdinand Kulmer i njegov obračun s tašizmom. A ovo?

Čovjek iz publike: Ivan Rabuzin.

Matko Meštrović: Da. Dvije verzije rada su mu prošle – jedna u ružičastome, a druga u plavome. Ovo je Đuro Seder, gorgonaš, crni Seder, ovo je Matija Skurjeni, a ovo je jedan krizni Vaništa, iz toga će nastati samo jedna linija. To je njegovo najkonfuznije stanje, ali je iskren. Uz njih su na izložbi izlagala još dva slovenska, danas zaboravljena, slikara: Mark Šuštaršič i Izidor Urbančič, kao i Ivo Gattin i mladi Radomir Damnjanović-Damnjan. Izložba je imala veliki uspjeh, a ja sam dobio zadatak od Almira da idem u Düsseldorf kako bih posjetio grupu Zero te da im dam fotografije koje je prema dogovoru snimio za njih u Egiptu, one iste godine kad je bio na Bijenalu i kad smo se upoznali. Tamo je snimio piramide za časopis *Zero*.[17] Našao sam svu trojicu, Otta Pienea, Günthera Ueckera i Heinza Macka, kako na podu slažu broj časopisa koji je na mnogo načina kuriozan. Ima čak i perverznih stranica koje su napola izgorene, a na poleđini bila je ulijepljena jedna sjemenka i jedna šibica. Pitao sam što to znači. Objasnili su mi: „Šibica je da zapalimo ovaj broj, a sjemenka da prije toga posijemo." U tom su se broju časopisa našli i Fontana, i Manzoni i niz tada ključnih ljudi. Išao sam do Basela (jer je blizu Düsseldorfa) vidjeti Maxa Billa. Vraćao sam se preko Münchena, našao sam se s još nekim ljudima i vratio u Zagreb Beku s izvještajem. No on je već krenuo s pripremama za Nove tendencije i počeo korespondenciju, razaslao je pisma i pozive jer je Mavignier odmah napravio listu autora. Među autorima koje je Mavignier predložio bilo ih je nekoliko iz Latinske Amerike. Poslije se postavljalo pitanje zašto se nisu pojavili na izložbi. Vrlo jednostavan razlog: autori su

17 Grupa ZERO izdavala je vlastiti časopis – hibrid između umjetničkog časopisa, kataloga izložbi i manifesta pod jednostavnim nazivom *ZERO*. Objavljena su samo tri broja, koja su danas među najvažnijim umjetničkim publikacijama europske avangarde poslijeratnog razdoblja. Brojevi su bili posvećeni temama *The Red Painting* (*Das rote Bild*), travanj 1958., *Vibration*, listopad 1958. i *Dynamo*, srpanj 1961.

morali sami platiti transport radova. Međutim, Bek me dočekao s jednim drugim podatkom, a to je da izložba *Jugoslawische Maler* ide u Berlin. Čeka se otvorenje, ne dolazi do njega. Što je bilo? No na kraju nije došlo do otvorenja zbog diplomatskog prekreta, naime Jugoslavija je priznala Istočnu Njemačku. Zbog toga izložba nije mogla biti prikazana u Berlinu i vratila se neraspakirana u Zagreb. No za mene su ti datumi i događaji jako važni. Koristim ovu priliku da možda ne odu u kantu za smeće ili zaborav.

Darko Fritz: Danas se mnogima možda čini čudno ili sporno spojiti naivnu umjetnost, s jedne strane, s najavama Novih tendencija. To je proces koji se ponavlja od grupe Zemlja – najnovija arhitektura spojena s naivnim slikarstvom do ovog primjera koji ste nam sad vi naveli. Mene zanima poveznica između izrazito poetske umjetnosti slobodnoga pristupa naspram one programirane i sistematske. Podsjetio bih na jedno vaše izlaganje za koje mislim da se odvilo 2011. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.[18] Bila je mala konferencija povodom izložbe koja je slavila 50-godišnjicu početka Novih tendencija. Napravili ste izlaganje na toj konferenciji o Novim tendencijama, a nijednom riječju ne spomenuvši Nove tendencije. Pričali ste, naime, o grupi Zemlja. Shvatio sam to kao jedan poetski, teorijski performans.

Matko Meštrović: Radilo se o prezentaciji onoga što je po mojem mišljenju tadašnja kvaliteta. Još je jedna fotografija, prva, Damnjana iz Beograda, vrlo poetska (fotografije u katalogu su crno-bijele, slabe kvalitete). Vi morate shvatiti situaciju koja je nastala kad je u Zagrebu dovršena prva izložba Novih tendencija. Manzoni me kada sam ga upoznao, 1959. godine u Milanu, uputio u svoje ime Castellaniju. Bili su stava: „Ako je to nešto usko konstruktivističko, mi ne želimo sudjelovati".

Darko Fritz: Oprostite što prekidam, samo da objasnimo kako bi publici bilo jasno. Dakle Galerija suvremene umjetnosti poslala je prvi poziv umjetnicima za sudjelovanje na izložbi Nove tendencije s jednim podatkom koji je poslije ispravila. Najavila je izložbu naslova „Konkretne umjetnosti" i zbog toga je Manzoni rekao da ne želi sudjelovati.

Matko Meštrović: Dobro ste to rekli. Kad se odlučilo za Nove tendencije, onda su se Manzoni i Castellani složili da će sudjelovati. Međutim Manzoni me iznenadio u drugom pismu jer je rekao da nismo prihvatili ono što su oni smatrali najznačajnijim.

18 Bio je to međunarodni simpozij/konferencija održan kao dio programa obilježavanja 50 godina *Novih tendencija* te popratni program izložbe *Za aktivnu umjetnost – Nove tendencije 50 godina poslije (1961.–1973.)*.

Darko Fritz: Onu konzervu?

Matko Meštrović: Da, to je njegova apsolutna inovacija: izmet pohranjen u limenke. Druga je linija smotana u jednom tuljcu koji je zapečaćen i na njemu stoji natpis: „Linija dugačka 10 metara, 5 centimetara." Nisam shvatio što je posrijedi, ali dobio sam najprije tu kutiju od carine. Lijepo piše na talijanskome (*Merda d'artista*) i njemačkome (*Künstlerscheiße*), ali ja neću sad na hrvatskome reći što je sadržaj te kutije. Zatim je došao i tuljac. Ono što u Galeriji nisu prihvatili, Manzoni je poslao meni. U prvi mah sam pomislio da je to Mavignier spriječio, ali ipak je to prije bio neki konzervativni moment u užim krugovima same Galerije. Na kraju, Manzoniju je za izlaganje prihvaćena samo akromna slika...

Darko Fritz: Akromna slika koja je puno neutralnija...

Matko Meštrović: Što se tiče jedne greške, odnosno, po mom mišljenju, ne faktičke greške nego pogrešne odluke, koja bi u lošem i dobrom smislu mogla ekvivalentno biti presudna. Zašto nema Enza Marija? Bio sam jako dobar s Mariom i to je možda zanimljivo. Picelj me davno upozorio da trebam posjetiti Bruna Munarija u Milanu. On je u tom momentu bio važniji za dizajn nego Manzoni. Munari me primio, ali me poslao Enzu Mariju i dao mi je adresu. Došao sam, pozvonio na vrata, vrata su se otvorila i preda mnom je stajala grdosija, korpulentan čovjek, šutio je i nije me puštao unutra. Na kraju sam se progurao pored njega: „Lasciami passare", rekao sam. I tako smo postali veliki prijatelji. No onda je jedan zloduh razbio to prijateljstvo. Puno zloduha je bilo, neću ih spominjati. Ne zaslužuju.

Maroje Mrduljaš: S obzirom na tu vezu između vaše izložbe i dizajna 1961. godine, jeste li već tada otišli u Školu u Ulmu i jeste li tada upoznali Tomása Maldonada?

Matko Meštrović: Da, tamo sam ga upoznao. Mavignier me proveo po školi i upoznao s Maldonadom. On je bio jedna sjajna figura, no teško se bilo uspeti do njegove razine, on je bio latinsko-američki *nobility*. Škola je nažalost 1968. godine morala biti zatvorena. Kako se uz Bauhaus vezuju neka naša imena, tako je i uz Školu (Hochschule für Gestaltung, HfG) u Ulmu vezano jedno važno ime – Zlatan Međugorac, kojeg su Richter i Picelj uspjeli nagovoriti da ide studirati tamo. On je uspio, ali je preživljavao tako da je vozio kamione s eksplozivom i popravljao krov na ulmskoj katedrali. Bavio se puno produkt-dizajnom, a jedan od najvećih uspjeha bio mu je helikopter „BO 105". Dolazio je svojim brodom ljeti kod mene na otok, Drvenik Veli, nedavno je preminuo. Zbog njega Richter, Picelj i Bakić, koji su ga podržavali, zaslužuju svaku pohvalu jer je zaista bio izuzetan.

Darko Fritz: Vi ste posvetili jedan tekst zatvaranju Ulmske škole 1968. godine koji je emitiran na radiju. Nešto smo malo

pričali o mogućim pitanjima o ulozi edukacije. Dakle, s jedne strane da se vratimo na početno pitanje o dizajnu: vi ste sudjelovali u osnivanju sveučilišnog programa dizajna u Zagrebu. Želite li nam možda reći nešto više o tome?

Matko Meštrović: S dizajnerima je čudna priča, rekao bih više nesretna nego sretna. U Klovićevim dvorima još možete vidjeti izložbu *Refleksije Bauhausa: Akademija primijenjenih umjetnosti u Zagrebu 1949. – 1955.* o tome što je bila Akademija primijenjenih umjetnosti, koja su imena završila tu školu: od Jagode Buić do Zlatka Boureka. Jedan ministar, neznalica, Miloš Žanko, bez pravog razloga likvidirao je školu, a tamo su bili upravo oni ljudi koje se može uzeti kao pregaoce i prave predstavnike duha vremena. Godine 1954. bio je Prvi kongres jugoslavenskih umjetnika primijenjenih umjetnosti u Beogradu. Tada sam već bio novinar i napisao sam jedan kratki izvještaj. Fasciniralo me što je Richter u svom referatu iznio na temu umjetnosti i industrije. Odjeknuo je živući društveni problem odnosa umjetnosti i industrije, a onda je osnovan Studio za dizajn u Društvu umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske. Otuda je potekla i grupa koja je napravila ambijent za XI. Trijenale u Milanu 1957. godine i osvojila srebrnu medalju. Sve inicijative koje se tiču dizajna, sva dokumentacija o poslovanju od prve klase dizajnera kao što je Bernardo Bernardi bile su pohranjene na Starčevićevu trgu, u onoj žutoj zgradi. I onda je HOS sve to „počistio" i bacio u smeće. Ostali smo bez ijednog dokumenta. Slično se desilo i s ovime što smo kolega Fedor Kritovac, Radoslav Putar i ja godinama skupljali u Centru za industrijsko oblikovanje, u južnom krilu zgrade MUO, na drugom i trećem katu. Danas je to privatizirano i ne znamo u kojoj mjeri je preneseno, ali ništa od rariteta nije sačuvano, a imao sam knjige s posvetom stranih umjetnika i da ne nabrajam dalje.

No ono što sam htio reći u vezi s visokoškolskim obrazovanjem dizajnera jest da se 1968. godine osjetio i u Zagrebu stanoviti odjek, revolucionarno gibanje... Nezavisno o tome, na inicijativu iz Centra, gdje smo posjedovali dokumente prve generacije, izašla su tri seminara koja je UNESCO upriličio na temu obrazovanja dizajnera, a mi smo to preveli. Inicirali smo jedan skup nastavnika, profesora: Miroslav Begović s Arhitektonskog fakulteta, jedan profesor sa Strojarskog fakulteta, Fedor Rocco i Roman Obraz s Ekonomskog, a bila je i Vera Pintarić s Filozofskog fakulteta. Došli smo do zaključka da je potreban interdisciplinarni pristup i sastavili smo jedan dokument. Nismo mogli ništa s tim dokumentom jer nigdje nije bio formalno verificiran niti je ta grupa bila ovlaštena.

Darko Fritz: Je li to bilo u Centru za industrijsko oblikovanje?

Matko Meštrović: Da, u programu Centra ostale su bitne komponente: informacija i dokumentacija, uzorci materijala, obrazovanje i operativa, počeci organiziranja praktičnoga operativnog djelovanja i zahvaljujući tome smo uskoro imali prvu uspješnu narudžbu. Ja sam bio zadužen da

Veseljka Velčića u Izvršnom vijeću Sabora podsjećam da nešto treba napraviti. Zvao sam ga, ali ništa. Što je zapravo bilo posrijedi, razjasnilo se tek kasnije. U Centru je djelovao i Zvonimir Radić koji je prije svega bio važan zbog kontakata s ICSID-om (International Society of Industrial Design), Međunarodnim udruženjem za industrijski dizajn. No Radić je u Centru bio negativno nastrojen i dok je on nastupao svisoka, mi smo pokušavali naći nekoga da malo „zagrize“, poput jedne tvornice iz Karlovca koja je naručila pribor za jelo, što je bio značajan zadatak. Išao sam i Anti Markoviću, kasnije političaru, a tada generalnom direktoru tvornice *Rade Končar*, no on mi rekao da što će njima neki dizajner i sl. Dolazili su ljudi i na razgovore, a Radić ih je svojim visokoparnim dociranjem rastjerao. Kad je shvatio da tu više nije prihvaćen, tražio je da ga maknemo s popisa. Razlog zašto dokument koji smo napravili za Izvršno vijeće Sabora Velčić nikad nije proslijedio jest to što se Augustinčić zalagao da Radić dobije mjesto na Akademiji likovnih umjetnosti. On je uvijek pripovijedao da dizajn i umjetnost nemaju veze jedno s drugim. Na kraju je postigao da se za njega tamo otvori mjesto i da se spomenuta inicijativa ne razvije. No studenti i prof. Neven Šegvić s Arhitektonskog fakulteta prihvatili su tadašnju situaciju. Šegvić me forsirao i rekao: „Matko, uvodimo treći smjer na Arhitektonskom fakultetu, uz arhitekturu i urbanizam, treći smjer bit će – dizajn“. Ta je ideja bila prihvaćena, ali nije provedena. Onda su došle sedamdesete godine. U jednome momentu javila se vrlo dobra zamisao o postdiplomskom sveučilišnom studiju. U tom smislu nastao je Referalni centar Sveučilišta, a osnivač je bio pokojni prof. Božo Težak, zlatno ime koje je to podržavalo i ta ideja je u prvi mah prihvaćena. Tako da je složen program i započela je nastava, a polaznici su dolazili iz raznih gradova iz cijele bivše države. Nastavnici su bili Niko Kralj i druga imena. Program je smišljen tako da apsolventi bilo kojeg fakulteta mogu nastaviti školovanje s ovim usmjerenjem, a bila su četiri bitna akcenta. Arhitektonski fakultet već je osiguravao tehniku i znanje projektiranja, Ekonomski fakultet poslovanje, a Filozofski fakultet predavanja iz teorijskog pristupa. U tom smjeru bila su započeta predavanja i jedna generacija je završila. No onda je, iznenada, zakonski ukinuta svaka vrsta postdoktorskog studija.[19] Poslije, točnije pred sam rat osnovan je Studij dizajna (prvi dekan bio je Edo Šmidihen) na Arhitektonskom fakultetu, ali ne kompletan. A što se tu sve dešavalo nema smisla govoriti. No, sad je prošlo već 30 godina od osnutka tog studija i imaju uspješnih studenta. Predavao sam tamo dvije godine, a onda me netko počeo skidati. Kad je izašla prva publikacija, nakon deset godina, u popisu sudionika svi imaju neku titulu osim mene, a ja imam dva znanstvena imenovanja zasad. Dakle, ima tih podzemnih voda, a nekad su i jako opasne.

19 Danas: poslijediplomski studij.

Maroje Mrduljaš: Mislim da se s našim gostom može pričati o čitavom nizu zanimljivih tema. Mogli bismo razgovarati puno dulje i ući dublje u neke teme kao, primjerice, nismo došli do teme arhitekture koja se nadovezuje na dizajn. Nadalje, mogli bismo pričati o vašoj ulozi u Institutu za kulturu koja je također imala svojih bitnih značajki početkom devedesetih godina. Na kraju, tu su i tri desetljeća vašeg djelovanja u Institutu za ekonomiju kojim otvarate čitav niz pitanja koja su interdisciplinarna u izvornom značenju tog pojma. Smatram da je prekrasna prilika da možemo razgovarati s članom AICA-e koji u sklopu nje djeluje 60 godina – koji je pokrenuo neke od ključnih inicijativa u vizualnim umjetnostima ne samo u Hrvatskoj nego na globalnoj razini. Siguran sam da bismo imali još puno tema, mene bi osobno zanimala vaša interakcija s Richterom, ali ostavimo to za neku drugu priliku.

Matko Meštrović: Želio bih ponovno ispitati relevantnost tadašnjih tema u današnjim uvjetima. Na primjer, odnosa umjetnosti i tehnologije koji sam već 1997. usporedio sa zbivanjima 1960-ih u tekstu „Umjetnost i tehnologija – jučer i danas”, objavljenom u zborniku 32. Kongresa AICA-e u Tokyju 1997. godine. Danas, nakon još jednog gotovo tridesetogodišnjeg razdoblja, želio bih ponovno provjeriti vrijede li ista pitanja u kontekstu suvremenih tehnoloških promjena.[20]

20 Objavljen je na str. 1 u knjizi: Matko Meštrović, *Raspršenje smisla: Doktrinarni svijet na izmaku?*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2007. Tema Kongresa u Japanu bila je *Transition: Changing Society and Art*.

Matko Meštrović, povjesničar umjetnosti, interdisciplinarno usmjeren, znanstveni je savjetnik na Ekonomskom institutu, Zagreb, sada u statusu zaslužnog znanstvenika – emeritusa. Bio je profesor teorije i historije dizajna pri Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, direktor Zavoda za kulturu Hrvatske (1987. – 1992.), a prije toga savjetnik generalnog direktora Radio-televizije Zagreb. Od 1964. radio je u tada osnovanom Centru za industrijsko oblikovanje na promicanju metodologije i prakse dizajna i obrazovanja dizajnera. Javno djelovanje započeo je 1956. kao likovni kritičar kulturno-umjetničke redakcije Radio Zagreba. Član je AICA-e od 1959. godine. Šezdesetih godina našu je sredinu doveo u izravan doticaj s tada avangardnim strujanjima u umjetnosti i znanosti. Bio je član grupe Gorgona, glavni urednik časopisa *Dizajn*, časopisa *Bit-International* te član konzultativnog kolegija međunarodnog časopisa *Journal of Communication*. Nagradu za životno djelo dodijelio mu je HDD 2018. godine, a Godišnja nagrada HS AICA-e dodijeljena mu je 2002. godine u Zagrebu. Godine 2013. Ekonomski institut organizirao je simpozij pod naslovom „Moderna emancipacija – emancipacijske moderne: simpozij u čast Matka Meštrovića“.

Razgovor s Matkom Meštrovićem, koji je šezdesetih godina našu sredinu doveo u izravan doticaj s tada avangardnim strujanjima u umjetnosti i znanosti, bio članom grupe Gorgona, glavni urednik časopisa Dizajn *i časopisa* Bit-International *u sklopu pokreta Nove tendencije, vode Darko Fritz i Maroje Mrduljaš te Ruža Martinis, u prvom u nizu tzv. „javnih“ razgovora u okviru programa* AICA: Dijalozi *Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA), u organizaciji Silve Kalčić.*

Program je proizašao iz potrebe temeljitijeg dokumentiranja djelovanja hrvatskih likovnih kritičara i kritičarki starije generacije, te dubokih tragova koji su ostavili svojim tekstovima i kustoskim radom, a koji su u velikoj mjeri oblikovali temelje onoga što danas rade nove generacije kritičara, teoretičara i kustosa. Osim razgovora, iz današnje vizure, o razvoju moderne i suvremene umjetnosti čiji su bili suvremenici, svjedoci, ali i sudionici, kritički će se osvrnuti iz rakursa svjedoka i protagonista – učinit će to i njihovi sugovornici – na neke bitne trenutke u domaćoj modernoj i suvremenoj umjetnosti.

*Razgovore vode članovi HS AICA-e različitih generacija i po jedan kolega ili kolegica mlađe generacije, što omogućava prisutnost više rakursa i više pogleda na teme u razgovoru. Osim što se ovim događanjem ukazuje pažnja doajenima struke, daje se i prilika mlađim generacijama da ih upoznaju i razgovaraju s njima, ono je i podloga za dokumentiranje (*living memory *arhiv) i refleksiju o njihovu radu.*

Razgovori su vođeni (2019. – 2023.) i s Igorom Zidićem, Jadrankom Vinterhalter, Želimirom Koščevićem, Tonkom Maroevićem, Antunom Maračićem, Zdenkom Rusom, Brankom Franceschijem, Nadom Beroš, Zvonkom Makovićem, Mladenom Lučićem, Leonidom Kovač, Jericom Ziherl, Željkom Kipkeom i Miroslavom Gašparovićem.



IZLOŽBENE KARTOGRAFIJE I-III
Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi

INTERNATIONAL SCIENTIFIC, PROFESSIONAL AND ARTS CONFERENCE EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES I-III
Critical Instrumentation, Exhibitive and Curatorial Narratives

SEVERAL TOPICS FROM THE HISTORY OF CURATORIAL PRACTICES IN CROATIAN CONTEMPORARY ART

Silva Kalčić

Abstract

This article examines the development of curatorial practice in Croatia from the immediate post-Second World War period to contemporary exhibition culture. Rather than treating the exhibition as a neutral site for the display of artworks, it analyses its gradual transformation into an autonomous medium of discourse, knowledge production, and institutional critique. It argues that Croatian exhibition history developed a distinctive genealogy of curatorial authorship, beginning with *Salon 54* in Rijeka (1954), continuing through the institutional transformation of the Zagreb Salons, and reaching a decisive stage in the experimental exhibition practices of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery in Zagreb during the late 1960s and 1970s. These developments anticipated many of the characteristics that would later become internationally recognised as the curatorial turn. The article makes two principal contributions. First, it reconstructs a genealogy of the exhibition as a medium in Croatia, tracing its development from *Salon 54*, through the Zagreb Salons and Koščević's curatorial practice, to the contemporary exhibition strategies of David Maljković. Second, it reinterprets Koščević's series *How to Prepare an Exhibition* not as a practical handbook for exhibition making but as a theoretical articulation of the exhibition as an autonomous medium of communication, interpretation, and knowledge production.

Keywords: curatorial turn, exhibition history, curatorial practice, Želimir Koščević, socialist modernism

Rather than offering a chronological survey of exhibitions, this article reconstructs three interconnected histories: the history of Croatian exhibitions, the genealogy of curatorial authorship, and the emergence of the exhibition as an autonomous medium. Together, these historiographical perspectives situate the development of curatorial practice in Croatia within a broader international context. The first reconstructs the history of Croatian exhibitions, tracing the transformation of exhibition practice from modernism to postmodernism through key examples, including *Salon 54*, the Zagreb Salon, the experimental programme of the Student Centre Gallery, the *Cartographers*, and David Maljković's *With the Collection*. Rather than representing isolated case studies, these exhibitions are examined as successive stages in the evolution of the exhibition as a cultural form. The second traces the genealogy of curatorial authorship, demonstrating how responsibility for exhibitions gradually shifted from juries and

selectors to the curator as author and, ultimately, to the artist-curator. In this process, the curator increasingly assumed an interpretative rather than merely organisational role. The third—and central—perspective examines the exhibition as an autonomous communicative, discursive, and knowledge-producing medium. Rather than functioning solely as a site for displaying artworks, the exhibition emerges as a form of historical interpretation, institutional critique, public communication, and cultural production.

The history of exhibitions in the twentieth century can be understood as a gradual transformation from the presentation of artistic objects to the production of knowledge, discourse, and social experience. Rather than functioning merely as neutral spaces for displaying works of art, exhibitions increasingly became sites where meaning was negotiated through curatorial concepts, institutional frameworks, and audience participation. This paper traces that transformation through several key moments in Croatian and international exhibition history, focusing on the emergence of the curator as an active author of exhibition discourse, followed by their own interrogation of institutional power. One example is Koščević's institutional self-critique, expressed through a series of exhibitions that questioned the authority, mechanisms, and values of the museum and exhibition system.

As is well known, the emergence of the institutional critique in the 1950s and 1960s destabilised the conventional meanings and institutional positions of artists, artworks, curators, and audiences. This led to a more active role for curators in mediating new artistic expressions, but also to a radical questioning of their own position. Curators became increasingly active in the creation of meaning, assuming ever more frequently the role of meta-artists through their gestures or texts, especially in the domain of conceptual art. This redefinition of the position of the curator-author has increasingly come into focus since the emergence of conceptual, retro-avant-garde. and neo-avant-garde tendencies in art.

From the 1960s onwards, a shift occurred in the exhibition practice that would go on to define further trajectories of artistic activity. Following the model of self-organisation, curators and artists began using alternative exhibition spaces and even private dwellings, distancing themselves from the institutions that they voiced criticism against. This created fertile ground for artistic experimentation, for greater openness towards audiences and self-taught artists, and for activity beyond established frameworks. Self-organised artistic collectives were exceptionally important for the development of artistic practice, as were self-organised exhibition practices in unconventional spaces. In the post-transitional period of deindustrialisation and privatisation, numerous abandoned spaces of former factories and craft workshops were transformed into junction points of artistic production and exhibition practice, offering new spatial potential, while curator-authors also organised short-term actions within the urban fabric.

There was, and still is, a continuity of self-organised exhibition practice in Zagreb, and it is necessary to critically assess the individual influences and contributions of curators and artist-curators to the development of the independent art scene.

Within the Croatian context, this development can be followed from *Salon 54* in Rijeka (1954), through the institutional evolution of the Zagreb Salon and the experimental programmes of the Student Centre Gallery in Zagreb under the direction of Želimir Koščević, to contemporary understandings of the exhibition as a communicative and epistemological medium. Rather than examining these phenomena in isolation, the paper situates them within broader theoretical shifts known as the linguistic, pictorial, iconic, and curatorial turns. The exhibition itself underwent a profound conceptual transformation during the twentieth century. It evolved from a static arrangement of objects into a temporally structured social event that integrated discourse, public programmes, and institutional practices. This development may be understood through several successive stages.

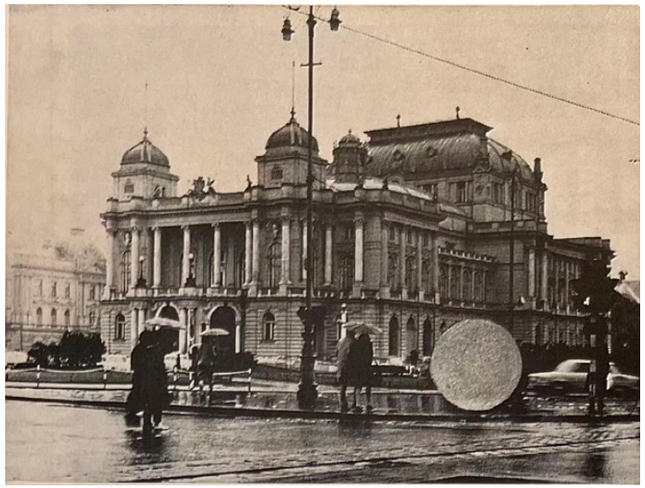
From the Exhibition as Display to the Exhibition as Event

The modern exhibition gradually evolved from a site of display into a temporally structured social event. This transformation may be traced through four successive stages: the discursive production of the exhibition, its social performativity, its curatorial dramaturgy, and finally its institutional integration into broader cultural programmes.

The first stage emerged during the nineteenth century with the rise of art criticism as a public sphere. Although private viewing had already become established as the official opening of exhibitions such as those organised by the Royal Academy in London, critics increasingly transformed exhibitions into public events through newspaper reviews and intellectual debate. John Ruskin played a decisive role in this process by turning exhibitions into objects of public discussion and controversy. His criticism did not merely evaluate works of art; it generated media attention and shaped the public reception of exhibitions themselves.

From the nineteenth century to the 1970s, the exhibition thus underwent a profound transformation: from a site of display to a temporally structured social event—first discursively, through criticism, as in the case of Ruskin; then socially, through the performative vernissage culture of Paris during the 1960s; subsequently through Harald Szeemann's curatorial dramaturgy; and finally through Pontus Hultén's institutional integration of exhibitions into interdisciplinary museum programming.

During the 1960s, particularly within the Parisian art world associated with Pierre Restany and Iris Clert, the exhibition opening acquired an increasingly performative and social character. Vernissages became sites of encounter, conversation, artistic performance, and media visibility. The exhibition was no longer understood simply as the presentation



Ivan Kožarić, sketch for an artwork in public space for the 6th Zagreb Salon – section *Prijedlog* [Proposal], on the theme "The City as a Space of Plastic Events", SC Gallery, Zagreb, 1971.

of artworks, but as a public event in which social interaction formed an integral component of artistic experience.

This understanding was fundamentally redefined by Szeemann, whose exhibitions introduced a consciously constructed curatorial dramaturgy. Under Szeemann, exhibitions were no longer conceived merely as spatial arrangements, but as carefully orchestrated temporal experiences in which rhythm, sequence, and audience engagement became integral elements of curatorial practice. A further transformation occurred with Hultén and the Centre Georges Pompidou after its opening in 1977. Under Hultén's directorship, lectures, concerts, film screenings, performances, and educational programmes became institutionalised elements of museum practice. The exhibition was integrated into a broader cultural infrastructure in which display, discourse, and public programming functioned as complementary dimensions of a single institutional experience.

A parallel development occurred in Zagreb through the activities of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery. Among the innovations in Koščević's early curatorial approach was the 1969 *Exhibition of Women and Men*, held at the SC Gallery, in which the visitors themselves became the exhibits, confirming the interdisciplinary character of contemporary art. The presentation and photographic documentation of the audience's reactions were published in the gallery newspaper *Novine*, launched both as a medium of self-contextualization and as a publication for theoretical reflections on conceptual art.

The innovations that Koščević introduced through his curatorial practice were entirely in the spirit of the era. They aimed to involve a broader art audience—not only regular gallery-goers—in the artworld in diverse ways. Moreover, Koščević himself, in line with the curatorial practice of Hultén, who was a source of inspiration for him, sought to establish a

connection between everyday life and art. At the same time, a series of exhibitions by different authors and groups were organised in shop windows—places that passers-by would look at while walking past. What they saw in these display windows, however, was certainly nothing like the commodities expected to find there. Presenting exhibitions in shop windows emphasised the accessibility of culture by bringing it into the public realm, making it available to everyone. Through these and similar actions, art became integrated into everyday life, and life into art.

By focusing on selected examples of exhibition and curatorial practices in Yugoslavia during the 1960s and 1970s, it is possible to expand the existing history of exhibitions and curating, which as a rule excludes developments beyond the prominent art-world centres of the West. The work of Želimir Koščević as curator-author was related to the context of the Student Centre, one of the hubs of progressive post-1968 cultural practices in Yugoslavia. He initiated experiments with the exhibition format and the art institution, transforming both the exhibition and the institution into sites and means of institutional and social critique. Although he was in intense communication with the international art scene of the time, he adopted a critical position towards the increased commercialisation and appropriation of critical artistic practices in the West. Koščević became head and chief curator of the SC Gallery in 1966, asserting in his programme: 1. the principle of experiment and initiative; 2. the principle of information and cultural animation; 3. the principle of didactic and educational work. This represents an early example of conceptual curatorial intervention.[1]

Unlike the Pompidou model, in which exhibitions and public programmes remained institutionally differentiated, Koščević frequently dissolved the boundary between exhibition, event, and communication. Lectures, discussions, performances, postal projects, and experimental formats formed an integral part of the exhibition itself, anticipating later conceptions of the exhibition as an open platform for the production of meaning rather than as a static display of artistic objects. Theoretical interpretations of these developments may be connected with Henri Lefebvre's distinction between conceived and lived space.[2] From this perspective, the exhibition no longer functions merely as a designed environment, but as a lived social space in which artworks, curatorial strategies, audiences, and institutional practices collectively produce meaning through experience.

1 Darko Glavan, "Experiment and Initiative," introduction to *Galerija Studentskog centra: 40 godina* (Kultura, Gallery of the Student Centre, Student Centre in Zagreb, 2005), 40. The text was originally published in *Novine*, the newspaper of the Gallery of the Student Centre.

2 Henri Lefebvre's spatial triad comprises perceived space, conceived space, and lived space. The present discussion focuses on the distinction between the latter two. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Blackwell, 2007 [1974]).

Stage	Main Transformation	Key Figure(s)	Exhibition Function
John Ruskin	Discursive production	Art criticism	Public debate
Paris vernissages	Social performativity	Pierre Restany, Iris Clert	Social event
Harald Szeemann	Curatorial dramaturgy	Author-curator	Exhibition as narrative
Pontus Hultén	Institutional integration	Centre Pompidou	Museum as cultural platform
Želimir Koščević	Communication and institutional critique	Student Centre Gallery	Exhibition as communicative medium

Against the historical and theoretical background presented in the table above, Koščević's practice may be interpreted as the point at which these four trajectories converge. In the Croatian context, he redefined the exhibition simultaneously as a discursive space, a socially performative event, a curatorial medium, and a site of institutional critique. This convergence not only distinguishes his contribution to exhibition history, but also provides the conceptual bridge to the following discussion of Želimir Koščević and the exhibition as a medium.

Salon 54: The Affirmation of Abstraction and the Emergence of Curatorial Authorship

While recent scholarship has increasingly acknowledged the importance of exhibition histories and curatorial studies, the contribution of the former socialist Yugoslavia remains largely absent from dominant Western narratives. By examining selected exhibitions, archival sources, and curatorial concepts, this article proposes an alternative genealogy of curatorial practice that positions Croatian exhibition culture within broader international debates on exhibition-making, institutional critique, and conceptual art.

The process of cultural liberalisation in socialist Yugoslavia began with Miroslav Krleža's speech at the Third Congress of the Writers' Union of Yugoslavia in 1952, widely regarded as a decisive turning point in Yugoslav cultural policy following the 1948 split with the Soviet Union and the search for a distinctive "third way" between East and West. Rather than rejecting socialism itself, Krleža challenged the Stalinist doctrine of Socialist Realism as the obligatory model of artistic production. He criticised ideological dogmatism, the imposition of political criteria on artistic judgement, schematic representations of reality, the stereotypical "positive hero", and bureaucratic control over cultural production. Instead, he defended artistic autonomy and argued that genuine artistic creation must develop according to its own creative and aesthetic logic rather than administrative directives. Krleža's intervention legitimised artistic pluralism, abstraction, and modernist experimentation, creating the intellectual and political conditions that would later enable exhibitions such as *Salon 54* and, ultimately, the emergence of the New Tendencies movement. For the history of exhibitions, its significance extends well beyond literature: it opened institutional space for greater engagement with Western European artistic developments and marked the gradual transition from the orthodoxy of Socialist Realism towards the more liberal modernist culture that characterised Yugoslavia during the 1950s and 1960s.[3]

The organisers of *Salon 54*, held at the Gallery of Modern Art in Rijeka from 7 to 30 March 1954, sought to examine contemporary artistic production in dialogue with pre-war modernism rather than presenting contemporary art in isolation. The exhibition was therefore structured into two complementary sections: the *Hall of Honour*, devoted to selected interwar artists regarded as predecessors of contemporary artistic tendencies, and *The Contemporaries*, presenting recent artistic production. Through this juxtaposition, the organisers demonstrated that post-war abstraction did not represent a radical rupture, but developed from an already existing modernist tradition in Croatian and Yugoslav art. The *Hall of Honour* included works by Marino Tartaglia, Leo Junek, Sava Šumanović, Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, Oskar Herman, and other leading representatives of interwar modernism, while artists associated with the Naïve movement, including Ivan Generalić, Franjo Virius, and Petar Smajić,[4] were likewise incorporated into this historical genealogy. Rather than constructing a narrow stylistic narrative, the exhibition proposed a broader history of modern art that acknowledged multiple trajectories leading towards post-war artistic experimentation.

Organised by the young art historians and critics Radoslav Putar, Mića Bašičević, Katarina Ambrožić, Fran Šijanec, and Boris Vižintin,[5] representing different Yugoslav cultural centres, *Salon 54* departed from the traditional salon model based on open submission by introducing critical curatorial selection. As stated in the catalogue preface, the organisers argued that the future of contemporary exhibitions depended upon informed selection supported by rigorous art criticism and art-historical scholarship rather than the indiscriminate accumulation of works. In doing so, they fundamentally redefined the role of the art historian and critic. Rath-

3 Zlatko Galić, "Problemi početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti u Hrvatskoj", introductory text, *Izložbene kartografije Želimira Koščevića – kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi*, HS AICA, Durieux, Zagreb, 2026, 22.

4 "The inclusion of the "primitives"... was based on the premise of the indivisibility of art—that is, of the creative act—which at the time was divided into academic art and everything else. It also reflected a desire to reinterpret this integral component of visual culture from a new perspective." Berislav Valušek, "Salon '54 u Rijeci" ["Salon '54 in Rijeka"], *Život umjetnosti* 36 (1983): 103.

5 From all parts of former Yugoslavia, as presented by Valušek, ibid., 99.

er than evaluating artworks retrospectively, they actively participated in constructing the exhibition's intellectual framework, historical narrative, and interpretative structure. By unifying pre-war and post-war artistic production within a single exhibition, *Salon 54* simultaneously rehabilitated local modernist traditions and contextualised emerging abstract tendencies. The exhibition itself thus became an instrument of historical interpretation rather than merely a neutral venue for displaying works of art. In this respect, *Salon 54* represents one of the earliest examples in Croatia of curatorial authorship becoming visible through exhibition-making itself.

Salon 54 emerged at a decisive moment in the development of post-war Yugoslav art. Organised during the period of cultural liberalisation that followed the break with the Cominform, it reflected the gradual abandonment of the aesthetic orthodoxy of Socialist Realism and the growing openness towards modern artistic tendencies. Internationally, the early 1950s witnessed the affirmation of Abstract Expressionism, Art Informel, and other post-war avant-garde movements, while Yugoslavia experienced its first serious debates on abstraction, the activities of the EXAT 51 group, and an increasingly intensive engagement with contemporary European artistic developments. Within this broader historical context, *Salon 54* became one of the earliest institutional platforms through which abstraction was publicly legitimised.

The immediate impetus for the exhibition was the presentation *Half a Century of Yugoslav Painting, 1900–1950*, organised at the Modern Gallery in Zagreb between 9 May and 9 June 1953, and subsequently shown in Ljubljana and Belgrade. The organisers of *Salon 54* believed that this survey had overlooked a number of important artists and modernist tendencies that had contributed to the development of abstraction. Their exhibition therefore sought to reconstruct a broader historical continuity of Yugoslav modernism by foregrounding those artistic positions that anticipated or actively shaped post-war abstract practice.

The exhibition brought together the leading representatives of Yugoslav modernism, including members of EXAT 51—Vladimir Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, and Božidar Rašica—alongside Petar Lubarda, Edo Murtić, Antun Motika, Marino Tartaglia, Krsto Hegedušić, Edo Kovačević, Gabrijel Stupica, Lojze Spacal, Petar Omčikus, and numerous other artists representing diverse approaches to abstraction and modernist expression. Rather than promoting a single stylistic tendency, *Salon 54* became a meeting place for heterogeneous artistic positions that collectively announced a new phase in the development of Yugoslav modern art. As the first federal exhibition in Yugoslavia to present abstraction on such a scale—and the first major exhibition organised by art historians and critics rather than artists—it fundamentally redefined the role of the exhibition itself. Instead of functioning as a neutral survey of contemporary production, *Salon 54* constructed an interpretative narrative through curatorial selection, historical contextualisation, and critical dialogue between generations of artists. In this respect, it anticipated the later development of authorial, thematic, and problem-oriented exhibitions that would become characteristic of contemporary curatorial practice.

Critical responses to *Salon 54* were sharply divided. While many critics welcomed the exhibition as the first convincing affirmation of modern art and abstraction in post-war Yugoslavia, others dismissed it as an incomprehensible and fashionable import from Western Europe. The debates surrounding the exhibition revealed that abstraction was no longer merely an aesthetic question, but also a broader cultural and ideological issue, reflecting the tensions between the legacy of Socialist Realism and the gradual liberalisation of Yugoslav cultural policy. The organisers complemented the exhibition with an extensive educational programme that included guided tours, public lectures, and discussions, while newspapers and cultural journals followed the event closely throughout its duration. More than five thousand visitors attended the exhibition, an exceptional number under the cultural circumstances of the time, confirming that *Salon 54* had exceeded the framework of a conventional exhibition to become an event of national cultural importance.

As Berislav Valušek has argued, *Salon 54* established a new exhibition model by affirming abstraction and introducing an active role for art historians and critics in shaping contemporary artistic production.[6] Although the subsequent Rijeka Salons gradually lost the pioneering significance of the inaugural exhibition, *Salon 54* remained a decisive turning point in the history of Croatian and Yugoslav modern art. It not only contributed to the institutional rehabilitation of abstraction, but also transformed the exhibition into an instrument of historical interpretation and critical selection. Within the broader argument advanced in this article, it therefore constitutes the starting point of the genealogy reconstructed here. By replacing the traditional salon model with a critically selected and historically structured exhibition, its organisers demonstrated that exhibitions could actively construct historical narratives rather than merely present works of art. Curatorial selection thus became visible as an authorial and interpretative act, marking the beginning of the genealogy reconstructed in this article. Whereas *Salon 54* made curatorial authorship historically visible, the Zagreb Salon institutionalised it, and Želimir Koščević subsequently transformed the exhibition into an autonomous medium of communication, institutional critique, and knowledge production.

6 Ibid., 98–107.

The Zagreb Salon: The Institutionalisation of Curatorial Selection

Established in 1965, the Zagreb Salon was conceived as a large-scale survey exhibition based on artists' submissions. Unlike *Salon 54*, whose organisers actively invited artists according to a clearly articulated modernist programme, the early Zagreb Salon functioned primarily as an open annual exhibition intended to provide a representative overview of contemporary artistic production in Croatia. Participation depended largely on artists' applications rather than curatorial invitation. During the 1970s, however, the Zagreb Salon underwent a profound transformation. Increasing authority was assigned to selectors, juries, and authorial exhibition concepts, shifting the exhibition away from the traditional survey model towards curatorially conceived projects. Selection gradually ceased to function as a purely administrative procedure and instead became a curatorial and interpretative act through which each exhibition articulated a specific understanding of contemporary artistic production.[7]

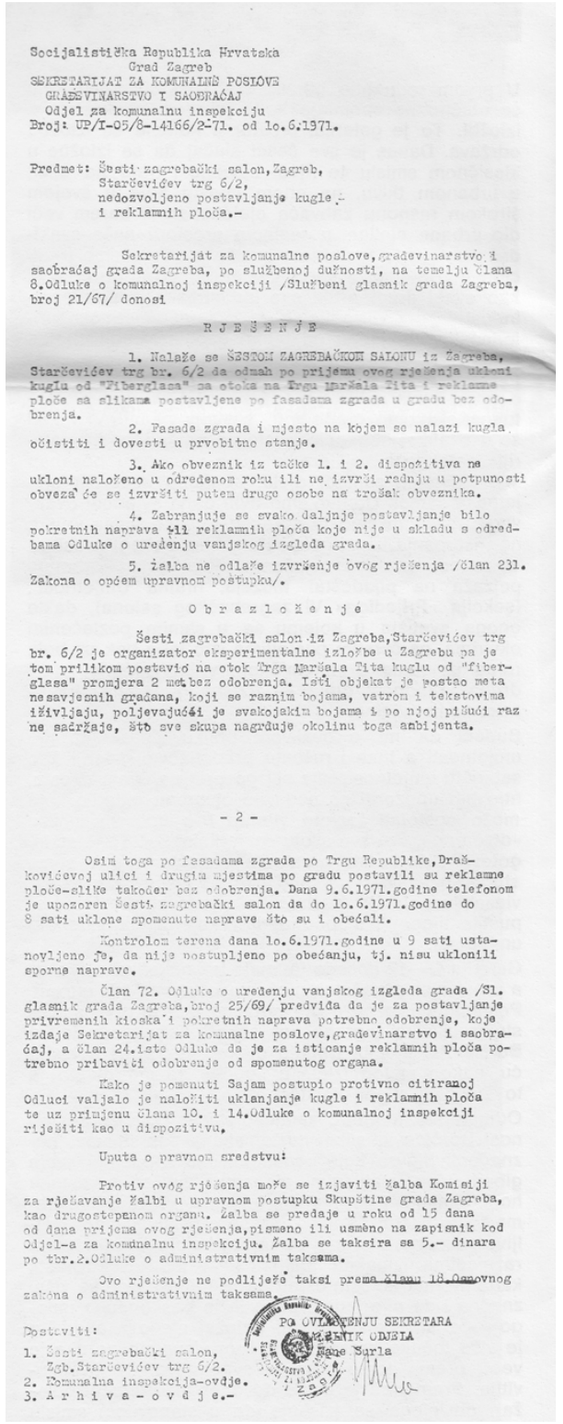
A decisive stage in this development occurred in 1975–1976, when the Salon introduced a triennial rotation of disciplines, alternating between visual arts, architecture, and applied arts and design. This organisational reform fundamentally transformed the exhibition's structure. Rather than attempting to represent all artistic fields simultaneously, each edition focused on a single discipline, allowing for more coherent curatorial concepts, greater historical contextualisation, and more rigorous professional selection. The appointment of specialised selectors and juries further reinforced this transformation, as curatorial decisions increasingly reflected explicit theoretical and critical positions rather than merely administrative procedures. As a result, the Zagreb Salon gradually acquired what is generally regarded as its classical format, characterised by curatorially articulated concepts and professionally selected participants.

Subsequent editions continued to strengthen this tendency. The Architecture Salon of 2003, for example, introduced an international selector, aligning the exhibition more closely with broader European curatorial practice. Later editions increasingly adopted explicitly thematic concepts, confirming that the Zagreb Salon had evolved beyond its original function as a representative survey into a curatorially authored exhibition.

The historical development of Croatian exhibition practice may therefore be summarised through three successive stages. The first was represented by *Salon 54*, where a small committee of art historians and critics actively sought out artists and constructed the exhibition according to a clearly defined modernist programme, transforming it into an instrument for promoting abstraction and redefining post-war artistic val-

7 Using the Zagreb Salon of Architecture as a Case Study. Silva Kalčić, "Građenje jest politički čin" [Building is a political Act], *15 dana* 10 (July 2026): 32–41.

Decision of the Secretariat for Municipal Affairs, Construction and Traffic of the City of Zagreb, dated 10 June 1971 ordering the 6th Zagreb Salon to remove objects installed without authorization: a two-metre-diameter fibreglass sphere placed on the traffic island in Marshal Tito Square ("The same object has become a target of irresponsible citizens, who deface it with various colours, fire and inscriptions, pouring all kinds of paint over it and writing various messages on it, all of which disfigures the appearance of the surrounding environment"), as well as advertising panels/images installed in Republic Square, Draškovićeva Street and other locations throughout the city. *Novine Galerije SC*, June 1971, no. 28, p. 110.



Socijalistička Republika Hrvatska
Grad Zagreb
SEKRETARIJAT ZA KOMUNALNE POSLOVE
GRAĐEVINARSTVO I SAOBRAĆAJ
Odjel za komunalnu inspekciju
Broj: UP/I-05/8-14166/2-71. od 10.6.1971.

Predmet: Šesti zagrebački salon, Zagreb,
Starčevićev trg 6/2,
nedozvoljeno postavljanje kugle
i reklamnih ploča.-

Sekretarijat za komunalne poslove, građevinarstvo i saobraćaj grada Zagreba, po službenoj dužnosti, na temelju člana 8. Odluke o komunalnoj inspekciji /Službeni glasnik grada Zagreba, broj 21/67/ donosi

R J E Š E N J E

1. Nalaže se ŠESTOM ZAGREBAČKOM SALONU iz Zagreba, Starčevićev trg br. 6/2 da odmah po prijemu ovog rješenja ukloni kuglu od "Fiberglasa" sa otoka na Trgu Maršala Tita i reklamne ploče sa slikama postavljene po fasadama zgrada u gradu bez odobrenja.

2. Fasade zgrada i mjesto na kojem se nalazi kugla očistiti i dovesti u prvobitno stanje.

3. Ako obveznik iz točke 1. i 2. dispozitiva ne ukloni naloženo u određenom roku ili ne izvrši radnju u potpunosti obveza će se izvršiti putem druge osobe na trošak obveznika.

4. Zabranjuje se svako daljnje postavljanje bilo pokretnih naprava ili reklamnih ploča koje nije u skladu s odredbama Odluke o uređenju vanjskog izgleda grada.

5. Žalba ne odlaže izvršenje ovog rješenja /član 231. Zakona o općem upravnom postupku/.

O b r a z l o ž e n j e

Šesti zagrebački salon iz Zagreba, Starčevićev trg br. 6/2 je organizator eksperimentalne izložbe u Zagrebu pa je tom prilikom postavio na otok Trga Maršala Tita kuglu od "fiberglasa" promjera 2 met bez odobrenja. Isti objekat je postao meta nesavjesnih građana, koji se raznim bojama, vatrom i tekstovima ižívljaju, poljevajući ga svakojakim bojama i po njoj pišući razne sadržaje, što sve skupa nagrđuje okolinu toga ambijenta.

- 2 -

Osim toga po fasadama zgrada po Trgu Republike, Draškovićevoj ulici i drugim mjestima po gradu postavili su reklamne ploče-slike također bez odobrenja. Dana 9.6.1971. godine telefonom je upozoren Šesti zagrebački salon da do 10.6.1971. godine do 8 sati uklone spomenute naprave što su i obećali.

Kontrolom terena dana 10.6.1971. godine u 9 sati ustanovljeno je, da nije postupljeno po obećanju, tj. nisu uklonili sporne naprave.

Član 72. Odluke o uređenju vanjskog izgleda grada /Sl. glasnik grada Zagreba, broj 25/69/ predviđa da je za postavljanje privremenih kioska i pokretnih naprava potrebno odobrenje, koje izdaje Sekretarijat za komunalne poslove, građevinarstvo i saobraćaj, a član 24. iste Odluke da je za isticanje reklamnih ploča potrebno pribaviti odobrenje od spomenutog organa.

Kako je pomenuti Sajam postupio protivno citiranoj Odluci valjalo je naložiti uklanjanje kugle i reklamnih ploča te uz primjenu člana 10. i 14. Odluke o komunalnoj inspekciji riješiti kao u dispozitivu.

Uputa o pravnom sredstvu:

Protiv ovog rješenja može se izjaviti žalba Komisiji za rješavanje žalbi u upravnom postupku Skupštine grada Zagreba, kao drugostepenom organu. Žalba se predaje u roku od 15 dana od dana prijema ovog rješenja, pismeno ili usmeno na zapisnik kod Odjel-a za komunalnu inspekciju. Žalba se taksira sa 5.- dinara po tbr. 2. Odluke o administrativnim taksama.

Ovo rješenje ne podliježe taksi prema članu 18. Osnovnog zakona o administrativnim taksama.

Po OVLAŠTENJU SEKRETARA
NAČELNIK ODJELA
Ivan Šarla

Dostaviti:
1. Šesti zagrebački salon, Zgb. Starčevićev trg 6/2.
2. Komunalna inspekcija-ovdje.
3. A r h i v a - o v d j e.-



OHO (Ljubljana), *Shoe Exhibition*, SC Gallery, Zagreb, 1968. Photo by Vladimir Jakolić. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-SC-41/F6

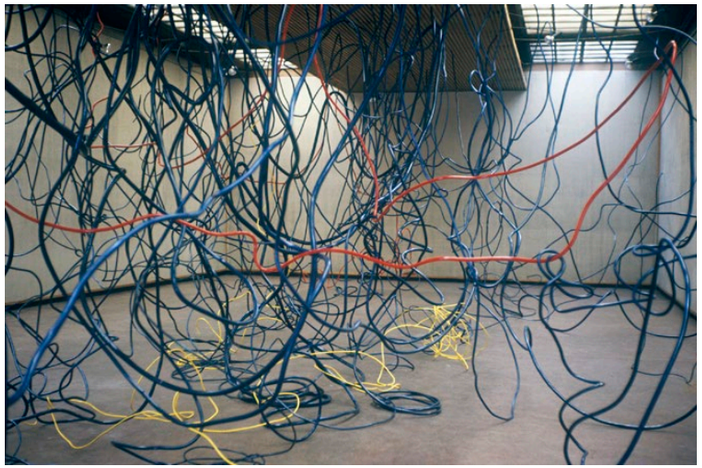
ues. The second stage was embodied by the early Zagreb Salon, which initially retained the characteristics of a representative exhibition based primarily on artists' submissions. The third emerged during the 1970s, when the growing authority of selectors, juries, and curatorial concepts transformed the Zagreb Salon into a permanent institution in which exhibition-making itself became an interpretative and critical practice.

Croatian exhibition history therefore identifies *Salon 54* as the first exhibition to establish a curatorially conceived model, while the Zagreb Salon institutionalised the principles of curatorial selection within a permanent exhibition framework. Želimir Koščević subsequently radicalised this development by redefining the exhibition as a communicative process, a site of experimentation, and a form of institutional critique. Together, these three stages trace the gradual emergence of curatorial authorship in Croatia and the transformation of the exhibition from a representative survey into an autonomous medium of interpretation, communication, and knowledge production. The experimental programme of the Student Centre Gallery constitutes the next decisive stage in this genealogy.

Želimir Koščević: The Exhibition as a Communicative Medium

Želimir Koščević occupies a unique position in the history of Croatian contemporary art. While he is generally recognised as one of the principal promoters of the New Art Practice, his contribution extends far beyond the presentation of conceptual art. His most significant achievement lies in redefining the exhibition as an autonomous communicative, experimental, and critical medium. Rather than treating exhibitions as neutral frameworks for displaying artworks, he conceived them as forms of cultural production capable of generating new relationships between artworks, institutions, and audiences. This approach was developed

Sanja Iveković, *Untitled Environment*, SC Gallery, Zagreb, 1970. Petar Dabac. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-1/F2



primarily through his work as director of the Student Centre Gallery in Zagreb between 1966 and 1979. Although the Student Centre operated within the socialist institutional system, it nevertheless provided a relatively autonomous environment in which experimental artistic practices could develop. Koščević used this institutional position to question conventional exhibition formats and to introduce new models of curatorial practice based on participation, dialogue, and institutional critique.

His exhibitions consistently challenged the traditional hierarchy between artist, curator, and audience. Instead of functioning merely as an organiser or mediator, Koščević increasingly assumed the role of the author of the exhibition itself. The curatorial concept became the primary generator of meaning, while individual artworks often functioned as components within a broader communicative structure. This approach is particularly evident in *Exhibition of Women and Men* (*Izložba žena i muškaraca*, Student Centre Gallery, 1969). On an evening in early summer 1969, Koščević transformed visitors into the exhibition by opening an otherwise empty gallery to the public. Leaflets distributed at the entrance instructed them: "For heaven's sake, be the exhibition..." The gallery was intentionally left empty. Visitors became both observers and exhibits, transforming the audience into the principal content of the exhibition. By eliminating the conventional art object, Koščević questioned the very foundations of exhibition practice. The exhibition no longer represented a collection of objects but a social situation in which relationships between visitors constituted the work itself. Through this gesture, Koščević simultaneously criticised the traditional exhibition system, rejected the privileged status of the autonomous art object, transformed the public from passive spectators into active participants, and redefined the exhibition as a form of institutional critique. Long before the emergence of relational aesthetics and participatory curating,

he demonstrated that exhibitions could produce meaning through social interaction rather than through the display of material objects.

Koščević's *Imaginary Museum*—a series of three exhibitions held in 1966, 1967, and 1968—precedes this critique.[8] Rather than presenting canonical masterpieces, Koščević assembled heterogeneous objects drawn from the storage depots of twelve Zagreb museums—including paintings, archaeological finds, fishing traps, taxidermized animals, and even a work by Picasso. By bringing together objects normally excluded from permanent displays, he questioned the established principles of museum selection, classification, and cultural value. As he later remarked, he had "borrowed the title from Malraux and the method from the happening," combining the concept of the *Musée imaginaire* with the experimental logic of the neo-avant-garde. Koščević's *Imaginary Museum* may thus be situated within a broader international genealogy of curatorial thinking that includes André Malraux's *Musée Imaginaire*, Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, and Harald Szeemann's *Museum of Obsessions*. Although these projects emerged in different historical and institutional contexts, each redefined the relationship between the museum, the exhibition, and the production of meaning in a distinct way. Malraux conceived the museum through photographic reproduction and comparative art history; Koščević transformed the exhibition into a communicative and experimental medium; and Broodthaers subjected the museum itself to institutional critique. Together, these projects reveal three complementary trajectories in the development of modern exhibition practice, while Szeemann subsequently redefined the curator as an author and producer of cultural meaning.

André Malraux's *Musée Imaginaire* (*Museum without Walls*), first developed in *Le Musée Imaginaire* (1947) and later incorporated into *Les Voix du silence* (*The Voices of Silence*, 1951), proposed a radically new conception of the museum based on photographic reproduction rather than the physical collection of artworks. By liberating works of art from their original architectural, religious, and geographical contexts, photography made it possible to compare objects from different museums, historical periods, and artistic traditions within a single visual field. The *Musée Imaginaire* therefore existed not as a physical institution but as an intellectual and visual construct that transformed art history into a dynamic process of comparison, interpretation, and continual recontextualisation.

Koščević's *Imaginary Museum* shared Malraux's understanding of the museum as a conceptual rather than material structure, yet it departed from Malraux by translating these principles into curatorial practice. Rather than constructing an imaginary collection through photographic repro-

8 From the introductory text for all three *Imaginary Museum* exhibition catalogue by Zdenka Munk. On the typescript, Koščević marked that the text should be printed in Futura Petit typeface, without paragraph indentation.



Exhibition of Women and Men, Gallery of the Student Centre, Zagreb, 26 June 1969, black-and-white photograph. Photo by Vladimir Jakolić. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-46/F24

ductions, Koščević employed the exhibition itself as a medium of interpretation, communication, and critical knowledge production. His series of *Imaginary Museum* exhibitions transformed the museum into an open communicative and experimental system that questioned established exhibition conventions and institutional frameworks.[9] In this respect, Koščević's project stands closer to Marcel Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–1972). Broodthaers transformed the museum itself into an artwork, appropriating its language, bureaucracy, and display strategies to expose the mechanisms through which museums construct artistic authority and historical meaning. Although Broodthaers approached these questions from the position of an artist engaged in institutional critique, while Koščević worked within existing cultural institutions as a curator, both regarded the exhibition as a critical medium capable of producing knowledge rather than merely presenting artworks.

A further parallel may be drawn with Harald Szeemann's *Museum of Obsessions*, developed after his departure from the Kunsthalle Bern in 1969. Conceived as a conceptual archive of ideas, documents, and artistic research rather than a permanent institution, Szeemann's project redefined the curator as an author and producer of cultural meaning.[10] Similar tendencies can also be observed in Seth Siegelaub's treatment

9 Vladimir Maleković, in his daily newspaper article "Imaginary Museum Fortresses," concluded that "if there is money for three unserious exhibitions, then there ought to be enough for one serious one!" See Vladimir Maleković, "Izmišljene muzejske utvrde (Na marginama izložbe *Imaginarni muzej* 3 u Zagrebu)" [Imaginary museum fortresses: On the margins of the *Imaginary Museum 3* exhibition in Zagreb], *Vjesnik* (23 November 1968), 9.

10 Doris Chon, "Harald Szeemann's Museum of Obsessions: The Legacy of a Mythological Institution," *Getty Research Journal* 8 (2016), 247–256.



David Maljković, *With the Collection*, exhibition installation and scene from the exhibition opening, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 31 January 2020

of catalogues and publications as exhibition spaces and in Lucy R. Lippard's concept of the dematerialisation of the art object, both of which shifted attention from the autonomous artwork to the conceptual and communicative structures through which art acquires meaning. Seen from this perspective, Koščević's *Imaginary Museum* occupies a distinctive place within the international genealogy of the curatorial turn. Developed independently within the Croatian and Yugoslav context, it anticipated one of the central premises of later curatorial discourse: that exhibitions and curatorial concepts constitute autonomous forms of cultural and epistemological production rather than neutral frameworks for the presentation of artworks.[11]

Koščević's understanding of curatorial practice as institutional (self-) critique reached its clearest formulation in *Postal Packages* (1972). Rather than exhibiting the mail-art works submitted to the Mail Art section of the Seventh Paris Biennale (1971), he presented only the unopened packages in which they had arrived in Zagreb. By refusing to unpack the works and by exhibiting the containers instead of their contents, he redirected attention from the artworks themselves to the institutional mechanisms governing their circulation, exhibition, and legitimation. In doing so, he fundamentally questioned museum conventions, institutional mechanisms of artistic validation, and the institutionalisation of conceptual art. At the very moment when conceptual art was gaining institutional recognition through major international exhibitions, Koščević exposed the paradox that such recognition risked neutralising its critical potential.[12]

11 Malraux foregrounded reproduction, Koščević reconceptualised the exhibition as communication, and Broodthaers transformed the museum into a site of institutional critique.

12 From Koščević's pamphlet accompanying the exhibition. He was unwilling to participate further in the commodification and institutionalisation of conceptual art, or of "conceptualism as the most radical approach to abstraction in the history of art, whose proponents present the idea itself as a complete and self-sufficient artistic fact." – Nena Baljković, "VII pariško bijenale" ["The Seventh Paris Biennale"], *Čovjek i prostor* [*Man and Space*], vol. XIX, no. 228, 1972, 26.

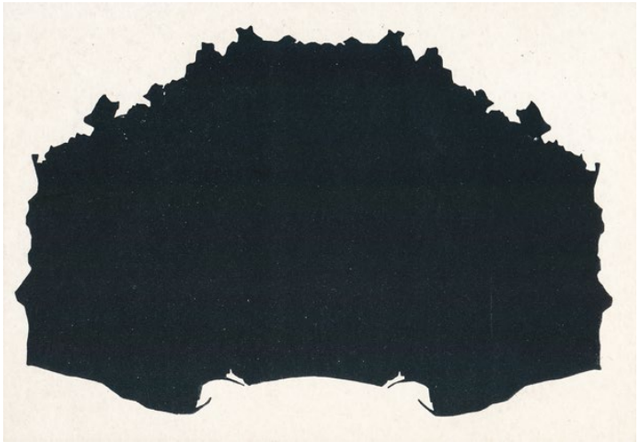
An instructive European parallel to Koščević's curatorial approach may be found in Werner Fenz's exhibition *Art as a Record of Time* (*Kunst als Protokoll der Zeit*), presented at *Trigon 81* under the theme *Auf der Suche nach den Autonomien: Regionalismus in der Kunst* (*In Search of Autonomies: Regionalism in Art*). Like Koščević, Fenz conceived the exhibition not merely as a site for displaying artworks but as a medium for documenting social processes and producing critical knowledge. Both projects demonstrate how exhibition-making increasingly functioned as an autonomous form of cultural inquiry rather than a neutral framework for presentation.

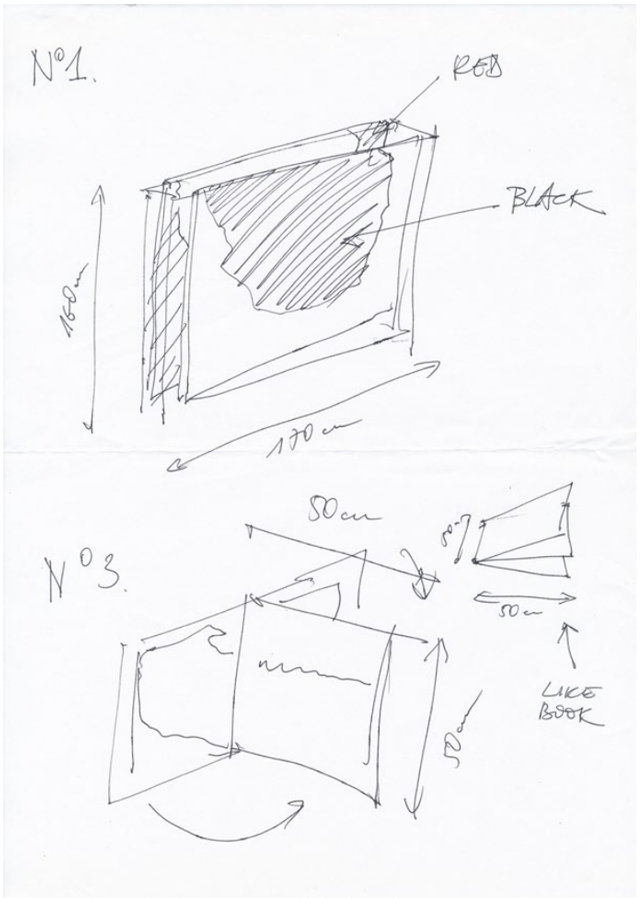
Instead of organising a conventional opening for *Donation*, the exhibition of Francesco Conz's donation to the Museum of Contemporary Art in Zagreb in 1999, Koščević staged a Fluxus dinner during which invited artists, curators, and guests—including Francesco Conz—became participants in a performative social situation viewed by the audience. Everyday interaction itself became part of the exhibition, extending Fluxus strategies into curatorial practice and dissolving the distinction between artwork, event, and public encounter.

A complementary development can be observed in the work of Tomislav Gotovac, whose artistic practice increasingly incorporated curatorial procedures, anticipating the growing convergence of artistic and curatorial authorship. As Darko Šimičić has suggested,[13] Gotovac increasingly became "his own curator."[14] Unlike Želimir Koščević, who transformed curatorial practice from within the institution, Gotovac assumed curatorial functions as an artist. Rather than producing autonomous works alone, he continuously selected, organised, edited, and recontextualised images, objects, documents, and events, treating his own artistic biography as material for exhibition-making. The exhibition thus became not merely a framework for presenting artworks but a medium through which artistic identity itself was continuously constructed and reinterpreted. This tendency became particularly evident in his *Retrospektiva dokumenata 1956–1986: Paranoia View Art*, presented in Zagreb in 1986, where photographs, documents, and traces of the artist's life were arranged as a museum display. The same strategy reached

13 Darko Šimičić in his presentation "Tomislav Gotovac: His Own Curator" at the *Exhibitive Cartographies* Conference in 2022.

14 Performance, film, and the archive could be identified as the three fundamental artistic procedures in Tomislav Gotovac's practice, interpreting his well-known principle "Everything is a movie" as an expression of the collapse of boundaries between art and everyday life. Cf. Silva Kalčić, *Svijet prema labirintu: Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih* [The world according to the labyrinth: Essays on high modernism and postmodernism in the 1970s and 1980s] (ULUPUH, 2017), 219–220.





Janusz Bałdyga, *Bez tytułu* (Untitled), 1982, 50 × 69 cm. Installation sketch for the work, faxed by the artist to Želimir Koščević for the exhibition Cartographers – Geognostical Projections for the 21st Century, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1997

its fullest expression in *Point Blank* at the Franklin Furnace Archive in New York (1993–1994), where Gotovac expanded this self-curated archive into an extensive exhibition project**.** These projects constructed his artistic identity through exhibition-making as much as through the production of individual artworks. Gotovac's well-known statement, "Everything is a movie," further illuminates this approach. Everyday life became artistic material to be organised, edited, and presented, while performances and actions in public space functioned as temporary exhibitions in which the artist orchestrated relationships between bodies, urban space, and spectators. His practice therefore shifted attention from the autonomous art object towards context, process, and the organisation of viewing. In this respect, Gotovac represents an important transitional figure between Koščević's understanding of the curator as author and David Maljković's later appropriation of the museum collection as artistic material. This development reached another stage in Maljković's exhibition *S kolekcijom* (*With the Collection*, 2020).

Reconsidering the Curatorial Turn

The genealogy reconstructed in this article demonstrates that many of the principles later associated with the curatorial turn had already emerged in Croatia decades before the concept entered international theoretical discourse. Rather than retrospectively imposing a contemporary theoretical category on the 1950s and 1970s, this article reconstructs the historical process through which curatorial autonomy, experimental exhibition formats, the exhibition as a medium of communication and knowledge production, and new relationships between artists, institutions, and audiences gradually emerged within the Croatian and Yugoslav context.

The curatorial turn can be situated within a broader sequence of epistemological shifts in the humanities. Following the linguistic turn, associated with Richard Rorty, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida, and Michel Foucault, scholarly attention gradually shifted towards visuality through the pictorial turn with W.J.T. Mitchell and the iconic turn with Gottfried Boehm. Building upon these developments, the curatorial turn extended this trajectory by redirecting attention from individual artworks and images towards the exhibition itself as a communicative, epistemological, and institutional medium. Meaning was no longer understood as residing exclusively within autonomous works of art, but increasingly emerged through curatorial concepts, exhibition design, institutional frameworks, and audience participation.

Since the 1990s, the curator has increasingly been understood not merely as an organiser or mediator of exhibitions, but as an author, researcher, and producer of exhibition discourse. As theorists such as Paul O'Neill, Beatrice von Bismarck, and Irit Rogoff have argued, the exhibition has become a site of research, education, social engagement, and

knowledge production rather than simply a place for displaying works of art. Large-scale international exhibitions and biennials further reinforced this transformation, while curators including Harald Szeemann, Hans Ulrich Obrist, and Okwui Enwezor fundamentally redefined the scope of curatorial practice. In particular, Enwezor's exhibitions and writings challenged the Eurocentric narratives of modern and contemporary art by foregrounding postcolonial perspectives and contributing to the decolonisation of art history and exhibition-making. Many of these developments, however, had already emerged in the experimental work of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery in Zagreb during the late 1960s and 1970s, where the exhibition itself became a communicative, participatory, and critical medium. His later series of texts titled *How to Prepare an Exhibition* provided one of the earliest theoretical articulations of this approach in the Croatian context.

Turn	Period	Primary Focus
Linguistic Turn	1960s–1980s	Language and discourse
Pictorial Turn	1990s	Image and visuality
Iconic Turn	1990s	The autonomy of the image
Curatorial Turn	1990s–2000s	The exhibition and curatorial practice[15]

15 Linguistic Turn – Richard Rorty popularised the term, drawing on earlier developments in structuralism and post-structuralism; Pictorial Turn – W.J.T. Mitchell; Iconic Turn – Gottfried Boehm; Curatorial Turn – associated with the emergence of curatorial discourse in the 1990s and early 2000s (e.g. Paul O'Neill, Beatrice von Bismarck, Maria Lind).

The New Art Practice: From the Art Object to the Exhibition as a Communicative Medium

The emergence of the New Art Practice during the late 1960s and throughout the 1970s marked a fundamental transformation in Croatian contemporary art. Rather than representing a stylistic movement, it encompassed a broad range of conceptual, performative, and process-based practices that questioned the traditional understanding of the artwork, the museum institution, and the role of the exhibition. Within this new paradigm, artistic value no longer resided primarily in the material object, but increasingly in ideas, processes, communication, and social context. These developments formed part of broader international tendencies associated with conceptual art, performance, body art, land art, and mail art, all of which challenged the autonomy of the art object.

From a theoretical perspective, this transformation corresponds to the concept of the dematerialisation of the art object formulated by Lucy R. Lippard and John Chandler in their seminal 1968 essay *The Dematerialization of Art*. They argued that contemporary art was shifting away from material objects towards ideas, information, and conceptual structures. Artistic practice was therefore no longer centred on the production of autonomous objects, but on the creation of relationships, situations, and intellectual propositions.

Within the Croatian context, these international developments found a particularly fertile environment in Zagreb, where artists associated with the New Art Practice explored conceptual art, performance, actions, environmental interventions, behavioural art, textual works, photography, video, and other experimental media. Rather than producing self-contained objects intended for museum collections, they investigated communication, temporality, participation, and institutional critique. As a result, the relationship between artwork, exhibition, and audience was fundamentally redefined. The exhibition came to function less as a neutral site for displaying autonomous artworks and instead became an active environment in which meaning emerged through the interaction of artworks, spatial arrangements, documentation, and visitors. Documentation, texts, photographs, correspondence, performances, and discussions frequently formed integral components of the work itself rather than supplementary material. The transformation may therefore be understood as a movement from the artwork as object to art as process, and ultimately to the exhibition as a medium. This shift also redefined the role of the audience. Viewers were no longer expected simply to contemplate completed artworks, but increasingly became participants whose movement, interpretation, and interaction contributed to the production of meaning. The exhibition thus evolved into a communicative situation rather than a static display of artistic objects.

The Cartographers: Exhibition as a Discursive and Research-Based Medium

Koščević's exhibition *The Cartographers: Geo-Gnostic Projections for the Twenty-First Century*, organised by the Gallery/Museum of Contemporary Art in Zagreb in 1997, represents the culmination of the historical trajectory reconstructed in this article. Conceived as an interdisciplinary research project rather than a conventional exhibition, it transformed exhibition-making into a medium of knowledge production, critical inquiry, and public dialogue. Bringing together sixty-eight artists from twenty-eight countries, the exhibition subsequently travelled to Warsaw, Budapest, Maribor, and partly to Sarajevo, establishing itself as one of the most ambitious international exhibition projects organised in Croatia during the 1990s. It was founded on the premise that maps are never neutral representations of geographical reality, but historically constructed systems of knowledge reflecting political power, ideological interests, and cultural values. Tracing this understanding from Ptolemaic cartography to nineteenth-century colonial mapping, the exhibition demonstrated that maps actively participated in the production of political and cultural realities rather than merely recording them. A key historical reference was the *Surrealist Map of the World* (*Le Monde au Temps des Surréalistes*, 1929), one of the earliest artistic attempts to dismantle the Eurocentric logic of conventional cartography. By radically redistributing the symbolic importance of continents and nations, the Surrealists exposed maps as cultural constructions rather than objective representations of space, anticipating later artistic practices in which mapping became a critical instrument for questioning political authority, territorial identity, and historical narratives. The exhibition further situated contemporary artistic cartography within a genealogy extending from Dada and Surrealism to Fluxus, Conceptual Art, and postmodern artistic practice. Artists including Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins, and others approached maps not as descriptive tools, but as conceptual devices through which migration, memory, globalisation, and political conflict could be critically examined. Koščević described this phenomenon as a new "cartographomania", signalling a shift from geographical representation towards the critical analysis of territorial and cultural relations.

The historical context of the exhibition was equally significant. Organised only a few years after the dissolution of Yugoslavia and the Soviet Union, *The Cartographers* responded to a world in which borders, identities, and systems of belonging had become profoundly unstable. Political maps no longer appeared as fixed descriptions of territory, but as visual manifestations of conflict, displacement, migration, and the continual reconfiguration of national and cultural identities. Under these conditions, artistic cartography became a critical language through which contemporary geopolitical transformations could be interpreted.

Like Koščević's earlier experimental exhibitions at the Student Centre Gallery, *The Cartographers* extended beyond the display of artworks. Lectures, discussions, documentation, educational programmes, and an international symposium formed integral components of the curatorial concept, transforming the exhibition into an open platform for interdisciplinary research and public participation. Knowledge was generated collectively through the interaction of artworks, theoretical discourse, and critical debate rather than through visual contemplation alone.

This understanding of the exhibition as a communicative event was further articulated through the opening programme, during which a map of Europe was presented as a cake and offered to the public to eat.[16] As Dejan Kršić wrote in the journal *Arkzin*, the visitors themselves introduced a political dimension into the happening: "... only one sugar-coated country remained untouched... Heh—the poor cake Serbia; nobody wanted to eat it."[17] This reception demonstrates that the audience interpreted the happening in political terms rather than merely as a playful participatory intervention.

The performative gesture transformed the opening itself into an act of participation, inviting visitors to engage physically with the symbolic representation of Europe and its shifting political and cultural boundaries. Within the broader history of exhibition-making, *The Cartographers* may be compared to Robert Storr's *Mapping* at the Museum of Modern Art, New York (1994). The comparison is not merely historiographical. Storr participated in the international symposium accompanying the opening of *The Cartographers* in Zagreb, providing a direct point of dialogue between the two exhibition projects. While both exhibitions investigated mapping as a cultural and political system of representation, Koščević's project addressed these questions from the specific perspective of post-socialist Europe, where the collapse of political systems had transformed cartography into an urgent cultural and existential issue. His statement that "imaginary cartography begins where scientific cartography ends"[18] succinctly encapsulates the conceptual premise of the exhibition. Artistic mapping was understood not as an alternative geography, but as a speculative and critical practice capable of revealing

16 For the exhibition opening, the artist duo Sluik & Kupershoek organised a happening in which they offered the audience a large cake shaped like a map of Europe, with each country marked by a different colour and fruit, and invited them to eat it. "Thus, the visitors had the opportunity—some out of love, others out of anger—to literally eat Europe!" Branko Kostelnik, "Karte – vjekovni predmet" [Maps: An ancient issue], *Nedjeljni Vjesnik* (15 June 1997), 15.

17 Dejan Kršić, "Vožnja bez karte je najskuplja vožnja" [A ride without a ticket is the most expensive ride], *Arkzin* 93 (20 June 1997): 20–21.

18 Želimir Koščević, "Uvod" [Introduction], in *Kartografi* (exhibition catalogue) (Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1997), 23.

histories, identities, and relations of power that remain invisible within conventional cartographic representation.

Within the genealogy developed throughout this article, *The Cartographers* project represents the moment at which the exhibition fully emerges as an autonomous epistemological medium. Rather than functioning simply as a site for displaying works of art, it became a framework for research, interdisciplinary dialogue, and the production of knowledge. In this respect, Koščević anticipated many of the principles that would later be theorised internationally as the curatorial turn, demonstrating that Croatian exhibition practice developed an original and independent trajectory in which the exhibition itself became a critical medium of cultural inquiry.

How to Prepare an Exhibition: Democratizing Curatorial Knowledge

Koščević's experimental practice found its theoretical counterpart in the series of texts titled *How to Prepare an Exhibition*, published in the magazine *SAM (Do-It-Yourself Magazine)* in the early 1980s. Although presented as a practical handbook for organising exhibitions, the series constitutes one of the earliest systematic reflections on exhibition-making in Croatia and reveals a remarkably sophisticated understanding of the exhibition as a communicative medium. Rather than focusing solely on the selection and display of artworks, Koščević conceives exhibition-making as a complex organisational, spatial, and communicative process, analysing every stage of production—from choosing the venue and preparing the budget to installation, public communication, documentation, and dismantling. Equally significant is his democratic conception of curatorial knowledge. Instead of reinforcing the authority of professional curators, Koščević presented exhibition-making as a transferable cultural practice that could be learned and shared by artists, students, educators, and cultural organisations. His aim was not the professionalisation of curating but its democratisation, anticipating many principles that would later become central to contemporary curatorial discourse while developing a distinctive Croatian model of exhibition practice grounded in communication, participation, and institutional critique. The educational ambition of the series is evident from its introductory announcement:

"How to prepare an exhibition? What is an exhibition? For whom and for what is it being organised? What indeed makes an exhibition an exhibition? Who makes its display? How? Since when? You will find answers to these and many other questions in our new series, written by our expert collaborator Želimir Koščević."[19]

19 Želimir Koščević, "Što je izložba?" [What is an exhibition?], in the series *Kako pripremiti izložbu* [How to prepare an Exhibition], *Sam (Svoj majstor)* 6 (June 1985), 562–563. Although conceived as a practical handbook, the texts articulate a coherent theory of exhibition-making in which communication, production, spatial design, documentation, and institutional responsibility become inseparable dimensions of curatorial practice. Cf. Želimir Koščević, "Biranje prostora" [Choosing the exhibition space], in *Kako pripremiti izložbu*, *Sam (Svoj majstor)* 8 (August 1985), 793. Like the other texts in the series, this one is not merely a practical handbook, but forms part of Koščević's broader theory of exhibition-making.

An article in the series was titled "Exhibitions Are Not a Recent Phenomenon: Cultural Anthropology and the History of Public Presentations." It stated that "the gallery attendant must not comment on the exhibition, or distract visitors during their visit." Some 500 exibitions were held annually in Zagreb, with an average of three to five people engaged in each, Koščević wrote. Rather than defining the exhibition simply as a public display of objects, he understood it as a medium of communication between the organiser and the visitor. Every exhibition, regardless of its content, is conceived as a communicative system in which spatial organisation, visual presentation, documentation, and public reception function together to produce meaning. In this respect, the exhibition is no longer merely a container for artworks, but an active communicative structure that engages multiple senses and mediates knowledge between producers and audiences.

Koščević begins by asking these fundamental questions before turning to the concise encyclopaedic definition of an exhibition:

"EXHIBITION (Ger. *Ausstellung*; Russ. *vystavka*; Span. *exposición*; Fr. *exposition*; Dutch *tentoonstelling*): a public display of artistic, craft, industrial, natural, and other objects or products."

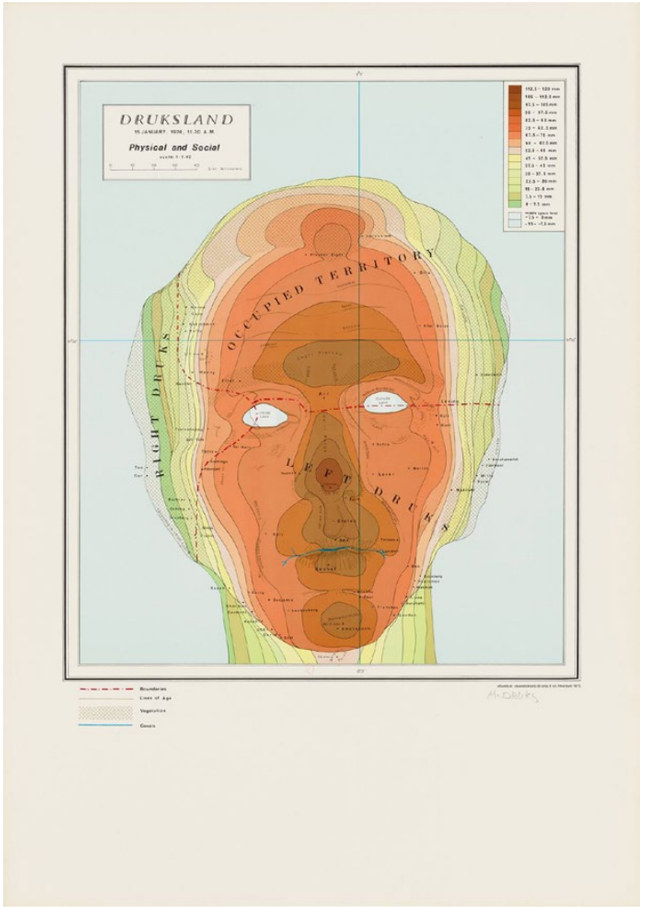
Although acknowledging the usefulness of this definition, he immediately argues that it remains incomplete because it says little about the practical and communicative processes through which exhibitions are conceived and realised. Instead, he proposes a broader understanding:

"Whenever objects or products of any kind are publicly displayed, someone wishes to communicate something to someone else. Whether the exhibition presents works of art, songbirds, hunting equipment, industrial products, flowers, or culinary specialities, an exhibition always serves as an intermediary—a medium—between the person who organises it and the person who visits and views it."

The exhibition is therefore defined primarily as a medium of communication that activates the visitor's sensory apparatus through sight, hearing, touch, smell, and even taste. From this perspective, exhibition-making is not limited to the selection of objects but encompasses every aspect of their presentation. As Koščević succinctly concludes:

"Knowing how is therefore just as important as knowing what."

This shift from objects to communication constitutes the conceptual foundation of the entire series. Koščević no longer conceives the exhibition as a neutral framework for displaying autonomous artworks.



Michael Druks, *Druksland Physical and Social, 15 January 1974*, 11.30 am, 1974, Cartographers – Geognostical Projections for the 21st Century, Museum of Contemporary Art Zagreb, 1997

Instead, he conceives it as an integrated communicative system in which spatial organisation, visual presentation, interpretation, and public reception collectively produce meaning. More than a practical manual, the series proposes an original theory of the exhibition as a cultural medium.

Koščević further argues that successful exhibition-making depends not only on what is exhibited, but equally on how it is presented. Exhibition design, spatial organisation, visitor circulation, lighting, graphic identity, and interpretative materials all contribute to the communicative effectiveness of the exhibition. For this reason, he warns against three common misconceptions that repeatedly undermine exhibition practice.

The first is the exhibitor's narcissism—the belief that an exhibition exists solely for self-presentation. As Koščević observes, such an attitude assumes: "I am the most beautiful, the brightest, the first, and the only one." The second mistake is the failure to recognise the complexity

of exhibition-making, reducing it to the simple display of objects rather than understanding it as a carefully organised communicative process. The third, and perhaps the most serious, is approaching exhibition-making carelessly, with the attitude that "we'll manage somehow," an approach that, in his view, almost inevitably results in failure. Avoiding these elementary mistakes, Koščević argues, enables any exhibition—regardless of its subject matter—to become a coherent communicative whole characterised by a clear concept, message, and intended outcome. In this respect, the organiser's responsibility extends far beyond the selection of objects to encompass every aspect of the visitor's experience. The historical perspective developed in the following text, titled "Exhibitions Are Not a Recent Phenomenon," further demonstrates that Koščević was not merely writing a practical handbook. Drawing on cultural anthropology, archaeology, and museum history, he traces the origins of public display from antiquity through Renaissance collections and cabinets of curiosity to the emergence of the modern public museum. Public exhibitions, he argues, gradually evolved from privileged collections accessible only to selected visitors into institutions intended for society as a whole.

Among the examples he discusses is the public display of the *Laocoön* sculpture in Rome in 1506, which contemporary accounts described as attracting crowds eager to see "the greatest masterpiece ever created." Equally revealing is the notice issued by a London collector in 1773 announcing that members of the lower classes would no longer be admitted to his museum without a letter of recommendation from a gentleman or lady known to him. For Koščević, such examples illustrate the gradual transformation of exhibitions from exclusive displays of private collections into increasingly democratic public institutions. He concludes that it was only from the mid-nineteenth century onwards that the modern era of public exhibitions, with characteristics largely recognisable today, fully emerged. Articles were published in the following order:

Choosing the Exhibition Space

Rather than treating the exhibition venue as a neutral container, Koščević presents the selection of space as a curatorial decision that fundamentally shapes the exhibition itself. He proposes a detailed evaluation of prospective venues, including their size, architectural layout, lighting conditions, storage facilities, transport access, environmental control, graphic identity, rental conditions, and institutional reputation. The organiser is encouraged to compare several venues systematically through a detailed questionnaire before making a final decision. Particularly revealing is Koščević's insistence that the reputation of the institution constitutes an integral part of the exhibition's public reception, demonstrating an early awareness that exhibitions are inseparable from their institutional context. The text therefore anticipates contemporary curatorial practice by understanding exhibition architecture, infrastructure, and institutional identity as active components of exhibition-making rather than merely practical considerations.

Budget as Curatorial Production

Koščević insists that no exhibition exists without financial planning. Budgeting is presented not as an administrative obligation, but as an essential component of the curatorial concept itself. Every stage of production—from insurance, transport, and installation to graphic design, translation, printing, publicity, and representation—must be anticipated within a comprehensive financial plan. The detailed budget template he provides demonstrates an understanding of exhibition-making as a complex production process that integrates artistic, technical, and organisational labour. Long before the emergence of contemporary project management in curatorial education, Koščević already conceived the curator simultaneously as author, producer, and organiser of the exhibition.

Funding and Sponsorship

Equally remarkable is Koščević's discussion of fundraising. He argues that financial support cannot be obtained through abstract ideas alone, but requires a clearly articulated project supported by documentation, a budget, a timetable, and an assessment of expected public impact. He distinguishes between institutional funding, sponsorship, commercial activities, and private investment while emphasising that sponsorship should be understood as a partnership based on shared interests rather than charity. His observations closely anticipate contemporary practices of fundraising, sponsorship packages, and project-based cultural financing.

Insurance and Professional Responsibility

The text devoted to insurance further demonstrates Koščević's understanding of exhibition-making as a professional responsibility extending beyond artistic selection. Insurance, transport documentation, condition reports, and inventory lists are presented as indispensable elements of exhibition production. Rather than regarding insurance as an optional administrative expense, Koščević considers it an integral part of responsible curatorial practice, anticipating today's professional standards in museum registration and collection management.

Installation as Communication

For Koščević, installation represents the decisive moment at which the exhibition becomes a medium of communication. Spatial organisation, visitor circulation, lighting, colour, labels, display furniture, and graphic design collectively determine how meaning is produced. He discusses optimal viewing heights, visitor movement, illumination levels for different materials, and the collaboration between curator, architect, and designer, demonstrating that exhibition design cannot be separated from interpretation. The exhibition is therefore conceived as a carefully orchestrated spatial experience rather than a simple arrangement of objects.

Catalogue, Poster, and Invitation

Tomislav Gotovac's apartment, photographed after his death (25 June 2010). Photo by Ivan Posavec. Collection: Sarah Gotovac / Tomislav Gotovac Institute, Zagreb





Koščević attributes particular importance to exhibition publications, describing the catalogue as "the exhibition on paper." Rather than functioning merely as promotional material, catalogues, invitations, and posters extend the exhibition beyond the gallery by documenting its concept, participants, sponsors, and organisational structure. In this respect, printed material becomes an integral component of the exhibition itself and contributes to its historical continuity.

Documentation and the Exhibition Archive

One of the most forward-looking sections concerns documentation. Because exhibitions are inherently temporary, Koščević argues that invitations, catalogues, installation photographs, press reviews, radio broadcasts, exhibition scenarios, and archival records should all be systematically preserved. What appears insignificant at the moment of production may later become an indispensable historical source. This remarkably anticipates contemporary exhibition history and archival research, where documentation is increasingly understood not as secondary evidence but as a constitutive extension of the exhibition itself.

Taken together, these texts demonstrate that *How to Prepare an Exhibition* was far more than a practical manual. They articulate a comprehensive theory of exhibition-making in which communication, organisation, spatial design, documentation, and public engagement are understood as integral components of curatorial practice. Read from today's perspective, the series represents one of the earliest theoretical formulations of the exhibition as an autonomous medium in Croatian art history.

David Maljković: Museum Collection as an Artistic Medium

The contemporary culmination of the genealogy reconstructed in this article is David Maljković's *With the Collection*, presented at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka in January 2020 as part of the Rijeka 2020 – European Capital of Culture programme. The exhibition demonstrates how the exhibition itself—and, more radically, the museum collection—can function as an artistic and curatorial medium. Rather than producing a conventional solo exhibition, Maljković appropriated the museum's own collection as his artistic material, questioning established models of museum display, institutional memory, and curatorial authority. The exhibition departed from linear museological narratives by reorganising the collection through what Maljković described as an artistic "gesture". Works from different periods, media, and contexts were installed non-hierarchically on a continuous forty-metre shelf positioned above the viewer's eye level. Removed from chronological and stylistic classifications, the objects appeared less as individual masterpieces than as fragments of a collective visual archive. Their arrangement deliberately recalled the museum depot, exposing the institution's hidden storage while simultaneously transforming it into the exhibition itself.

This intervention challenged the conventional distinction between permanent display and storage. Rather than presenting the collection as a stable historical narrative, Maljković revealed it as an open and continually reconfigurable structure whose meanings depend upon changing curatorial decisions. The exhibition therefore shifted attention from individual artworks to the institutional mechanisms through which cultural memory is produced, preserved and communicated.

This approach characterises Maljković's broader artistic practice. Earlier projects, including *Scenes for New Heritage* (2005–2006), explored the legacy of socialist modernism and the unstable relationship between collective memory and historical forgetting. *With the Collection* extended these concerns from the monument to the museum itself. The collection became both archive and artistic material, while exhibition-making was a means of critically examining institutional narratives. Instead of reinforcing established systems of classification and value, Maljković rearranged objects into new constellations that generated alternative historical readings and questioned the authority traditionally attributed to the museum.

The exhibition also incorporated Dora Budor's architectural intervention *There's Something Terrible About Reality and I Don't Know What It Is. No One Will Tell Me.*, which transformed the museum façade into a vivid red monochrome. The public debate it provoked demonstrated that museum architecture itself can function as a politically charged exhibition medium, extending curatorial discourse beyond the gallery interior.

Seen from the perspective developed throughout this article, Maljković's exhibition represents the contemporary continuation of the genealogy reconstructed here. If *Salon 54* made curatorial selection historically visible, the Zagreb Salon institutionalised it, Želimir Koščević transformed the exhibition into a communicative and critical medium, and David Maljković finally turned the museum collection itself into artistic material. Together, these successive moments trace the genealogy reconstructed in this article: from the exhibition as a site of display to the exhibition as an autonomous medium of interpretation, institutional critique, and knowledge production.

Conclusion

This article reconstructs the process through which curatorial authorship gradually emerged in Croatian exhibition culture without retrospectively imposing the concept of the curatorial turn on the Croatian context. Beginning with *Salon 54*, continuing through the institutional transformation of the Zagreb Salon, and culminating in the experimental curatorial practice of Želimir Koščević, the exhibition progressively evolved from a site for the presentation of artworks into an autonomous medium of historical interpretation, communication, institutional critique, and knowledge production.

A related development may be observed in Tomislav Gotovac's practice, in which self-curating was inseparable from a continuous process of self-archiving. This is most visibly embodied in his apartment at Krajiška 29 in Zagreb, where he lived and worked. The space gradually accumulated photographs, films, documents, objects, books, press clippings, and other traces of his artistic and everyday life, blurring the distinction between private living space, studio, archive, and exhibition environment. Krajiška 29 may therefore be understood not simply as the place in which Gotovac preserved his work, but as an extension of his artistic practice itself: a continuously constructed autobiographical archive in which life, art, documentation, and self-curation became inseparable.

Koščević's series *How to Prepare an Exhibition* provides the clearest theoretical articulation of this historical development. Although conceived as a practical handbook, it formulates a coherent theory of exhibition-making in which communication, production, spatial design, documentation, and institutional responsibility become inseparable dimensions of curatorial practice. Long before such concepts entered international curatorial discourse, Koščević had already defined the exhibition as a communicative, critical and knowledge-producing medium.

This historical trajectory may therefore be summarised as follows: *Salon 54* marked the emergence of modern exhibition authorship; the Zagreb Salon institutionalised the curator's interpretative role; Želimir Koščević redefined the exhibition as an autonomous communicative, critical, and knowledge-producing medium; Tomislav Gotovac expanded curatorial authorship into artistic practice through self-curation; and David Maljković transformed the museum collection into an artistic medium. Together, these successive moments trace the gradual expansion of curatorial authorship in Croatian contemporary art—from the exhibition as a site of display to the exhibition as an autonomous medium of interpretation, institutional critique, and knowledge production. The article therefore positions Croatian exhibition culture within the broader international history of curatorial practice, demonstrating that several principles later associated with the curatorial turn emerged independently in the Croatian and Yugoslav context decades before their international theoretical formulation.[20]

20 Note: Both tables were generated with the assistance of ChatGPT (OpenAI, GPT-5.5) and subsequently reviewed and edited by the author.

Appendix

Original Croatian titles of the sections in Želimir Koščević's *Kako pripremiti izložbu* (*How to Prepare an Exhibition*). The original titles are retained in Croatian to preserve their historical and editorial specificity.

Literature

— Boehm, Gottfried, ed., *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, 1994.
— Kalčić, Silva. *Svijet prema labirintu: Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih* [The world according to the labyrinth: Essays on high modernism and postmodernism in the 1970s and 1980s]. ULUPUH, 2017.
— Kalčić, Silva. *Izložbene kartografije Želimira Koščevića – kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi* [Želimir Koščević's exhibition cartographies: Critical apparatus, exhibition and curatorial narratives]. HS AICA and Durieux, 2026.
— Kalčić, Silva. "Građenje jest politički čin" [Building is a political Act], *15 dana* 10 (July 2026): 32–41.
— Koščević, Želimir. *Kako pripremiti izložbu* [How to Prepare an Exhibition], *Sam (svoj majstor)* 2–3 (February 1985–March 1986).
— Mitchell, W.J.T. "The Pictorial Turn." In: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 11–34. University of Chicago Press, 1994.
— *Novine* [Newspaper], newspaper of the Student Centre Gallery Zagreb (1966–1975).
— Rorty, Richard, ed. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. University of Chicago Press, 1967.

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, „ŠTO JE IZLOŽBA"

I
ŠTO JE IZLOŽBA?

Što je izložba? Čemu služi? Zbog koga i zbog čega se priprema? Što zapravo izložbu čini izložbom? Tko je postavlja? Kako? Gdje? Od kada? Na ta i još mnoga pitanja naći ćete odgovore u našoj novoj seriji koju priprema naš stručni suradnik Želimir Koščević.

Vrlo lapidarna enciklopedijska formulacija kaže o izložbi sljedeće: „IZLOŽBA (engl.: exhibition; njem.: Ausstellung; ruski: vistavka; španj.: exposicion; franc.: exposition; niz.: Tentoonstelling), javno je izlaganje predmeta ili proizvoda umjetničkih, obrtničkih, industrijskih, prirodnih itd." Iako je enciklopedijsko objašnjenje mnogo šire i daje vrlo solidne informacije o povijesti izložbe, ono ipak zbog svog specifičnog karaktera ne ulazi u sve tehničke detalje vezane uz „know-how" izložbi.

A upravo ti brojni tehnički i praktički detalji o tome kako napraviti izložbu, odnosno kako organizirati posao da bi se nešto javno izložilo, dosad nigdje nisu sistematizirani u pregledan sustav koji bi svakome omogućio da – poštujući određene faze – pripremi i ostvari izložbu.

Sažetoj enciklopedijskoj formulaciji, već na samom početku, trebalo bi dodati sljedeće: javnim izlaganjem predmeta ili proizvoda bilo koje vrste, netko nekome želi nešto saopćiti. Bilo da se radi o umjetničkim djelima, pticama pjevicama, lovačkoj opremi, industrijskim proizvodima, cvijeću ili kulinarskim specijalitetima, izložba je uvijek posrednik (medij) između onoga koji izložbu priređuje i onoga koji izložbu posjećuje i razgleda.

Izložba je dakle medij komunikacije kojim se aktivira senzorni aparat (vid, sluh, opip, miris, pa čak i okus) primatelja, tj. posjetioca. Stoga nije nimalo svejedno kako će izložba biti zamišljena i kako će biti predočena javnosti. Znati – kako, dakle, podjednako je važno kao i znati – što. Ovo potonje stavljamo na drugo mjesto jer se tek na osnovi toga odlučuje javno izložiti svoj rad, djelo, zbirku ili proizvod. Svatko, uostalom, ima pravo pokazati što god želi.

Ovdje ćemo se baviti tehnikom prezentacije koja krije svoje trajne i profesionalne „zamke", što ih svatko nije uistinu dužan poznavati. Najčešća pogreška koja se javlja u javnom izlaganju proizlazi iz mišljenja da izlagač treba govoriti sam za sebe, a to je donekle narcisoidan stav, jer podrazumijeva: ja sam najljepši, najsjajniji, prvi i jedini.

Druga pogreška proistječe iz činjenice da mnogi ne shvaćaju potpuno svu kompleksnost javnog izlaganja. Treća pogreška, možda najteža, događa se ako se javnom izlaganju pristupa olako, po sistemu „lako ćemo", koji obično završava neuspjehom za koji su krivi svi, samo ne onaj koji je „lako" krenuo.

Ako se izbjegnu ove elementarne pristupne pogreške, svaku izložbu, bez obzira na vrstu predmeta koji se izlažu, moguće je oblikovati u jedinstvenu komunikativnu cjelinu s jasnom idejom, porukom i rezultatom. Dobro postavljena izložba tada neće biti ni dosadna, ni neinformativna, ni konfuzna, parcijalna, ni zbunjujuća, što se inače događa tako često da čovjeku prisjednu i izložbe i ono što se na njima prikazuje.

Upute kako se organizira i realizira izložba, ovdje su podijeljene...

Izložbe nisu od jučer

Sam čin javnog izlaganja toliko je duboko ukorijenjen u ljudsko ponašanje da prve početke toga specifičnog oblika komunikacije možemo naći već u primjerima koje donosi znanstvena disciplina nazvana kulturna antropologija.

Druga disciplina, arheologija, preko pisanih izvora i pronađenih materijalnih ostataka raspolaže preciznim detaljima o izložbama u starom Egiptu, Mezopotamiji, Grčkoj i Rimu. Izložbe su bile svjetovnog i vjerskog karaktera.

Srednjovjekovni kroničari bilježili su u svojim spisima prigodne izložbe svetačkih relikvija, a postoje i vrlo slikoviti opisi javnog izlaganja blaga što su ih kraljevi i knezovi priređivali s vremena na vrijeme, kako bi se puk uvjerio da je državna blagajna puna.

Neobična izložba priređena je 1506. godine u Rimu, kad je javno izložen poznati helenistički kip koji prikazuje Laokoonta, a u opisu te svečanosti se kaže da je rimski narod u gomilama hrlio vidjeti „najveće remek-djelo koje je učinjeno".

Postepeno se javljaju i kolekcionari, a zajedno s njima i tržište umjetnina, predmeta egzotičnog porijekla, fosila, minerala itd. Javno izlaganje u to doba odvija se zapravo u vrlo uskom krugu povlaštenih. U osnovi, posjet nekoj zbirci smatra se izuzetnim privilegijem. Ne bez razloga.

Evo doslovno prevedenog oglasa nekog londonskog kolekcionara iz 1773. godine:

„Ovim se obavještava javnost da mi je dosta bezobrazluka prostog puka kojem sam milostivo dozvoljavao da posjete moj muzej, te sam toga odlučio da više ne dozvolim pristup nižim klasama, osim ako imaju preporuku nekog gospodina ili dame koju poznajem."

Francuska revolucija donijela je neke inovacije u javnom izlaganju, ali tek od sredine 19. stoljeća započinje moderno doba javnog izlaganja sa svim obilježjima kakva su nam i danas poznata.

II
PLANIRANJE

Pripremiti izložbu nije jednostavno. Da bi zaista uspjela, prethodi joj niz radnji i (ponekad) mjeseci rada.

U fazi planiranja još se može odustati, jer uključuje skupljanje svih raspoloživih elemenata koji prethode odlučivanju o javnom izlaganju. To je zapravo uvodni posao tokom kojega se na papiru pokušava odgovoriti na četiri glavna pitanja: što se, gdje, kada i kako izlaže.

U toj prvoj fazi treba dakle točno znati što se izlaže. Da bi se to saznalo, treba pregledati sav materijal, predmete ili proizvode i ocijeniti jesu li kvalitativno i kvantitativno vrijedni da ih se javno izloži. Tu procjenu treba obaviti uz pomoć užeg kruga prijatelja, znalaca ili suradnika. Za tu priliku, vrlo je važan što cjelovitiji uvid nad predmetima koji se žele javno izložiti. Stoga nije naodmet napraviti malu internu i zatvorenu izložbu (prezentacija fotografiranog materijala, dijapozitiva za uži krug ljudi, kako bi se zajednički pokušalo procijeniti može li ono što je predloženo podnijeti javno izlaganje. Ne treba se

Kako pripremiti izložbu

Što je izložba?

Što je izložba? Čemu služi? Zbog koga i zbog čega se priprema? Što zapravo izložbu čini izložbom? Tko je postavlja? Kako? Gdje? Od kada? Na ta i još mnoga pitanja naći ćete odgovore u našoj novoj seriji koju priprema naš stručni suradnik Želimir Koščević.

Vrlo lapidarna enciklopedijska formulacija kaže o izložbi slijedeće: »IZLOŽBA (engl: exhibition; njem: Ausstellung; ruski: vistavka; španj: exposicion; franc: exposition; niz.: Tentoonstelling), javno je izlaganje predmeta ili proizvoda – umjetničkih, obrtničkih, industrijskih, prirodnih itd.«. Iako je enciklopedijsko objašnjenje mnogo šire i daje vrlo solidnu informaciju o povijesti izložbe, ono ipak zbog svog specifičnog karaktera ne ulazi u sve tehničke detalje vezane uz »know-how« izložbi. A upravo ti brojni tehnički i praktički detalji o tome kako napraviti izložbu, odnosno kako organizirati posao da bi se nešto »javno izložilo«, dosad nigdje nisu sistematizirani u pregledan sustav koji bi svakome omogućio da – poštujući određene faze – pripremi i ostvari izložbu.

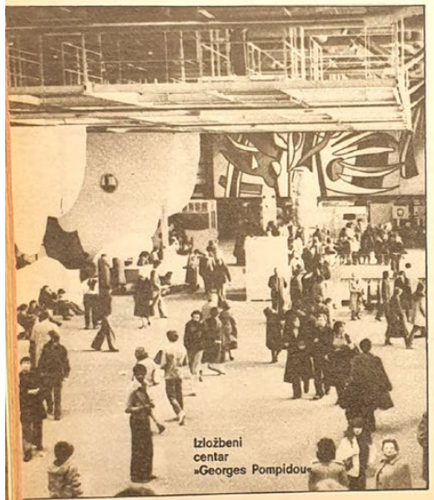
Sažetoj enciklopedijskoj formulaciji, već na samom početku, treba dodati slijedeće: javnim izlaganjem predmeta ili proizvoda bilo koje vrste, netko nekome želi nešto saopćiti. Bilo da se radi o umjetničkim djelima, pticama pjevicama, lovačkoj opremi, industrijskim proizvodima, cvijeću ili kulinarskim specijalitetima, izložba je uvijek posrednik (medij) između onoga koji izložbu priređuje i onoga koji izložbu posjećuje i razgledava. Izložba je dakle **medij komunikacije** kojim se aktivira senzorni aparat (vid, sluh, opip, miris, pa čak i okus) primaoca, tj. posjetioca. Stoga nije nimalo svejedno **kako** će izložba biti zamišljena i **kako** će biti predočena javnosti. Znati – kako, dakle, podjednako je važno kao i znati – što. Ovo potonje stavljamo na dušu onome tko se odlučuje javno izložiti svoj rad, djelo, zbirku ili proizvod. Svatko, uostalom, ima pravo pokazati što god želi.

Ovdje ćemo se baviti tehnikom prezentacije koja krije svoje trajne i profesionalne »zamke«, što ih svatko nije uistinu dužan poznavati. Najčešća pogreška koja se javlja u javnom izlaganju, proizlazi iz mišljenja da izložak treba govoriti sam za sebe, a to je donekle narcisoidan stav, jer podrazumijeva: ja sam najljepši, najsjajniji, prvi i jedini. Druga pogreška proistječe iz činjenice da mnogi ne shvaćaju potpuno svu kompleksnost javnog izlaganja. Treća pogreška, možda najteža, događa se ako se javnom izlaganju pristupi olako, po sistemu »lako ćemo«, koji obično završava neuspjehom za koji su krivi svi, samo ne onaj koji je »lako« krenuo.

Ako se izbjegnu ove elementarne pristupne pogreške, svaku izložbu, bez obzira na vrst predmeta koji se izlažu, moguće je ubličiti u jedinstvenu komunikativnu cjelinu s jasnom idejom, porukom i rezultatom. Dobro postavljena izložba tada neće biti ni dosadna, ni nemušta, ni neinformativna, ni konfuzna, parcijalna, niti zbunjujuća, što se inače događa tako često da čovjeku prisjednu i izložbe i ono što se na njima prikazuje.

Upute, kako se organizira i realizira izložba, ovdje su podijeljene u sedamnaest zasebnih poglavlja, koja odgovaraju bilo fazama rada, bilo radnim cjelinama koje su potrebne u rasponu od začetka same ideje o javnom izlaganju, pa do završetka izložbe i radnji koje slijede nakon što je cijeli posao obavljen. Redoslijed poglavlja u osnovi odgovara redoslijedu radnji, iako se neke od njih obavljaju simultano. »Gužvu« pred samo otvorenje često je nemoguće izbjeći, ali to je manji problem. Veći je ako se napravi propust pri slanju pozivnica za otvorenje, ako su izloženi predmeti loše osvijetljeni ili kad iskrsnu financijski problemi.

Danas ne prođe dan a da se ne otvori neka nova izložba. U gradovima poput Zagreba, Beograda, Ljubljane, Sarajeva, izložbe su gotovo sastavni dio urbanog folklora. Tu su mjesta okupljanja ljudi istih ili bliskih sklonosti, entuzijasta, hobista i ljubitelja umjetnosti. To je prilika da se razmijene informacije i ideje. S druge pak strane, danas je želja da se javno prikaže djelo, rad, proizvod ili zbirka, sve prisutnija kod sve većeg broja ljudi. Ukratko, izložba u ljudskoj svakodnevici egzistira kao kino, kazalište, predavanje, i zaista ... kako pripremiti izložbu?



Izložbeni centar »Georges Pompidou«

562 SAM

IZLOŽBE NISU OD JUČER

Sam čin javnog izlaganja toliko je duboko ukorijenjen u ljudsko ponašanje da prve početke tog specifičnog oblika komunikacije možemo naći već u primjerima koje donosi znanstvena disciplina nazvana kulturna antropologija. Druga disciplina, arheologija, preko pisanih izvora i pronađenih materijalnih ostataka, raspolaže preciznim detaljima o izložbama u starom Egiptu, Mezopotamiji, Grčkoj i Rimu. Izložbe su bile svjetovnog i vjerskog karaktera.

Srednjovjekovni kroničari brižljivo su u svojim spisima zabilježili prigodne izložbe svetačkih relikvija, a postoje i vrlo slikoviti opisi javnog izlaganja blaga što su ih kraljevi i knezovi priređivali s vremena na vrijeme, kako bi se puk uvjerio da je državna blagajna puna.

Neobična izložba priređena je 1506. godine u Rimu, kad je javno izložen poznati helenistički kip koji prikazuje Laokoona, a u opisu te svečanosti se kaže da je rimski narod u gomilama hrlio da vidi »najveće remek-djelo ikad učinjeno«. Postepeno se javljaju i kolekcionari, a zajedno s njima i tržište umjetnina, predmeta egzotičnog porijekla, fosila, minerala itd. Javno izlaganje u to doba odvija se zapravo u vrlo uskom krugu povlaštenih. U osnovi, posjet nekoj zbirci smatra se izuzetnim privilegijem. Ne bez razloga.

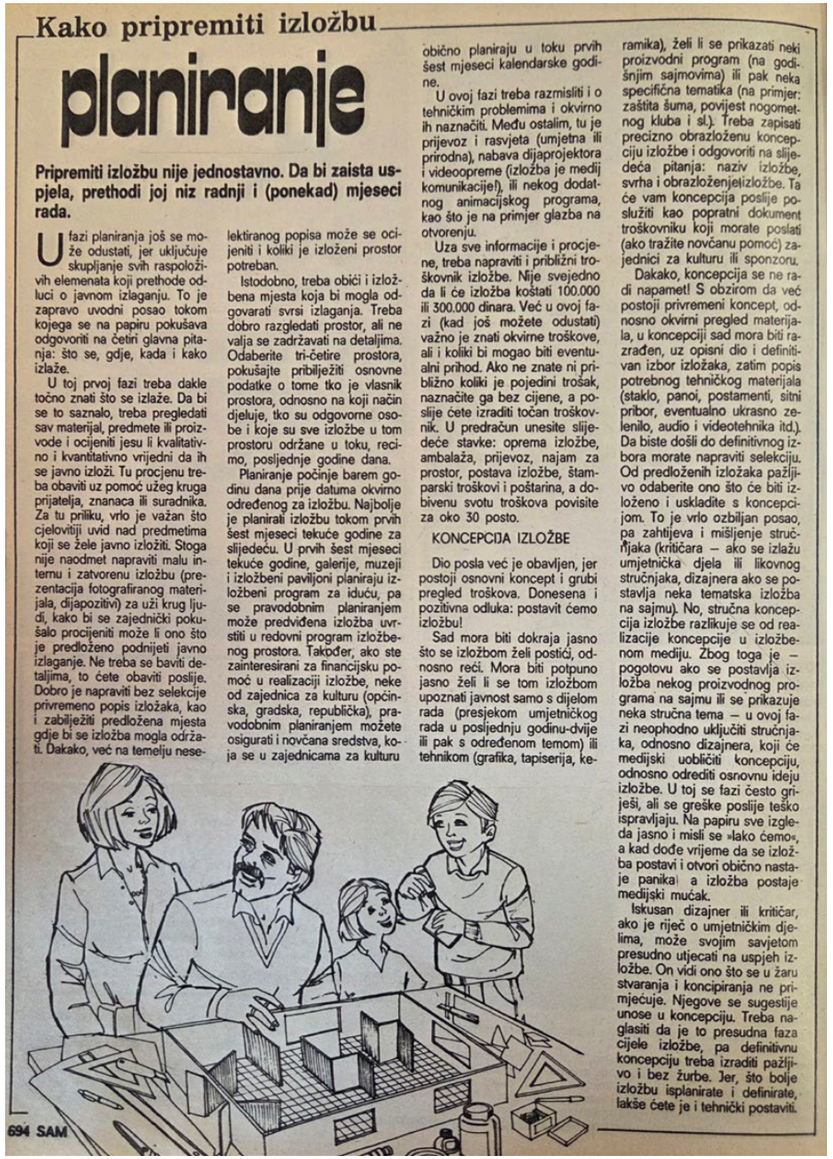
Evo doslovno prevedenog oglasa nekog londonskog kolekcionara iz 1773. godine: »Ovim se obavještava javnost da mi je dosta bezobrazluka prostog puka kojemu sam milostivo dozvoljavao da posjete moj muzej, te sam stoga odlučio da više ne dozvolim pristup nižim klasama, osim ako imaju preporuku nekog gospodina ili dame koju poznajem«. Francuska revolucija donijela je neke inovacije u javnom izlaganju, ali tek od sredine 19. stoljeća započinje moderno doba javnog izlaganja sa svim obilježjima kakva su nam i danas poznata.



Shematski prikaz izložbe.

SAM 563

Želimir Koščević, „Što je izložba?", rubrika „Kako pripremiti izložbu",
Sam (svoj majstor), br. 6, lipanj 1985., godina X, str. 562–563.



Kako pripremiti izložbu

planiranje

Pripremiti izložbu nije jednostavno. Da bi zaista uspjela, prethodi joj niz radnji i (ponekad) mjeseci rada.

U fazi planiranja još se može odustati, jer uključuje skupljanje svih raspoloživih elemenata koji prethode odluci o javnom izlaganju. To je zapravo uvodni posao tokom kojega se na papiru pokušava odgovoriti na četiri glavna pitanja: što se, gdje, kada i kako izlaže.

U toj prvoj fazi treba dakle točno znati što se izlaže. Da bi se to saznalo, treba pregledati sav materijal, predmete ili proizvode i ocijeniti jesu li kvalitativno i kvantitativno vrijedni da ih se javno izloži. Tu procjenu treba obaviti uz pomoć užeg kruga prijatelja, znanaca ili suradnika. Za tu priliku, vrlo je važan što cjelovitiji uvid nad predmetima koji se žele javno izložiti. Stoga nije naodmet napraviti malu internu i zatvorenu izložbu (prezentacija fotografiranog materijala, dijapozitiva) za uži krug ljudi, kako bi se zajednički pokušalo procijeniti može li ono što je predloženo podnijeti javno izlaganje. Ne treba se baviti detaljima, to ćete obaviti poslije. Dobro je napraviti bez selekcije privremeno popis izložaka, kao i zabilježiti predložena mjesta gdje bi se izložba mogla održati. Dakako, već na temelju neselektiranog popisa može se ocijeniti i koliki je izloženi prostor potreban.

Istodobno, treba obići i izložbena mjesta koja bi mogla odgovarati svrsi izlaganja. Treba dobro razgledati prostor, ali ne valja se zadržavati na detaljima. Odaberite tri-četire prostora, pokušajte pribilježiti osnovne podatke o tome tko je vlasnik prostora, odnosno na koji način djeluje, tko su odgovorne osobe i koje su sve izložbe u tom prostoru održane u toku, recimo, posljednje godine dana.

Planiranje počinje barem godinu dana prije datuma okvirno određenog za izložbu. Najbolje je planirati izložbu tokom prvih šest mjeseci tekuće godine za slijedeću. U prvih šest mjeseci tekuće godine, galerije, muzeji i izložbeni paviljoni planiraju izložbeni program za iduću, pa se pravodobnim planiranjem može predviđena izložba uvrstiti u redovni program izložbenog prostora. Također, ako ste zainteresirani za financijsku pomoć u realizaciji izložbe, neke od zajednica za kulturu (općinska, gradska, republička), pravodobnim planiranjem možete osigurati i novčana sredstva, koja se u zajednicama za kulturu obično planiraju u toku prvih šest mjeseci kalendarske godine.

U ovoj fazi treba razmisliti i o tehničkim problemima i okvirno ih naznačiti. Među ostalim, tu je prijevoz i rasvjeta (umjetna ili prirodna), nabava dijaprojektora i videoopreme (izložba je medij komunikacije!), ili nekog dodatnog animacijskog programa, kao što je na primjer glazba na otvorenju.

Uza sve informacije i procjene, treba napraviti i približni troškovnik izložbe. Nije svejedno da li će izložba koštati 100.000 ili 300.000 dinara. Već u ovoj fazi (kad još možete odustati) važno je znati okvirne troškove, ali i koliki bi mogao biti eventualni prihod. Ako ne znate ni približno koliki je pojedini trošak, naznačite ga bez cijene, a poslije ćete izraditi točan troškovnik. U predračun unesite sljedeće stavke: oprema izložbe, ambalaža, prijevoz, najam za prostor, postava izložbe, štamparski troškovi i poštarina, a dobivenu svotu troškova povisite za oko 30 posto.

KONCEPCIJA IZLOŽBE

Dio posla već je obavljen, jer postoji osnovni koncept i grubi pregled troškova. Donesena je pozitivna odluka: postavit ćemo izložbu!

Sad mora biti dokraja jasno što se izložbom želi postići, odnosno reći. Mora biti potpuno jasno želi li se tom izložbom upoznati javnost samo s dijelom rada (presjekom umjetničkog rada u posljednju godinu-dvije ili pak s određenom temom) ili tehnikom (grafika, tapiserija, keramika), želi li se prikazati neki proizvodni program (na godišnjim sajmovima) ili pak neka specifična tematika (na primjer: zaštita šuma, povijest nogometnog kluba i sl.). Treba zapisati precizno obrazloženu koncepciju izložbe i odgovoriti na slijedeća pitanja: naziv izložbe, svrha i obrazloženjeizložbe. Ta će vam koncepcija poslije poslužiti kao popratni dokument troškovniku koji morate poslati (ako tražite novčanu pomoć) zajednici za kulturu ili sponzoru.

Dakako, koncepcija se ne radi napamet! S obzirom da već postoji privremeni koncept, odnosno okvirni pregled materijala, u koncepciji sad mora biti razrađen, uz opisni dio i definitivan izbor izložaka, zatim popis potrebnog tehničkog materijala (staklo, panoi, postamenti, sitni pribor, eventualno ukrasno zelenilo, audio i videotehnika itd.). Da biste došli do definitivnog izbora morate napraviti selekciju. Od predloženih izložaka pažljivo odaberite ono što će biti izloženo i uskladite s koncepcijom. To je vrlo ozbiljan posao, pa zahtijeva i mišljenje stručnjaka (kritičara – ako se izlažu umjetnička djela ili likovnog stručnjaka, dizajnera ako se postavlja neka tematska izložba na sajmu). No, stručna koncepcija izložbe razlikuje se od realizacije koncepcije u izložbenom mediju. Zbog toga je – pogotovu ako se postavlja izložba nekog proizvodnog programa na sajmu ili se prikazuje neka stručna tema – u ovoj fazi neophodno uključiti stručnjaka, odnosno dizajnera, koji će medijski uobličiti koncepciju, odnosno odrediti osnovnu ideju izložbe. U toj se fazi često griješi, ali se greške poslije teško ispravljaju. Na papiru sve izgleda jasno i misli se »lako ćemo«, a kad dođe vrijeme da se izložba postavi i otvori obično nastaje panika i a izložba postaje medijski mučak.

Iskusan dizajner ili kritičar, ako je riječ o umjetničkim djelima, može svojim savjetom presudno utjecati na uspjeh izložbe. On vidi ono što se u žaru stvaranja i koncipiranja ne primjećuje. Njegove se sugestije unose u koncepciju. Treba naglasiti da je to presudna faza cijele izložbe, pa definitivnu koncepciju treba izraditi pažljivo i bez žurbe. Jer, što bolje izložbu isplanirate i definirate, lakše ćete je i tehnički postaviti.

694 SAM

Želimir Koščević, „Planiranje”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 7, srpanj 1985., godina X, str. 694.

baviti detaljima, to ćete obaviti poslije. Dobro je napraviti bez selekcije privremeno popis izložaka, kao i zabilježiti predložena mjesta gdje bi se izložba mogla održati. Dakako, već na temelju neselektiranog popisa može se ocijeniti i koliki je izloženi prostor potreban.

Istodobno, treba obići i izložbena mjesta koja bi mogla odgovarati svrsi izlaganja. Treba dobro razgledati prostor, ali ne valja se zadržavati na detaljima. Odaberite tri-četiri prostora, pokušajte provjeriti osnovne podatke o tome tko je vlasnik prostora, odnosno na koji način djeluje, tko su odgovorne osobe i koje su sve izložbe u tom prostoru održane u toku, recimo, posljednje godine dana.

Planiranje počinje barem godinu dana prije datuma okvirno određenog za izložbu. Najbolje je planirati izložbu tokom prvih šest mjeseci tekuće godine za sljedeću. U prvih šest mjeseci tekuće godine, galerije, muzeji i izložbeni paviljoni planiraju izložbeni program za iduću, pa se pravodobnim planiranjem može predviđena izložba uvrstiti u redovni program izložbenog prostora. Također, ako ste zainteresirani za financijsku pomoć u realizaciji izložbe neke od zajednica za kulturu (općinska, gradska, republička), pravodobnim planiranjem možete osigurati i novčana sredstva, koja se u zajednicama za kulturu obično planiraju u toku prvih šest mjeseci kalendarske godine.

U ovoj fazi treba razmisliti i o tehničkim problemima i okvirno ih naznačiti. Među ostalim, tu je prijevoz i rasvjeta (umjetna ili prirodna), nabava dijaprojektora i videoopreme (izložba je medij komunikacije!), ili nekog dodatnog animacijskog programa, kao što je na primjer glazba na otvorenju.

Uza sve informacije i procjene, treba napraviti i približni troškovnik izložbe. Nije svejedno da li će izložba koštati 100.000 ili 300.000 dinara. Već u ovoj fazi (kad još možete odustati) važno je znati okvirne troškove, ali i koliki bi mogao biti eventualni prihod. Ako ne znate ni približno koliki je pojedini trošak, naznačite ga bez cijene, a poslije ćete izraditi točan troškovnik. U predračun unesite sljedeće stavke: oprema izložbe, ambalaža, prijevoz, najam za prostor, postava izložbe, štamparski troškovi i poštarina, a dobivenu svotu troškova povisite za oko 30 posto.

Koncepcija izložbe

Dio posla već je obavljen, jer postoji osnovni koncept i grubi pregled troškova. Donesena je pozitivna odluka: postavit ćemo izložbu!

Sad mora biti do kraja jasno što se izložbom želi postići, odnosno reći. Mora biti potpuno jasno želi li se tom izložbom upoznati javnost samo s dijelom rada (presjekom umjetničkog rada u posljednju godinu-dvije ili pak s određenom temom) ili tehnikom (grafika, tapiserija, keramika), želi li se prikazati neki proizvodni program (na godišnjim sajmovima) ili pak neka specifična tematika (na primjer: zaštita šuma, povijest nogometnog kluba i sl.). Treba zapisati precizno obrazloženu koncepciju izložbe i odgovoriti na sljedeća pitanja: naziv izložbe, svrha i obrazloženje izložbe. Ta će vam koncepcija poslije poslužiti kao popratni dokument troškovniku koji morate poslati (ako tražite novčanu pomoć) zajednici za kulturu ili sponzoru.

Dakako, koncepcija se ne radi napamet! S obzirom da već postoji privremeni koncept, odnosno okvirni pregled materijala, u koncepciji sad mora biti razrađen, uz opisni dio i definitivan izbor izložaka, zatim popis

potrebnog tehničkog materijala (staklo, paneli, postamenti, sitni pribor, eventualno ukrasno zelenilo, audio i videotehnika itd.). Da biste došli do definitivnog izbora, morate napraviti selekciju. Od predloženih izložaka pažljivo odaberite ono što će biti izloženo i uskladite s koncepcijom. To je vrlo ozbiljan posao, pa zahtijeva i mišljenje stručnjaka (kritičara – ako se izlažu umjetnička djela ili likovnog stručnjaka, dizajnera ako se postavlja neka tematska izložba na sajmu). No, stručna koncepcija izložbe razlikuje se od realizacije koncepcije u izložbenom mediju. Zbog toga je – pogotovo ako se postavlja izložba nekog proizvodnog programa na sajmu ili se prikazuje neka stručna tema – u ovoj fazi neophodno uključiti stručnjaka, odnosno dizajnera, koji će medijski uobličiti koncepciju, odnosno odrediti osnovnu ideju izložbe. U toj se fazi često griješi, ali se greške poslije teško ispravljaju. Na papiru sve izgleda jasno i misli se „lako ćemo“, a kad dođe vrijeme da se izložba postavi i otvori obično nastaje panika i izložba postaje medijski mućak.

Iskusan dizajner ili kritičar, ako je riječ o umjetničkim djelima, može svojim savjetom presudno utjecati na uspjeh izložbe. On vidi ono što se u žaru stvaranja i koncipiranja ne primjećuje. Njegove se sugestije unose u koncepciju. Treba naglasiti da je to presudna faza cijele izložbe, pa definitivnu koncepciju treba izraditi pažljivo i bez žurbe. Jer, što bolje izložbu isplanirate i definirate, lakše ćete je i tehnički postaviti.

III
BIRANJE PROSTORA

Još tokom planiranja izložbe, dobro je obići izložbene prostore za koje pretpostavljamo da će odgovarati zamišljenoj namjeni. Nakon toga slijedi razrada detalja: da li prostor odgovara po kvadraturi, mjestu, ugledu...

Pri odabiru, najbolje je sastaviti upitnik i jednaka pitanja postaviti odgovornim osobama u pojedinim izložbenim prostorima. Na taj se način dobiva cjelovita slika o općim uvjetima prostora, koji bi se (u idealnom smislu) trebali poklopiti s koncepcijom. Što je više postavljenih pitanja, vjerojatnost pogrešnog izbora prostora je manja. Najpovoljnije je odrediti se za dva-tri prostora i zatim, na temelju odgovora iz upitnika, odabrati jedan.

Dakle, zatražite, bez obzira na vrstu izložbe, odgovore na sljedeća pitanja:

1. Ime galerije/prostora
adresa
telefon/teleks
ime upravitelja/odgovorne osobe
2. Veličina prostora
m²
veliki (više od 500 m²)
srednji (100–500 m²)
duljina izložbenih zidova u dužnim metrima
visina prostora
dozvoljeno opterećenje (ako se radi o skulpturama ili težim predmetima)
3. Tlocrt i presjek prostora
4. Od čega su zidovi ili pregrade
žbukani zid
drvene pregrade
zid obložen nekim materijalom
5. Boja zidova
6. Cijena najamnine po danu
i što je sve uključeno u tu cijenu (čuvanje, troškovi rasvjete i grijanja, pohrana ambalaže i sl.). Svi se detalji kasnije uključuju u ugovor o najmu prostora.
7. Da li postoji skladišni prostor i koje veličine?
8. Da li se izložba čuva i koliko čuvara postoji?
9. Da li je ulaz besplatan ili je uobičajeno naplaćivanje ulaznice?
10. Da li dio troškova prostora subvencionira neka interesna zajednica, općina ili narodno sveučilište?
11. Kakva je rasvjeta prostora?
Prirodna:
stropna
prozorska
kombinacija
Umjetna:
fluorescentna
reflektorska
kombinacija
može li se rasvjeta kombinirati kao prirodno-umjetna
može li se jačina rasvjete kontrolirati
raspored utičnica
12. Da li se kontrolira unutrašnja temperatura i vlažnost?
13. Da li prostor ima teretni ulaz?
dimenzije teretnog ulaza
da li je moguće teretnom ulazu prići kamionom za gradski transport
da li postoji komunikacija od teretnog ulaza do izložbenog prostora
14. Kad je prostor slobodan za unošenje eksponata i kada ih treba odnijeti iz prostora?
15. Na koji se način eksponati vješaju na zid?
16. Da li prostor raspolaže vlastitim panoima i postamentima?
17. Da li prostor ima svoj vlastiti grafički identitet (za pozivnicu, plakat i katalog)?
18. Da li prostor sam distribuira pozivnice i koliko?
19. Kakav je tip otvaranja izložbe uobičajen?
bez protokola
uobičajeni su govori
koktel da/ne
20. Koliko izložba obično traje?

Ukoliko se dobije odgovor na ovih dvadeset pitanja, odabir izložbenog prostora bit će jednostavan. Jedno pitanje ne treba staviti u upitnik, ali ga treba postaviti, a odgovor tražiti drugdje, odnosno svuda oko sebe. Ono glasi:

„Kakav ugled ima taj prostor?”

Ugled prostora dakako može znatno pridonijeti uspjehu izložbe i na to pitanje potrebno je dobiti što opsežniji odgovor. Raspitujte se!

Osobito su važni financijski uvjeti. S obzirom na najnovije trendove da se kultura više okreće tržišnim odnosima, besplatan prostor za izlaganje gotovo više i nije moguće naći. Naravno, može se urediti da najam prostora plati netko drugi, sponzor na primjer, ali o tome će biti riječi kasnije.

U pravilu, izložbeni prostori danas stoje i do 5000 dinara po danu, što može biti skupo, a može biti i jeftino, ovisno o tome pod kojim se uvjetima prostor iznajmljuje. Kod prostora koji pripadaju kulturnim institucijama ne treba zaboraviti da tim institucijama zajednice za kulturu pokrivaju tzv. „hladni pogon”, što znači da se u pravilu ne bi trebalo plaćati grijanje, električna energija, čišćenje.

Najbolje je zatražiti pravilnik o iznajmljivanju prostora, možda ga dobijete, možda ne, a možda niti ne postoji.

Još jedan važan detalj: termini izložbe dogovaraju se tokom tekuće godine za narednu. Najbolje je da se prve četiri faze pripreme izložbe odvijaju u prvoj polovici tekuće godine, a da se izložba planira za narednu godinu. Međutim, neće se zakasniti ako se točan termin dogovori i tokom jeseni tekuće godine. Za dogovor su to povoljnije okolnosti,

budući da je u to vrijeme već gotov troškovnik, a na horizontu se mogu nazrijeti i eventualne subvencije, sponzorstva i mogući prihodi.

Želimir Koščević, „Biranje prostora", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor),* br. 8, kolovoz 1985., godina X, str. 793.

IV
TROŠKOVNIK

Kada smo isplanirali izložbu i odabrali prostor, slijedi vrlo „pipav" posao, koji će prevagnuti — isplati li se organizirati izložbu ili ne. To je izrada troškovnika, posao jednako važan kao i definiranje koncepcije. Nema besplatne izložbe! Svaka, pa i najmanja izložba traži osiguranje izvjesne svote novaca, i tu iznenađenja ne smije biti. Bolje ušteda nego prekoračenje predviđene svote – no najbolje je planirati točno.

Preliminarni troškovnik već smo načinili. Sada slijedi definitivni, koji će sadržavati popis svih radnji, nabavki i stavki potrebnih za ostvarenje izložbe, kao i iskazane cijene. Pošto se troškovnici, odnosno stavke razlikuju od izložbe do izložbe, ovdje donosimo primjer općeg troškovnika u kojemu su sadržane stavke uobičajene prilikom realizacije neke izložbe.

Naravno, ni u ovom općem troškovniku neke stavke neće biti popunjene brojkama: netko može primjerice transport riješiti besplatno, netko neće imati putnih troškova, netko će fotografiranje riješiti sam itd.

Dobro je nekoliko mjeseci prije otvorenja izložbe provjeriti troškovnik jer će neke stavke možda trebati korigirati — na više ili na niže.

Kao ogledni primjer troškovnika prikazujemo troškovnik jedne profesionalne muzejsko-galerijske ustanove koja godišnje realizira po tridesetak izložbi u zemlji i inozemstvu.

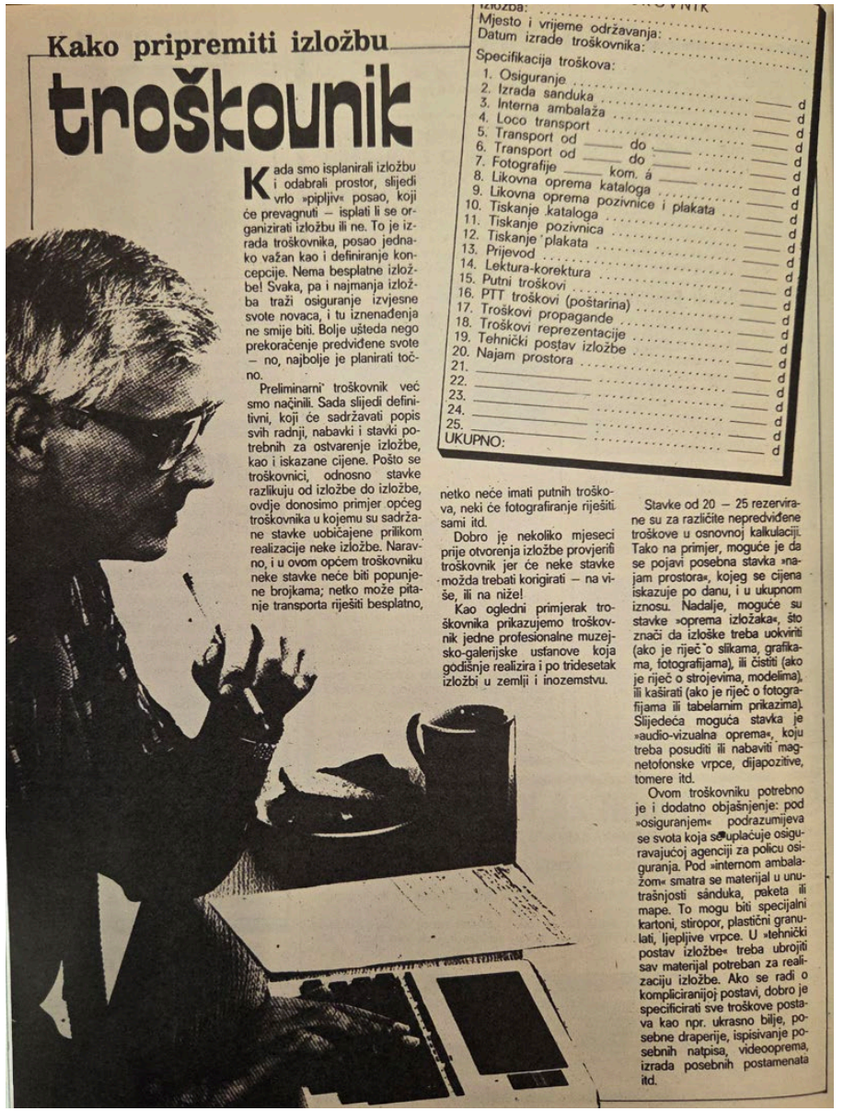
Primjer troškovnika
Osiguranje
Izrada sanduka
Interna ambalaža
Lokalni transport
Transport od ____ do ____
Transport od ____ do ____
Fotografije ____ komada
Likovna oprema kataloga
Likovna oprema pozivnice i plakata
Tiskanje kataloga
Tiskanje pozivnica
Tiskanje plakata
Prijevod
Lektura-korektura
Putni troškovi
PTT troškovi (poštarina)
Troškovi propagande
Troškovi reprezentacije
Tehnički postav izložbe
Najam prostora
21–25. Ostale stavke

UKUPNO
Stavke od 20 do 25 rezervirane su za različite nepredviđene troškove u osnovnoj kalkulaciji.

Tako, na primjer, može se pojaviti posebna stavka „najam prostora", kojega se cijena iskazuje po danu i u ukupnom iznosu.

Nadalje, moguće su stavke „oprema izložaka", što znači da izloške treba uokviriti (ako je riječ o slikama, grafikama, fotografijama), ili čistiti (ako je riječ o strojevima, modelima), ili kaširati (ako je riječ o fotografijama i tabelarnim prikazima).

Sljedeća moguća stavka jest „audiovizualna oprema", koju treba posuditi ili nabaviti: magnetofonske vrpce, dijapozitive, projektore itd.



Kako pripremiti izložbu

troškovnik

Kada smo isplanirali izložbu i odabrali prostor, slijedi vrlo »pipljiv« posao, koji će prevagnuti – isplati li se organizirati izložbu ili ne. To je izrada troškovnika, posao jednako važan kao i definiranje koncepcije. Nema besplatne izložbe! Svaka, pa i najmanja izložba traži osiguranje izvjesne svote novaca, i tu iznenađenja ne smije biti. Bolje ušteda nego prekoračenje predviđene svote – no, najbolje je planirati točno.

Preliminarni troškovnik već smo načinili. Sada slijedi definitivni, koji će sadržavati popis svih radnji, nabavki i stavki potrebnih za ostvarenje izložbe, kao i iskazane cijene. Pošto se troškovnici, odnosno stavke razlikuju od izložbe do izložbe, ovdje donosimo primjer općeg troškovnika u kojemu su sadržane stavke uobičajene prilikom realizacije neke izložbe. Naravno, i u ovom općem troškovniku neke stavke neće biti popunjene brojkama; netko može pitanje transporta riješiti besplatno, netko neće imati putnih troškova, neki će fotografiranje riješiti sami itd.

Dobro je nekoliko mjeseci prije otvorenja izložbe provjeriti troškovnik jer će neke stavke možda trebati korigirati – na više, ili na niže!

Kao ogledni primjerak troškovnika prikazujemo troškovnik jedne profesionalne muzejsko-galerijske ustanove koja godišnje realizira i po tridesetak izložbi u zemlji i inozemstvu.

Izložba: .....
Mjesto i vrijeme održavanja: .....
Datum izrade troškovnika: .....

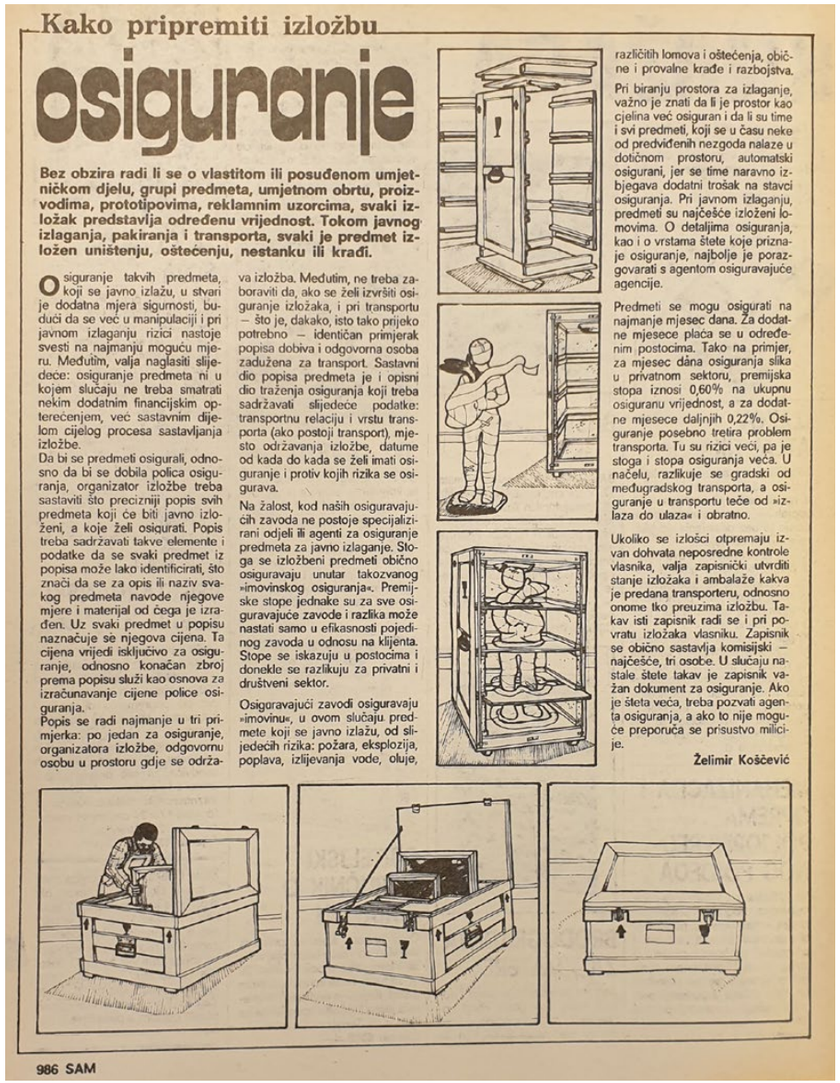
Specifikacija troškova:

1. Osiguranje	____	d
2. Izrada sanduka	____	d
3. Interna ambalaža	____	d
4. Loco transport	____	d
5. Transport od ____ do ____	____	d
6. Transport od ____ do ____	____	d
7. Fotografije ____ kom. á ____	____	d
8. Likovna oprema kataloga	____	d
9. Likovna oprema pozivnice i plakata	____	d
10. Tiskanje kataloga	____	d
11. Tiskanje pozivnica	____	d
12. Tiskanje plakata	____	d
13. Prijevod	____	d
14. Lektura-korektura	____	d
15. Putni troškovi	____	d
16. PTT troškovi (poštarina)	____	d
17. Troškovi propagande	____	d
18. Troškovi reprezentacije	____	d
19. Tehnički postav izložbe	____	d
20. Najam prostora	____	d
21. ____	____	d
22. ____	____	d
23. ____	____	d
24. ____	____	d
25. ____	____	d
UKUPNO:	____	d

Stavke od 20 – 25 rezervirane su za različite nepredviđene troškove u osnovnoj kalkulaciji. Tako na primjer, moguće je da se pojavi posebna stavka »najam prostora«, kojeg se cijena iskazuje po danu, i u ukupnom iznosu. Nadalje, moguće su stavke »oprema izložaka«, što znači da izloške treba uokviriti (ako je riječ o slikama, grafikama, fotografijama), ili čistiti (ako je riječ o strojevima, modelima), ili kaširati (ako je riječ o fotografijama ili tabelarnim prikazima). Slijedeća moguća stavka je »audio-vizualna oprema«, koju treba posuditi ili nabaviti magnetofonske vrpce, dijapozitive, tomere itd.

Ovom troškovniku potrebno je i dodatno objašnjenje: pod »osiguranjem« podrazumijeva se svota koja se uplaćuje osiguravajućoj agenciji za policu osiguranja. Pod »internom ambalažom« smatra se materijal u unutrašnjosti sanduka, paketa ili mape. To mogu biti specijalni kartoni, stiropor, plastični granulati, ljepljive vrpce. U »tehnički postav izložbe« treba ubrojiti sav materijal potreban za realizaciju izložbe. Ako se radi o kompliciranijoj postavi, dobro je specificirati sve troškove postava kao npr. ukrasno bilje, posebne draperije, ispisivanje posebnih natpisa, videooprema, izrada posebnih postamenata itd.

Želimir Koščević, „Troškovnik", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor)*, br. 8. kolovoza 1985., godina X, nenumerirana stranica.



Kako pripremiti izložbu

osiguranje

Bez obzira radi li se o vlastitom ili posuđenom umjetničkom djelu, grupi predmeta, umjetnom obrtu, proizvodima, prototipovima, reklamnim uzorcima, svaki izložak predstavlja određenu vrijednost. Tokom javnog izlaganja, pakiranja i transporta, svaki je predmet izložen uništenju, oštećenju, nestanku ili krađi.

Osiguranje takvih predmeta, koji se javno izlažu, u stvari je dodatna mjera sigurnosti, budući da se već u manipulaciji i pri javnom izlaganju rizici nastoje svesti na najmanju moguću mjeru. Međutim, valja naglasiti sljedeće: osiguranje predmeta ni u kojem slučaju ne treba smatrati nekim dodatnim financijskim opterećenjem, već sastavnim dijelom cijelog procesa sastavljanja izložbe.

Da bi se predmeti osigurali, odnosno da bi se dobila polica osiguranja, organizator izložbe treba sastaviti što precizniji popis svih predmeta koji će biti javno izloženi, a koje želi osigurati. Popis treba sadržavati takve elemente i podatke da se svaki predmet iz popisa može lako identificirati, što znači da se za opis ili naziv svakog predmeta navode njegove mjere i materijal od čega je izrađen. Uz svaki predmet u popisu naznačuje se njegova cijena. Ta cijena vrijedi isključivo za osiguranje, odnosno konačan zbroj prema popisu služi kao osnova za izračunavanje cijene police osiguranja.

Popis se radi najmanje u tri primjerka: po jedan za osiguranje, organizatora izložbe, odgovornu osobu u prostoru gdje se održava izložba. Međutim, ne treba zaboraviti da, ako se želi izvršiti osiguranje izložaka, i pri transportu — što je, dakako, isto tako prijeko potrebno — identičan primjerak popisa dobiva i odgovorna osoba zadužena za transport.

Sastavni dio popisa predmeta je i opisni dio traženja osiguranja koji treba sadržavati sljedeće podatke: transportnu relaciju i vrstu transporta (ako postoji transport), mjesto održavanja izložbe, datume od kada do kada se želi imati osiguranje i protiv kojih rizika se osigurava.

Na žalost, kod naših osiguravajućih zavoda ne postoje specijalizirani odjeli ni agenti za osiguranje predmeta za javno izlaganje. Stoga se izložbeni predmeti obično osiguravaju unutar takozvanog imovinskog osiguranja.

Premijske stope jednake su za sve osiguravajuće zavode i razlika može nastati samo u efikasnosti pojedinog zavoda u odnosu na klijenta. Stope se iskazuju u postocima i donekle se razlikuju za privatni i društveni sektor.

Osiguravajući zavodi osiguravaju »imovinu«, u ovom slučaju predmete koji se javno izlažu, od slijedećih rizika: požara, eksplozija, poplava, izlijevanja vode, oluje, različitih lomova i oštećenja, obične i provalne krađe i razbojstva.

Pri biranju prostora za izlaganje, važno je znati da li je prostor kao cjelina već osiguran i da li su time i svi predmeti, koji se u času neke od predviđenih nezgoda nalaze u dotičnom prostoru, automatski osigurani, jer se time naravno izbjegava dodatni trošak na stavci osiguranja. Pri javnom izlaganju, predmeti su najčešće izloženi lomovima. O detaljima osiguranja, kao i o vrstama štete koje priznaje osiguranje, najbolje je porazgovarati s agentom osiguravajuće agencije.

Predmeti se mogu osigurati na najmanje mjesec dana. Za dodatne mjesece plaća se u određenim postocima. Tako na primjer, za mjesec dana osiguranja slika u privatnom sektoru, premijska stopa iznosi 0,60% na ukupnu osiguranu vrijednost, a za dodatne mjesece daljnjih 0,22%. Osiguranje posebno tretira problem transporta. Tu su rizici veći, pa je stoga i stopa osiguranja veća. U načelu, razlikuje se gradski od međugradskog transporta, a osiguranje u transportu teče od »izlaza do ulaza« i obratno.

Ukoliko se izlošci otpremaju izvan dohvata neposredne kontrole vlasnika, valja zapisnički utvrditi stanje izložaka i ambalaže kakva je predana transporteru, odnosno onome tko preuzima izložbu. Takav isti zapisnik radi se i pri povratu izložaka vlasniku. Zapisnik se obično sastavlja komisijski — najčešće, tri osobe. U slučaju nastale štete takav je zapisnik važan dokument za osiguranje. Ako je šteta veća, treba pozvati agenta osiguranja, a ako to nije moguće preporuča se prisustvo milicije.

Želimir Koščević

986 SAM

Želimir Koščević, „Osiguranje”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 10. listopada 1985., godina X, str. 986.

Ovom troškovniku potrebno je i dodatno objašnjenje:

Pod **osiguranjem** podrazumijeva se svota koja se uplaćuje osiguravajućoj agenciji za policu osiguranja.

Pod **internom ambalažom** smatra se materijal u unutrašnjosti sanduka, paketa ili mape. To mogu biti specijalni kartoni, stiropor, plastični granulati, ljepljive vrpce i slično.

U **tehnički postav izložbe** treba ubrojiti sav materijal potreban za realizaciju izložbe. Ako se radi o kompliciranijoj postavi, dobro je specificirati sve troškove postava kao što su, primjerice, ukrasno bilje, posebne draperije, ispisivanje posebnih natpisa, videooprema, izrada posebnih postamenata itd.

V
OSIGURANJE

Bez obzira radi li se o vlastitom ili posuđenom umjetničkom djelu, grupi predmeta, umjetnom obrtu, proizvodima, prototipovima, reklamnim uzorcima, svaki izložak predstavlja određenu vrijednost. Tokom javnog izlaganja, pakiranja i transporta, svaki je predmet izložen uništenju, oštećenju, nestanku ili krađi.

Osiguranje takvih predmeta, koji se javno izlažu, u stvari je dodatna mjera sigurnosti, budući da se već pri manipulaciji i javnom izlaganju rizici nastoje svesti na najmanju moguću mjeru. Međutim, valja naglasiti sljedeće: osiguranje predmeta ni u kojem slučaju ne treba smatrati nekim dodatnim financijskim opterećenjem, već sastavnim dijelom cijelog procesa sastavljanja izložbe.

Da bi se predmeti osigurali, odnosno da bi se dobila polica osiguranja, organizator izložbe treba sastaviti što precizniji popis svih predmeta koji će biti javno izloženi, a koje želi osigurati.

Popis treba sadržavati takve elemente i podatke da se svaki predmet iz popisa može lako identificirati, što znači da se uz opis ili naziv svakog predmeta navode njegove mjere i materijal od čega je izrađen. Uz svaki predmet u popisu naznačuje se njegova cijena.

Ta cijena vrijedi isključivo za osiguranje, odnosno konačan zbroj prema popisu služi kao osnova za izračunavanje cijene police osiguranja.

Popis se radi najmanje u tri primjerka: po jedan za osiguranje, organizatora izložbe, odgovornu osobu u prostoru gdje se održava izložba.

Međutim, ne treba zaboraviti da, ako se želi vršiti osiguranje izložaka, i pri transportu — što je, dakako, isto tako prijeko potrebno — identičan primjerak popisa dobiva i odgovorna osoba zadužena za transport.

Sastavni dio popisa predmeta je i opisni dio traženja osiguranja koji treba sadržavati sljedeće podatke: transportnu relaciju i vrstu transporta (ako postoji transport), mjesto održavanja izložbe, datume od kada do kada se želi imati osiguranje i protiv kojih rizika se osigurava.

Na žalost, kod naših osiguravajućih zavoda ne postoje specijalizirani odjeli ni agenti za osiguranje predmeta za javno izlaganje. Stoga se izložbeni predmeti obično osiguravaju unutar takozvanog imovinskog osiguranja.

Premijske stope jednake su za sve osiguravajuće zavode i razlika može nastati samo u efikasnosti pojedinog zavoda u odnosu na klijenta. Stope se iskazuju u postocima i donekle se razlikuju za privatni i društveni sektor.

Osiguravajući zavodi osiguravaju „imovinu”, u ovom slučaju predmete koji se javno izlažu, od sljedećih rizika: požara, eksplozija, poplava, izlijevanja vode, oluje, različitih lomova i oštećenja, obične i provalne krađe i razbojstva.

Pri biranju prostora za izlaganje, važno je znati da li je prostor kao cjelina već osiguran i da li su time i svi predmeti, koji se u času neke od predviđenih nezgoda nalaze u dotičnom prostoru, automatski osigurani, jer se time naravno izbjegava dodatni trošak na stavci osiguranja.

Pri javnom izlaganju, predmeti su najčešće izloženi lomovima. O detaljima osiguranja, kao i o vrstama štete koje priznaje osiguranje, najbolje je porazgovarati s agentom osiguravajuće agencije.

Predmeti se mogu osigurati na najmanje mjesec dana. Za dodatne mjesece plaća se u određenim postocima. Tako, na primjer, za mjesec dana osiguranja slika u privatnom sektoru, premijska stopa iznosi 0,60 % na ukupnu osiguranu vrijednost, a za dodatne mjesece daljnjih 0,22 %.

Osiguranje posebno trpi problem transporta. Tu su rizici veći, pa je stoga i stopa osiguranja veća. U načelu, razlikuje se gradski od međugradskog transporta, a osiguranje u transportu teče od izlaza do ulaza i obratno.

Ukoliko se izlošci otpremaju izvan dohvata neposredne kontrole vlasnika, valja zapisnički utvrditi stanje izložaka i ambalaže kakva je predana transporteru, odnosno onome tko preuzima izložbu.

Takav isti zapisnik radi se i pri povratu izložaka vlasniku. Zapisnik se obično sastavlja komisijski — najčešće tri osobe. U slučaju nastale štete takav je zapisnik važan dokument za osiguranje.

Ako je šteta veća, treba pozvati agenta osiguranja, a ako to nije moguće preporuča se prisustvo milicije.

VI
PUT DO NOVCA

Kada je bilo riječi o troškovniku, upozorili smo vas da nema besplatne izložbe. Svaka izložba stoji novaca! Budući da je troškovnik već napravljen, točno se zna koliko je novca potrebno za realizaciju izložbe.

Kako je proces osiguranja potrebnih financijskih sredstava dosta dugotrajan, a često i administrativno kompliciran, tom se poslu pristupa čim se izradi troškovnik. Već je ranije naglašena potreba pravodobnog planiranja i pravodobne izrade troškovnika, a sad ponavljamo da je to najbolje napraviti otprilike godinu dana prije same izložbe. Jer, ako se zatvaranje financijske konstrukcije započne desetak mjeseci prije same izložbe, vjerojatnije je da će ona biti financijski pokrivena.

Dakle, nakon preciznije kalkulacije troškova izložbe, pristupa se fazi osiguranja potrebnih sredstava. Novac se može osigurati na nekoliko načina:

a) preko određenih SIZ-ova za kulturu, za obrazovanje, znanost itd. odnosno preko društveno-političkih zajednica;

b) angažiranjem sponzora odnosno pokrovitelja;

c) komercijalizacijom odnosno marketingom;

d) angažiranjem vlastitih, tj. privatnih sredstava;

e) kombinacijom a, b i c načina.

a)

Prethodni, neobavezni informativni razgovori gotovo su neophodni. Na taj



Kako pripremiti izložbu

OTPREMA

Kad ste izloške propisno osigurali, predstoje vam dva važna posla: pravilno ih upakirati i pobrinuti se za što sigurniji prijevoz do mjesta izložbe.

PRIJEVOZ

U nas, na žalost, ne postoji transportna agencija specijalizirana za prijevoz umjetnina i posebnih izložaka. Zbog toga, bez obzira na svu moguću pažnju prijevoznika, umjetnine i ostali izlošci uvelike su izloženi opasnosti. Ne treba posebno naglašavati da izlošci moraju biti zatićeni sigurnom ambalažom od tumbanja i vibracija. Ukrcavanje i iskrcavanje mora nadgledati onaj koji šalje izloške ili onaj koji ih prima. To su vrlo delikatni poslovi, pogotovu ako su predmeti lomljivi.

Kako nema specijalizirane transportne agencije za umjetnine i posebne izloške, svejedno je kojeg prijevoznika odaberete. Ipak, zatražite ponudu od nekoliko njih, a pismeno iznesite sve uvjete prijevoza, točno polazište i odredište te vrijeme polaska i dolaska. U svakom traženju treba navesti da li su izlošci već osigurani u prijevozu ili ne, jer će ih prijevoznik, ako to posebno ne naglasite, sam osigurati. Troškove osiguranja će uračunati u cijenu prijevoza, pa vam se može dogoditi da osiguranje platite dvaput.

Važno je znati i kakvim će se vozilom izlošci prevoziti, dimenzije teretnog prostora, da li je furgon ili ima samo ceradu, a vi morate navesti dimenzije predmeta odnosno sanduka te njihovu približnu težinu.

Na konačan izbor utjecat će, dakako, najpovoljnija ponuda. No, prije konačne pogodbe, još jednom razmotrite s prijevoznikom sve detalje i tek tada dogovorite posao. Prijevoznik mora imati popis izložaka koje prevozi. Jedan primjerak zadržava pošiljalac, a kopija se šalje primaocu.

Isti postupak vrijedi za gradski, međugradski i inozemni prijevoz s tim što kod inozemnog transporta treba popis prevesti na jezik zemlje u koju se izložba šalje, kao i dozvolu za izvoz (suglasnost) nadležnog zavoda za zaštitu spomenika kulture.

Cestovni međugradski prijevoz najčešće se primjenjuje jer omogućuje izravnu otpremu od pošiljaoca do primaoca. Prijevoz vlakom ili avionom uključuje dodatne manipulacije, pretovare, što povećava rizik oštećenja ili nestanka.

S obzirom na situaciju u željezničkom transportu, ne preporučuje se slanje osjetljivih predmeta tim putem.

Kod prijevoza avionom, treba voditi računa o promjeni pritiska i o niskoj temperaturi u teretnom dijelu aviona.

U sve tri varijante prijevoza (kamion, vlak, avion) vibracije vozila mogu oštetiti izloške. Zbog toga treba osobitu pažnju posvetiti pravilnom pakiranju izložaka.

PAKIRANJE

O pakiranju vrijednih izložaka postoji vrlo opsežna literatura, gdje možete naći detaljne savjete o načinu pakiranja pojedinih vrsta predmeta, no zadržat ćemo se samo na nekim općim savjetima koje treba poštovati.

Ambalažu treba pripremiti unaprijed, jer pakiranje na brzinu može se i te kako osvetiti. Na žalost, ne nudi se širok izbor zaštitnih materijala (posebnih vrsta papira, plastičnih folija, granulata itd.), pa se pri pakiranju morate poslužiti onim što nađete.

Izloške možete pakirati na dva načina: jedan kojim se zamata svaki predmet posebno (tzv. interna ambalaža) i drugi, kojim se već zaštićeni predmeti smještaju u sanduke, kutije ili pakete. Za svaku vrst predmeta postoji specifičan način pakiranja.

Slikama na platnu treba posebno osigurati uglove i poleđinu. Svaku sliku treba omotati mekim, zatim tvrđim papirom ili plastičnom folijom. Pri pakiranju folijom treba znati da je to nepropusni materijal, pa se s unutrašnje strane folije može pojaviti kondenzirana vlaga. Slike na platnu treba zatim staviti u drveni sanduk, s posebnim pregradama za svaku sliku tako da se međusobno ne dodiruju. Idealno bi bilo takav sanduk iznutra obložiti izolacijskim trakama ili pustom. Ako su slike ostaklje-ne, staklo treba oblijepiti trakom, koja će ako se staklo slomi zaštititi površinu slike, jer će se staklo zadržati na ljepljivoj traci. Grafike i fotografije obično se umeću u posebne kartonske okvire koji osim zaštite mogu istodobno poslužiti i kao oprema za izlaganje. Između svakog kartonskog okvira podmeće se list mekog i tvrđeg papira, a sve zajedno možete složiti u čvrstu mapu, ili plitki drveni sanduk.

Kod trodimenzionalnih predmeta, postupak pakiranja je malo složeniji. Takav predmet treba u sanduku učvrstiti da se, ne pomiče. Uz vrlo osjetljive predmete treba ostaviti slobodan prostor koji morate ispuniti plastičnim granulatom (stiroporom), novinskim papirom ili drvenim strugotinama.

Međutim, nije dovoljno samo sigurno upakirati izloške i poslati ih na adresu primaoca. Na ambalaži, drvenom sanduku, treba posebno označiti da je sadržaj lomljiv i da ga se ne smije ostavljati na otvorenom prostoru. Na sve četiri strane sanduka stavlja se oznaka »gore« i »dolje«, uz obavezno naljepnicu »ne tumbaj«. Na sanduku se vidljivo ispisuje ime vlasnika sanduka, a preporučljivo je da se upiše i bruto težina. Također treba označiti gdje se sanduk otvara. Ako, ima nekoliko sanduka, treba ih numerirati.

Primalac sanduka mora unaprijed znati sadržaj (ima popis izložaka i popis izložaka po sanducima) i kako se sanduci otvaraju. Često se otvaraju lokotom, što znači da ključ lokota treba na vrijeme uručiti primaocu. Primalac mora znati i kakva je unutrašnja ambalaža. Takve upute gerantiraju pošiljaocu ispravno rukovanje ambalažom, a primaocu olakšavaju manipulaciju pri prijemu izložbe.

Pri otvaranju ambalaže treba postupiti točno prema priloženoj uputi i otvoriti je propisanim alatom. Kad se predmeti otpakiraju i komisijski pregledaju, o čemu se sačinjava zapisnik, svu unutrašnju ambalažu treba ostaviti u sanduku, koji se provizorno zatvara i odlaže u spremište. Vrlo je važno da na sanduku ostaje vidljiva informacija o predmetima koji su bili u njemu, zbog ponovnog pakiranja izložaka nakon završetka izložbe.

Bez obzira o kakvoj je vrsti izložaka riječ, pri manipuliranju predmetima, pomoćno ili tehničko osoblje mora imati čiste i suhe ruke ili rukavice.

Pripremio: Želimir Koščević

90 SAM

Želimir Koščević, „Otprema”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 1, siječanj 1986., godina XI, str. 90.

način saznaje se postupak koji treba provesti: kakav oblik molbe ili traženja treba uputiti, što se sve prilaže uz traženje, rok za podnošenje traženja, točan naziv naslova i sl.

Ako je riječ o izložbi kulturnog sadržaja, traženje se podnosi općinskom SIZ-u za kulturu, ali može se predati i udruženoj samoupravnoj zajednici za kulturu grada Zagreba. U traženju je potrebno iskazati sve troškove, a posebno je navesti svotu koja se traži od SIZ-a ili USIZ-a.

Molbu treba popratiti obrazloženjem izložbe odnosno koncepcijom te naznačiti mjesto i vrijeme njezina održavanja. Tu je strpljenje važan faktor, pa se preporučuje pravodobna predaja molbe ili traženja.

b)

Za stvarni angažman sponzora, treba pripremiti animacijski materijal: fotografije izložaka, možda već i skicu izložbe, točne podatke o mjestu i vremenu izložbe s procjenom važnosti i ugleda mjesta gdje se izlaže, te skicu kataloga s rasporedom (veličinama) oglasnog prostora.

Treba voditi računa da se traženje sponzora ne pretvori u moljakanje, već nastojati da se pronađe neki zajednički interes. Što to znači?

To u principu znači da za umjetničku izložbu keramike ne treba tražiti sponzora u tekstilnoj industriji nego u industrijskoj grupaciji koja je bliska keramici.

Nikad, međutim, ne treba zaboraviti da udruženi rad već zakonski izdvaja iz svog dohotka potrebna sredstva za kulturu i da sponzora u načelu treba pozvati na otvorenje izložbe, osobno mu predati katalog, ako postoji, a po završetku izložbe izraziti mu pismenu zahvalnost.

Na temelju troškovnika, razrađuju se prihodi od sponzora. Bolje je imati više sponzora s manjim iznosima, negoli obrnuto. To, doduše, zahtijeva veći trud, ali uvijek se obostrano isplati.

c)

To je opasan način stjecanja potrebnih sredstava. Komercijalizacija može, na primjer, dovesti do toga da na izložbi na temu zaštite prirode reklamirate tvornicu umjetnih gnojiva, koja zagađuje cijelu regiju!

Međutim, ako se komercijala postavi pametno, može uroditi proširenjem izložbe. Zašto, na primjer, na izložbi o zaštiti prirode ne prodavati i značke ekologa ili razglednice sa slikama prirodnih ljepota i sl.

U slučaju individualnih umjetničkih izložbi, prodaja izloženih eksponata više je nego dobrodošla. Kod većih izložbi, gdje pri realizaciji sudjeluje više ljudi, preporučljivo je angažirati stručnjaka za marketing (čak i na bazi procenta dobiti), koji će znati rasporediti određena novčana sredstva i kanalizirati ih u prihode izložbe.

d)

Ovo se, dakako, odnosi na manje samostalne izložbe umjetnika, amatera, hobista, skupljača itd. Uz povoljne okolnosti možete samostalno financirati vlastitu izložbu, tim prije ako računate na moguće prihode od prodaje izložaka.

VII
OTPREMA

Kad ste izloške propisno osigurali, predstoje vam dva važna posla: pravilno ih upakirati i pobrinuti se za što sigurniji prijevoz do mjesta izložbe.

Prijevoz

U nas, na žalost, ne postoji transportna agencija specijalizirana za prijevoz umjetnina i posebnih izložaka. Zbog



Kako pripremiti izložbu

PUT DO NOVCA

Kada je bilo riječi o troškovniku, upozorili smo vas da nema besplatne izložbe. Svaka izložba stoji novaca! Budući da je troškovnik već napravljen, točno se zna koliko je novca potrebno za realizaciju izložbe.

Kako je proces osiguranja potrebnih financijskih sredstava dosta dugotrajan, a često i administrativno kompliciran, tom se poslu pristupa čim se izradi troškovnik. Već je ranije naglašena potreba pravodobnog planiranja i pravodobne izrade troškovnika, a sad ponavljamo da je to najbolje napraviti otprilike godinu dana prije same izložbe. Jer, ako se zatvaranje financijske konstrukcije započne desetak mjeseci prije same izložbe, vjerojatnije je da će ona biti financijski pokrivena. Dakle, nakon preciznije kalkulacije troškova izložbe, pristupa se fazi osiguranja potrebnih sredstava. Novac se može osigurati na nekoliko načina:

a) preko određenih SIZ-ova za kulturu, za obrazovanje, znanost itd. odnosno preko društveno-političkih zajednica;

b) angažiranjem sponzora odnosno pokrovitelja;

c) komercijalizacijom odnosno marketingom

d) angažiranjem vlastitih tj. privatnih sredstava

e) kombinacijom a, b i c načina.

a) Prethodni, neobavezni informativni razgovori, gotovo su neophodni. Na taj način saznaje se postupak koji treba provesti: kakav oblik molbe ili traženja treba upitati, što se sve prilaže uz traženje, rok za podnošenje traženja, točan naziv naslova i sl. Ako je riječ o izložbi kulturnog sadržaja, traženje se podnosi općinskom SIZ-u za kulturu, ali može se predati i udruženoj samoupravnoj zajednici za kulturu grada Zagreba. U traženju je potrebno iskazati sve troškove, a posebno navesti svotu koja se traži od SIZ-a ili USIZ-a. Molbu treba popratiti obrazloženjem izložbe odnosno koncepcijom te naznačiti mjesto i vrijeme njezina održavanja. Tu je strpljenje važan faktor, pa se preporučuje pravodobna predaja molbe ili traženja.

b) Za stvarni angažman sponzora, treba pripremiti animacijski materijal: fotografije izložaka, možda već i skicu izložbe, točne podatke o mjestu i vremenu izložbe s procjenom važnosti i ugleda mjesta gdje se izlaže, te skicu kataloga s rasporedom (veličinama) oglasnog prostora. Treba voditi računa da se traženje sponzora ne pretvori u moljakanje, već nastojati da se pronađe neki zajednički interes. Što to znači. To u principu znači da za umjetničku izložbu keramike ne treba tražiti sponzora u tekstilnoj industriji nego u industrijskoj grupaciji koja je bliska keramici. Nikad, međutim, ne treba zaboraviti da udruženi rad već zakonski izdvaja iz svog dohotka potrebna sredstva za kulturu i da sponzorstvo u načelu treba pozvati na otvorenje izložbe, osobno mu predati katalog, ako postoji, a po završetku izložbe izraziti mu pismenu zahvalnost. Na temelju troškovnika, razrađuju se prihodi od sponzora. Bolje je imati više sponzora s manjim iznosima, negoli obrnuto. To, doduše, zahtijeva veći trud, ali uvijek se obostrano isplaćuje.

c) To je opasan način stjecanja potrebnih sredstava. Komercijalizacija može, na primjer, dovesti do toga da na izložbi na temu zaštite prirode reklamirate tvornicu umjetnih gnojiva, koja zagađuje cijelu regiju! Međutim, ako se komercijala postavi pametno, može uroditi proširenjem izložbe. Zašto, na primjer, na izložbi o zaštiti prirode ne prodavati i značke ekologa ili razglednice sa slikama prirodnih ljepota i sl. U slučaju individualnih umjetničkih izložbi, prodaja izloženih eksponata više je nego dobrodošla. Kod većih izložbi, gdje pri realizaciji sudjeluje više ljudi, preporučljivo je angažirati stručnjaka za marketing (čak i na bazi procenta dobiti), koji će znati rasporediti određena novčana sredstva i kanalizirati ih u prihode izložbe.

d) Ovo se, dakako, odnosi na manje samostalne izložbe umjetnika, amatera, hobista, skupljača itd. Uz povoljne okolnosti možete samostalno financirati vlastitu izložbu, tim prije ako računate na moguće prihode od prodaje izložaka.

SAM 1085

Želimir Koščević, „Posljednje pripreme”, rubrika „Kako pripremiti izložbu“, *Sam (svoj majstor)*, br. 2, veljača 1986., godina XI, str. 190.

toga, bez obzira na svu moguću pažnju prijevoznika, umjetnine i ostali izlošci uvijek su izloženi opasnosti. Ne treba posebno naglašavati da izlošci moraju biti zaštićeni sigurnom ambalažom od tumbanja i vibracija. Ukrcavanje i iskrcavanje mora nadgledati onaj koji šalje izloške ili onaj koji ih prima. To su vrlo delikatni poslovi, pogotovo ako su predmeti lomljivi.

Kako nema specijalizirane transportne agencije za umjetnine i posebne izloške, svejedno je kojeg prijevoznika odaberete. Ipak, zatražite ponudu od nekoliko njih, a pismeno iznesite sve uvjete prijevoza, točno polazište i odredište te vrijeme polaska i dolaska. U svakom traženju treba navesti da li su izlošci već osigurani u prijevozu ili ne, jer će ih prijevoznik, ako to posebno ne naglasite, sam osigurati. Troškove osiguranja će uračunati u cijenu prijevoza, pa vam se može dogoditi da osiguranje platite dvaput.

Važno je znati i kakvim će se vozilom izlošci prevoziti, dimenzije teretnog prostora, da li je furgon ili ima samo ceradu, a vi morate navesti dimenzije predmeta odnosno sanduka te njihovu približnu težinu.

Na konačan izbor utjecat će, dakako, najpovoljnija ponuda. No, prije konačne pogodbe, još jednom razmotrite s prijevoznikom sve detalje i tek tada dogovorite posao. Prijevoznik mora imati popis izložaka koje prevozi. Jedan primjerak zadržava pošiljalac, a kopija se šalje primaocu.

Isti postupak vrijedi za gradski, međugradski i inozemni prijevoz s tim što kod inozemnog transporta treba popis prevesti na jezik zemlje u koju se izložba šalje, kao i dozvolu za izvoz (suglasnost) nadležnog zavoda za zaštitu spomenika kulture.

Cestovni međugradski prijevoz najčešće se primjenjuje jer omogućuje izravnu otpremu od pošiljaoca do primaoca. Prijevoz vlakom ili avionom uključuje dodatne manipulacije, pretovare, što povećava rizik oštećenja ili nestanka.

S obzirom na situaciju u željezničkom transportu, ne preporučuje se slanje osjetljivih predmeta tim putem.

Kod prijevoza avionom, treba voditi računa o promjeni pritiska i o niskoj temperaturi u teretnom dijelu aviona.

U sve tri varijante prijevoza (kamion, vlak, avion) vibracije vozila mogu oštetiti izloške. Zbog toga treba osobitu pažnju posvetiti pravilnom pakiranju izložaka.

Pakiranje

O pakiranju vrijednih izložaka postoji vrlo opsežna literatura, gdje možete naći detaljne savjete o načinu pakiranja pojedinih vrsta predmeta, no zadržat ćemo se samo na nekim općim savjetima koje treba poštovati.

Ambalažu treba pripremiti unaprijed, jer pakiranje na brzinu može se i te kako osvetiti. Na žalost, ne nudi se širok izbor zaštitnih materijala (posebnih vrsta papira, plastičnih folija, granulata itd.), pa se pri pakiranju morate poslužiti onim što nađete.

Izloške možete pakirati na dva načina: jedan kojim se zamata svaki predmet posebno (tzv. interna ambalaža) i drugi, kojim se već zaštićeni predmeti smještaju u sanduke, kutije ili pakete. Za svaku vrstu predmeta postoji specifičan način pakiranja.

Slikama na platnu treba posebno osigurati uglove i poleđinu. Svaku sliku treba omotati mekim, zatim tvrdim papirom ili plastičnom folijom. Pri pakiranju folijom treba znati da je to nepropustan materijal, pa se s

unutrašnje strane folije može pojaviti kondenzirana vlaga. Slike na platnu treba zatim staviti u drveni sanduk, s posebnim pregradama za svaku sliku tako da se međusobno ne dodiruju. Idealno bi bilo takav sanduk iznutra obložiti izolacijskim trakama ili pustom. Ako su slike ostakljene, staklo treba oblijepiti trakom, koja će, ako se staklo slomi, zaštititi površinu slike, jer će se staklo zadržati na ljepljivoj traci. Grafike i fotografije obično se umeću u posebne kartonske okvire koji osim zaštite mogu istodobno poslužiti i kao oprema za izlaganje. Između svakog kartonskog okvira podmeće se list mekog ili tvrdog papira, a sve zajedno možete složiti u čvrstu mapu, ili plitki drveni sanduk.

Kod trodimenzionalnih predmeta, postupak pakiranja je malo složeniji. Takav predmet treba u sanduku učvrstiti da se ne pomiče. Uz vrlo osjetljive predmete treba ostaviti slobodan prostor koji morate ispuniti plastičnim granulatom (stiroporom), novinskim papirom ili drvenim strugotinama.

Međutim, nije dovoljno samo sigurno upakirati izloške i poslati ih na adresu primaoca. Na ambalaži, drvenom sanduku, treba posebno označiti da je sadržaj lomljiv i da ga se ne smije ostavljati na otvorenom prostoru. Na sve četiri strane sanduka stavlja se oznaka „gore“ i „dolje“, uz obaveznu naljepnicu „ne tumbaj“. Na sanduku se vidljivo ispisuje ime vlasnika sanduka, a preporučljivo je da se upiše i bruto težina. Također treba označiti gdje se sanduk otvara. Ako ima nekoliko sanduka, treba ih numerirati.

Primalac sanduka mora unaprijed znati sadržaj (ima popis izložaka i popis izložaka po sanducima) i kako se sanduci otvaraju. Često se otvaraju lokotom, što znači da ključ lokota treba na vrijeme uručiti primaocu. Primalac mora znati i kakva je unutrašnja ambalaža. Takve upute garantiraju pošiljaocu ispravno rukovanje ambalažom, a primaocu olakšavaju manipulaciju pri prijemu izložbe.

Pri otvaranju ambalaže treba postupiti točno prema priloženoj uputi i otvoriti je propisanim alatom. Kad se predmeti otpakiraju i komisijski pregledaju, o čemu treba sačinjavati zapisnik, svu unutrašnju ambalažu treba ostaviti u sanduku, koji se provizorno zatvara i odlaže u spremište. Vrlo je važno da na sanduku ostaje vidljiva informacija o predmetima koji su bili u njemu, zbog ponovnog pakiranja izložaka nakon završetka izložbe.

Bez obzira o kakvoj je vrsti izložaka riječ, pri manipuliranju predmetima, pomoćno ili tehničko osoblje mora imati čiste i suhe ruke ili rukavice.

VIII
POSLJEDNJE PRIPREME

Sigurno ste bar jednom dobili poziv za izložbu u posljednji trenutak. Ili ste na otvorenju izložbe tražili katalog, a njemu ni traga. Dogodi se čak da i plakat zakasni.

Sva ta i slična užurbanja dan-dva prije otvorenja izložbe mogu se izbjeći ako posljednje pripreme dobro organizirate i unaprijed planirate.

Otvorenje izložbe precizira se nekoliko mjeseci unaprijed. Kad se zna točan datum i sat otvorenja, počinje „odbrojavanje”. U tom razdoblju planira se štampanje kataloga, pozivnica, plakata, vrijeme potrebno za postavljanje, protokol otvaranja izložbe i sve ostale sitnice vezane uz otvorenje.

Najbolje je da uzmete kalendar na koji upisujete kad koji posao valja



Kako pripremiti izložbu

OTVORENJE

Mjeseci uloženog truda, razmišljanja i usklađivanja detalja su za vama. Ako je sve teklo po planu, treba napraviti i posljednji korak — otvoriti izložbu.

Sve mora biti spremno dan ranije, jer otvorenje izložbe je svečani trenutak, pa dan predaha dobro dođe da se pažljivo pripremi ceremonija otvaranja.

I na otvorenju najskromnije izložbe okupljaju se uzvanici, uz autora i organizatora izložbe, a otvorenje može proći i uz dvije-tri prigodne riječi.

Međutim, s obzirom na uloženi trud, šteta je takvu priliku prepustiti slučaju. Dan prije otvorenja, preporučljivo je podsjetiti novine, radio i televiziju na predstojeće otvorenje, a isto tako i znance. Izložbu može otvoriti organizator izložbe, javni i kulturni radnik, predstavnik društveno-političke zajednice ili SIZ-a kulture. Govor obično traje nekoliko minuta, nakon čega se izložba proglašava otvorenom.

Preporučljivo je za otvorenje pripremiti fotografije izložaka, koje možete podijeliti novinarima. Kod većih ili tematskih izložbi protokol otvorenja uključuje i koktel. Za otvorenja je vrlo značajna i atmosfera, jer taj društveni događaj i uspjeh izložbe često se mjeri dojmovima koji su stečeni u tom trenutku.

Prema iskustvu najpovoljniji termini za otvaranje izložbe su rana jesen i proljeće. U tjednu su najpovoljniji dani utorak, srijeda, četvrtak i nedjelja. Izložbe se otvaraju obično između 18 i 19 sati, nedjeljom od 11 do 12.

Diskretna zvučna kulisa može pridonijeti ugodnoj atmosferi otvorenja, ali treba paziti da takva usputna događanja ne odvraćaju pažnju prisutnih od same izložbe.

TRAJANJE IZLOŽBE

Izložbe obično traju četrnaest dana. Međutim, sve ovisi o tome je li prostor za izložbu iznajmljen na određeno vrijeme s unaprijed pogođenom cijenom najma ili je pak besplatan, odnosno iznajmljen pod vrlo povoljnim okolnostima.

Umjetničku izložbu posjećuje obično 1500 do 10.000 ljudi. Izložbe poput Picassove u Zagrebu (60.000 posjetilaca) i Kineske (400.000 posjetilaca) nisu pravo mjerilo.

Prema tome, za 1500 do 10.000 posjetilaca dovoljno je četrnaest do mjesec dana.

Za vrijeme trajanja izložbe treba pažljivo pratiti štampu i informacije koje se objavljuju u redovitim rubrikama novina. Ako primijetite da nema obavijesti o izložbi, odmah reagirajte, upozorite ih na propust i zamolite za ponovno uvrštenje.

Tokom trajanja izložbe autor treba povremeno obići izložbu da provjeri je li sve u redu i da od čuvara prikupi primjedbe i informacije. Ako je izložba prodajna, autor mora odrediti vrijeme kad će biti u izložbenom prostoru.

ČUVANJE

Već smo spomenuli da je policija osiguranja samo dodatna mjera sigurnosti. Na prvom mjestu su čuvari izložbe i niz sigur-

SAM 271

Želimir Koščević, „Otvorenje", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor)*, br. 3, ožujak 1986., godina XI, str. 271.

obaviti. Realizacija izložbe je složen zadatak i pojedini poslovi ne mogu se prepustiti slučaju, posebno zbog toga što se treba uskladiti. To se ponajprije odnosi na poslove sa štamparijom, koja nije baš pouzdan partner pri realizaciji izložbe. Istodobno se javljaju i tehnički problemi postava, nabavke potrebnih elemenata za neke specijalne efekte, propagandu itd. Čemu gužva, kad se dobrim planiranjem sve može obaviti bez panike.

Zavaravanje da ima vremena može vas skupo stajati. Neodgovorno ponašanje u posljednjim trenucima može vas prisiliti da odgodite izložbu, pa čak i da odustanete od nje.

Postav

Čim ste odabrali prostor za izložbu, počinje i njen postav, jer već imate sve elemente (tlocrt, presjek, rasvjetu, način vješanja slika itd.) potrebne za planiranje postava izložbe. Jasno, manju je izložbu lakše postaviti negoli veću.

Izložbu treba projektirati na tlocrtu i pripremiti sav materijal potreban za realizaciju postava. Postav treba napraviti u vrlo kratkom roku, pa su pripreme takve vrste gotovo neophodne.

Izložba je medij komunikacije, pa je postav glavni čimbenik uspjeha.

Iako u praksi ne postoji univerzalni obrazac prema kojemu se postavlja izložba, o općim pravilima treba voditi računa.

Unatoč sve češćoj primjeni multimedijalne tehnike, pri postavu izložbe se preferiraju. Zbog toga su rasvjeta, razmještaj izložaka odnosno izložbenih akcenata, natpisi ispod izložaka i verbalni prikazi itd. vrlo važni elementi postava.

Vrlo je zanimljivo, ako to nije pravilo, da posjetioci najčešće kreću u obilazak izložbe slijeva nadesno, tj. u smjeru kazaljke na satu. Nadalje, ako su izlošci izvješeni na zid (slike, grafike, fotografije, crteži), obično su smješteni tako da se središte slike nalazi na razini očiju čovjeka prosječne visine.

Dojam urednosti ostavlja postavljanje jednake visine svih izložaka mjereno od poda, iako to, dakako, ne važi ako se među izlošcima velikog formata nalaze i oni manji.

Što se tiče rasvjete najpreporučljivije je kombinirati toplu i hladnu rasvjetu, tj. fluorescentne cijevi i žarulje sa žarnom niti ili refleksivne žarulje. Ne treba zaboraviti da je svjetlo energija, i da može izazvati vrlo ozbiljna oštećenja na izlošcima, posebno akvarelima, crtežima izvedenim u tehnici flomastera, fotografijama i grafikama.

Uzrok oštećenja ne mora biti sama svjetlost, već i toplina, ako refleksivne žarulje previše približimo izlošcima. Osim toga, svaka vrsta rasvjete ima svoj spektralni karakter, što znači da će žarulja sa žarnom niti emitirati više crveno-narančastog svjetla, dok fluorescentna rasvjeta pokazuje otklon prema plavom i zelenom.

Idealna rasvjeta za izloške poput slika ulja na platnu ili tempere je oko 150 luksa (mjereno na površini koja se osvjetljava), dok kod akvarela, tekstila s prirodnim bojama, grafika, fotografija i crteža treba biti oprezniji i osvijetliti ih najviše s 50 do 60 luksa.

Keramika, metal, staklo, emajl i kamen ne traže neko posebno ograničenje. Intenzitet rasvjete može se i povećati, jer ova ograničenja odnose se na dugotrajne izložbe. Stoga, ako neka izložba traje desetak ili dvadesetak dana, intenzitet rasvjete može se povećati do zadovoljavajućeg maksimuma (i iznad 150 luksa), a ako traje duže treba primijeniti navedena pravila.

Kod tematskih izložbi, kad se eksplicira neka određena tema (npr. za-

štita šuma, razvoj sporta), preporučljivi su koloristički akcenti. Izlošci se mogu postaviti na obojenu pozadinu ili postolje.

Natpisi ispod izložaka moraju biti ponajprije uredno ispisani, štampani ili tipkani pisaćim strojem. Ni u kojem slučaju ne smiju se lijepiti na okvire slika. Vrlo su preporučljiva uredno ispisana letraset slova. Natpis se obično smješta u donji lijevi ugao ispod slike.

Kod većih tematskih izložbi trebalo bi angažirati posebnog dizajnera, po mogućnosti arhitekta, no prije svega dekoratera. Arhitekt razmišlja o prostoru pa ga artikulira, no ipak mora dobro surađivati s autorom izložbe.

Postav izložbe može se oživjeti i ukrasnim biljem, što je nekad bio običaj pri otvaranju velikih salona ili godišnjih izložbi. To nije jeftino — ali vrijedi.

Plakat, pozivnice, katalog

Štampani materijal ujedno je i glavni dokument o izložbi. Zato je važno na pozivnici, plakatu i katalogu navesti sve podatke o izložbi.

Dakako, na plakatu će biti samo osnovni podaci, naziv izložbe, mjesto i vrijeme održavanja, a na pozivnici i opširnija informacija o autoru, riječ-dvije o temi, dok će se u katalogu, uz sve podatke o izložbi, naći i uvodni tekst koji objašnjava izložbu.

Pozivnica mora sadržavati podatke o mjestu i vremenu otvorenja, tko će otvoriti izložbu, ime autora odnosno naziv izložbe, koktel, ako je predviđen, temu izložbe (slike, grafike, keramika, lovačka oprema, povijest nogometnog kluba), vrijeme trajanja izložbe i raspored radnog vremena.

Katalog je informativno najkompleksniji. U njemu se moraju naći svi podaci o izložbi. Uz naziv, mjesto i vrijeme održavanja, na prve stranice kataloga uvrštavaju se sljedeći podaci: imena suradnika na izložbi, autora postave izložbe, zahvala sponzorima, zajednici za kulturu ili društveno-političkoj zajednici koji su pomogli pri realizaciji izložbe. Nadalje, imena članova organizacijskog odbora ili ekipe koja ju je realizirala.

Na posljednjoj stranici kataloga javlja se impresum, odnosno osnovni podaci o štampanju kataloga (izdavač, urednik, naziv štamparije, dizajner kataloga, lektor, korektor, vrsta štampe, naklada i godina objavljivanja).

Katalog je zapravo izložba na papiru. Može sadržavati samo osnovne podatke o izloženim radovima i autoru, a može biti i opširna publikacija koja proširuje izložbu tekstualnim objašnjenjima, komparativnim fotografijama, literaturom itd.

Kod samostalnih izložbi uz opće podatke o autoru, obično se stavlja i fotografija autora, te adresa ateljea ili stana.

Budući da katalog, pozivnica i plakat moraju biti završeni točno u određeno vrijeme, morate strogo voditi računa o rokovima. S obzirom da su cijene štampe vrlo visoke, cijeli posao oko tiskanja treba organizirati vrlo pažljivo.

Isti slog (u slučaju knjigotiska) možete upotrijebiti i za naslovnu stranicu kataloga i za pozivnicu, čime ćete uštedjeti. Tako da mogu poslužiti i za pozivnicu i za katalog, a rukopis mora biti uredno prepisan, bez pogrešaka i lektoriran.

Naklada pozivnica ovisi o spisku osoba koje treba pozvati na otvorenje. Uobičajena naklada za grad poput Zagreba je oko 100 do 150 komada, a kataloga od 500 do 800 primjeraka. Dakako, te brojke ovise o važnosti izložbe, prema tome kakav se posjet očekuje.

Uz štampani materijal uputno je obavijestiti građane putem novina, radija, televizije i ostalih sredstava javnog informiranja. Taj materijal možete umnožiti na šapirografu ili štampati posebno.

Dakako, popis kome sve treba poslati propagandni materijal napravit ćete ranije, tokom planiranja. Plakat i katalog mogu također biti izvor prihoda. Zato je poželjno plakat atraktivno dizajnirati da može biti privremeni ukras bilo u stanu ili u radnim prostorima.

Vrijednost kataloga s vremenom raste, pa nema razloga da ga dijelite besplatno.

Osim, dakako, ako je izložba reklamne prirode.

IX
OTVORENJE

Mjeseci uloženog truda, razmišljanja i usklađivanja detalja su za vama. Ako je sve teklo po planu, treba napraviti i posljednji korak – otvoriti izložbu.

Sve mora biti spremno dan ranije, jer otvorenje izložbe je svečani trenutak, pa dan predaha dobro dođe da se pažljivo pripremi ceremonija otvaranja.

I na otvorenju najskromnije izložbe okupljaju se uzvanici, uz autora i organizatora izložbe, a otvorenje može proći i uz dvije-tri prigodne riječi.

Međutim, s obzirom na uloženi trud, šteta je takvu priliku propustiti slučaju. Dan prije otvorenja, preporučljivo je podsjetiti novine, radio i televiziju na predstojeće otvorenje, a isto tako i znance. Izložbu može otvoriti organizator izložbe, javni i kulturni radnik, predstavnik društveno-političke zajednice ili SIZ-a kulture. Govor obično traje nekoliko minuta, nakon čega se izložba proglašava otvorenom.

Preporučljivo je za otvorenje pripremiti fotografije izložaka, koje možete podijeliti novinarima. Kod većih ili tematskih izložbi protokol otvorenja uključuje i koktel. Za otvorenje je vrlo značajna i atmosfera, jer taj društveni događaj i uspjeh izložbe često se mjeri dojmovima koji su stečeni u tom trenutku.

Prema iskustvu najpovoljniji termini za otvaranje izložbe su rana jesen i proljeće. U tjednu su najpovoljniji dani utorak, srijeda, četvrtak i nedjelja. Izložbe se otvaraju obično između 18 i 19 sati, nedjeljom od 11 do 12.

Diskretna zvučna kulisa može pridonijeti ugodnoj atmosferi otvorenja, ali treba paziti da takva usputna događanja ne odvraćaju pažnju prisutnih od same izložbe.

Trajanje izložbe

Izložbe obično traju četrnaest dana. Međutim, sve ovisi o tome je li prostor za izložbu iznajmljen na određeno vrijeme s unaprijed pogodbenom cijenom najma ili je pak besplatan, odnosno iznajmljen pod vrlo povoljnim okolnostima.

Umjetničku izložbu posjećuje obično 1500 do 10.000 ljudi. Izložbe poput Picassove u Zagrebu (60.000 posjetilaca) i Kineske (400.000 posjetilaca) nisu pravo mjerilo.

Prema tome, za 1500 do 10.000 posjetilaca dovoljno je četrnaest do mjesec dana.

Za vrijeme trajanja izložbe treba pažljivo pratiti štampu i informacije koje se objavljuju u redovitim rubrikama novina. Ako primijetite da nema obavijesti o izložbi, odmah reagirajte, upozorite ih na propust i zamolite za ponovno uvrštenje.

Tokom trajanja izložbe autor treba povremeno obići izložbu da provjeri je li sve u redu i da od čuvara prikupi

primjedbe i informacije. Ako je izložba prodajna, autor mora odrediti vrijeme kad će biti u izložbenom prostoru.

Čuvanje

Već smo spomenuli da je polica osiguranja samo dodatna mjera sigurnosti. Na prvom mjestu su čuvari izložbe i niz sigurnosnih uređaja: zvučni alarmi, fotoćelije, zatvoreni krug televizije itd. Takve mjere primjenjuju se kod izuzetno složenih izložbi s vrlo vrijednim izlošcima. Međutim, čuvar je neophodno potreban bez obzira na sadržaj izložbe.

Čuvarsku službu u pravilu osigurava organizator. Čuvar je osoba koja je u neposrednom dodiru s posjetiocima i na izvjestan način reprezentira izložbu i organizatora. Zato mora raspolagati barem osnovnim podacima o izložbi, autoru, organizatoru, trajanju izložbe i rasporedu radnog vremena. Bilo bi dobro da s čuvarom prije otvorenja izložbe porazgovarate i da mu date osnovne upute o svrsi izložbe i o autoru.

Čuvar ne smije biti prezaposlen, jer mu je osnovna dužnost da diskretno nadzire posjetioce. Kod manjih izložbi obično je čuvar i blagajnik. U tom slučaju mora bilježiti broj posjetilaca i podatak o dnevnom posjetu predati organizatoru.

Čuvar ne smije komentirati izložbu niti ometati posjetioce u obilasku.

Skidanje izložaka

Taj je postupak podjednako delikatan kao i pri postavljanju izložaka. Sve treba uredno spremiti, upakirati i točno dogovoriti prijevoz u povratku.

Predmeti se skidaju istim ili obrnutim redom kako su postavljani, jer sve treba vratiti u ambalažu.

Svu opremu crteža i izložaka stakla, postolja, panoe, instalacije, treba pažljivo spremiti i vratiti vlasnicima, dakako, uz pismenu zahvalu. Inventar za postav izložbe obično pripada organizatoru izložbe ili vlasniku prostora, pa treba paziti da se ne ošteti, kako biste olakšali posao sljedećem izlagaču. I pri skidanju izložaka treba posvetiti punu pažnju mjerama sigurnosti.

Prema popisu izložaka provjerite broj predmeta, njihovo stanje i očuvanost.

Pri vraćanju izložaka, morate sastaviti zapisnik o primopredaji, ponovno angažirati prijevoznika, a polica osiguranja obično se sastavlja tako da vrijedi i za povrat izložaka. Ipak, još nije sve gotovo. Nemojte se opustiti dok izlošci nisu vraćeni, a prostor izložbe očišćen i predan vlasniku.

Dokumentacija

Izložba je prolazna pojava. Zato je važno skupiti i sačuvati svu dokumentaciju koja će poslije poslužiti kao dokaz o urađenom poslu. Profesionalne organizacije obično imaju vrlo solidnu dokumentaciju o izložbama, ali oni koji izlažu s vremena na vrijeme moraju skupiti sve dokumente koji će im poslužiti kao trajni dokaz o onom što je i kako napravljeno.

To su najprije pozivnica, plakat i katalog te spisak izložaka. Ako ste izložbu snimili (fotografija, dijapozitiv, film), cijela se izložba može rekonstruirati. Na fotografijama s otvorenja treba na poleđini naznačiti imena osoba.

Skupite sve bilješke iz štampe s datumom objavljivanja i nazivom novina. Ako je prikaz o izložbi bio emitiran na radio-programu, zatražite od redakcije tekst i priložite dokumentaciji. Kod tematskih izložbi scenarij ili projekt postava također priložite dokumentaciji.

Ako je izložba umjetnička, kopiju te dokumentacije pošaljite Likovnom arhivu JAZU (Zagreb, Demetrova 18), a primjerke kataloga i plakata Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu.

Možda vam se sve to čini suvišan posao, no ono što danas izgleda nevažno sutra može postati povijesni dokument.

Gotovo

Izložba je kreativan posao. No ipak postoje neka opća pravila.

U gradu poput Zagreba otvori se godišnje oko 500 najrazličitijih izložbi, a na svakoj prosječno radi tri do pet osoba.

Dugogodišnjim iskustvom na realizaciji stotina izložbi u zemlji i inozemstvu, bio sam svjedok nepotrebne panike, propusta i pogrešaka, koje su se s malo truda i pažnje mogle izbjeći. To su problemi oko dodatnog osvjetljenja, neopranih stakala na izložbi grafika, traženja u štampariji da katalog stigne na vrijeme itd.

Sve to može se izbjeći ako poštujete elementarni redoslijed priprema izložbe. Nećete uštedjeti samo vrijeme i živce, već i novac. U dobroj organizaciji stajat će koliko je predviđeno, a loša je poskupljuje, pa čak je može i upropastiti.

ARTISTIC DISPLAYS IN DISPLAY WINDOWS: WHERE ART AND LIFE MEET

Dora Derado Giljanović

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper
UDK 7.091(497.521.2)"197/199"

Abstract

The work of Želimir Koščević and the Student Centre Gallery helped form a generation of artists finding their expressions in the late 1960s and early 1970s. Koščević's curatorial innovations, inspired by Pontus Hultén, aimed to connect art with everyday life and include wider audiences beyond traditional gallery-goers. During his directorship (1966–1979), he created a space where young artists could freely experiment and test art's boundaries.

This paper examines how the spirit of the 1970s and 1980s—which Koščević helped shape—manifested through unconventional exhibition spaces. The focus is on exhibitions and actions in impromptu gallery spaces, particularly shop windows, featuring artists connected to the Student Centre Gallery including Dimitrije Bašičević Mangelos, Vladimir Dodig Trokut, and Goran Trbuljak. Key examples include: *The Shop Window Gallery* (Galerija Izlog, 1974–1979) in the Octagon store; the *Ready-mades* exhibition series (1988) in the Znanje–August Šenoa bookstore; Vladimir Dodig Trokut's actions on Tkalčić Street, notably *Sitting in a Shop Window – Museum Action* at the Mladost bookstore; and Edita Schubert's *My Apartment* (1999), presented in eleven shop windows around Flower Square.

These exhibitions shared a common strategy: using shop windows—spaces passers-by habitually glanced at expecting commercial goods—to present unexpected artistic interventions. Through these actions, artists integrated art into everyday life, transforming mundane urban spaces into sites of artistic encounter and challenging the boundaries between art institutions and public space.

Keywords: Želimir Koščević, Student Centre Gallery, alternative exhibition spaces, shop window exhibitions, public space

> "From Giotto to Courbet, the painter's first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space on a flat surface. One looked through this surface as through a proscenium into a stage. Modernism has rendered this stage shallower and shallower until now its backdrop has become the same as its curtain, which has now become all that the painter has left to work on."[1]
>
> Clement Greenberg, "Abstract, Representational, and so forth," 1954

1 Clement Greenberg, "Abstract, Representational, and so Forth," in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Paperback 212 (Boston: Beacon Press, 1984), 136.

Although this epigraph was originally part of a text dealing with abstract art, it is relevant to the topic at hand, namely the increasing integration of art and everyday life that can be seen throughout the art of the second half of the 20th century and onward. Greenberg's quote serves to illustrate an almost circular development of modern and contemporary art. Modern art's starting point seems to have been that of mimeticism. It pivoted strongly towards abstraction mid-century, only to return to its initial position of art "imitating"[2] life, though manifested in significantly different ways (which can be seen in movements such as Neo-Dada, Pop Art, Fluxus, Performance Art and Happenings, Photorealism and, to some extent, Arte Povera).

Arthur C. Danto quotes a different version of the epigraph to this article stating:

> From Giotto to Courbet, the painter's first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space. This illusion was conceived of more or less as a stage animated by visual incident, and the surface of the picture as the window through which one looked at the stage. But Manet began to pull the backdrop of the stage forward, and those who came after him . . . kept pulling it forward, until today it has come smack up against the window, blocking it up and hiding the stage. All the painter has left to work with now is, so to speak, a more or less opaque windowpane.[3]

It is precisely the "opaque windowpane" that shall be the topic of discussion throughout this paper, both in a metaphorical and literal sense. And not just any windowpane, but the many windowpanes and display windows that were used in Croatian neo-avant-garde and contemporary art from the 1960s onwards in an attempt to bring art and life closer together.

But first, a brief introduction. One key figure, to whom the conference "Exhibitive Cartographies" was dedicated (and in the proceedings of which this paper is being published), is none other than Želimir Koščević – a revolutionary curator in his own right. During his time as director of the Student Centre Gallery in Zagreb from 1969 (though unofficially from 1966) to 1979,[4] Koščević introduced numerous innovations and helped form an entire generation of artists that were coming out of the Fine Arts Academy in Zagreb in 1970 and 1971. As he put it, the

2 It is necessary to place the word "imitation" in quotation marks as artists within the mentioned movements did not necessarily aim to imitate life in the mimetic sense, but rather to blur the lines between them in an attempt to bring art closer to life, closer to the wider public, to democratize it, and, perhaps, demystify it.

3 Arthur C. Danto, *What Art Is* (New Haven; London: Yale University Press, 2014), 108.

4 WHW, "Želimir Koščević, Voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]," *Novine Galerije Nova,* special edition published on the occasion of the project "Nevidljiva povijest izložbi", no. 18 (December 2008): 8.

SC Gallery was a "space of freedom" during this time.[5] The innovations that Koščević introduced through his curatorial practice were entirely in the spirit of the era, aiming to include the wider art audience – and not just the usual gallery-goers – to the Artworld in diverse ways (it may suffice to recall Dalibor Martinis's interactive work *Module N&Z* or, perhaps, the *Hit-parade* exhibition). Besides, Koščević himself, in line with the curatorial practice of Pontus Hultén (who was a source of inspiration for Koščević[6]), aimed to make a connection between everyday life and art (the exhibitions *Imaginary Museum I, II* and *III, Postal Delivery*, and *The Exhibition of Women and Men* serve to illustrate this). Koščević's role appears to be even larger given the fact that, during his time as the gallery's director, he created a space for (young) artists in which they could freely express themselves and test the limits of art.

The artists that exhibited within the Student Centre Gallery also exhibited outside of its walls, be it within projects that were (co)organized by the Gallery (e.g., *Total Action*, 1970; *Gulliver in Wonderland*, 1971; *Bus Action*, 1971) or on their own within other alternative exhibition spaces. Many of these and similar bookmarks in Croatian art history serve to illustrate that, during the 1960s, art and everyday life were drawn ever closer, which is a process that only intensified throughout the following two decades. The following paragraphs will illustrate a selection of these instances, in which display windows and public spaces were used to deepen the ever-muffled communication between the artist and the wider public.

By and large, the projects which will be explored are exhibitions and actions organized in impromptu gallery spaces, presenting a selection of artists, some of which also directly took part in the work of the Student Centre Gallery (Dimitrije Bašičević Mangelos, Vladimir Dodig Trokut, and Goran Trbuljak, to name a few). The focus will be on a small selection of exhibitions held in the "Shop Window" Gallery (hr. *Galerija Izlog*) from 1974 to 1979, which was essentially the shop window of the Octagon store in Zagreb. Another artistic intervention done by Goran Trbuljak in 1974 on an art supplies store window, entitled *Sunday Painting*, shall also be noted. A selection of actions performed in Ivan Tkalčić Street in Zagreb in the 1980s by Vladimir Dodig Trokut shall also be examined, most notably *Sitting in a Shop Window – Museum Action* (hr. *Sjedenje u izlogu – muzejska akcija*), which was held in the shop window of the Mladost bookstore on Flower Square in Zagreb. The *Ready-mades* exhibition series, which was held from May 18 to July 20 of 1988 in the shop window

5 Darko Glavan and Leila Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina*, ed. Ksenija Baronica and Božica Matašić (Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, Kultura, Galerija SC, 2005), 11.

6 Ivana Bago, "Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, no. 36 (December 28, 2012): 237.

of the Znanje – August Šenoa bookstore in Zagreb will be presented in an attempt to highlight this important, but rarely mentioned, artistic experiment in Croatian art history. Finally, Edita Schubert's exhibition entitled *My Apartment* (hr. *Moj stan*), which was held from March 2 – 9, 1999, in eleven shop windows on and around Flower Square, will also be explored. Proceeding in (more or less) chronological order, these events (or at least some of their highlights – for brevity's sake) shall be conveyed in a way that illustrates the growing integration of art and everyday life in Croatian neo-avant-garde and contemporary art.

The "Shop Window" Gallery (1974 – 1979)

Established in 1974, the Shop Window Gallery (Figure 1) functioned as an impromptu gallery space in, as the name suggests, a simple shop window. During the five years of its activity, the exhibitions held in this small space were curated by Zdravko Tišljar, a curator and professor, who was, himself, an artist. The shop that had offered its store window to artists during this (perhaps too short) period was the Octagon store which, as the gallery's *catalogue raisonné* explains, was a shop meant for "blind and other manufacturers." The gallery's activity was aided by the Octagon shop and its employees and, from 1977, funded by the United self-management association of Culture of the city of Zagreb. The gallery closed in 1979.[7]

During the gallery's five-year lifespan, a total of 77 exhibitions were organized and presented to passers-by in the Octagon in Zagreb.[8] Of course, not all 77 exhibitions will be presented here. The focus shall be placed on a select few for the purposes of relating the Shop Window Gallery's interests to that of other independent and/or alternative exhibition spaces in Zagreb, both in terms of the artists that they presented, and their curatorial and artistic starting points (those being, to a significant degree, relating art and everyday life).

In 1978, the Shop Window Gallery presented to the public an installation by Vera Fischer called *The Death of an Old Lady* (Figure 2), the fragments of which are presently owned by the Museum of Contemporary Art in Zagreb (Figure 3, Figure 4, Figure 5).[9] The artist's primary biographer,

7 Zdravko Tišljar, *Galerija Izlog: 1974-1979.* (Zagreb: Galerija Izlog, 1979).

8 The Octagon shop was named after the Octagon in Zagreb which is essentially a passageway, or rather two passageways connected by an octagonal atrium. It is located in the city center, not far from the Flower Square which shall be the locus of several other exhibitions mentioned in this paper.

9 To digress slightly, this same installation was also exhibited at the *1st Yugoslavian Triennial Ecology-art: Eko 80* in Maribor at the Razstavni salon Rotovž from November 21 to December 21, 1980. This was a unique exhibition that, as the name suggests, primarily dealt with ecology and art. An interesting fact is that two more artists that shall be the topic of this paper also exhibited there. Namely Edita Schubert and Vladimir Dodig Trokut. This supports the claim that ecology, or perhaps the negative implications and side-effects of mass production on everyday life were an ongoing concern for these artists. See: Meta Gabršek-Prosenc et al., *EKO 80: 1. jugoslovanski trienale Ekologija-umjetnost*, exhibition catalog (Razstavni salon Rotovž, Maribor, November 21 – December 21, 1980) (Maribor: Pripravljalni odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980).



Figure 1
View of the Octagon store (left). Image source: Zdravko Tišljar, *Galerija Izlog: 1974–1979* (Zagreb: Galerija Izlog, 1979), n.p.



Figure 2
Vera Fischer, *The Death of an Old Lady*, 1978. Image source: Zdravko Tišljar, *Galerija Izlog: 1974–1979* (Zagreb: Galerija Izlog, 1979), n.p.

the art historian Branka Hlevnjak, interprets the work as being rather feminine and autobiographical (the reason for this shall be explained soon), as well as slightly fetishistic (which can be said of the majority of Vera Fischer's works).[10]

Another recurring theme in Vera Fischer's work is a critique of consumer society, with this installation being no exception. In its essence, *The Death of an Old Lady* is a gathering (albeit a strategic one) of ar-

10 Branka Hlevnjak, *Vera Fischer: Od pop-arta do misionarstva* (Zagreb: DesignArt - udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, 2014), 10.







Figure 3
Vera Fischer, *The Death of an Old Lady*, detail (armchair), 1978, variable dimensions, Museum of Contemporary Art, Zagreb, inv. no. 7163. Courtesy of the Museum of Contemporary Art Zagreb, photographer unknown.

Figure 4
Vera Fischer, *The Death of an Old Lady*, detail (coat hanger), 1978, variable dimensions, Museum of Contemporary Art, Zagreb, inv. no. 7163. Courtesy of the Museum of Contemporary Art Zagreb, photographer unknown.

Figure 5
Vera Fischer, *The Death of an Old Lady*, detail (rocking horse), 1978, variable dimensions, Museum of Contemporary Art, Zagreb, inv. no. 7163. Courtesy of the Museum of Contemporary Art Zagreb, photographer unknown.

tefacts that were destined to be thrown out on the trash heap after the death of Vera's aunt, which is where the autobiographical element comes into play, as well as the more sentimental, "feminine" element. At its core, the installation consists of a coat hanger complete with a hat and old fur coat, a wobbly old armchair, a rocking horse, numerous books, and other small objects as well as a painting by Mihael Story. Objects that once meant so much to her aunt meant relatively little to Vera and presented her with a dilemma – what to do with the belongings of an old lady after her death?[11] The installation can be seen as a protest against mass production as it can only lead to excess waste.

11 Hlevnjak, 61–62.

Vera Fischer elaborates on these matters in a poem entitled *Wingless* (hr. *Bez krila*) where she says:

> We are laden. We are all heavily laden. We have always hoarded. Tons and tons of things we have hoarded. Baggage weighing tons on our backs, in our minds, our hands. Photos, pianos, children, friends, family, and carpets and wardrobes. And reputations and positions, obligations, punctuality, and virtues. And stoves and chests. Everything we love and in which we exist. We go about life with all that baggage. There is no danger of us floating up off the ground. Of flying. And why fly. Where to fly. We do not know how to fly. We do not want to fly. We do not even think to fly. We do not fly.[12]

Suddenly, this installation takes on a whole new guise – it is no longer a reflection of the artist's autobiography. It becomes a sociological study into human freedoms and limitations, largely imposed on us by the material world. The physical baggage we may carry with us starts to be understood as a side-effect rather than a cause. But of what? Consumer culture? Capitalism forcing us to keep chasing ever-higher social statuses and going after more and more possessions? Which, in the end, will only burden those that inherit them. The artist takes on a somewhat pessimistic view of the situation signified by the last few sentences which are declarative rather than interrogative. Had the issue of flight been posed as a question, there might have yet been hope left. But, alas, "we do not fly."

It is (self-)reflective moments like these that many of the other works, which shall be the topic of this paper bring out. For example, another work exhibited in the Shop Window Gallery in 1977 by Ivan Ladislav Galeta consisted of an altered mirror. The work was titled *Trick image (mirror).* The Gallery's historic catalog holds a truly fascinating reproduction of this work (Figure 6).[13] One page of the catalog is designed as a mirror with a small button-like protrusion in the middle (unfortunately, the scan of this page accompanying this article does not do it justice). When one looks at (or "into") the page, they see a reflection of themselves, which becomes distorted within the protrusion. It is somewhat reminiscent of effects produced by funhouse mirrors or perhaps Parmigianino's famous *Self-portrait in a Convex Mirror*. Had something similar been exhibited within the Shop Window Gallery, it would have surely attracted many glances and caused

12 Branka Hlevnjak, *Vera Fischer: autobiografska izložba*, ed. Ivan Kožarić (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2002), 12. [own translation]
Original: "Natovareni smo. (...) Svi smo teško natovareni. Uvijek smo skupljali. Tone i tone smo skupljali. Prtljaga od tona na leđima, na glavi, u rukama. Fotografije, glasoviri, djeca, prijatelji, porodice. I sagovi i ormari. I ugledi i položaji, dužnosti, točnosti i vrline. I štednjaci i sanduci. Sve što volimo i u čemu jesmo. S tom svom prtljagom hodamo. Nema opasnosti da se odlijepimo od tla. Da poletimo. A čemu letjeti. Kuda letjeti. Ne znamo letjeti. Ne želimo letjeti. Ne sjetimo se letjeti. Ne letimo."

13 Tišljar, *Galerija Izlog: 1974-1979.*

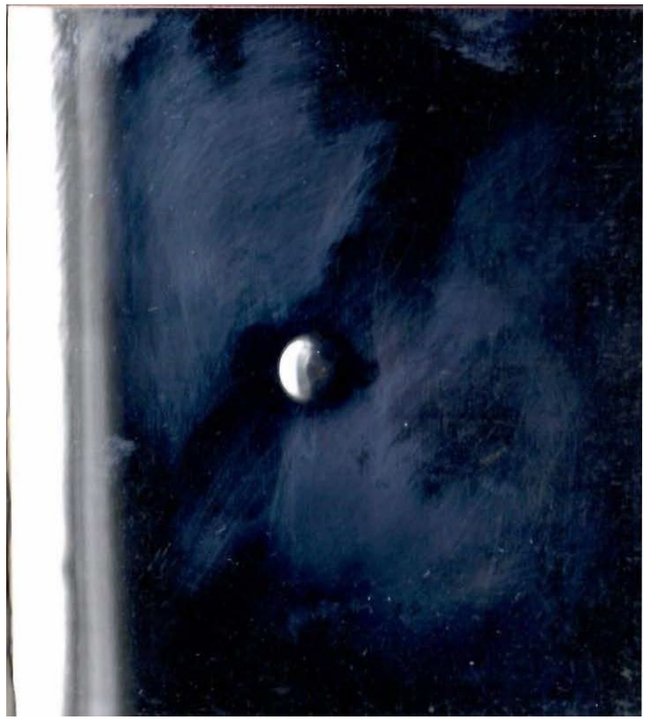


Figure 6
Ivan Ladislav Galeta, *Trick image (mirror)* (hr. *Trik slika (ogledalo)*), 1977. Image source: Zdravko Tišljar, Galerija izlog: 1974-1979. (Zagreb: Galerija Izlog, 1979), n. p.

passers-by to stop and take a good look at themselves.

The work may be a reference to peoples' almost narcissistic fascination with their own reflections and the undeniable urge to stop and look at them it if we see them – for example, in a shop window. However, what one sees in this reflection is far from reality, and intentionally so. The distortion can be seen as a distortion of the physical self, as well as of the mind, warped by its own narcissism and spoiled by all the advertisements and other byproducts of mass consumer culture that was already on the rise in Croatia during the late 1970s. The mind can play curious tricks (to reference the artwork's title) on us, even causing mental distortions of the physical body (one could think of dysmorphia).

Both Ivan Ladislav Galeta and Vera Fischer would go on to exhibit numerous other critical, reflective works such as these (an additional one by Galeta shall be mentioned as part of the *Ready-mades* exhibitions). What they will largely have in common, both with each other and all of the other works mentioned in this article, is a large emphasis on interaction with everyday life and the often-unsuspecting people that come across them.

Goran Trbuljak's Sunday Painting (1974)

In another shop window, an art store window to be exact, Goran Trbuljak performed the *Sunday Painting* action over several Sundays in 1974. The action consisted of the artist visiting the shop window on a Sunday evening, while it was closed. Using red paint, he would paint on the shop window, as if he were painting on the easel that was exhibited on the other side. Every Monday morning, however, the work would be washed or perhaps scraped away by the store clerk, as Trbuljak stood on the sidelines, watching and taking photographs.[14]

The work has generally been interpreted as part of Trbuljak's fascination with the role of the artist, his/her anonymity – as the "vandal's" identity remained unknown to the store owners – and role in the society (such an explanation was provided by Ješa Denegri, for example[15]). Should the action have been *proclaimed* an artwork earlier and the artist spoken up (as per, for example, the institutional theory of art advocated for by art theorists Arthur C. Danto and George Dickie[16]), perhaps it would have not been considered an act of vandalism. So, Trbuljak also questions societal conventions regarding artworks.[17]

The art historian Ivana Bago adds to this interpretation, highlighting the wordplay in the title. Namely, "Sunday" in Croatian (*nedjelja*) is comprised of two morphemes: "ne" and "djelo," meaning "no work." So, Sunday is interpreted as a day of rest – something Trbuljak is not doing when he's out painting over that store window. Bago explains:

> And then the next day, on Monday, when the shop clerk arrives to resume work, only to face the unexpected and the unremunerated morning task of scraping the paint off the stained shop window, he or she becomes at once a Monday worker and a Sunday artist, critic and audience, but only for a moment, as an index of the perhaps unpredictable power of art to reach beyond the glass from its inside, and disappear before it gets permanently stuck to it.[18]

14 Ješa Denegri and Jasna Galjer, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003), 432–34; Božo Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi = Painterly and other works* (Split, Hrvatska: Galerija umjetnina, 2004), 4; Tihomir Milovac, ed., *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002), 147.

15 Denegri and Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 432–33.

16 See: Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Seventh printing (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1996); George Dickie, "What Is Art? An Institutional Analysis," in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, ed. Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Blackwell Philosophy Anthologies 29 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2008), 426–37; Danto, *What Art Is*.

17 Denegri and Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 432–33.

18 Ivana Bago, "Mono. Looking. Glass. Door. Hole: Naive Conceptual Artist as the Gatekeeper of Art," in *Before and after Retrospective*,

It could be possible to add yet another interpretation to the mix. As Ješa Denegri observes, the *Sunday Painting* was made by an "artist in crisis," as Trbuljak would come to call himself, "because as a conceptual artist he could not or would not bow to the freshly recurrent discipline of painting."[19] The action thus becomes very nuanced. Was Trbuljak revolting against traditional ways of artistic expression? Against the mainstream that supports them? Against, perhaps, the shops that may even, in a way, stunt artistic expression by limiting the materials artists can use? Or was he unable (or unwilling) to enter the fully stocked art supplies store for various reasons? If he calls himself an "artist in crisis," the crisis may have well been partly economic in nature.

Either way, he decided not to go into the store, but to remain outside. The outcome was likely more visible to the broader audience than if he had simply bought some art supplies and confined himself to a studio and made a painting. This way, the spectacle of the clerk removing the paint off the window directly communicated with the bustling street, once more narrowing the gap between art (however unconventional) and everyday life.

Sitting in a Shop Window – Museum Action by Vladimir Dodig Trokut (1981)

Well-known for utilizing shop windows in his performances, Vladimir Dodig Trokut did a number of performance pieces staged in shop windows in 1981 (Figure 7, Figure 8). As art historian Suzana Marjanić points out, Trokut was one of the first Croatian artists to use shop windows in his works, and some of them were part of the initiative of the art critic and architectural theorist Antoaneta Pasinović who organized numerous actions in an attempt to revitalize Tkalčić Street in Zagreb.[20]

Though Trokut completed several performance pieces during this time, only one shall be emphasized here – *Sitting in a Shop Window – Museum Action* (hr. *Sjedenje u izlogu – muzejska akcija*). The action was held in the shop window of the Mladost bookstore on Flower Square in Zagreb and consisted of a number of objects from Trokut's Antimuseum, as well as the artist himself sitting beside them, as a sort of protector. The Antimuseum itself was a collection of artefacts that Trokut occasionally bought, but more commonly than not, found in garbage lots.[21]

ed. Tevž Logar (Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018), 218.

19 Jerko Denegri, "Goran Trbuljak: The Artist Who Is Questioning the Art System," in *Before and after Retrospective*, ed. Tevž Logar (Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018), 302.

20 Suzana Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura* (Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA, 2017), 28–31.

21 For more information on the conception, meaning, and contents of the Antimuseum, see: Tomislav Šola, "Antimuzej kao afirmacija muzeja," *Oko*, October 1, 1981, 12; Radna grupa arhive Antimuzeja, "Koncept za realizaciju projekta Antiulica – Antimuzej – Anti Grad," 1990, Artists

Figure 7
News clipping depicting *Sitting in a Shop Window – Museum Action*. Image source: Mirjana Šigir, "Trokut – egzoterično ime," *Vjesnik*, August 23, 1981, 12.


TU, PORED NAS

Vladimir Dodig-Trokut: »Kuhinja i muzeologija imaju dodatne točke«

Trokut – egzoterično ime

● Zagreb čine gradom i njegovi čudaci, stanovnici koji se baš ne uklapaju u uobičajene građanske norme, njegovi boemi, ridikuli. Jedan od njih je i Vladimir Dodig-Trokut, samozvanac u muzeologiji, konceptualist u načinu mišljenja i odnošenja prema svijetu

Mirjana Šigir

Figure 8
Action in the shop window of the "Science Bookstore" (*Znanstvena knjižara*), Zagreb, 1981. Image source: Tomislav Šola, "Antimuzej kao afirmacija muzeja," *Oko*, October 1–15, 1981, 12.



The presentation of such artefacts in general, but especially in a shop window, can raise several questions, and give way to several interpretations of the work. (1) What happens when the curator/museologist becomes part of the museum collection (as Trokut did in this case)? (2) The role of voyeurism (the passers-by peeking into the private and professional life of the artist on display), and (3) what should/should not be included in a museum collection (which is one of the points behind the entire idea of the Antimuseum).

Some possible answers can be found in an enticing newspaper article written by N. Jandrić bearing the title "Museum in a shop window." The article describes this as an exhibition of the anti-museum – a museum for the "everyday," which it, indeed, is. By exhibiting such common artefacts (one may see them as garbage, though Trokut sees their hidden potential), the artist urges people to create a museum in their own apartment. The author goes on to explain that Trokut is, in fact, fighting for a museum of the real world, and providing a critique of the conventional museum, which is in line with Trokut's vision for the Antimuseum. One may wonder what exactly is happening in this store window: are museum objects being desacralized by being placed alongside mundane objects (for sale) such as books, or are these mundane objects being awarded the status of art objects (reminiscent of Duchamp's ready-mades)? Perhaps both.

It is worth highlighting another interpretation of Trokut's Antimuseum, provided by the famous museologist Antun Bauer who wrote in one of his manuscripts the following:

> ...this is a topic about which it is worth thinking. A topic that is a result of time and the relationship between the museum and the public; or rather the public and the museum.
>
> This is a markedly elementary portension of the need for a new museum in which (...) the average person will feel at home and for which they will find a personal interest.[22]

files, Vladimir Dodig Trokut's personal file, Fine arts archive of the Croatian Academy of Sciences and Arts; Vladimir Dodig Trokut, "Vladimir Dodig Trokut | Anti Muzej," Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015, http://anti-muzej.com/vladimir-dodig-trokut; Suzana Marjanić, "Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma: Trokutov/i Antimuzej/i," ed. Josip Zanki (Međunarodni i interdisciplinarni skup "Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa", Zagreb: Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika, 2015), 75–81, https://www.academia.edu/23705454/Vladimir_Dodig_Trokut_Oaze_estetskoga_aktivizma_Trokutov_i_Antimuzej_i; Sanja Kuzmanović, "Sanja Kuzmanović: Antimuzej Vladimir Dodig Trokut," *Dan-D* (blog), July 13, 2020, http://2015.dan-d.info/sanja-kuzmanovic-antimuzej-vladimir-dodig-trokut/.

22 Antun Bauer, "Vladimir Dodig Trokut - slobodni muzejski radnik, muzeolog Antimuzeja" (Zagreb, 1981), Scripta manuscripta museologica. Notes VIII, Museum Documentation Center, Zagreb. [own translation] Original: "U današnjoj situaciji krize muzeja, traženja novih formi i

And what better way to bring the museum to people's homes, to share it with the public, than by presenting it in the most public ways and most public spaces imaginable – the city streets and its store windows.

The Ready-mades exhibition series (1988)

The not-commonly-known *Ready-mades* exhibition series was held from May 18 – July 20 of 1988 in the shop window of the Znanje – August Šenoa bookstore in Zagreb (Figure 9, Figure 10). It was organized by two artists – Žarko Vijatović and Tomislav Gotovac – and comprised 9 exhibitions altogether. Not all of them will be mentioned here for the sake of brevity. Only two will be emphasized – those of Goran Trbuljak and Ivan Ladislav Galeta, as both have been mentioned previously, and each artist's work is closely related to the previous one mentioned in this article.

The exhibition name is clearly an hommage to Marcel Duchamp, whose text "Apropos of Readymades" was translated and included as a preface (Figure 11).[23] It is worth pausing to quote an excerpt of this groundbreaking essay before proceeding to analyze the aforementioned works. In it, Duchamp explained the conception of the ready-made as follows:

> In New York in 1915 I bought at a hardware store a snow shovel on which I wrote "In advance of the broken arm."
>
> It was around that time that the word "readymade" came to mind to designate this form of manifestation.[24]

The ready-made has become a broadly-written-about topic and would require far more room to elaborate on than is available in a single article. Suffice it to say, however, that the physical manifestation of the ready-mades (being predominantly a conceptual artform) were by and large everyday objects – generally mass-produced – and not far off from the types of objects that Vera Fischer or Vladimir Dodig Trokut liked to appropriate. Ready-mades blur the line between art and everyday life, which is why they are so essential to this topic.

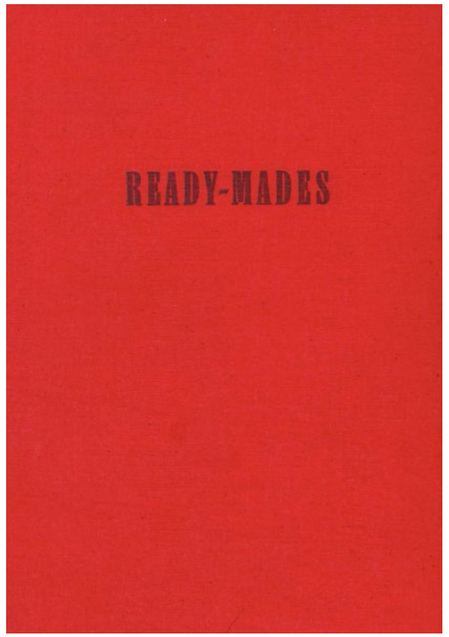
The artists that took part in the *Ready-mades* exhibitions each provided their own interpretation of the phenomenon that is the ready-made.

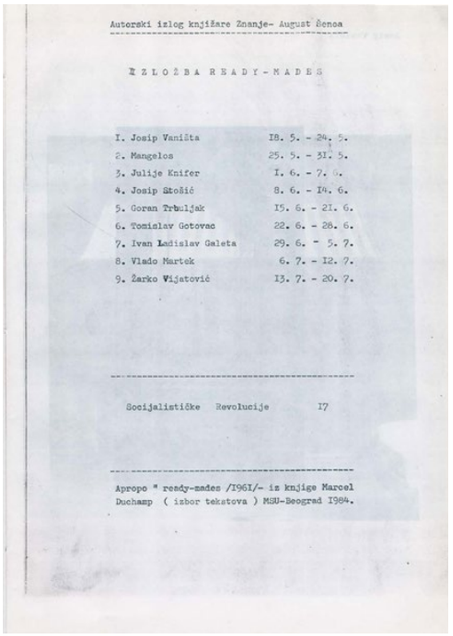
Ivan Ladislav Galeta, for example, chose to exhibit yet another mirror

sadržaja rada i djelovanja muzeja, previranja u koncepciji rada kompleksne muzejske službe – van sumnje ovo [je] tema o kojoj je vrijedno razmišljati. Tema koja je rezultat vremena i rezultat odnosa muzeja i javnosti; odnosno javnosti i muzeja. Ovo je izrazito elementarno naslućivanje potrebe za novim muzejem (sic!) u kojem će se (...) prosječan čovjek osjećati kod kuće i za kojeg će naći vlastiti interes."

23 Žarko Vijatović, ed., *Ready-mades*, exhibition catalog (authors' shop window of the Znanje – August Šenoa bookstore, Zagreb, May 18 – July 20, 1988) (Zagreb: self-published, 1990).

24 Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (London: Thames and Hudson, 1975), 141.



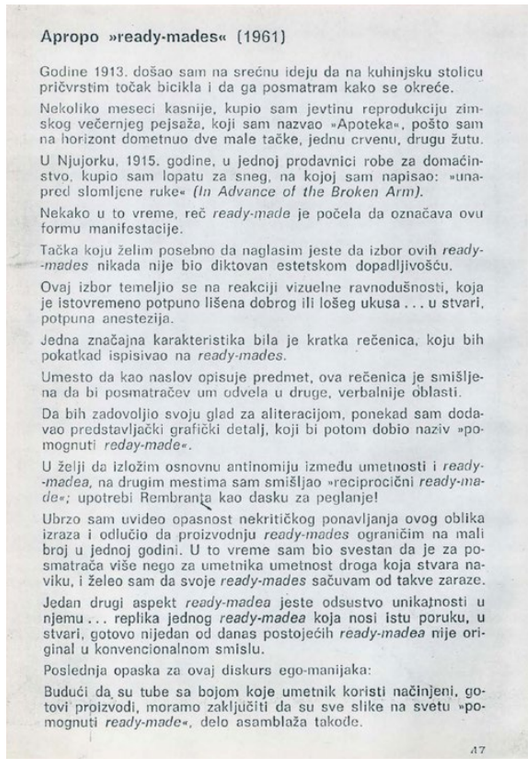

Autorski izlog knjižare Znanje- August Šenoa

IZLOŽBA READY-MADES

I. Josip Vaništa	18. 5. - 24. 5.
2. Mangelos	25. 5. - 31. 5.
3. Julije Knifer	1. 6. - 7. 6.
4. Josip Stošić	8. 6. - 14. 6.
5. Goran Trbuljak	15. 6. - 21. 6.
6. Tomislav Gotovac	22. 6. - 28. 6.
7. Ivan Ladislav Galeta	29. 6. - 5. 7.
8. Vlado Martek	6. 7. - 12. 7.
9. Žarko Vijatović	13. 7. - 20. 7.

Socijalističke Revolucije 17

Apropo " ready-mades /1961/- iz knjige Marcel Duchamp (izbor tekstova) MSU-Beograd 1984.


Apropo »ready-mades« (1961)

Godine 1913. došao sam na srećnu ideju da na kuhinjsku stolicu pričvrstim točak bicikla i da ga posmatram kako se okreće.

Nekoliko meseci kasnije, kupio sam jevtinu reprodukciju zimskog večernjeg pejsaža, koji sam nazvao »Apoteka«, pošto sam na horizont dometnuo dve male tačke, jednu crvenu, drugu žutu.

U Njujorku, 1915. godine, u jednoj prodavnici robe za domaćinstvo, kupio sam lopatu za sneg, na kojoj sam napisao: »unapred slomljene ruke« *(In Advance of the Broken Arm)*.

Nekako u to vreme, reč *ready-made* je počela da označava ovu formu manifestacije.

Tačka koju želim posebno da naglasim jeste da izbor ovih *ready-mades* nikada nije bio diktovan estetskom dopadljivošću.

Ovaj izbor temeljio se na reakciji vizuelne ravnodušnosti, koja je istovremeno potpuno lišena dobrog ili lošeg ukusa . . . u stvari, potpuna anestezija.

Jedna značajna karakteristika bila je kratka rečenica, koju bih pokatkad ispisivao na *ready-mades*.

Umesto da kao naslov opisuje predmet, ova rečenica je smišljena da bi posmatračev um odvela u druge, verbalnije oblasti.

Da bih zadovoljio svoju glad za aliteracijom, ponekad sam dodavao predstavljački grafički detalj, koji bi potom dobio naziv »pomognuti *ready-made*«.

U želji da izložim osnovnu antinomiju između umetnosti i *ready-madea*, na drugim mestima sam smišljao »reciprocični *ready-made*«; upotrebi Rembranta kao dasku za peglanje!

Ubrzo sam uvideo opasnost nekritičkog ponavljanja ovog oblika izraza i odlučio da proizvodnju *ready-mades* ograničim na mali broj u jednoj godini. U to vreme sam bio svestan da je za posmatrača više nego za umetnika umetnost droga koja stvara naviku, i želeo sam da svoje *ready-mades* sačuvam od takve zaraze.

Jedan drugi aspekt *ready-madea* jeste odsustvo unikatnosti u njemu . . . replika jednog *ready-madea* koja nosi istu poruku, u stvari, gotovo nijedan od danas postojećih *ready-madea* nije original u konvencionalnom smislu.

Poslednja opaska za ovaj diskurs ego-manijaka:

Budući da su tube sa bojom koje umetnik koristi načinjeni, gotovi proizvodi, moramo zaključiti da su sve slike na svetu »pomognuti *ready-made*«, delo asamblaža takođe.

47

Figure 9
Cover of the *Ready-mades* exhibition catalog. Image source: Žarko Vijatović (ed.), *Ready-mades* (Zagreb, 1990).

Figure 10
Contents of the *Ready-mades* exhibition catalog.

Figure 11
Croatian translation of Marcel Duchamp's "Apropos of Readymades" in the *Ready-mades* exhibition catalog.

Figure 13
Ivan Ladislav Galeta, *An Attempt at an Intervention into Nothing*, 1988. Courtesy of Žarko Vijatović.



(to recall his *Trick image (mirror)* mentioned previously). The work bore the name *An attempt at an intervention into nothing* (Figure 13) and was, as Žarko Vijatović explains, made of a crystal mirror with a lens that enables one to "dive" into nothing and would be a fantastic example of what Duchamp labelled as an "assisted ready-made"[25] (simply put, a pre-made object that was only slightly modified by the artist).

Yet again, what Ladislav Galeta had achieved with this work was a modification of reality (in the sense that the mirror may, again, morph the human body which is reflected within it), and had highlighted human vanity by placing it in a shop window (Figure 13). Perhaps more importantly, he achieved a direct interaction with passers-by who would otherwise remain passive in relation to the artwork. The "nothing" in the work's title may simultaneously be nothing and everything (to echo Taoist teachings) – depending on what the viewer decides to see.

Goran Trbuljak decided to go down a different route with his interpretation of the ready-made. He presented an "alienated" (stolen?) notice of temporary removal for Duchamp's *Bottlerack* which he had taken from the Philadelphia Museum of Art a few years prior, in 1981. The piece bears an elaborate name: *Without the knowledge of the museum administration [he] alienated a notice of temporary removal believing it is equal to the original which it replaces* (hr. *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*) (Figure 12, Figure 14). However, it explains the artist's intention almost entirely. By displaying the notice, Trbuljak perceived that he was displaying the actual *Bottlerack*. He had performed a transmutation of an ordinary piece of paper into a work of art – and not only that, into another artist's work

25 Vijatović, *Ready-Mades*.

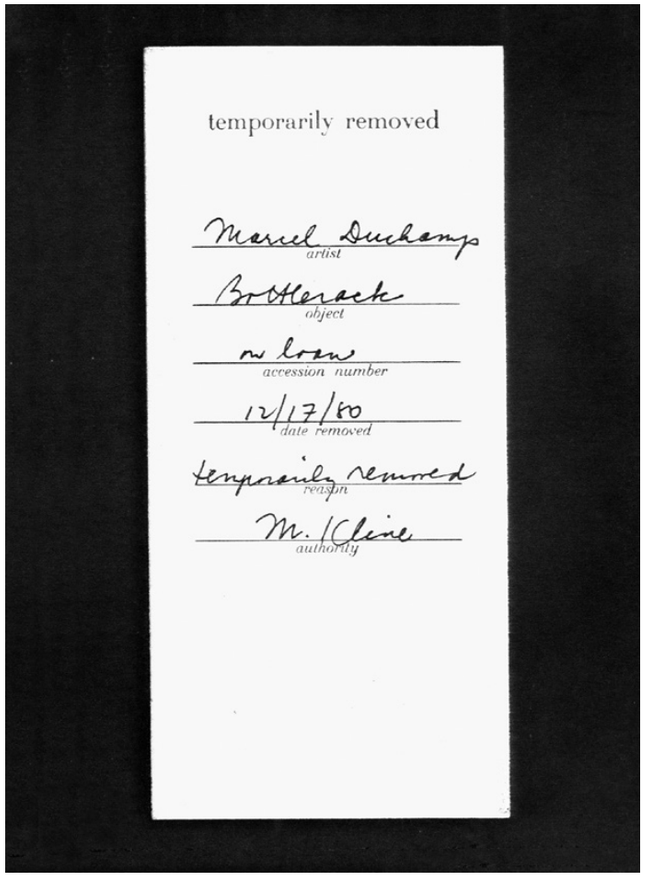


Figure 12
Goran Trbuljak, *Without the Knowledge of the Museum Administration [He] Alienated a Notice of Temporary Removal Believing It Is Equal to the Original Which It Replaces* (hr. *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*), 1981. Image source: Žarko Vijatović (ed.), *Ready-mades* (Zagreb, 1990).



Figure 14
Goran Trbuljak, *Without the Knowledge of the Museum Administration [He] Alienated a Notice of Temporary Removal Believing It Is Equal to the Original Which It Replaces* (hr. *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*), 1981. Courtesy of Žarko Vijatović.

of art (though the issue of authorship in this instance would require a separate article entirely). If we are to agree with Trbuljak and say that we, too, see the original *Bottlerack* in this appropriated piece of paper, we would be bringing the Philadelphia Museum of Art into the August Šenoa bookstore display window; we would be bringing the museum onto the street, in a way.

My Apartment by Edita Schubert (March 2 – 9, 1999)

The final example which will be put forth in order to illustrate the increasingly prevalent integration of art and everyday life from the late 1960s onwards is an intensely autobiographical work by Edita Schubert from 1999. The exhibition *My Apartment* (hr. *Moj stan*) was held from March 2 – 9, 1999 in eleven shop/boutique windows and coffee shops on and around the Flower Square in Zagreb and was co-organized with the Miroslav Kraljević gallery. Each work, or rather each storefront consists of Styrofoam "glasses" fitted with diapositive/photographic slides – one for each eye (Figure 17). The intention of the work, or at least one of the intentions, was to provide an immersive experience for the passer-by who would, upon veering through the "glasses," get a view into the private life of the artist. Passers-by were presented with two photos simultaneously – one of the artist's apartment interiors, and one of her building's dreary socialist exteriors (Figure 15, Figure 16).[26]

Taken as a whole, the images illustrated the relative poverty in which the artist lived, depicting a modest interior with old-fashioned furniture, and serve to disorientate the viewer. In the exhibition's foreword, the art historian Mirela Ramljak Purgar poetically elaborates on the work:

> There where I have stood and from where I have observed and seen, the space within was being offered – all the material data on the immediate segment of space and time (a record just taken out, fresh traces in the kitchen, or dead situations of a tidied-up space which has preceded or has replaced a "living" situation) – but so was the space towards the outside, from the point from where Edita herself has watched and seen the image from the window. In my head new, imaginary boundary, a view to the opposite side, returns to its rightful place, where it is real, thereby also taking me back to the place from which I am observing, staying outside. The illusion of transparency is totally exposed, and the anticipated pornography of the closeness of a view does not happen.[27]

26 Leonida Kovač, *Edita Schubert* (Zagreb: Horetzky, 2001), 211, 215; Mirela Ramljak Purgar, *Edita Schubert: Moj stan = My Appartment*, exhibition catalog (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2. – 9. 3. 1999.) (Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1999).

27 Ramljak Purgar, *Edita Schubert: Moj stan = My Appartment*, 12.



Figure 15
Edita Schubert, *My Apartment* (hr: *Moj stan*), 1999. From Edita Schubert's personal archive. Courtesy of Henrieta Schubert and Leonida Kovač.



Figure 16
Edita Schubert, *My Apartment* (hr: *Moj stan*), 1999. From Edita Schubert's personal archive. Courtesy of Henrieta Schubert and Leonida Kovač.

The work is, therefore, contrastive in several ways. It makes the viewer aware of being both in another place (the artist's apartment) and far from it. There is another possible interpretation, relating to the work's location(s). Edita Schubert could be making fun of the law of supply and demand; the viewer (possible consumer of the goods on display) may approach a shop window to see what's for sale, attracted to the various shiny, colorful things presented in it. However, when they peer through the peepholes that the artist had so deceptively placed, they most certainly do not see the colorful goods they were hoping to buy, but are confronted with reality, free of any beautifying filters.

Suffice it to say, what all these exhibitions have in common is that they were organized in shop windows – places which passers-by were used to looking at in passing, not giving too much thought to them. However, what they saw in these display windows surely was nothing like the commodities they were expecting to see. Some artists, such as Vera Fischer or Vladimir Dodig Trokut, chose to present the exact opposite of consum-

Figure 17
Edita Schubert, *My Apartment* (hr: *Moj stan*), 1999. From Edita Schubert's personal archive. Courtesy of Henrieta Schubert and Leonida Kovač.



er goods, emphasizing throwaway culture. Female artists such as Vera Fischer, again, and Edita Schubert, put their own lives on display for the broader public, in hopes of raising awareness of broader social issues (familial, sociological, ecological, financial, and otherwise). Ladislav Galeta aimed to present the passer-by with a reflection of themselves – something that we tend to be attracted to for all the wrong reasons. And Goran Trbuljak decided to challenge the notion of what art might be (similar to Vladimir Dodig Trokut) and what an artist's role in society might be if the public was given a vote on the matter. It is through these and similar actions that art became integrated into everyday life and life into art.

Bibliography

— Bago, Ivana. "Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, no. 36 (December 28, 2012): 235–48.

— ———. "Mono. Looking. Glass. Door. Hole: Naive Conceptual Artist as the Gatekeeper of Art." In *Before and after Retrospective*, edited by Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.

— Bauer, Antun. "Vladimir Dodig Trokut - slobodni muzejski radnik, muzeolog Antimuzeja." Zagreb, 1981. Scripta manuscripta museologica. Notes VIII. Museum Documentation Center, Zagreb.

— Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Seventh printing. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1996.

— ———. *What Art Is*. New Haven; London: Yale University Press, 2014.

— Denegri, Jerko. "Goran Trbuljak: The Artist Who Is Questioning the Art System." In *Before and after Retrospective*, edited by Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.

— Denegri, Ješa, and Jasna Galjer. *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky, 2003.

— Dickie, George. “What Is Art? An Institutional Analysis.” In *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, 426–37. Blackwell Philosophy Anthologies 29. Malden, MA: Blackwell Pub, 2008.
— Dodig Trokut, Vladimir. “Vladimir Dodig Trokut | Anti Muzej.” Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. http://anti-muzej.com/vladimir-dodig-trokut.
— Duchamp, Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
— Gabršek-Prosenc, Meta, Marijan Susovski, Milojka Kline, and Helena Grandovec. *EKO 80: 1. jugoslovanski trienale Ekologija-umjetnost*. Exhibition catalog (Razstavni Salon Rotovž, Maribor, November 21 – December 21, 1980). Maribor: Pripravljalni odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980.
— Glavan, Darko, and Leila Topić. *Galerija studentskog centra 40 godina*. Edited by Ksenija Baronica and Božica Matašić. Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, Kultura, Galerija SC, 2005.
— Greenberg, Clement. “Abstract, Representational, and so Forth.” In *Art and Culture: Critical Essays*, 133–38. Beacon Paperback 212. Boston: Beacon Press, 1984.
— Hlevnjak, Branka. *Vera Fischer: autobiografska izložba*. Edited by Ivan Kožarić. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2002.
— ———. *Vera Fischer: Od pop-arta do misionarstva*. Zagreb: DesignArt - udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, 2014.
— Kovač, Leonida. *Edita Schubert*. Zagreb: Horetzky, 2001.
— Kuzmanović, Sanja. “Sanja Kuzmanović: Antimuzej Vladimir Dodig Trokut.” *Dan-D* (blog), July 13, 2020. http://2015.dan-d.info/sanja-kuzmanovic-antimuzej-vladimir-dodig-trokut/.
— Majstorović, Božo. *Goran Trbuljak: Painterly and other works*. Split, Hrvatska: Galerija umjetnina, 2004.
— Marjanić, Suzana. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux : Hrvatska sekcija AICA, 2017.
— ———. “Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma: Trokutov/i Antimuzej/i.” edited by Josip Zanki, 75–81. Zagreb: Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika, 2015. https://www.academia.edu/23705454/Vladimir_Dodig_Trokut_Oaze_estetskoga_aktivizma_Trokutov_i_Antimuzej_i.
— Milovac, Tihomir, ed. *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
— Radna grupa arhive Antimuzeja. “Koncept za realizaciju projekta Antiulica – Antimuzej – Anti Grad,” 1990. Artists files, Vladimir Dodig Trokut’s personal file, Fine arts archive of the Croatian Academy of Sciences and Arts.
— Ramljak Purgar, Mirela. *Edita Schubert: Moj Stan = My Appartment*. Exhibition catalog (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2. – 9. 3. 1999.). Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1999.
— Šola, Tomislav. “Antimuzej kao afirmacija muzeja.” *Oko*, October 1, 1981, 12.
— Tišljar, Zdravko. *Galerija Izlog: 1974-1979.* Zagreb: Galerija Izlog, 1979.
— Vijatović, Žarko, ed. *Ready-mades*. Exhibition catalog (authors’ shop window of the Znanje – August Šenoa bookstore, Zagreb, May 18 – July 20, 1988). Zagreb: self-published, 1990.

— WHW. “Želimir Koščević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979].” *Novine Galerije Nova* special edition published on the occasion of the project “Nevidljiva povijest izložbi”, no. 18 (December 2008): 8–12.

Dora Derado Giljanović, PhD is an independent researcher, curator, art advisor, and art manager in Split, Croatia. She holds a PhD in Art History from the University of Zagreb (2023), with a dissertation on *Appropriation strategies in contemporary art in Croatia*. She has thirteen years’ curatorial experience and over thirty solo and group exhibitions in Split, Zagreb, Hvar, Dubrovnik, and New York. As founder and owner of DLightful Services and Croatia’s first entirely virtual 3D commercial gallery, she leads curatorial, art-management, and consultancy work. Recent City of Split–funded projects she led include art& (2025, 2026), focused on community engagement through art therapy and therapeutic practices, and KADAR (2026), which fosters community engagement and critically comments on societal questions by promoting artists through social media, video, and photography.

She worked as a doctoral researcher and research assistant at the University of Split on two Croatian Science Foundation projects (2017–2022). Her writing appears in *Kontura*, *Treća*, and international conference proceedings. Her awards include the University of Split’s Award for Researchers under 36 (2022) and its Rector’s Award for Excellence (2016). She is a member of AICA Croatia and the curatorial team of HULU Split.

CURATING AS ART: EXPERIMENTS IN COLLECTIVE CURATING IN LATE SOCIALIST ROMANIA

Cristian Nae

Prethodno priopćenje /
Preliminary communication
UDK 7.091(498)"196/198"

Abstract

This text examines the activity of Romanian artists Wanda Mihuleac and Constantin Flondor as exhibition-makers in Romania during the 1980s. I frame their practice, on the one hand, as collective curatorial work and, on the other hand, as a curatorial process derived from conceptual art, system aesthetics and Herve Fisher's "contextual art". Most of the group exhibitions I examine, such as *The Study* (1981), *The Writing* (1980), *Space as a Mirror and Space as Objecthood* (1986), were organized by Mihuleac or Flondor in cooperation with fellow artists and art critics (such as Paul Gherasim, Mihai Drișcu, etc.). They questioned the principles of curatorial authorship associated today with visionary, albeit authoritarian male curators such as Harald Szeemann, and promoted experimental investigations of the exhibition as an artistic medium. The exhibition space was conceived either as a preparatory model, a collective art studio (*The Study*) or a multidisciplinary laboratory (*The Writing*), or as reflecting on its own condition (*Space as Objecthood*). A special case study I intend to examine is *House Party* (1988), an event co-organized by Wanda Mihuleac, Decebal Scriba and others, which may be analysed not only as "apartment art" (Tupytsin), blurring the boundaries between artistic intervention, the private sphere and everyday life, but also as redefining the art exhibition as a performative and processual event.

Keywords: Romanian contemporary art, socialist Romania, artist-curators, collective curating, exhibition as medium, conceptual art

Curated by Artists in the Cold War Era

The historiography of art in the latter half of the twentieth century has frequently been narrated through the ascent of the professional curator—a figure who, by the late 1960s, had assumed the role of an *auteur*, mediating between the artist, the institution, and the public. This narrative, often consolidated around the mythos of the *Ausstellungsmacher* and emblematic figures such as Harald Szeemann,[1] posits the curator as the primary agent of meaning-making through contextualization. However, parallel to this institutional professionalization runs a distinct, less explored trajectory: the history of the artist as curator.

1 Florence Derieux (ed.), *Harald Szeemann. Individual Mythologies* (JRP/Ringier, 2008).

This figure emerged not merely as a substitute for the institutional caretaker. It also became a producer of new social relations, alternative spatial configurations, and experimental modes of artistic distribution. The artist-curator did not simply organize exhibitions; rather, artists increasingly treated exhibition making as a medium in itself—one capable of generating heterotopic spaces and collective forms of cultural agency. It is precisely this trajectory that became particularly significant in the context of Socialist Eastern Europe, where curatorial practice was shaped not only by aesthetic concerns but also by ideological constraint, infrastructural scarcity, and the necessity of self-organization.

Precedents for the self- organized "exhibitions as medium" can be traced back to early instances of artist-led display, such as the first Impressionist exhibition held in Nadar's studio in Paris in 1874, and later to the historical avant-gardes. Marcel Duchamp stands up as the ur-figure of this genealogy. His *Boîte-en-valise* (1938–42)—a portable miniature museum of his own work—was an act of auto-curation that defied the immobility of the institution.[2] Similarly, his installation designs for the Surrealist exhibitions (such as the *1,200 Bags of Coal* for the 1938 show or the *Mile of String* created on the occasion of the 1942 exhibition) actively obstructed the viewer's ability to "consume" art, asserting the exhibition space as an experiential, often hostile, environment. In the Soviet context, El Lissitzky's *Abstract Cabinet* (1927–28), created for the Hannover Museum, stands as another monumental precursor. Lissitzky did not simply display artworks; he designed an interactive environment in which the viewer's movement altered visibility itself.[2] This Constructivist legacy of exhibition design as a form of "social engineering" would remain largely dormant during the Stalinist period, only to be reactivated—under conditions of limited resources and unofficial cultural production—by artists of the 1960s and 70s.

Elena Filipovic's scholarship has been instrumental in making the understudied history of the artist-curator visible. In her introduction to *The Artist as Curator: An Anthology*, she asks: "Why have exhibitions by artists remained so relatively impervious to historicization?"[3] She suggests that while the history of the museum and the professional curator has grown into a "veritable cottage industry," the artist's role in shaping exhibition history has been marginalized. This marginalization is not accidental; it serves to maintain the boundary between "art making" and "art displaying," a boundary that institutions rely upon to maintain their authority. Filipovic argues that when artists curate, they often do so to

2 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (MIT Press, 1998); Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (Yale University Press, 2009).

3 Elena Filipovic, *The Artist as Curator: An Anthology* (Mousse Publishing, 2017), 13-33.

challenge the "conventional forms of exhibition making."[4] The artist-curated exhibition is rarely a standard retrospective or a thematic survey. Instead, it is often an intervention, a proposition, or a critique. This approach aligns with Alison Green's claim that, "seen from the perspective of artists, showing is a part of making art."[5] From this viewpoint, the artwork is not completed when it leaves the studio but is realized through installation, juxtaposition, and public encounter. Exhibition space—whether the modernist "white cube" or an improvised site consecrated through performative and collective engagement—becomes not a neutral container but a raw material to be shaped. As Green observes, the artist-curator is thus a seemingly contradictory figure: one who bears the responsibility of critique while simultaneously engaging in the creative craft of exhibition making.[6]

The case studies examined in this article focus on moments in which artists collectively curated exhibitions in Socialist Romania between 1960 and 1989. They engage with Filipovic's proposition that the exhibition constitutes a critical medium in its own right, draw upon Green's insistence that "showing is a part of making," and integrate Beti Žerovc's critique of the curator-as-author.[7] At the same time, they require an explicitly comparative approach, attentive to the social, infrastructural, and economic specificities of exhibition making in Eastern Europe. Methodologically, this implies moving away from narratives of "derivative" Westernization toward one of autonomous, parallel modernity[8]—one that complicates the linear account of curatorial professionalization in the West.

In Western Europe and North America, the artist-curator often emerged through the imperatives of Institutional Critique, challenging the museum and the market from within. In the Socialist East, however, the artist-curator did not merely critique the institution; artists were frequently compelled to become institutions themselves. Confronted with state-sanctioned Socialist Realism and the censorship of the official public sphere, they constructed a "second public sphere" through self-organization, apartment exhibitions, and collective practices of display.

To understand the specificity of the artist-curator during the Cold War, it is also necessary to distinguish this role from that of the professional museum curator. The latter, institutionally embedded—whether

4 Filipovic, *Artist as Curator*, 15.

5 Alison Green, *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as a Medium* (Reaktion Books, 2016).

6 Green, *When Artists Curate*, 24.

7 Beti Žerovc, *When the Curator Is the Artwork: The Old Question of Curatorial Authorship* (Sternberg Press, 2018).

8 Dóra Hegyi et al. (eds.), *1971: Parallel Nonsynchronism* (tranzit.hu; PUNCH, 2022); Cristian Nae, "Plurimodern Constellations: Scales of Analysis in the Spatial History of Art," in *Plural and Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe*, ed. Caterina Preda, Magdalena Radomska (Routledge, 2024), 79–96.

as custodian or as critic affiliated with the Union of Fine Artists—functioned as gatekeeper and validator. Their labor was defined by selection, preservation, and historicization. The artist-curator, by contrast, operated from a position of subjectivity and immediacy, challenging both the bureaucratic conservatism of museum structures in Eastern Europe and the emerging model of the "star curator" in the West.

In the Eastern Bloc, moreover, the true "super-curator" was the State itself: a centralized apparatus operating through ministries of culture, Salon juries, Artists' Union's commissioners, and ideologically aligned critics. The Communist Party acted as the ultimate authorial curator, deciding what could be shown, where, and how—effectively curating the "Socialist reality" itself. Against this monolithic and coercive authorial voice, the Eastern European artist-curator was engaged in a fundamentally different form of resistance. When artists in Moscow, Łódź, or Bucharest organized exhibitions in private apartments or marginal spaces, they were not simply critiquing curatorial style; they were negating the State's monopoly on contextualization and meaning.

Methodological Frameworks: Heterotopias of Labor

Analyzing the complex ecosystem of artist-curated exhibitions under state socialism requires adapting art historical methodologies to practices that were inherently ephemeral, informal, and infrastructurally improvised. Spatial theory and network theory therefore become essential for understanding how such exhibitions operated as social and political forms.

Henri Lefebvre's *The Production of Space* provides a framework for conceptualizing the "second public sphere" constructed by unofficial artistic communities. Lefebvre argues that space is not a neutral container but a social product, constituted through the interaction of spatial practice (perceived space), representations of space (conceived space), and representational spaces (lived space).[9] In Eastern Europe, the state largely controlled the representations of space: official museums, galleries, and public squares designed to uphold Socialist ideology. These were spaces of power, surveillance, and ideological legibility. Artists, by contrast, operated within lived, representational spaces: apartments, studios, basements, and other semi-private environments.[10] These transformations were not merely physical but also collective and relational, converting private spheres into temporary sites of cultural visibility. Lefebvre's notion of "rhythmanalysis" is also relevant here, since such spaces often functioned according to irregular temporalities—sporadic, intense events in which the "opening" was simultaneously the "closing," distinct from the regulated rhythms of institutional display.[11]

These artist-organized exhibitions further functioned as Foucauldian heterotopias: counter-sites embedded within society yet operating according to different rules. In the Eastern Bloc, the artist-run apartment exhibition often functioned as a "crisis heterotopia," a space reserved for those positioned in tension with the dominant ideological order.[12] The private apartment—such as Nikita Alekseev's space for APTART—collapsed multiple functions at once: home, studio, gallery, archive.[13] This suspension of institutional distinctions enabled the juxtaposition of incompatible elements—artworks and domestic debris, aesthetic discourse and everyday intimacy—enacting the heterotopic principle of bringing disparate worlds into a single real place.

Central to these collective practices is also the question of shared authorship. Charles Green's concept of "The Third Hand," later contextualized within curatorial studies, offers a productive model: sustained collaboration generates a "third" artistic identity, a phantom authorship that exceeds the sum of individual participants.[14] In the Eastern European neo-avant-garde, such collective identity served both aesthetic and political functions. It provided a mode of fusion capable of withstanding pressures of surveillance and enabled the emergence of a collective consciousness that challenged the atomization of subjectivity encouraged by the Socialist state.

The transition from the singular artist-curator to the collective curator thus marks a fundamental shift in the ontology of exhibition making in the late twentieth century. Under Cold War conditions, collective curating functioned as a survival mechanism in the East and a political strategy in the West. Yet both emerged as responses to the alienation of cultural labor. By refusing specialization—by operating simultaneously as artists, curators, organizers, and critics—these collectives resisted both the capitalist division of labor and the bureaucratic division of socialist cultural production. The artist-curators of the 1970s and 1980s demonstrated that mediation itself could become a horizontal, collective practice, capable of short-circuiting the hierarchical models of both state and market.

9 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Blackwell, 1991).

10 Cristian Nae, "Basements, Attics, Streets and Courtyards: The Reinvention of Marginal Art Spaces in Romania During Socialism," in *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-based Art in Late Socialist Europe*, ed. Katalin Cseh-Varga, Adam Czirak (Routledge, 2018), 73–85.

11 Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (Continuum, 2004), 15.

12 Michel Foucault, "Of Other Spaces," trans. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16/1 (1986): 24.

13 Margarita Tupytsin, Victor Tupytsin, David Morris, *Anti-Shows: APTART 1982-84* (Afterall, 2017).

14 Charles Green, *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism* (University of Minnesota Press, 2001).



Viața fără artă? (Life without Art?), mail art exhibition, UAP Gallery, Lugoj. Courtesy of Iosif Király.

Ultimately, this condition of "totalitarian interdisciplinarity" generated a unique mode of cultural production in which boundaries between roles became fluid, collective, and non-hierarchical. It forced artists to short-circuit the division of cultural labor entirely. In a standard capitalist art economy, roles are clearly separated: the artist produces, the dealer distributes, the curator legitimizes, and the critic historicizes, thereby enhancing value within the market. In the "shortage economies" of the Socialist East, however, this division of labor was already structurally distorted. The market was absent, institutions were centralized and propagandistic, and criticism often operated as censorship. Artists were thus forced to become simultaneously producers, distributors, curators, and historians of their own work. Such a conflation of functions resonates, ironically, with Marx's vision of non-alienated labor, in which the individual is not trapped within a single professional identity. In the margins of a system that claimed to represent Marx, artists achieved forms of collective aesthetic labor and horizontal mediation that the state itself could neither accommodate nor provide.

In what follows, I propose and examine three modalities of exhibition making that emerged in Socialist Romania: the exhibition as studio, the exhibition as laboratory, and the exhibition as event—what might also be described as the "anti-show."[15] Although these categories are necessarily anachronistic, having been developed in relation to contemporary curatorial practices shaped by artistic research, they nonetheless help substantiate the claim that such Socialist-era exhibitions were likewise processual, experimental, and oriented toward expanded understandings of artmaking. At the same time, these categories often overlap in many ways, which makes them contextually usable. In these exhibitions, the boundaries between the art object, the exhibition space, and collective practice became increasingly blurred. These modalities of exhibiting will be explored through several case studies including *Studiul (1)* (*The Study (1)*), *I Lived 130 Days with a Sunflower*, *Life without Art?*, *The Writing*, and *House pARTy*.

15 M. Tupytsin, V. Tupytsin, Morris, *Anti-Shows*.

The Exhibition as Studio and Laboratory

In 1978, a group of artists including Ștefan Bertalan and Constantin Flondor took part in an exhibition at the Bastion Gallery, Timișoara. The event was organized by fellow artist Paul Gherasim in response to an invitation extended by art critic Coriolan Babeți.[16] Soon after, artist Ion Grigorescu joined the organizers to assist in the selection of exhibiting artists, while Coriolan Babeți took on a secondary, logistic role. According to Ileana Pintilie, "*The Study 1* exhibition inaugurated teamwork, in complete solidarity of ideas, and above all, suspended, through the choice of artists, the current norm of 'the levels of fame'."[17] This shift occurred because the exhibition was organized into seven thematic sections: "Utopia as an Investment of Research," "Analyses of Structure," "Configurations of Symbols," "Conceptualization of Visual Perception," "Memory Fund Signified by Image," and "Study of Nature and Modes of Interpretation."[18] The titles of sections clearly show that the organizers selected artists based on these pre-defined themes rather than their professional reputation.

The exhibition space was conceived as a visit to a collective studio, where various artists presented preparatory models and unfinished sketches for potential works. Some pieces were intended to serve as models for scalable sculptures and environments. Many of the exhibited works interpreted the "study" through the academic tradition of preparatory drawing; however, others remained purely conceptual drawings—ideas that may or may not be materialized, echoing Lawrence Weiner's famous definition of conceptual art.[19] Critics interpreted the study in various ways. Titus Mocanu decoded it as an "interior state of creation," while Mihai Drișcu viewed it as tension between the tradition of art (systematic knowledge) and its innovation (artistic knowledge). For Paul Gherasim, the term represented a "form of living itself or a way of understanding cultural phenomena."[20]

Ștefan Bertalan and Constantin Flondor were members of the first

16 Ileana Pintilie, "Far from the Center of Power: *Studiul* (*The Study*) Exhibitions in Timișoara," in *(In)Visible Frames. Rhetorics and Experimental Exhibition Practices in Romania 1965-1989* (Idea, 2019), 98–108.

17 Coriolan Babeți, *Atelierul de arte Timișoara* (Triade-Brumar, 2010), 319.

18 Pintilie, "Far from the Center of Power," 103.

19 Lawrence Weiner, "Statement of Intent," in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro, Blake Stimson (MIT Press, 1999), 104–105.

20 Pintilie, "Far from the Center of Power," 103.

experimental group to emerge in the city: the 111 group (comprising Bertalan, Roman Cotoșman, and Flondor), which was selected to represent Romania at the Constructivist Biennial in Nuremberg in 1969. They were also active in the Sigma group, founded by Flondor, Bertalan, and Doru Tulcan, who were later joined by the mathematician Lucian Codreanu (active 1970–1974). By the late 1970s, Ștefan Bertalan exhibited photographic installations presenting knowledge derived from the observation of natural phenomena, such as the fractal development of a cauliflower—analyzing its inner composition based on a spiraling pattern—or the growth cycles of the sunflower. Within his work, the vegetal realm acquired environmental qualities laden with spiritual potential. This is evident in his sketch for an installation based on the internal pattern of a leaf, titled *Cathedral*, designed for the *Studiul 1* exhibition.

The "Utopia as an Investment of Research" section of the exhibition also included Ana Lupaș's project *Flying Carpet, Symbol of Peace* (Rom. *Covor zburător, simbol al păcii*). The artist presented the preparatory phases of a collective performance she organized in the village of Mărgău, near Cluj. Working with the local community, Lupaș trained residents to reenact the ritual of stretching white canvases, resulting in a large-scale art installation reminiscent of the landscape interventions of Christo and Jeanne-Claude. The exhibited black-and-white photographs, accompanied by notes and sketches of the forthcoming action, offered a precious insight into her studio as a "creation laboratory."

Further overlapping with the concept of the laboratory, the *Studiul* exhibition featured what critic Mihai Pintilie considers to be "the most interesting work, innovative in concept and technique," as Ileana Pintilie recalls: the multimedia projection *Multivision*.[21] Created as a collaborative project by Flondor, Bertalan, and Tulcan, it consisted of semitransparent screens arranged in a tetrahedron. Both color and black-and-white films were projected onto these surfaces, intersecting in the center. The screening took place at the conclusion of the exhibition's inauguration in the gymnasium of the Art High School in Timișoara, which was transformed *ad hoc* into a performance hall.

The artwork that most effectively blends the characteristics of the exhibition-as-studio with those of the open laboratory is Bertalan's project *Kinogram of the Natural Process Seen through a Lens*. He presented a photomontage complemented by drawings and his own textual notes, which he described as a "plan of the seed developing."[22] In this project, the artist presented a long-term study of the beans, from seed to future growth, and eventually brought the plants themselves into the gallery.

Several of Sigma's activities, inspired by the structure of natural elements such as the plant *Datura stramonium* (jimsonweed), aimed to reintroduce nature-inspired artificial textures back into the environment.

21 Ibid., 105.
22 Ibid., 104.

The architectural environments and shapes employed by the Sigma group were also informed by bionics—the study of organic life promoted at the time by the Timișoara psychiatrist Eduard Pamfil—and by geometric compositions derived from observational research on systems and interactions. Their interventions in the urban tissue were further driven by a desire to regulate the planning of the modernist socialist city through an organicist understanding of life: the Bega River, for instance, was equated with a circulatory system in the action titled *Tense Lines over the Timiș River*.[23]

In this context, Bertalan exhibited photographic installations toward the end of the 1970s that presented knowledge drawn from the observation of the cauliflower's fractal development and spiraling inner composition, or the growth of the sunflower. The sunflower became not only a source of philosophical and artistic wonder but also a "companion" during Bertalan's best-known performance. In this work, he recorded the growth of the plant from seed to maturity and extinction, using a language that was simultaneously spiritual and scientific. Reading the texts aloud, he performed a sequence of movements that visualized the content through a ritual-like choreography.[24] Accompanied by music, the performance—titled *I Lived for 130 Days with a Sunflower*—took place at the Kalinderu Gallery in Bucharest in 1979, at the invitation of art historian and philosopher Andrei Pleșu. The environment was built around a large sunflower and included a series of drawings featuring notations and texts, replicating the artist's studio as a biological research laboratory. His own studio in Timișoara opened onto a garden that served as a site for ongoing experimentation with the growth of plants and insects.

In these projects, the exhibition as a laboratory expands the experimental character of the artistic actions themselves. It transforms the space from a container of aesthetic objects into a space for open-end investigation and artistic research.

Another example of collectively curated exhibition blurring the boundaries between the space of an artist's studio and that of a creative laboratory is the only international mail art exhibition that took place in Romania during Socialism. Titled *Life without Art?*, the exhibition was organized by Constantin Flondor, who was active in the mail art network of the 1980 through initial personal contacts established with East German mail artist Robert Rehfeldt since the late 1960s and maintained during the 1970s. Flondor sent invitations to a series of artists from the international mail art network, including Guillermo Deisler (Uruguay and Bulgaria), Tomasz Schulz (Poland), Aloys Ohlmann, Henning Mittendordf (GFR), Michael Groschopp, and Sigfried Otto (GDR). This was unusual in times of complete cultural and political isolation imposed by Nicolae

23 Ileana Pintilie, "Ștefan Bertalan. Un demers creator de la natură la estetica lui Leonardo," *Patrimonium Banaticum* 3 (2004) : 220.
24 Ibid., 221.

Ceaușescu after 1972 and intensified during the 1980s yet was partially made possible by the fact that the exhibition was organized first in Flondor's own artist studio, and then in a smaller art gallery in Lugoj, a town near Timișoara. The informal space of the first exhibition and its rather unusual character for that time, associated with experiments in graphic arts, highlight its relational character as a rhizomatic network rather than a narrative or discourse. The exhibition did not convey a single idea, did not illustrate moral or aesthetic values—instead, it presented a constellation of answers to the poetic question raised by Flondor (who played the role of the contemporary curator) in the exhibition title. The exhibition was thus organized dialogically, through a relay of responses from friends that were mailed to Flondor. The distinction between mail art and mailed art is important in this context: whereas mail art can be understood as a form of interpersonal communication, which uses mail as a medium and takes its rules and symbols as topics for subversion/creative (anarchic) transformation, mailed art references a form of artistic communication which uses mail to convey messages in the form of small handmade objects, graphic prints, photographs, collages, concrete poetry, or conceptual art pieces, which circulate within the mail art network. The two practices frequently overlapped, preserving mail as their common infrastructural element, a decentered structure that could be accessed from any point, as well as the horizontal, non-hierarchical structure of artistic communication that shaped mail art exhibitions. As various mail art scholars, such as Zanna Gilbert or Klara Kemp-Welch, pointed out, mail art was both infra-institutional (bypassing the existing art institutions and creating their own para-institutions) and translocal, connecting otherwise isolated localities and enabling the transnational circulation of ideas.[25]

However, the most important organizational aspect of mail art exhibitions was their reliance of multiple authorship, as the artists in the network responded by building upon each other's ideas (as Robert Rehfeld stated: "your ideas help other people's ideas"). According to the principles laid out by the Fluxus artist and mail art activist Robert Fillou, as well as to those expressed by the Polish conceptual artist Jarosław Kozłowski, mail art was horizontal, meaning there was no selection involved, and relied only on decentered and delegated institutional authority.[26] In the case of *Life without Art?*, everything that was sent was exhibited—either suspended or fixed on the wall. Therefore, we might state that mail art exhibitions were to a large degree uncurated, since the curator acted as an initiator of a new conversation and as an informational hub within the existing artistic

25 Zanna Gilbert, "'Something Unnamable in Common': Translocal Collaboration at the Beau Geste Press," *ARTMargins* 1/2–3 (June–October 2012): 45–72; Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (MIT Press, 2019).

26 Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 21–40.

Scrierea (The Writing), choreographed performance, Ion Mincu Institute of Architecture, Bucharest, 1980. Courtesy of Wanda Mihuleac.



network. *Life without Art?* also materialized in an artist's studio that not only belonged to an international neo-avant-garde artistic community but also relied upon some of the main post-structuralist principles, such as the idea of originality as derivative from multiple formative influences, as expressed by Roland Barthes.[27]

In the history of exhibitions in Romania during socialism, *The Writing* is a landmark experimental "exhibition as laboratory" organized in 1980 by artist Wanda Mihuleac, a central figure in the experimental art circles from Bucharest. Mihuleac's vision was multidisciplinary, going well beyond the borders of "fine arts". It expanded the field of visual arts towards literature, music, theater, film, choreography and architecture. *The Writing* was organized on the hallways of the Ion Mincu Institute of Architecture in Bucharest, starting from the premise that graphic arts are, literally, just one form of notation among other forms of writings (an idea that shares many affinities with the philosophy of Nelson Goodman, as well as with Jacques Derrida's expanded use of the notion of "writing" as a system of signs and marks that oppose "speech"). The exhibition comprised not only musical notations (including John Cage's own system), sketches, excerpts of film scripts (from film director Lucian Pintilie), and many conceptual art pieces, but also sessions of poetry, dance and even public lectures on topics like mathematical notation held by academician Solomon Marcus. Retrospectively, *The Writing* remains a unique moment in Romanian history of exhibitions, since it encompasses not only the premises of postmodernism and post-structuralism, but also the expanded understanding of contemporary art as a field of cultural action that will permeate the global art world after 1989.

27 Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (Hill and Wang, 1977), 142–148.



Scrierea (The Writing), poster-catalogue (front cover), 1980.

Anti-Shows: *House pARTy* or the Exhibition as Event

Although apartment exhibitions were less widespread in Eastern Europe than in the Soviet Union, the domestic sphere occasionally functioned as a site of artistic experimentation. In certain contexts, artists transformed their own living or working environments into informal, artist-run spaces, as was the case in several well-documented initiatives in Poland. In Romania, such practices remained relatively uncommon. Nonetheless, the increasing cultural isolation of the country, the deterioration of the living standard, and the intensification of official propaganda surrounding the personality cult of Nicolae and Elena Ceaușescu during the late 1980s gradually pushed many artists away from institutional exhibition

frameworks. Under these circumstances, artistic exchange and experimentation often retreated into small, informal circles of friends and collaborators who shared similar aesthetic concerns and critical attitudes. These micro-communities provided relatively protected environments in which alternative artistic practices could be explored outside official cultural structures.

It was within such a context that the series of artistic interventions known as *House pARTy* emerged in Bucharest during the late 1980s. It was a series of artistic interventions and performances organized in 1987 and 1988 in the Bucharest home of Decebal and Nadina Scriba, located on Petru Cercel Street. Both editions were documented on VHS video. The first gathering, held in the summer of 1987, emerged in a largely spontaneous manner from the need to find alternative venues for artistic experimentation, as the exhibition spaces controlled by the Artists' Union had become increasingly difficult to challenge or circumvent. In response, Decebal and Nadina Scriba proposed a playful artistic experiment staged within their own domestic environment, appropriating and subtly subverting the socially accepted format of a private one-evening party.

The 1987 event took shape as a loosely collaborative undertaking involving Călin Dan, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Nadina Scriba, Decebal Scriba, and Dan Stanciu. A year later, the group expanded to include Teodor Graur and Iosif Kiraly. At Wanda Mihuleac's suggestion, the performances were documented on video: they were filmed by Ovidiu Bujor using a VHS camera purchased in Kathmandu, and the resulting footage was subsequently edited only minimally. In its first edition, most of the actions appear as relatively spontaneous performative interventions, often linked to improvised spatial installations within the house. By contrast, the second edition—planned approximately a year in advance—introduced more structured scenarios, and the performances evolved into a sequence of individual video works authored by each participant. The initial premise of *House pARTy* had been to transform the domestic interior into a constellation of temporary artistic installations, with each participant selecting a specific area of the house and redefining it through material modifications and performative gestures. These spatial reconfigurations were further mediated by the act of video recording, which introduced an additional layer of representation of the transformed environment. Interestingly, only four participants in the 1987 event—Călin Dan, Dan Mihălțianu, Andrei Oișteanu, and Dan Stanciu—appear in the surviving footage. In the 1988 recordings, however, the performances of all participants are presented individually and separated by a clapperboard, giving the documentation a more explicitly cinematic structure, though at the same time diminishing some of the collective spontaneity that had characterized the earlier event.

From a curatorial perspective, *House pARTy* was a series of events rather than a mere spatial installation or (re)arrangement. It was a performative action that not only transformed the private sphere into an

artistic heterotopia, but also consecrated it as an exhibition space through collectively agreed performative procedures, if interpreted through Lefebvre's theory of the social production of space, as I mentioned elsewhere.[28] Like Flondor's studio used as an exhibition space for the exhibition *Life without Art?*, *House pARTy* became a cultural event consisting of a series of artistic actions and site-specific interventions that temporarily transformed the space, which was, in Arthur Danto's words, conceptually "transfigured" into an artistic environment.[29]

Such a temporal, performative structure of the exhibition—inherently ephemeral without proper documentation and unique in its site-specific and improvisational character—also impacted the curatorial process, as it was less oriented towards the production of discourse or knowledge and more towards the production of unruly and unsupervised social situations that favored aesthetic autonomy. Inherently, *House pARTy*, together with many other similar cases from Eastern Europe and the Soviet Union, can also be seen as a precursor of "relational aesthetics,"[30] whose main goal was the production of non-alienated social relations among artists involved in an experimental artistic project. Whereas Bourriaud, referring to the globalizing world of the 1990s, considered alienation as related to the capitalist post-industrial relations of production, I use the term in relation to a social tissue reified by ideological conformism and performative mimicry through mechanical integration in the political rituals organized by the state. In relation to the Soviet era Apartment Art Exhibitions, *House pARTy* reflects the curatorial "methodology of friendship," as suggested by Margarita and Victor Tupytsin. As Victor Skersis notes, "the purpose of a show in a Western gallery is to show the completed works of an artist to the public. Truly, it is a very archaic situation, where artworks broadcast conserved messages from a patriarchal figure behind the scenes to the congregation. On the other hand, in a closely knit community, as Aptart was, the purpose of a show was for a collective to assemble and discuss the common subject, which made Aptart work more like a lab than a museum."[31] Skersis's invocation of "a laboratory" is particularly revealing, as it underscores the open-ended, experimental character of artistic research—an inquiry whose aims, in this instance, were neither commercial nor ideologically representational, but rather directed toward the realization of aesthetic autonomy. Discussing the "evenimential" context of such exhibitions, understood as "anti-shows," Natalia Abakalova and Anatoly Zhigalov highlight that

28 Nae, "Basements, Attics, Streets and Courtyards," 83-84.
29 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Harvard University Press, 1981).
30 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, Fronza Woods (Les presses du réel, 2002).
31 David Morris, "Introduction: Anti-shows," in M. Tupytsin, V. Tupytsin, Morris, *Anti-Shows*, 21.

"the event is not an exhibition in the normal sense of the term. This is the continuation of explorative work, one of its phases, not in specifically artistic surroundings but in a real live apartment. And those who come here will find work and cooperation rather than the normal 'viewing of art objects." There are no 'art objects' here in the usual sense. These are not 'finished works," but rather art-in-making."[32]

Beyond the obvious contextual differences among artistic individualities and national political contexts, it becomes clear that the category of apartment art exhibitions, such as *House pARTy*, established a fully enclosed and immanent system of artistic production, exhibition, and reception, in which the artists themselves also functioned as the audience. This participatory and self-referential structure blurred the boundaries between creator and viewer, while simultaneously bypassing conventional art criticism—which, at the time, remained largely ideologically aligned and submissive.

However, for the performative events to become visible in conditions of limited cultural visibility, their documentation and archiving was of outmost importance. In the case of *House pARTy*, the video camera acted as a framing device, ensuring the survival and future circulation of performance art as well as of the site-specific installation pieces in the context of a globalized (and commercially oriented) artworld. Video recording did not play a secondary role, but a structural one: it replaced the framing devices of an institutionally recognized art space and ensured the circulation of the entire exhibition in a different format (the VHS tape) in a way which evoked Marcel Duchamp's *La Boîte-en-valise*.

Conclusions

Discussing the phenomenon of contemporary art exhibitions, Boris Groys noted that most of them appear not only as the realization of a (main) curator's view or plan, but rather as structures engaging multiple authorship: "Thus if the choice, the selection, the decision with respect to the exhibition of an object are to acknowledged as acts of artistic creation, then every individual exhibition is presented as the result of many such processes of decision, choice, and selection. From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorships that combine, overlap, and intersect, without it being possible to reduce them to an individual, sovereign authorship. This overlapping of multilayered, heterogeneous authorships is characteristic of any larger exhibition of recent years."[33]

Self-organized and self-curated group art exhibitions during Socialism, such as those in Socialist Romania discussed in this text,

32 Natalia Abakalova, Anatoly Zhigalov, "Analysis-Action. TOTART," in M. Tupytsin, V. Tupytsin, Morris, *Anti-Shows*, 93.
33 Boris Groys, "Multiple Authorship," in *Art Power* (MIT Press, 2008), 97.

demonstrate a radical rethinking of both artistic production and exhibition-making as representational strategies, displaying many of the features highlighted by Groys. They present aesthetic experimentation and art as an open-end process of artistic creation, which also shaped social relations based on a curatorial "methodology of friendship." Under conditions of ideological control, infrastructural scarcity, and cultural isolation, artists were compelled to assume multiple roles—creator, curator, organizer, and audience—effectively establishing self-contained systems of artistic production and reception. These practices challenged conventional hierarchies of authorship and disrupted the distinction between art making and art display, producing spaces that were simultaneously experimental, participatory, and socially embedded.

The exhibition itself became a medium of inquiry, a space for experimentation, collective creativity, and the negotiation of social relations, rather than a simple presentation of finished works.

Private and marginal spaces were transformed into heterotopias, where conventional rules of viewership and institutional authority were suspended. The ephemeral and improvisational nature of these exhibitions necessitated alternative strategies for documentation, such as video recording, which functioned not merely as archival tools but also as structural extensions of the exhibitions themselves, allowing them to persist and circulate beyond the immediate event. In this way, the act of showing became inseparable from the act of making, producing environments in which aesthetic and social processes unfolded simultaneously.

Ultimately, these practices highlight the model of the exhibition as a laboratory, which refuses the mere act of "showing" and is a site of open-end investigation and self-reflexive engagement, where collective authorship and relational exchange foster aesthetic autonomy. They challenge conventional historiographies of art by demonstrating that significant cultural production can occur outside institutional frameworks and that the roles of artist, curator, and audience need not be separate. By foregrounding fluidity, collaboration, and experimentation, artist-curated exhibitions offer enduring lessons for understanding the social, spatial, and temporal dimensions of contemporary artistic practice.

Bibliography

— Abakalova, Natalia, Zhigalov, Anatoly. "Analysis-Action: TOTART." In: *Anti-Shows: APTART 1982-1984*, ed. Margarita Tupytsin, Victor Tupytsin, David Morris, 91–96. Afterall, 2017.
— Babeți, Coriolan. *Atelierul de arte Timişoara*. Triade-Brumar, 2010.
— Barthes, Roland. "The Death of the Author." In: *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, 142–148. Hill and Wang, 1977.
— Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, Fronza Woods. Les presses du réel, 2002.
— Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, 1981.
— Derieux, Florence, ed. *Harald Szeemann: Individual Mythologies*. JRP/Ringier, 2008.
— Filipovic, Elena, ed. *The Artist as Curator: An Anthology*. Mousse Publishing, 2017.
— Foucault, Michel. "Of Other Spaces," trans. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16/1 (1986): 22–27.
— Gilbert, Zanna. "'Something Unnameable in Common': Translocal Collaboration at the Beau Geste Press," *ARTMargins* 1/2–3 (June–October 2012): 45–72.
— Green, Alison. *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as a Medium*. Reaktion Books, 2016.
— Green, Charles. *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism*. University of Minnesota Press, 2001.
— Groys, Boris. "Multiple Authorship," in *Art Power*, 93-100. MIT Press, 2008.
— Hegyi, Dóra et al., eds. *1971: Parallel Nonsynchronism*. tranzit.hu; PUNCH, 2022.
— Kemp-Welch, Klara. *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. MIT Press, 2019.
— Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press, 2009.
— Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith. Blackwell, 1991.
— Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Continuum, 2004.
— Morris, David. "Introduction: Anti-shows." In: *Anti-Shows: APTART 1982-1984*, ed. Margarita Tupytsin, Victor Tupytsin, David Morris, 13–24. Afterall, 2017.
— Nae, Cristian. "Basements, Attics, Streets and Courtyards: The Reinvention of Marginal Art Spaces in Romania During Socialism." In: *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-based Art in Late Socialist Europe*, ed. Katalin Cseh-Varga, Adam Czirak, 73–85. Routledge, 2018.
— Nae, Cristian. "Plurimodern Constellations: Scales of Analysis in the Spatial History of Art." In: *Plural and Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe*, ed. Caterina Preda, Magdalena Radomska, 79–96. Routledge, 2024.
— Pintilie, Ileana. "Far from the Center of Power: *Studiul* (*The Study*) Exhibitions in Timișoara." In: *(In)Visible Frames: Rhetorics and Experimental Exhibition Practices in Romania 1965-1989*, 98–108. Idea, 2019.

— Pintilie, Ileana. “Ștefan Bertalan: Un demers creator de la natură la estetica lui Leonardo,” *Patrimonium Banaticum* 3 (2004): 219–230.
— Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press, 1998.
— Tupytsin, Margarita, Victor Tupytsin, David Morris. *Anti-Shows: AP-TART 1982-84*. Afterall, 2017.
— Weiner, Lawrence. “Statement of Intent.” In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro, Blake Stimson, 104–105. MIT Press, 1999.
— Žerovc, Beti. *When the Curator Is the Artwork: The Old Question of Curatorial Authorship*. Sternberg Press, 2018.

Cristian Nae (Iași, Romania) is Professor at the National University of Arts in Iași, where he teaches critical theory, exhibition studies, and contemporary art history. His research focuses on exhibition histories and critical art practices in Eastern and Central Europe after the 1960s. He was a Fulbright Visiting Scholar at UCSB and has received research grants and fellowships from the Romanian National Research Council (CNCS), Erste Foundation, the CAA-Getty International Program, the Getty Foundation, and the New Europe College Institute for Advanced Studies, Bucharest. His most recent studies have been published in *Third Text*, *Artmargins*, as well as in *Curating Socialism* (University of Toronto Press, 2026) and *Globalizing the Avant-Garde* (De Gruyter, 2025). He is currently president of AICA Romania.

CURATING THE ARTISTIC PRACTICES OF RESISTANCE (ACTIVIST EXHIBITIONS IN POLAND, 2017–2022)

Izabela Kowalczyk

Pregledni rad /
Review article
UDK 7.038.5(438)"2017/2022"
7:304]"20"

Abstract

In this text, I propose to reflect on the curatorial strategy that involves political engagement and the artistic practices of resistance. I define this approach as engaged (or activist) curating. This strategy manifests itself in the presentation of artistic and activist visual works in art galleries and museums, and in doing it with engagement. What is particularly important in such a curatorial strategy is combining artworks with visual artifacts from protests, such as banners, leaflets, and zines. Such curatorial practices can also function as a strategy of resistance, especially in cases of restrictions on civil rights. The exhibitions selected for discussion are: *Polish Women, Patriots, Rebels* in the Arsenal Gallery in Poznań (2017); *We Are People* in the Labyrinth Gallery in Lublin (2020), *You'll Never Walk Alone* in the Labyrinth Gallery (2020/2021), and *Who Will Write the History of Tears: Artists on Women's Rights* in the Museum of Modern Art in Warsaw (2021/2022). I analyze these examples by tracing the connections between art and politics. I also raise the question of the significance of exhibitions that incorporate activism into the field of art.

Keywords: contemporary art, Poland, activist exhibitions, curatorial practice, curating as resistance, civil rights

In this text, I propose to reflect on the curatorial strategy that involves political engagement and the artistic practices of resistance. I define this approach as engaged (or activist) curating. This strategy manifests itself in the presentation of artistic and activist visual works in art galleries and museums, and in doing it with engagement. What is particularly important in such a curatorial strategy is combining artworks with visual artifacts from protests, such as banners, leaflets, and zines. Such curatorial practices can also function as a strategy of resistance, especially in cases of restrictions on civil rights. I will refer to several exhibitions that were created in reference to the introduction of strict anti-abortion law in Poland and fight for women's and LGBTQIA+'s rights. I will analyze these examples by tracing the connections between art and politics. I also want to raise the question of the significance of exhibitions that incorporate activism into the field of art. Does this strategy allow us to look at artistic activity in a way that is different than traditional? And what does it say about the relationship between art and activism?

Art and Activism

The concept of curatorial activism was proposed in 2018 by Maura Reilly in her book *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating.*[1] She used this term to "designate the practice of organizing art exhibitions with the principal aim of ensuring that certain constituencies of artists are no longer ghettoized or excluded from the master narratives of art. It is a practice that commits itself to counter-hegemonic initiatives that give voice to those who have been historically silenced or omitted altogether—and, as such, focuses almost exclusively on work produced by women, artists of color, non-Euro-Americans, and/or queer artists."[2] Reilly calls for change in the art world consisting in rejecting white privilege and Western centrism, and challenging hetero-centrism and lesbo-homophobia. However, the author is not concerned with incorporating activism into art itself, but rather with incorporating an anti-hegemonic position into institutional practices.

As Juan Albarrán Diego notes, Maura Reilly's proposal, supported by a precise diagnosis of the persisting inequalities in contemporary art, is doubtlessly relevant. However, "[h]er research, [...] presented as a sort of 'manifesto for change in the art world,' reinforces the central role of the curator in the art system, ignoring collaborative curatorial processes and projects developed in non-conventional formats, in spaces far removed from hegemonic circuits and centres."[3] Albarrán Diego draws attention to the spread of the concept of artivism (art + activism) at the beginning of the 21st century in connection with the aesthetics of anti-globalization protests—their performative, playful and creative aspects. These include actions taking place mainly on the streets, directly in urban areas, which have become a new field for creative protest.

The author also refers to Peter Weibel's editorial and curatorial project *global aCtIVISm*,[4] which explores the same area. The exhibition opened on December 13, 2013, at ZKM (Center for Art and Media in Karlsruhe) brought together a wide array of material: videos, installations, objects, photographs, documentation of direct actions in the streets, and interventions on social media—produced by collectives, NGOs,

1 Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018).

2 Maura Reilly, "What is Curatorial Activism?" www.academia.edu/38083139/What_Is_Curatorial_Activism (accessed on February 25, 2026).

3 Juan Albarrán Diego, "Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)," trans. Phoebe Clarke, *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain* 51 (2019), journals.openedition.org/critiquedart/36575 (accessed on February 23, 2026).

4 Peter Weibel (ed.), *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century* (MIT – ZKM, 2014).

activists, filmmakers, intellectuals and artists from around the world. Weibel describes these activities as performative democracy and links them with a neo-avant-garde tradition: "Performative interventions by artivists coupled with mass media online distribution have shown how citizens can—and want to—play a tangible part in overcoming crisis situations: practices of artistic performance and those of audience participation, which have existed in art since the 1960s, are now descending into the world of politics, as it were."[5]

Albarrán Diego, analyzing various publications and approaches to strategies combining activism and curatorial practices, concludes and asks:

"The political work identified as activism continues to encourage us to reflect on the way to integrate this activity—labile, energetic, and always guided by the desire to intervene politically in reality—into the space of contemporary art. How can we integrate its transforming force to the work dynamic of agents implicated in the field? How can we bring it to the present time—how can it be exhibited—without betraying its aims, so we can understand its meanings and experiment at least a fraction of its intensity in the very field of art?"[6]

These questions are also relevant for my text, in which I discuss the combination of curatorial practices and activism in a very narrow time frame and geographical area, using the example of exhibitions that took place in Poland from 2017 to 2022.

I would argue that exhibitions incorporating activist strategies can lead to a transformation of the visual order and, consequently, a change of power relations. An exhibition can function as a form of political intervention and may become a public forum where important political issues are addressed and discussed. It can also examine the institution of democracy, removing the borders of identities that are strictly defined by the social order and changing the field of visibility from a monolithic structure to a diverse one. According to the French philosopher Jacques Rancière,[7] artistic activity can become political only through the transformation of the visual order and its perception. Rancière focuses on politics within the imagery because, as he says, aesthetics has its own politics. Politics within aesthetics determines the visibility or invisibility of certain phenomena, presupposes a certain hierarchy of themes, and democratizes the aesthetic order. In the light of these considerations, art has political power when it sows ferment, destroys a given order of

5 Peter Weibel, "People, Politics, and Power," *Global Activism* 58, after: Albarrán Diego, "Curating Activism."

6 Albarrán Diego, "Curating Activism."

7 Jacques Ranciere, *Estetyka jako polityka* [Aesthetics as politics], trans. J. Kutyła and P. Mościcki, introduction A. Żmijewski, afterword S. Žižek (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007). Cf. Jacques Rancière and Peter Engelmann, *Politics and Aesthetics*, trans. W. Hoban (Polity Press, 2019).



The opening of the exhibition Polki, patriotki, rebeliantki [Polish women, patriots, rebels], Arsenal Gallery in Poznań, 8.09.2017, photo by Ewelina Muraszkiewicz

representation, and undermines the conventions of imagery. In the case of art exhibitions, the point would be to present topics from the margins, but also those that may cause controversy and achieve the aforementioned effect. This could be, for example, showing gender hierarchies, usually obvious in the art world, pointing to political conflicts, or revealing hidden power relations. What is of major interest here is what happens at the junction of art and reality, and I think that pointing to this area can lead to a reconfiguration of the visual order, which contemporary art often strives for. On the other hand, an exhibition that incorporates activist practices highlights them, reinforces their message, and makes them more present in the audience's consciousness.

The postulate of transforming the world, also through artistic actions, is still actual and even more urgent than ever. I am referring to issues as Russian aggression against Ukraine, threats of new wars, the refugee and climate crises. This is a moment that calls for action, also in the field of art and curatorial activity. I will quote art historian Piotr Piotrowski's assumptions about links between art and democracy, where he wrote: "It is up to intellectuals and artists, who cherish freedom as an ideal, who fill the discomfort of unfulfilled expectations, the discomfort of unfulfilled democracy, to argue and agitate for democracy."[8] He warned against neglecting the construction of an open society, against discontinuing a debate on democracy and freedom, and against a lack of respect for differences, which ultimately lead to the atrophy of democracy.

Piotrowski defined art as a political act, observing as follows: "Art as public activity is, by its very nature, a political activity in the broad sense of the word, as this space is defined by politics, i.e. a conflict between authority and citizens, between various camps of broadly understood power, and also between different groups of citizens differing in gen-

8 Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-communist Europe* (Reaktion Books, 2012), 288.

Mateusz Budzisz, Czarny protest [Black Protest], Poznań, 3.10.2016



der, social origin, economic interests, as well as professed ideological systems; it is a conflict between emancipation tendencies and those conserving the social, moral and political order."[9] In these processes, as he noted, art is not their expression or illustration, but an active agent. Art exhibitions can also become active agents in this regard, especially when they refer to civil rights and relate to activism.

Political Context in Poland

In Poland, we are still witnessing cultural wars and the radicalization of political conflict, but it was especially obvious during the Right and Justice Party (abbreviated to PiS) government, 2015–2023.[10] Polish democracy was at a dangerous juncture, because the foundations of democracy, such as the Constitutional Tribunal, the Constitution itself, or the independent judiciary, were devalued and changed by means of acts of law, while the ruling government tried to take complete control over the media, science, education, and culture. This process was coupled with the political domination of the PiS and its parliamentary victories (on October 25, 2015, and October 19, 2019). The party's dominance ended with the parliamentary elections in 2023, but it still won 35.38% of the vote, and the 2024 presidential election was won by Karol Nawrocki, the PiS candidate. Right and Justice Party is a right-wing, national-conservative, Christian, populist party founded by brothers Lech and Jarosław Kaczyński in 2001. Its politics, curtailing some democratic rules, trig-

9 Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* [Art after politics: From melancholy to passion] (Universitas, 2007), 8.

10 Cf. Bartek Pytlas, "From Mainstream to Power: The Law and Justice Party in Poland," in *Aufstand der Außenseiter. Die Herausforderung der europäischen Politik durch den neuen Populismus*, ed. F. Decker, B. Henningsen, M. Lewandowsky, P. Adorf (Nomos 2022), 401–414.



Ewa Partum, *Feminist Quotes* ["You deprive us a freedom of choice, we will deprive you of power"], 2017



Chór Czarownic [Witches' Choir], still from the video, photo by BTW. Photographers Maziarz/ Rajter

gered a wave of civil protests in defense of free courts and media, and women's rights, among others. As Piotrowski wrote about such kind of governing: "It seems that the style of modern or rather a postmodern democracy, based on the majority respecting the rights of minorities, is alien to the style of governing represented by the successive governments; what is preferred is a peculiar type of classical principle of the 'rule of the people': a domination of the majority."[11]

The PiS's policy during its rule in 2015–2023 included restrictions regarding women's rights, including withdrawal from subsiding prenatal physical examinations, limitation of access to contraceptives, attempts

11 Piotr Piotrowski, "Sztuka według polityki" [Art after Politics], in *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości* [Negotiators of art in the face of democracy], ed. Bożena Czubak, exhibition catalogue (CSW Łaźnia, 2000), 31.

Fragment of the exhibition *Polki, patriotki, rebeliantki* [Polish women, patriots, rebels], Arsenal Gallery in Poznań, 8.09.2017 – 8.10.2017, photo by Izabela Kowalczyk



to denounce the Council of Europe Convention on preventing and combating violence against women and domestic violence (the Istanbul Convention), and tightening the already restrictive anti-abortion law. A draft of the new anti-abortion law was submitted to the Polish parliament in 2016 by the Ordo Iuris organization and supported by the Roman Catholic Church.[12] The said organization is ultra-Catholic and as Klementyna Suchanow has demonstrated in her book *To jest wojna. Kobiety, fundamentaliści i nowe średniowiecze* [This is a war: Women, fundamentalists, and the new Middle Ages] (2020), it is financed by the Kreml in order to destroy the very basics of the EU such as human rights.[13] The first attempt to restrict women's rights in 2016 caused an unprecedented wave of women's protests (*W naszej sprawie* [In our case] [April 9, 2016]), the Black Protest, and the National Women's Strike (October 3, 2016). Agnieszka Graff and Elżbieta Korolczuk have described this movement as part of a "broader struggle against right-wing populism—a stage of this struggle in which feminism strives to take the initiative."[14] They have also highlighted the Polish movement's transnational connections and mobilization success, "its effective employment of powerful cultural symbols."[15]

12 Elżbieta Korolczuk, "Explaining Mass Protests against Abortion Ban in Poland: The Power of Connective Action," www.academia.edu/31658768/Explaining_mass_protests_against_abortion_ban_in_Poland_the_power_of_connective_action?sm=b&rhid=38035818382 (accessed on February 20, 2026).

13 Klementyna Suchanow, *To jest wojna. Kobiety, fundamentaliści i nowe średniowiecze* [It is a war: Women, fundamentalists, and the new Middle Ages] (Wydawnictwo Agora, 2020).

14 Agnieszka Graff and Elżbieta Korolczuk, *Anti-Gender Politics in the Populist Moment* (Routledge, 2021), 139.

15 Ibid., 137.



Fragment of the exhibition *Jesteśmy ludźmi* [We are people], Labyrinth Gallery in Lublin, 24.06.2020 – 30.09.2020, photo by Wojciech Pacewicz

***Polish Women, Patriots, Rebels*, 2017**

In 2017, in relation to the aforementioned protests, I organized an exhibition titled *Polki, patriotki, rebeliantki* [Polish women, patriots, rebels] in the Arsenal Gallery in Poznań.[16] The main aim was to reflect on the situation and problems faced by Polish women—as citizens, participators in public life, patriots, and protestors. The exhibition was not intended as rendering the atmosphere of the Polish street Anno Domini 2016/2017, but rather as an artistic commentary on the surrounding reality and the situation of Polish women at that time.

The protests, which gathered thousands of participants, voiced anger and outrage, and their vast number across Poland showed the government that a single spark was enough to turn the masses against them. Activism intertwined with creative activities, and the art of women artists involved in the Black Protest movement became a commentary on it and a way to reinforce the message. I name these activities artistic practices of resistance. To my mind, the strength of these protests, their vocal symbolism, and their diversity deserved a comment in the form of an exhibition.

Women's protests developed their own symbolism. Slogans such as "Save the Women," "Freedom of Choice," "I Think, I Feel, I Decide," "You Are Not Alone," "If I Am Dead, I Will Not Give Birth to a Child," "I Am Here Because I Am Furious" were supplemented by visual symbols. Wire coat hangers and black umbrellas became such symbols (though the latter became so accidentally, due to the torrential rain that accompanied the October 10 protests in 2016 but failed to discourage women from taking part). Also symbolic was the wearing of black, associated with the period of national mourning from 1861 to 1866. At that time, wearing black was a manifestation of dissent against the policies of the partitioning powers and the bloody suppression of the Polish fight for independence. Nowadays it has become a symbol of opposition to the efforts aimed at depriving women of their right to control their own bodies. The strength of these protests stemmed largely from a collectivism that transcended divisions, best represented by the images of a "sea of people" with umbrellas over their heads. These images can be read as a symbol of rejecting one's individuality and uniting for a common cause—a symbol of collective rebellion against the unjust decisions of the regime. This results in what Rosi Braidotti describes as "hybrid" social identities, indicating that these identities, as well as "the new modes of multiple belonging they enact may constitute the starting point for mutual respective accountability, and pave the way an ethical re-grounding of so-

16 Cf. Izabela Kowalczyk (ed.), *Polki, patriotki, rebeliantki* [Polish women, patriots, rebels] (Galeria Miejska Arsenał, 2018).

Fragment of the exhibition *Nigdy nie będziesz szła sama* [You'll never walk alone], Labyrinth Gallery in Lublin, 13.12.2020 – 30.04.2021, photo by Wojciech Pacewicz







Fragment of the exhibition *Kto napisze historię łez. Artystki o prawach kobiet* [Who will write the history of tears: Artists on women's rights], Museum of Modern Art in Warsaw, 26.11.2021 – 23.03.2022, photo by Izabela Kowalczyk

cial participation and community building."[17] This points to the need for intersectional feminism, which addresses exclusion not only on the basis of gender. It is therefore characteristic that those who took part in the Black Protest also participated in other protests—in defense of the Constitutional Tribunal, education, in support of people with disabilities.[18]

The language of the street was devoid of martyrdom, but it conveyed anger and disbelief that this was really happening, as well as reflected the absurd reality in which we found ourselves living. However, the posters also contained a lot of irony and humor (e.g. "Liberté, Égalité, Wypierdalać [Fuck off]"), because without it, it would have been difficult to get through it all. It is artistic activity, as well as music and cooperation, which can be termed "feminist artivism", that the new feminism of power[19] is built upon. As Graff and Korolczuk state, "the movement owed its success to its ability to mobilize powerful emotions. (...) Personal accounts, media interviews with activists and stories circulated in social media – all of these materials testify to a powerful emotional experience lived by individuals and immediately shared with the newly established activist community."[20] Graff and Korolczuk describe these activities as "populist feminism" in relation to "left populism" theorized by Chantal Mouffe (2018), focusing in particular on the participants' self-definition as "ordinary women," the mobilization of emotions, and the use of embodied knowledge.[21] However, taking into account the inclusion of art in this discourse, emphasizing agency and empowerment, it seems to me that the term "feminism of power," or perhaps rather "intersectional feminism of power," may be more useful in emphasizing the strength of community, solidarity, and mutual care.

At the exhibition, Ewa Partum, who represented the older generation

17 Rosi Braidotti, "Bio-power and Necro-politics," *Springerin* 2 (2007), 18–23, www.springerin.at/en/2007/2/biomacht-und-nekro-politik/ (accessed on January 15, 2026).
18 Graff, Korolczuk, 139.
19 Cf. Naomi Wolf, *Fire with Fire: New Female Power and How It Will Change the Twenty-First Century* (Random House, 2013).
20 Graff, Korolczuk, 158, 159.
21 Ibid., 139.

Fragment of the exhibition *Kto napisze historię łez. Artystki o prawach kobiet* [Who will write the history of tears: Artists on women's rights], Museum of Modern Art in Warsaw, 26.11.2021 – 23.03.2022, photo by Izabela Kowalczyk



of feminist artists in Poland, showed her *Feminist Quotes*. She depicted black umbrellas and the slogan: "You deprive us of the freedom of choice, we will deprive you of power," transcribed literally from a one of the Black Protest banners. This work, placed at the start of the exhibition presenting mainly the younger generation of artists, was also a symbolic combination of different generations of feminist artists in Poland.

Some participants displayed artworks referring directly to the Black Protest, such as recordings of the Chór Czarownic [Witches Choir] (their song *Twoja władza* [Your power] was an anthem of the protests in Poznan); a transparent made by Kolektyw Złote Rączki [Golden Hands Collective] for the Black Protest in Krakow, a series of memes by Marta Frej affirming women's activism (*Wzięłam udział w Czarnym Proteście ponieważ*...[I took part in the Black Protest because...]); and Iwona Demko's *408,223 podniesień spódnicy, czyli Mój sen o Czarnym Proteście* [408,223 skirt lifts, or My dream of the Black Protest], referring to the ritual of *ana-suromai* (showing the vagina to scare away the enemy). Other artworks were subversive to the patriotic symbolism, such as Agata Zbylut's *Kawiorowa Patriotka* [Cavior patriot], a dress made from football scarfs, or Lilianna Piskorska's photo showing her sleeping with a "genuine Pole" in bedding decorated with national emblems (*Autoportret z pożyczonym Polakiem, aka Jestem Polakiem więc mam obowiązki polskie* [Self-portrait with a borrowed man, a.k.a. I'm Polish so I have Polish duties], 2016). Karolina Mełnicka, in her video *Polska Burka* [Polish burqa], showed a woman wearing a white-and-red burqa and sitting alone in a stadium, while aggressive shouting of football fans is heard. Ewa Świdzińska also demonstrated the fact that the female body had become a national symbol; in her work *Emblemat* [Emblem], we can see her crotch in red underwear with an embroidered white butterfly reminiscent of the Polish eagle. There were also works referring to forgotten women's heritage, including an installation by Jadwiga Sawicka *Raz na jakiś czas* [Once in a while]; to cooperatives and collective activities (Witches Choir, *Kolaborantki* [Collaborators], Kolektyw Złote Rączki [Golden Hands Collective]). The exhibition was supplemented by leaflets, posters, and information about the possibilities of legal abortion.

The political battle of that time over Poland's future was largely tak-

ing place on the streets and revealed how both identity and community are understood (as closed and strictly defined on one hand, or as fluid and open to minority identities on the other). The public sphere became an arena for manifesting democratic values and opposition to those in power, a site of struggle over symbols, but also a space of repression and exclusion, eloquent and tragic demonstrations of the acts of violence against immigrants that followed a wave of anti-immigrant phobia. This issue was addressed in Dawid Marszewski's touching video-installation titled *Ściana* [The wall] revealing racist prejudices in Polish society. On the other hand, photos from Irena Kalicka's series *Autoportret* [Self-portrait], showing hybrids of herself and animal heads, aimed to draw attention to relationships between humans and non-humans, and the need for taking care of the more-than-human others. This last work can be interpreted according to Rosi Braidotti's postulate from her book *The Posthuman*, "that we need to learn to think differently about ourselves."[22] The author encourages us to build a new, post-humanistic project, that is, to create a vision in which there is a place for hybridity, move away from humanism and individualism, and include the previously excluded and marginalized forms of subjectivity. That is why we need, as Braidotti points out, a recomposition of both subjectivity and community.[23]

As Agata Araszkiewicz and Agata Czarnacka stated in relation to this exhibition: "It seems that art (created by women) has played a vital role in recording the conservative social revolution, which has been strengthened by the rule of the PiS. It has devoted a lot of attention to the endangering of personal freedom and the idea that nowadays, Polish women who are patriots must be rebels."[24]

New Regulations in the Anti-Abortion Law

In 2020, the Polish government started to work on new regulations in the anti-abortion law in relation to a proposal reported by Kaja Godek. As the parliament started to work on these new regulations, the protests flared up again. Those in April 2020 were organized as car blockades and queues "to freedom" in front of supermarkets or pharmacies because of pandemic restrictions. A new symbol of the protests was red light, frequently placed on hygiene masks. Many young visual artists focusing on these attempts to restrict women's rights were using this symbol.

The ruling of the Constitutional Tribunal on October 22 caused Poland to become one of the countries with the most restrictive abortion laws in the world. As a consequence, huge protests were organized

22 Rosi Braidotti, *Posthuman* (Polity Press, 2013), 12.
23 Ibid., 83.
24 Agata Araszkiewicz, Agata Czarnacka, "Poland's Rebel Women," *Eurozine* (March 8, 2018), www.eurozine.com/polands-rebel-women/ (accessed on January 15, 2026).

across Poland, in large and small cities and towns, gathering thousands of people. The language of the street was also very meaningful. Banners expressed anger, as well as strength and irony. These protests were met with a strong reaction from the police.

Labyrinth Gallery in Lublin

Artists were still related to the protests and undertook activist actions. Exhibitions were organized in response to these events, such as *Nigdy nie będziesz szła sama* [You'll never walk alone] in the Labyrinth Gallery in Lublin at the end of 2020.

The Labyrinth Gallery in Lublin had been directed by Waldemar Tatarczuk since 2010. He started cooperated with the LGBTQIA+ community in Lublin in 2011, when the exhibition *Love is Love. Art as activism LGBTQ: from Britain to Belarus* was organized and curated by Tomek Kitliński and Pawel Leszkowicz.

Tatarczuk, together with artist Filip Kijowski, established the Azyl [Asylum] library and organized a club for the community related to the Equality Parade in Lublin. It is important to add that the city is located in eastern Poland and is rather conservative and homophobic. In 2020, Tatarczuk started to organize exhibitions as a kind of political interventions. The first exhibition, titled *Jesteśmy ludźmi* [We are people], was opened on June 23, 2020, and was organized by Tatarczuk and Filip Kijowski in response to the former president Andrzej Duda's words spoken during his reelection campaign, when he stated: "They are trying to persuade us that the LGBT are people, but it's an ideology."

Tatarczuk wrote: "I felt it was our obligation to respond. The show came together in days. I knew it couldn't be an exhibition revolving around an abstract curatorial concept. I thought of it as a cry for freedom and equality. As we kept adding work and the show grew denser, it began to look more and more like a demonstration."[25] In his curatorial text, he recalled the words of the Holocaust survivor Marian Turski: "Auschwitz did not fall suddenly from the sky," and underlined that we should be very sensitive to any kind of discrimination, also in the field of language.[26]

The exhibition was supported by more than 100 artists with their works related to the LGBTQIA+ rights, among others by Eva & Adele, Karol Radziszewski, Paweł Matyszewski, Edna Baud, Nikita Kadan, Jerzy Kosał-

25 Joanna Kozłowska, "Where Art Meets Resistance: The Galleries Pushing back against Poland's Illiberal Politics," *Calvert Journal* (July 30, 2021), culturalfoundation.eu/stories/where-art-meets-resistance-the-galleries-pushing-back-against-polands-illiberal-politics/ (accessed on January 14, 2026).
26 Waldemar Tatarczuk, "Jesteśmy ludźmi" [We are people] – about the exhibition (June 24 – October 11, 2020), Galeria Labirynt, Lublin, labirynt.com/2020/11/02/we-are-people/?lang=en (accessed on January 15, 2026).

ka, Izabela Maciejewska, Bart Staszewski, and Paweł Żukowski. Curators were still adding works after the opening, so the exhibition kept changing.

As Sylwia Hejno stated: "Away from the academic definitions of what is queer and what is not, from debates about whether it includes or divides, identity-based resistance and the queer strategy of exposing what culture and society do with identity create a space of freedom and become a tool for fighting oppression."[27]

The author of a review highlighted the relationships between art and politics that the exhibition revealed: "One can take to the streets and shout, or one can use camp and glamour as a weapon, as Krzysztof Marchlak does in the series 'Dreamers', deconstruct stereotypes like removing makeup (Filip Tułak 'Your Mom's Makeup Removal'), or turn oneself into a living, queer artwork, as Eva & Adele do. The exhibition 'We Are People' showed not only the diversity of possible strategies but also the complexity of identity processes, which make identification not always straightforward. Finally, the exhibition itself is an example of a spontaneous outburst carried out in the name of defending civil liberties. After all, without freedom, we don't even have the means to dream of freedom in art."[28]

The next exhibition, titled *Nigdy nie będziesz szła sama* [You'll never walk alone], was opened on December 13, 2020, on the anniversary of imposing martial law in Poland (1981), as a reaction to the aforementioned sentence by the Constitutional Tribunal on October 22 and the new wave of protests. It was curated by Nadia Wójcik and Waldemar Tatarczuk, and the aim was to express solidarity with people who protested in marches and blockades, as well as with those who stayed at home because the apparatus of repression and contempt had destroyed their mental health and filled them with fear. The curators invited authors of banners, slogans, cardboards, stickers, graphics, strike posters, photographic and video documentation of the protests, as well as artists supporting the protesters, to create works that showed solidarity with the All-Poland Women's Strike. They gathered in the largest room of the gallery. A single large multimedia installation was created, surrounding the viewer. One wall was covered with photographs from the protests, along with a number of posters and cardboard signs with striking slogans.

These statements were again accompanied on the one hand by rage, and on the other by humor. As Paweł Leszkowicz pointed out, "they create a language of rebellion that breaks the boundaries of silence and absurdity, caused by the true horror of what the PiS government wants to do to us, and what it wants to force women to endure."[29] The banners

27 Sylwia Hejno, "'Jesteśmy ludźmi', czyli pora na sztukę sprzeciwu" ['We are people', it is time for the art of resistance], *Kalejdoskop Kultury* (June 21, 2021), kalejdoskopkultury.pl/jestesmy-ludzmi-labirynt/ (accessed on February 22, 2026).

28 Ibidem.

29 Paweł Leszkowicz, "Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Działo Sztuki w Galerii Labirynt" [You'll never walk alone: The nationwide women's strike as a work of art at the Labyrinth Gallery], *Oko.press* (February 28, 2021), oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt (accessed on January 15, 2026).

30 Ibidem.

31 Aleksandra Dunajska-Minkiewicz, "Fundacja Kai Godek chce odebrać finansowanie m.in. Galerii Labirynt. Bo 'promuje aborcję i ideologię LGBT'" [The Kaja Godek's Foundation wants to withdraw funding from, among others, the Labyrinth Gallery. Because it 'promotes abortion and LGBT ideology'," *Kurier Lubelski* (February 22, 2021), kurierlubelski.pl/fundacja-kai-godek-chce-odebrac-finansowanie-min-galerii-labirynt-bo-promuje-aborcje-i-ideologie-lgbt/ar/c1-15456388 (accessed on February 25, 2026).

included, among others, the following inscriptions: "Laughter to the Enemies of the Fatherland," "my uterus is not a chapel," "fear to fuck," "only anal left," "piss off," "faggots with women," "I don't want to be a coffin," and "enough blows below the belt."

The curators were fascinated with the language and imagery of the street, which is why artistic and non-artistic materials were exhibited as equally important. The aim was to show that this great, nationwide grassroots movement occurred in hundreds of cities and towns across the country. In this way, they created a vibrant exhibition showing the whole spectrum of resistance practices.

Leszkowicz wrote about the two exhibitions: "*You'll never walk alone* and *We Are People* present a new model of curating in Poland, proposed by Waldemar Tatarczuk. It is no longer just about socially and politically engaged art, but rather about interventionist art. It is interventionist curating, a kind of direct action through the institution of art. It is also oppositional curating, showing solidarity with the protesters and the discriminated, with the victims and opponents of the PiS regime."[30]

As a consequence, Waldemar Tatarczuk and the Labyrinth Gallery were labeled as "activist" by some Polish right-wing politicians, such as Kaja Godek from the aforementioned Ordo Iuris organization. She and her allies called on the city council to cancel the Labyrinth's funding, arguing that taxpayers' money should not be used to finance "divisive and controversial content."[31]

In 2021, after attacks on the exhibition *You'll never walk alone*, Piotr Gliński, minister of culture, refused to approve Tatarczuk's automatic re-appointment as the gallery's director, and during the next year, he served as an interim director. Lublin's city council organized a new tender, in which Tatarczuk lost his position, and he ceased to be the director of the Labyrinth Gallery on February 28, 2022. However, after the change of government, he was restored to the post and served as a director from 2023 to 2025. The case of the Labyrinth Gallery shows how the official policy interferes in cultural life, aiming to suppress acts of resistance.

Who Will Write the History of Tears

There was another important exhibition related to women's rights in the Museum of Modern Art in Warsaw: *Kto napisze historię łez. Artystki o prawach kobiet* [Who will write the history of tears: Artists on women's rights] (curators: Magda Lipska, Sebastian Cichocki, and Łukasz Ronduda, November 26, 2021 – March 23, 2022). The title was inspired by Barbara Kruger's work, and it was international exhibition relating different experiences of women and fights for reproductive rights in Argentina, Ireland, Poland, Portugal, Spain, and the United States. There were exhibited works by collectives and artists including Archiwum Protestów Publicznych [Archive of Public Protests], Artists' Campaign to Repeal the Eighth Amendment, Anne Maree Barry, Cecily Brennan, Rachel Fallon, Viola Głowacka, Guerrilla Girls, Ewa Kuryluk, Alice Maher, Ana Mendieta, Luiza Prado de O. Martins, Elena Tejada-Herrera, and Teresa Tyszkiewicz. The architecture of the exhibition, designed by the German architect Johanna Meyer-Grohbrügge, related to the historic exhibition *Womanhouse* in 1972, created by students of Judy Chicago and Miriam Schapiro.

The exhibition showed that women's reproductive rights had been at the center of feminist art from its very beginnings, to mention only Barbara Kruger's work *Your Body is a Battleground*, presented at the exhibition in both versions, English (1989) and Polish (1991). The collected material also demonstrated that in all countries where the fight for abortion rights was taking place, artistic activities intertwined with activism. Moreover, it gave hope for changes in anti-abortion law in Poland by presenting examples from countries where the struggle had resulted in the liberalization of such laws, such as Spain, Portugal, Ireland, and Argentina.

One of the central rooms juxtaposed experiences of women fighting for reproductive rights in Ireland and Poland, and these works were the most touching for Polish viewers. Curators wrote about the presentation: "The works presented in the exhibition strive to break through the impasse that has prevailed in the debate over abortion, to transcend the crisis of verbal and visual language. The aim is to wrest the topic of abortion from the control of political clichés. The artists draw on real stories and include in their works the entire spectrum of visual and poetic allusions, images and symbols, conveying the complexity of the experience of pregnancy and abortion."[32]

32 "Who will write the history of tears: Artists on Women's Rights," website of the Museum of Modern Art in Warsaw, historielez.artmuseum.pl/en/wprowadzenie (accessed on January 15, 2026).



Irena Kalicka, *Selfportrait*, 2009-2010, the fragment of the exhibition *Polki, patriotki, rebeliantki* [Polish Women, Patriots, Rebels], the Arsenal Gallery in Poznań, 8.09.2017 – 8.10.2017, photo by Mateusz Budzisz

Conclusions

In exhibitions such as those presented above, I believe that art, through its symbolic power, is able to convey ideas of freedom, democracy, and human rights, thus strengthening the social message and the feminist and queer agenda. Furthermore, their inclusion of non-artistic materials, such as posters, banners, and zines, allows them to be seen as a form of activist art. The gallery space then replaces the site of protests, allowing the messages from the street to resonate. Curating the practices of resistance reinforces messages from the street, bringing materials from outside the realm of art into it, which leads to the transformation of the visual order and the traditional thinking on art. In turn, engaged art amplifies the message of activist actions, introducing visual messages related to values such as solidarity, support, and care.

Regarding the actions discussed above, I want to emphasize the importance of combining art and activism. According to Rebecca Solnit, it is precisely these that allow us to hope for the future.[33] Also Donna Haraway, in her book *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, points out that in order to deal with the problems of the modern world, in addition to changing scientific language and activism, we need social and artistic actions and stories.[34] It is therefore important to emphasize the significance of art that incorporates activism, as well as engaged curatorial practices. They are crucial in defending civil rights and investing efforts into a better future.

33 Rebeca Solnit, *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities* (Canongate Books, 2016).

34 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016).

Bibliography

— Albarrán Diego, Juan. “Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions),” trans. Phoebe Clarke, *Critique d’art*. *Actualité internationale de la littérature critique sur l’art contemporain* 51 (2019), journals.openedition.org/critiquedart/36575.
— Araszkiewicz, Agata, Czarnacka, Agata. “Poland’s Rebel Women,” *Eurozine* (March 8, 2018), www.eurozine.com/polands-rebel-women/.
— Braidotti, Rosi. “Bio-power and necro-politics,” *Springerin* 2 (2007), 18–23, www.springerin.at/en/2007/2/biomacht-und-nekro-politik/.
— Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013.
— Dunajska-Minkiewicz, Aleksandra. “Fundacja Kai Godek chce odebrać finansowanie m.in. Galerii Labirynt. Bo ‘promuje aborcję i ideologię LGBT’” [The Kaja Godek’s Foundation wants to withdraw funding from, among others, the Labyrinth Gallery. Because it ‘promotes abortion and LGBT ideology’,” *Kurier Lubelski* (February 22, 2021), kurierlubelski.pl/fundacja-kai-godek-chce-odebrac-finansowanie-min-galerii-labirynt-bo-promuje-aborcje-i-ideologie-lgbt/ar/c1-15456388.
— Graff, Agnieszka, Korolczuk, Elżbieta. *Anti-Gender Politics in the Populist Moment*. Routledge, 2021.
— Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
— Hejno, Sylwia. “‘Jesteśmy ludźmi’, czyli pora na sztukę sprzeciwu” [‘We Are People’, it’s time for the art of resistance], *Kalejdoskop Kultury* (June 21, 2021), kalejdoskopkultury.pl/jestesmy-ludzmi-labirynt/.
— Kozłowska, Joanna. “Where Art Meets Resistance: The Galleries Pushing back against Poland’s Illiberal Politics,” *Calvert Journal* (July 30, 2021), culturalfoundation.eu/stories/where-art-meets-resistance-the-galleries-pushing-back-against-polands-illiberal-politics/.
— Korolczuk, Elżbieta. “Explaining Mass Protests against Abortion Ban in Poland: The Power of Connective Action,” Academia.edu, www.academia.edu/31658768/Explaining_mass_protests_against_abortion_ban_in_Poland_the_power_of_connective_action?sm=b&rhid=38035818382.
— Kowalczyk, Izabela (ed.). *Polki, patriotki, rebeliantki* [Polish women, patriots, rebels]. Galeria Miejska Arsenał, 2018.
— Kowalczyk, Izabela. *Wraz z Innymi. Artystyczne praktyki troski* [With the Others. Artistic practices of care]. Universitas, 2026.
— Leszkowicz, Paweł. “Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Działo Sztuki w Galerii Labirynt” [You’ll never walk alone. The nationwide women’s strike as a work of art at the Labyrinth Gallery], *Oko.press* (February 28, 2021), oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt.
— Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-communist Europe*. Reaktion Books, 2012.
— Piotrowski, Piotr. “Sztuka według polityki” [Art after politics]. In: *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości* [Negotiators of art. in the face of democracy], ed. Bożena Czubak, 20–34. Exhibition catalogue. CSW Łaźnia, 2000.
— Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* [Art after politics: From melancholy to passion]. Universitas, 2007.
— Pytlas, Bartek. “From Mainstream to Power: The Law and Justice Party in Poland”. In: *Aufstand der Außenseiter. Die Herausforderung der europäischen Politik durch den neuen Populismus*, ed. F. Decker, B. Henningsen, M. Lewandowsky, and P. Adorf, 401–414. Nomos 2022.
— Ranciere, Jacques. *Estetyka jako polityka* [Aesthetics as politics], trans. J. Kutyła and P. Mościcki. Introduction A. Żmijewski, afterword S. Žižek. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
— Rancière, Jacques, Engelmann, Peter. *Politics and Aesthetics*, trans. W. Hoban. Polity Press, 2019.
— Reilly, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Thames & Hudson, 2018.
— Reilly, Maura. “What is Curatorial Activism?” Academia.edu, www.academia.edu/38083139/What_Is_Curatorial_Activism.
— Solnit, Rebeca. *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*. Canongate Books, 2016.
— Suchanow, Klementyna. *To jest wojna. Kobiety, fundamentaliści i nowe średniowiecze* [It is a war: Women, fundamentalists, and the new Middle Ages]. Wydawnictwo Agora, 2020.
— Tatarczuk, Waldemar. “Jesteśmy ludźmi” [We are people] – about the exhibition (June 24 – October 11, 2020). Lublin: Galeria Labirynt, labirynt.com/2020/11/02/we-are-people/?lang=en.
— Weibel, Peter (ed.). *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. MIT – ZKM, 2014.
— “Who will write the history of tears: Artists on Women’s Rights,” website of the Museum of Modern Art in Warsaw, historielez.artmuseum.pl/en/wprowadzenie.
— Wolf, Naomi. *Fire with Fire: New Female Power and How It Will Change the Twenty-First Century*. Random House, 2013.

Izabela Kowalczyk, PhD, is an art and cultural historian, art critic, and curator. She is an Associate Professor at the University of Arts in Poznań. She is the author of publications on critical art, feminist art, and interpretations of recent history. Her books include *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* (*Body and Power in Polish Critical Art in the 1990s*, 2002), *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* (*A Travel to the Past. Interpretations of Recent History in Polish Critical Art*, 2010), and *Wraz z Innymi. Artystyczne praktyki troski* (*Together with Others. Artistic Practices of Care*, 2026). She has published approximately 250 articles. She participated in the research and preparation of the exhibition *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Vienna, Warsaw, 2008–2009). She has curated several exhibitions of Polish contemporary art.

IZVEDBENE REAKCIJE O PRIRODI NOMADIZMA PROTIV NEPRIRODNOSTI GRANICA: ZEC – GRGA, PATKA – SABINA I FAZAN – FRANJO S HRVATSKIM PUTOVNICAMA

Suzana Marjanić

Sažetak
Rad analizira dvije izvedbene prakse koje tematiziraju nomadizam kao temeljno obilježje života ljudi i ne-ljudi te kritički propituju političku i biopolitičku konstrukciju državnih granica. Analiza je usmjerena ponajprije na 2016. godinu i rane umjetničke reakcije u regiji na postavljanje žilet-žice, pri čemu se razmatraju hrvatsko-slovenske izvedbene i aktivističke „paralele“. Polazeći od konceptualnog filma *Woodland Concertina* (2016.) Ivana Meseka i Zefreya Throwella te dadaističko-aktivističke prakse „mekog terorizma“ Marka Brecelja, osobito performansa *Žicanje žice* (2016.), članak promišlja granicu kao aparat nasilja koji proizvodi isključenje, patnju i ekološku devastaciju. Posebna se pozornost posvećuje učincima suvremenih europskih graničnih režima na migracije ne-ljudskih životinja, čime se analizirane umjetničke geste dovode u dijalog s aktualnim geopolitičkim, biopolitičkim i ekološkim kontekstom.

Ključne riječi: životinje, granice, nomadizam, izbjeglička kriza, ljudi i ne-ljudi, aktivistička umjetnost

Povedi me, glasu dobroga vrača, iz ovih mračnih zabiti
/ prama širini svijeta...
Tin Ujević, *Pogledi u praskozorju*, Hrvatska revija, 1932.

Procjenjuje se da je 2025. godine diljem svijeta postojalo 74 granična zida, dok ih je 1989. godine, u trenutku pada Berlinskoga zida, bilo svega šest. Pritom se broj graničnih barijera i dalje povećava jer su mnoge od njih još u izgradnji. „S izbjegličkim krizama u Europi i Aziji i porastom vlada koje se bore protiv imigracije, planet je sve više ispresijecan čeličnim barijerama, žičanim ogradama i bodljikavom žicom sa značajnim posljedicama za divlje životinje“ (Weston 2025; usp. Sennett i Chambers 2025; Kirilyuk 2023).[1] Vadim Kirilyuk 2023. godine bilježi da će u sljedećih nekoliko godina duž europskih granica biti izgrađeno oko 4 000 kilometara neprobojnih graničnih barijera i obrambenih utvrda, kao posljedica ruske invazije na Ukrajinu te

1 Ovaj je tekst nastavak refleksije o dvjema izložbama – *Izazovi humanizmu* (51. zagrebački salon vizualnih umjetnosti, HDLU, Zagreb, 2016., kustosice: Suzana Marjanić i Marijana Stanić) i *Crno Sunce ili o autoritetu pandemije, štambilja i granica* (Galerija Prozori, Zagreb, 2023., kustosice: Petra Dolanjski Harni i Suzana Marjanić), a nastaje kao dio projekta INFRA Instituta za etnologiju i folkloristiku.

napetosti između EU-a, Moskve i Minska (Kirilyuk 2023).[2] Neke su države već objavile dovršetak graničnih ograda: Poljska i Litva podigle su barijere duž granice s Bjelorusijom, dok su Litva, Estonija i Latvija učinile isto na granici s Rusijom. Latvija i Ukrajina utvrđuju svoje granice s Bjelorusijom, Finska jača granicu s Rusijom. Navodim pregled trenutačnog stanja sa žilet-žicom i graničnim ogradama u Europi s naglaskom na istočne granice Poljske, baltičkih država, Finske i Ukrajine.[3] Ograde podignute na državnim granicama s ciljem zaustavljanja izbjegličkih tokova zaustavile su i one koji za granice ne znaju. Brojnim tzv. divljim životinjama (stavljam odrednicu tzv. s obzirom na to da je riječ o lingvističkom specizmu) time je onemogućena prirodna migracija, uključujući i jelene koji su se do tada neometano kretali između Hrvatske i Mađarske. Jelena Glušac godine 2016., govoreći o stanju na hrvatsko-mađarskoj granici, ističe da je prije postavljanja žilet-žice na tom području obitavalo između 1000 i 1500 *jedinki* jelena, dok nakon njezina postavljanja „VIŠE NEMA NIČEGA“ (Glušac 2016).[4]

Exemplum 1: Woodland Concertina

Naslovom ovoga teksta upućujem na kratki film *Woodland Concertina* (2016.) Ivana Meseka i Zefreya Throwella u kojem su autori rekreirali prostor izravne komunikacije i privremene autonomne zone na tragu Hakima Beya te destruirali autoritet granice, kao reakciju na humanitarnu odnosno izbjegličku krizu iz 2016. godine uz čežnju za oazom humanitarizma – svijetom bez mentalnih i metalnih granica. Pritom su umjetnici pribavili patku, zeca i fazana i odveli ih u policijsku upravu kako bi im napravili putovnice za prijelaz hrvatsko-slovenske granice. U putovnicama pridana su im i imena kako doliči autoritetu putovnice RH; zec – Grga, patka – Sabina i fazan – Franjo. Filmom su umjetnici aktivistički istaknuli kako je prirodno da su ljudi i životinje nomadi i migranti te su otvorili pitanje dobivanja državljanstva u kontekstu izbjegličke krize i prakse zatvaranja granica žilet-žicom. Film otvara pitanja izbjegličkoga i azilantskoga prostora, kao što navodi etnolog i kulturni antropolog Duško Petrović (2016) iz vlastite izbjegličke perspektive iz Sarajeva tijekom rata u Bosni i Hercegovini – iako su reprezentirane kao žrtve, paradoksalno se na izbjegličke grupe gleda kao na skupine koje su stalni izvori opasnosti. U skladu s birokratskom logikom države, životinjama se dodjeljuju osobna

2 Pritom autor napominje da članak sadrži slike mrtvih životinja. Prva fotografija u članku dokumentira prve kilometre armiranobetonskog zida koji se pojavljuju duž granice Ukrajine i Bjelorusije 2022. godine. Ova umjetna barijera neprobojna je za male kopnene životinje.

3 Podaci su iz 1. veljače 2026., a preuzeti su uglavnom s portala euronews.com/.

4 Članak dovršavam 15. ožujka 2026. i većina će ovih podataka uskoro biti zastarjela.

imena – zec postaje Grga, patka Sabina, a fazan Franjo – čime se ironizira sama ideja identiteta kao administrativnog konstrukta. Putovnica, kao simbol državnog suvereniteta i kontrole kretanja, ovdje se razotkriva kao fetiš moći koji jednako nasilno djeluje na ljude i ne-ljude.[5]

„Zefreyu sam ispričao kako stradaju životinje na žičanoj ogradi postavljenoj na granici između Slovenije i Mađarske, te kako su tako na neki način i životinje dobile nacionalnost, jer više ne mogu slobodno migrirati preko granica. Nabavili smo patku, zeca i fazana, te s njima došli u Policijsku upravu pitajući gdje se za njih mogu nabaviti i izraditi putovnice. Službenici su u čudu gledali i poslali su nas van. Tada smo izradili lažne dokumente za životinje i s njima došli na hrvatsko-slovensku granicu. Službenik nas je vratio natrag, pa smo bili primorani pronaći adekvatno mjesto, daleko od ograde od žilet-žice, da životinje pustimo u prirodu. Od snimljenog materijala ove akcije montirali smo kratki film koji problematizira temu izbjeglica i zatvaranja granica, te je film prikazan na filmskom festivalu u Cannesu 2016. godine.“ (Ivan Mesek)[6]

Naslov *Woodland Concertina*[7] tim dramatičnim kontrastom riječi sugerira „idilu šumskog krajolika i agresivne, pa i smrtonosne žice“ te, kako navodi Ivan Mesek, zorno prikazuje ljudsku intervenciju u organsko tkivo prirode koja raste i djeluje po načelima životnih sila. Nadalje, povodom izložbe *Crno Sunce ili o autoritetu pandemije, štambilja i granica* u Galeriji Prozori (Zagreb, 2023) umjetnik izjavljuje sljedeće:

„Malo smo pogubljeni u tim ogromnim prostranstvima mogućnosti, a tada se javlja i strah koji kao reakciju izaziva potrebu za ‘zaštitom’ onoga što određena grupa (nacija, država, kultura...) misli da jest ili da je definira. Dođe financijska kriza i Velika Britanija misli da je Europska unija za nju neisplativa, a i da polako u njoj gubi svoj identitet pa izađe iz te zajednice. Mediteran, iz kojeg su se otiskivali brodovi u neizvjesne avanture otkrivanja novih svjetova, postaje groblje nesretnika u želji za preživljavanjem. Licemjerna je ta Europa koja je osvajajući nova prostranstva najbrutalnije istrijebila domaće kulture, a preživjele strpala u rezervate.

5 Navedeni koncept putovnice možemo povezati s NSK putovnicom koja označava konceptualni umjetnički dokument kolektiva Neue Slowenische Kunst (NSK) početkom 1990-ih, a koji funkcionira kao simbolička, a ne državna putovnica. NSK putovnica pripada projektu *NSK State in Time* (1992.), kojim je retroavangardni kolektiv NSK proglasio državu bez teritorija, bez granica i bez stalnog stanovništva. Riječ je o umjetničkoj i političko-filozofskoj gesti koja propituje suverenitet države, identitet i državljanstvo, autoritet dokumenata i odnos između umjetnosti i moći. Putovnica izgleda poput „prave“ putovnice (grb, pečati, formalni jezik), no njezina je vrijednost simbolička, performativna i kritička.

6 Iz razgovora s umjetnikom za navedenu izložbu (usp. Dolanjski Harni, Marjanić, 2023).

7 Engl. *concertina wire*: žilet-žica ili *Dannert* žica. Tijekom Prvoga svjetskog rata vojnici su sami izrađivali žilet-žicu, koristeći običnu bodljikavu žicu. Danas se tvornički izrađuje.



Sada u strahu (djelomično i opravdanom) od agresivnog vjerskog fundamentalizma, zaboravlja vlastite Križarske ratove i mnoštvo ubijenih u ime ‘našeg’ i ‘jedino ispravnog Boga’. Pola stoljeća nakon nuklearne krize ponovo smo u strahu od odluke jednog čovjeka koja je u stanju izbrisati civilizaciju. Ljudi ginu, bombe se masovno troše, da bi se proizvele nove... Proizvodnja raste, ekonomija i profit elite buja. *Same old story*. Umjetnici se kreću nekim drugim krajolicima: prostranstvima duše, kreativnosti, ljepote. Tamo vrijede neke drugačije zakonitosti u kojima nema mjesta za one koje oko sebe svakodnevno gledamo. I bolno je to gledati, znajući kako bi sve moglo biti drugačije, ljepše, dostojanstveno čovjeka. Uh, koliko daleko smo od Ujevićevih *Pogleda u praskozorju* i pitanje je da li će ta zora ikada svanuti.“ (Ivan Mesek)[8]

Kao što navodi Nikola Budanović, „Životinjama nisu poznate administrativne granice koje su postavili ljudi kako bi razdvojili zemlje jedne od drugih. Migriraju kroz goleme šume, i pritom dakako nisu svjesne da se sele iz jedne države u drugu. No, tijekom Hladnog rata čak su i jeleni znali za podjelu između Istoka i Zapada“ (Budanović 2018). U jeku nove humanitarne krize 2018. godine Budanović je upozoravao kako je još uvijek jedan dio Željezne zavjese, njezinih 200 metara, funkcionirao kao dio granične obrane u Češkoj. Pritom se Željezna zavjesa promatrala samo u političkom kontekstu, zaboravljajući da su time bile ugrožene migracije brojnih životinja čije su žrtve u političkim kolapsima uvijek zanemarene, zaboravljene i izbrisane. Nedaleko od češkoga grada Harrachova jeleni i nadalje nailaze na Željeznu zavjesu u vidu električne bodljikave žice, istina, sada bez struje, no s bodljama i vidljivom ogradom-preprekom, i ne mogu nastaviti slobodno kretanje, u zoološkom, životnom smislu – prirodne migracije. Željezna zavjesa, koja je nastojala izolirati tzv. komunistički svijet od onoga kapitalističkoga, kojemu su se ironijom sudbine sve te crvene zemlje devedesetih priklonile, i danas, nažalost, utječe na šumske životinje, onemogućujući im slobodu kretanja, temeljno pravo na život. Danas o tim jelenima brinu samo istraživači Nacionalnoga parka

8 Usp. bilješku 6.

<

Scena puštanja patke preko granice u konceptualnom filmu *Woodland Concertina* (2016.) Ivana Meseka i Zefreya Throwella

>

Zec – Grga, patka – Sabina i fazan – Franjo s hrvatskim putovnicama u konceptualnom filmu *Woodland Concertina* (2016.) Ivana Meseka i Zefreya Throwella



Šumava, koji je od 1990. godine zaštićeni biosferni rezervat UNESCO-a.[9]

Koristeći GPS satelitske ogrlice, češki zoolozi u suradnji s njemačkim kolegama pratili su migracijske obrasce jelena s obje strane granice između 2005. i 2011. godine. Rezultati studije nedavno su objavljeni u Češkoj Republici pod naslovom *Deer In Sumava*. Voditelj češkog tima, Pavel Šustr, upozorava da su istraživači otkrili kako se migracijski obrasci približno 1 800 jelena koji žive u Šumavi vrlo malo razlikuju od onih koje su slijedili njihovi preci prije nekoliko desetljeća. No, kako se ispostavilo, navedene su granice ostale prisutne u prostornoj memoriji populacije jelena u Šumavi; populacije jelena s obje strane bivše željezne zavjese lutaju duž granice i nerado je prelaze (usp. Jůn, 2016). Sve je to snažan primjer kako političke granice postaju i ekološke granice. Naime, ovaj primjer pokazuje da granice nisu samo društvene konstrukcije: granica koju su ljudi stvorili radi kontrole kretanja postala je dio životinjskog krajolika. Za jednu generaciju jelena ona je postala „nevidljiva karta“ prostora. Nadalje, životinje pamte krajolik: ponašanje jelena pokazuje svojevrsno prostorno pamćenje – migracijski obrasci prenose se generacijama. „Divlja priroda“ nikada nije potpuno izvan politike. Šuma koja izgleda kao netaknuta priroda nosi tragove povijesti: ratova, ideologija, državnih granica i ljudskog nasilja. Ovaj primjer vrlo je blizak temama koje obrađuje Derek Robertson u projektu *Migrations*,[10] u okviru kojega

9 „The Iron Curtain“. https://www.sumava-bavorskyles.cz/gabreta/fr.asp?tab=gabstezcz&id=950&burl=&pt=STS8&lng/.

10 Zajedno s kustosicama Petrom Dolanjski Harni i Olgom Majcen Linn u diptih-izložbi *Staze leta ptica postale su rute izbjeglica* (Galerija Prozori, Galerija VN, Zagreb, 2026.) krenula sam od istraživanja i umjetničkih projekata migracija ptica koje desetljećima provodi Derek Ro-

pokazuje da se životinjski migracijski putovi i ljudski politički koridori susreću u istom krajoliku. Ptice prelaze Sredozemlje preko ruta kojima danas prolaze izbjeglice, a jeleni u Šumavi dolaze do granice koju su ljudi zamislili, ali koja u njihovoj ekološkoj memoriji nikada nije postojala. Navedeni primjeri u okviru viševrsne etnografije (*multispecies ethnography*) dobar su primjer transdisciplinarnoga istraživanja odnosa između krajolika, sjećanja i političke moći.

Exemplum 2: Meki terorizam Marka Brecelja i dadaističko „žicanje“

Drugi primjer umjetničke prakse otpora granicama i autoritetima nalazi se u dugogodišnjem radu Marka Brecelja (Sarajevo, 1951. – Izola, 2022.), osobito u njegovu konceptu „mekog terorizma“. Breceljevo dadaističko „žicanje“ (2016.) predstavlja oblik nenasilnog, ali upornog ometanja institucionalnih i ideoloških struktura moći. Riječ je o gestama koje, iako naizgled banalne ili humoristične, proizvode pukotine u ozbiljnosti i samorazumljivosti političkih sustava, a pritom detektiraju ključnu činjenicu da je današnja povijest, zbog divljanja nacionalizma, fanatizma i totalitarizma, povijest prognanika i raseljenih osoba. Za razliku od Meseka i Throwella, Brecelj ne koristi eksplicitnu figuru životinje, ali njegova praksa dijeli isti temeljni impuls: odbijanje logike kontrole, granica i discipliniranja tijela. „Meki terorizam“ djeluje upravo tamo gdje se moć najmanje osjeća ugroženom, pretvarajući svakodnevicu u prostor političke subverzije.

Kako se u ovom radu zadržavam ponajprije na 2016. godini i na ranim reakcijama regionalnih umjetnika na postavljanje žilet-žice, važno je istaknuti i tadašnji kustoski i izložbeni kontekst. Naime, iste sam godine, zajedno s Marijanom Stanić, suorganizirala izložbu *Izazovi humanizmu* u Hrvatskom društvu likovnih umjetnika (HDLU), koja je problematizirala humanitarne, političke i etičke aspekte izbjegličke krize te režime zatvaranja granica. U okviru pripreme izložbe kontaktirale smo Damira Čargonju, koji je zajedno s Markom Breceljom izveo akciju *Poziv na agitku* (2016.). Riječ je o umjetničko-aktivističkoj intervenciji izvedenoj nakon rezanja žilet-žice na jednom dijelu hrvatsko-slovenske granice, kojom su autori simbolički reagirali na militarizaciju prostora i normali-

bertson, od kojega smo preuzele poetski naslov izložbe, dok podnaslov „Migracije ljudi i ne-ljudi“ jasno uspostavlja navedenu poveznicu. U svojim je istraživanjima Derek Robertson pokazao da su ptice upozoravajući pokazatelji promjena u prirodi i okolišu; naime, promjene koje opažamo u njihovim migracijskim obrascima odražavaju klimatske promjene i nestanak staništa. Ljudi također slijede određene koridore kretanja i prelaze iste krajolike, no njihova migracija nije dio prirodnog ciklusa, kao što je to slučaj kod ptica, nego je često posljedica političkih i ekoloških katastrofa. Još je, primjerice, Vandana Shiva u svojoj knjizi *Ratovi za vodu* iz 2002. godine upozorila na migracije koje će biti posljedica ekoloških katastrofa. Podnaslov je njezine knjige – privatizacija, zagađivanje i profit, sveto trojstvo koje određuje kapital.

zaciju nasilja nad ljudima i ne-ljudima. Tako su, primjerice, akciju *Poziv na agitku* meki terorist, kantautor, umjetnik performansa i društveni aktivist (iz Kopra) Marko Brecelj i multimedijalni umjetnik (iz Rijeke) Damir Čargonja 4. ožujka 2016. godine izveli u Maloj Krčmi Skalinada, povodom ponovnoga otvorenja tog kultnog vološćanskog toposa vlasnika Alekseja Červara. *Poziv na agitku* umjetnici-agitatori odredili su kao *Multimedijalnu performiranu koncertnu agitku* u okviru koje je Marko Brecelj objavio konačnu *Proslavu povišenja penzije* – riječ je o autorovu kantautorskom nastupu u znak zahvalnosti zbog povišenja penzije Ministarstvu za kulturu Slovenije, a Damir Čargonja predstavio se subverzivnom instalacijom i performansom *Strelice ljubavi za ministra kulture RH,* projektom građanske hrabrosti koji nažalost nije prošao kod jedne natječajne komisije. Pritom je Marko Brecelj održao i radionicu rezanja žice te zamjenu paketa žilet-žice za, kako je navedeno u pozivu, *bocun* istarskog *refoška* Igora Jakomina, a sve je navedeno ponovio sljedećega dana u zagrebačkom Multimedijalnom centru tako da ZG-centar nije ostao zakinut za to političko-dadaističko izvedbeno žicanje. Agitacija je najavljena zajedničkim priopćenjem kulturnoj javnosti, koje zbog snage njegove istine (a otvorenih istina sve je manje) citiram u cijelosti:

„Pozdravljamo sve koji se odupiru podizanjima i učvršćivanjima granica. U trenutku dok se konzervativne, fašistoidne pudl-državice, Hrvatska i Slovenija, spore oko granice teritorija multietničkog kulturnog prostora Istre, kapitalističke snage preuzimaju posljednje što vrijedi u ovim našim malim državicama. Žilet-žica je prije svega nekulturan scenski čin ali i simbol velike nesreće i sramote. Nesreća je što su nas učlanili u NATO a sramota što smo opet postali sluge.“

Breceljeva izjava, koja služi kao provokacija i sredstvo destabilizacije dominantnih političkih narativa, izrazito je politički intoniran umjetničko-aktivistički manifest u kojem se kritika žilet-žice na slovensko-hrvatskoj granici povezuje s kritikom nacionalizma, militarizacije i neoliberalnog kapitalizma. Ona nije tek fizička prepreka nego je višeslojni simbol koji kondenzira različite oblike političkoga nasilja. Prije svega, poziv na otpor „podizanjima i učvršćivanjima granica“ upućuje na odbacivanje nacionalnih granica kao dominantnog modela organizacije političkog prostora. Brecelj granicu ne promatra kao legitimni instrument državnog suvereniteta, nego kao sredstvo isključivanja i fragmentacije prostora koji definira kao „multietnički kulturni prostor Istre“. Time se poziva na povijesni identitet Istre kao regije obilježene višestrukim kulturnim, jezičnim i etničkim slojevima, čija se povijesna otvorenost suprotstavlja suvremenoj logici nacionalnih država. Sukob Hrvatske i Slovenije oko granice pritom se prikazuje kao apsurdna manifestacija nacionalističke politike koja zanemaruje zajedničku kulturnu povijest regije. Tvrdnja da „kapitalističke snage preuzimaju posljednje što vrijedi u ovim našim malim državicama“ proširuje kritiku s pitanja granica na ekonomsku dimenziju globalizacije. Brecelj sugerira da politički sukobi oko teritorija prikrivaju procese privatizacije, ekonomskog podčinjavanja i gubitka

društvenih dobara. U tom smislu nacionalni sporovi funkcioniraju kao ideološki spektakl koji odvlači pozornost od neoliberalne transformacije društva.

Posebno je zanimljiva njegova karakterizacija žilet-žice kao „nekulturnog scenskog čina". Kao intermedijalni umjetnik Marko Brecelj koristi kazališnu terminologiju kako bi politički događaj interpretirao kao javnu izvedbu. Žilet-žica postaje scenografija državne moći, a njezino postavljanje performativni čin kojim država demonstrira svoju sposobnost kontrole prostora i ljudske mobilnosti. Time se fizička infrastruktura granice pretvara u politički spektakl koji proizvodi poruke o sigurnosti, prijetnji i isključivanju. U izvedbenoteorijskom smislu može se reći da Brecelj granicu promatra kao državni performans kojim se simbolički konstruira podjela između „nas" i „drugih". Izjava da je žilet-žica „simbol velike nesreće i sramote" uvodi moralnu dimenziju njegove kritike. „Nesreća" se, prema njegovu mišljenju, odnosi na gubitak političke autonomije ulaskom u NATO, dok „sramota" označava dobrovoljno prihvaćanje podređenoga položaja u međunarodnim odnosima. Prema toj logici, žilet-žica nije autonomna odluka nacionalnih država nego vidljiva manifestacija šire sigurnosne paradigme povezane s euroatlantskim vojnim savezom i politikama „zaštite" vanjskih granica Europe.[11]

Na Verudi u Puli 2016. godine, u okviru programa *Grill Peace United,* Marko Brecelj izveo je performans Žicanje. Donijevši kolut autentične, zloglasne granične žilet-žice, omogućio je zainteresiranima da tijekom nastupa škarama odrežu komad za trajnu uspomenu „EU-NATO sjekuće žice".[12]

Kada kaže da je žica „fascinirajući mamac za oči i za misli", Brecelj sugerira kako materijalna prepreka funkcionira poput medijskog spektakla. Ona dominira javnim prostorom i usmjerava raspravu na pitanje granica, sigurnosti i migracija, dok se, prema njegovu tumačenju, zanemaruju strukturni uzroci tih procesa. U tom smislu žilet-žica nije samo fizička granica nego i ideološki objekt koji proizvodi određeni režim vidljivosti: građani vide posljedicu, ali ne i političke mehanizme koji su do nje doveli. Tvrdnjom da je „glavni zajeb da su nas gurnuli u NATO" Brecelj pomiče interpretativni okvir s nacionalne migracijske politike na međunarodne vojne saveze i globalnu geopolitiku. Njegova kritika polazi od

11 Breceljeva interpretacija može se povezati s kritičkim teorijama granica koje tvrde da granice nisu samo administrativne linije nego materijalizacija biopolitičkih režima upravljanja stanovništvom. U tom smislu žilet-žica funkcionira kao tehnologija selekcije mobilnosti: omogućuje slobodno kretanje kapitala i robe, dok ograničava kretanje ljudi koji su označeni kao sigurnosni rizik. Istodobno, njegova kritika odražava i antiglobalističku poziciju u kojoj se nacionalizam, militarizacija i neoliberalni kapitalizam ne promatraju kao odvojeni fenomeni, nego kao međusobno povezani elementi istoga političkog sustava.

12 Angelski, Zoran. 2016. „Kulturni i politički udar na Verudi!". https://glasistrenovine.hr/arhiva-portala/pregled-vijesti/kulturni-i-politicki-udar-na-verudi-518631#google_vignette/.



Marko Brecelj, *Žicanje žice*, Veruda, Pula, 2016. Fotografija: Danilo Memedović.

pretpostavke da su migracije i militarizacija granica povezane s intervencionističkom politikom zapadnih država. Stoga članstvo Hrvatske i Slovenije u NATO-u promatra kao dio šireg sustava sigurnosne politike koji istodobno sudjeluje u stvaranju međunarodnih sukoba i u militariziranom odgovoru na njihove posljedice, uključujući izbjegličke migracije. Pojam neokolonijalizma ovdje označava suvremene oblike političke, vojne i ekonomske dominacije razvijenih država nad globalnim Jugom. U Breceljevoj perspektivi, postavljanje žilet-žice ne predstavlja izoliranu nacionalnu sigurnosnu mjeru, nego simptom sudjelovanja dviju država u širem režimu kontrole granica koji istodobno reproducira globalne nejednakosti. Žilet-žica tako postaje materijalni izraz politike koja proizvodi razliku između onih čije je kretanje poželjno i onih čije se kretanje kriminalizira. U tom smislu Brecelj upozorava da je javna fascinacija samom žicom zapravo dio mehanizma koji odvraća pozornost od političkih i vojnih struktura koje smatra odgovornijima za nastanak migracijskih kriza od same granične infrastrukture. Njegova izjava ilustrira radikalnu antimilitarističku i antineokolonijalnu kritiku koja žilet-žicu interpretira kao simbol šire militarizacije Europe. Prema Breceljovoj interpretaciji, žilet-žica nije samo sigurnosna infrastruktura nego politička scenografija koja proizvodi društvene podjele i normalizira militarizaciju javnoga prostora. Žilet-žica postaje rekvizit kroz koji država inscenira vlastiti suverenitet, dok građani i migranti postaju sudionici prisilne političke predstave.

S onu stranu zaključka: nomadizam kao politička i ontološka činjenica

U zaključku se vraćam na početno razmatranje životinja kao žrtava migracijskih i graničnih politika, odnosno na posljedice koje izgradnja i militarizacija granica imaju na kretanje ne-ljudskih životinja i njihova staništa. Risovi iz Bjeloveške šume nekoć su se slobodno kretali na području od približno 548 četvornih milja drevne šume. Međutim, njihovo je stanište 2022. godine naglo prepolovljeno nakon što je Poljska duž granice s Bjelorusijom izgradila zid dug približno 115 milja, primarno s ciljem sprječavanja ulaska izbjeglica i migranata u Europsku uniju. Posljedica takve granične infrastrukture jest i prostorna fragmentacija staništa: približno 15 risova ostalo je odsječeno na poljskoj strani šume, čime je njihovo područje kretanja znatno suženo. Ovaj primjer pokazuje da posljedice graničnih politika ne zahvaćaju isključivo ljudske migrante, nego i druge životinje čija su kretanja podređena politički konstruiranim teritorijalnim granicama. Čak i kada se fizičke prepreke naknadno uklone, njihovi učinci na obrasce kretanja i migracijske rute ne-ljudskih životinja mogu biti dugotrajni. Tako jeleni na području današnje granice između Češke i bivše Zapadne Njemačke i dalje izbjegavaju prelazak prostora koji je nekoć predstavljao „Željeznu zavjesu“, premda je električna ograda koja je razdvajala dvije države uklonjena prije približno 25 godina. Budući da je očekivani životni vijek jelena oko 15 godina, ovaj primjer upućuje na mogućnost međugeneracijskog prijenosa naučenih obrazaca prostornog izbjegavanja, odnosno na činjenicu da posljedice političkih granica mogu nadživjeti same fizičke barijere (Weston 2025).[13]

Umjetničke prakse Ivana Meseka, Zefreya Throwella i Marka Brecelja, koje sam ovom prigodom izdvojila s obzirom na to da su nastale 2016. godine,[14] ukazuju na temeljni paradoks suvremenih granica: one pokušavaju zaustaviti ono što je po svojoj naravi nezaustavljivo – kretanje života. Nomadizam je ontološka činjenica zajednička ljudima i ne-ljudima. Dodjeljivanje putovnica patki, zecu i fazanu nije tek provokacija, nego precizna dijagnoza apsurda svijeta u kojem birokracija ima veću vrijednost od života. U vremenu žilet-žica, rovova i ograda, umjetnost ostaje jedan od rijetkih prostora u kojima je moguće misliti i zamišljati svijet bez granica – ne kao utopiju nego kao nužnost za opstanak zajedničkog, *više-nego-ljudskog svijeta*. Ovdje bih podsjetila da Tomaž Grušovnik svoju knjigu o etici životinja otvara upravo podatkom o pokušajima slovenskih udruga za prava životinja da se u ustav uvede odredba prema kojoj životinja ne može biti vlasništvo. Naravno, taj je zahtjev bio neuspješan jer je ocijenjen kao preradikalan za europsku ekonomiju.[15]

Globalitet je, od početne predodžbe o neizrecivom prostranstvu i svojevrsnom „rastvaranju“ granica, postupno poprimio obilježja zatvorenoga prostora – mjesta histerije, kontrole i ograničenih mogućnosti djelovanja (Safranski 2008). O toj transformaciji svjedoči i T. J. Demos u knjizi *Migrantska slika: Umjetnost i politika dokumentarizma u globalnoj krizi*, u kojoj analizira načine na koje suvremena umjetnost odgovara na proturječja krizne globalizacije. Globalitet koji se nekoć predstavljao kao proces postupnog nadilaženja teritorijalnih granica sve se izrazitije preobražava u sustav izdvajanja i prostorne kontrole, čiji su paradigmatski prostori *ne-mjesta* sive zone izbjegličkih i migrantskih kampova. Dok su ti prostori, zahvaljujući vizualnim i medijskim reprezentacijama, postali relativno vidljivi, druga mjesta sustavne proizvodnje nasilja ostaju izvan dominantnog vidokruga. Među njima su i industrijski pogoni smrti – klaonice – koji funkcioniraju kao specifična *ne-mjesta* čija je prostorna i proizvodna logika uglavnom skrivena od javnosti. Demos u navedenoj knjizi razmatra umjetničke strategije kojima suvremeni umjetnici nastoje etički odgovoriti na posljedice krizne globalizacije, pojma kojim označava povijesni trenutak obilježen produbljivanjem ekonomskih nejednakosti te povećanjem broja migranata i izbjeglica koji na globalnom Sjeveru traže sigurnost, dostojanstvenije životne uvjete i izlazak iz represivnih režima, siromaštva i područja oružanih sukoba. U tom kontekstu Demos analizira načine na koje suvremena umjetnost tematizira globalnu situaciju u kojoj se brojni ljudi svode na status onoga što Giorgio Agamben konceptualizira kao „goli život“ – život lišen punoga političkog statusa i izložen neposrednom

13 U kontekstu navedenoga valja upozoriti i na specifične usporedbe migranata i životinja, koje, kako upozoravaju Dunayer (2009), Mujagić i Berberović (2019) te Pleše (2022), mogu pridonijeti dehumanizaciji obje skupine. U ksenofobnim diskursima izbjeglice i migranti nerijetko se prikazuju kao izvor opasnosti, nasilja, zaraze, prljavštine i nečistoće, odnosno kao svojevrsno onečišćenje prostora koje je potrebno ukloniti ili od njega zaštititi određenu teritorijalnu zajednicu. O takvim diskursima zaraze i onečišćenja detaljno piše i Lisa Malkki u knjizi *Čistoća i egzil: Nasilje, memorija i nacionalna kozmologija među Hutu izbjeglicama u Tanzaniji* (1995). U tom je kontekstu znakovita i terminološka podudarnost riječi *azil*, koja se koristi i za prostor namijenjen ljudima koji traže zaštitu te za institucije i prostore u kojima se zbrinjavaju napuštene ili neželjene životinje. Ta podudarnost otvara pitanje načina na koji se različiti oblici prisilnog premještanja, isključenja i traženja sigurnoga prostora jezično i politički povezuju, ali i načina na koji se granice između ljudskih i ne-ljudskih migracija konstruiraju u javnom diskursu.

14 O ostalim radovima u lokalnom kontekstu koji nastaju te godine na navedenu temu usp. deplijan prethodno spomenute diptih-izložbe *Staze leta ptica postale su rute izbjeglica* (Galerija Prozori, Galerija VN, Zagreb, 2026., kustosice: Petra Dolanjski Harni, Olga Majcen Linn i Suzana Marjanić).

15 Kao pripadnica zelenoga i animalističkoga pokreta, smatram da latinoamerički koncept Buen vivir predstavlja najradikalniji, a meni osobno i najprihvatljiviji koncept borbe protiv eksploatacije. On polazi od ideje da su svi Zemljani (*Earthlings*) egalitarni, odnosno da bi to barem trebali biti. Naime, Ekvador je 2008. godine postao prva država na svijetu koja je u svoj ustav uvela prava prirode. Tako 71. članak državnog ustava glasi: „Priroda ili Pachamama, gdje život nastaje i obnavlja se, ima pravo da se njezino postojanje u potpunosti poštuje, jednako kao i pravo na održavanje i obnovu važnih ciklusa, struktura, funkcija i evolucijskih procesa“ (Klein 2015, 370).

djelovanju suverene moći. Za Agambena globalizacija pritom nije samo proces prostornog i ekonomskog povezivanja nego i nova paradigma suverenosti koja se proteže na globalnu razinu te proizvodi specifične zone transmigracije, izvanteritorijalnosti i apatridnosti. Krizna globalizacija stoga se očituje upravo u nastanku takvih „sivih zona“, među kojima posebno mjesto zauzimaju izbjeglički i migrantski kampovi. Njihova vizualna reprezentacija postaje jedno od važnih područja suvremene umjetničke prakse, koja nastoji učiniti vidljivima prostore, tijela i iskustva što ih dominantni režimi političke i medijske reprezentacije često potiskuju na rub vidljivosti.

Za naslovnicu znanstvene i ekoaktivističke knjige *Art and Climate Change*, koju možemo promatrati kao svojevrsni vizualno-interpretativni prijevod knjige *Ovo mijenja sve: kapitalizam protiv klime* (2014.) Naomi Klein, Maja i Reuben Fowkes odabiru interdisciplinarni rad *we are opposite like that* (2019.) Himali Singh Soin, književnice i interdisciplinarne umjetnice koja djeluje između Londona i Delhija. Vizualni segment rada u središte postavlja figuru djevojke u srebrnim hlačama, omotane srebrnom reflektirajućom folijom, čime njezino tijelo poprima gotovo izvanzemaljski, neljudski izgled. Smještena u ledenjački krajolik, figura istodobno priziva vizualni repertoar migrantskih reprezentacija – osobito prizore ljudi omotanih termoizolacijskim folijama nakon spašavanja – i proizvodi osjećaj izmještenosti iz uobičajenih prostornih i identitetskih koordinata. Rad *we are opposite like that* pritom tematizira kolonijalnu povijest polarnih područja i mogućnosti njihova dekolonijalnog promišljanja, povezujući ih s aktualnom ranjivošću ledenjačkih ekosustava u uvjetima klimatskih promjena. Ledeni krajolik stoga nije tek scenografska pozadina ljudske figure, nego aktivan prostor susreta kolonijalne povijesti, klimatske krize i pitanja mobilnosti. Srebrna figura, smještena između ljudskoga i izvanzemaljskoga, pritom može funkcionirati kao vizualni posrednik između migrantskog iskustva i planetarne ekološke ugroze. Na taj način rad otvara pitanje kako se iskustva izmještenosti, granice i pripadnosti mogu prevesti iz društveno-političkoga u planetarni i ekološki registar.

U nizu umjetničkih projekata posvećenih migracijama posebno ističem izložbu Margarite Cabrere *Blurring Borders*. Pokrenut 2010. godine, umjetničin ciklus *Space in Between* obuhvaća interpretacije autohtonih biljnih vrsta američkoga Jugozapada, među kojima posebno mjesto zauzimaju kaktusi izrađeni od odbačenih uniformi američke Granične patrole. Serija nastaje participativno, u suradnji s članovima lokalnih zajednica, na radionicama tijekom kojih sudionici vezom interveniraju na površini skulptura, oblikujući slike i tekstove koji prenose osobne priče povezane s migracijom, gubitkom i žrtvom. Materijal od kojega su skulpture izrađene pritom ima višestruko značenje: odbačena uniforma Granične patrole, kao simbol institucionalne kontrole i nadzora granice, transformira se u prikaz biljnoga života, čime se granica preispisuje kao prostor sukoba, ali i kao prostor mogućnosti transformacije. Izložba *Blurring Borders* uključuje i radove iz Cabrerine serije *Pepita para el loro para que hable o calle*, nadahnute meksičkim papigama kojima prijeti

izumiranje zbog trgovine egzotičnim kućnim ljubimcima. Naslov serije preuzet je iz meksičke poslovice koja se na engleski prevodi kao „a grain for the parrot so that it will speak or be silent“, odnosno, doslovno prevedeno na hrvatski, „zrno za papigu da progovori ili da šuti“.[16] Cabrerine participativne instalacije, nastale u suradnji s migrantskim zajednicama, materijaliziraju iskustvo *življenja između*. Sudionici njezinih radionica pritom artikuliraju iskustva koja se ne mogu jednoznačno svesti ni na „meksički“ ni na „američki“ identitet, nego nastaju u prostoru između dviju država, jezika i kulturnih sustava. U tom se smislu Cabrerina umjetnička praksa može interpretirati kao vizualna i kolektivna artikulacija pojma *nepantla*,[17] odnosno prostora prijelaza, sjećanja, gubitka, otpora i oblikovanja novih oblika pripadnosti. *Nepantla* pritom nije tek geografski prostor na granici između Meksika i Sjedinjenih Američkih Država, nego egzistencijalno i epistemološko stanje obilježeno prijelazom, transformacijom i neprestanim pregovaranjem između različitih oblika pripadnosti. Takvo stanje može biti obilježeno gubitkom, nesigurnošću i osjećajem nepripadanja, ali istodobno otvara prostor za kreativno preoblikovanje identiteta i stvaranje novih oblika zajedništva. Upravo se u tom međuprostoru može iščitati i potencijal Cabrerine umjetničke prakse: granica se ne pojavljuje samo kao linija razdvajanja i instrument političke kontrole nego i kao mjesto na kojem se različiti materijali, iskustva, identiteti i memorije susreću, preoblikuju i zadobivaju novu vidljivost.

U tom smislu zaključujem pozivanjem na tri misli – bez bibliografskih oznaka, ali ne i bez teorijske težine.[18] Prvi pripada Borisu Groysu, koji, gotovo u duhu Spenglerove morfologije svjetske povijesti, upozorava na

16 https://www.mcnayart.org/exhibition/blurring-borders/

17 *Nepantla* je riječ iz *nahuatla* (jezika Asteka) koja doslovno znači „u sredini“, „između“, „na pola puta“. Izvorno je označavala stanje bivanja između dvaju mjesta ili stanja. U suvremenoj humanistici i kulturnim studijima pojam je postao važan zahvaljujući američkoj književnici, feminističkoj teoretičarki i aktivistici Glorii E. Anzaldúi, koja ga je razvila kao ključni koncept vlastite teorije identiteta. U knjizi *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987.) Glorije E. Anzaldúe pojam nepantla usko je povezan s pojmom „borderlands“ (granični prostori) i konceptom „new mestiza consciousness“ (svijest nove *mestize*), koja nastaje upravo iz iskustva življenja između različitih svjetova.

18 Problematikom stradavanja životinja na hrvatsko-slovenskoj žilet-žici te aktivističkim odgovorima organizacija Prijatelji životinja iz Zagreba i Za živali! iz Maribora bavila sam se u knjizi objavljenoj 2017. godine te u članku iz 2018. godine. Analizirala sam njihove performativne i zagovaračke strategije usmjerene na skretanje javne pozornosti na posljedice podizanja graničnih barijera, osobito na stradavanje tzv. divljih i domaćih životinja u žilet-žici. Posebna je pozornost bila posvećena načinima na koje su aktivisti putem medijskih kampanja, javnih prosvjeda i simboličkih performativnih akcija nastojali senzibilizirati javnost za patnju ne-ljudskih životinja te otvoriti raspravu o etičkim, biopolitičkim i ekološkim implikacijama režima granične fortifikacije.

zabrinjavajuće paralele između društveno-političke klime u Njemačkoj uoči Prvoga svjetskog rata i suvremenih oblika nasilja, militarizacije i urušavanja demokratskih vrijednosti kojima danas svjedočimo. Druga je misao preuzeta od Yuvala Noaha Hararija, koji tvrdi da je čovječanstvo u posljednjih sedamdeset godina prekršilo ne samo zakon džungle nego i Čehovljev zakon, sugerirajući da oružje jednom uvedeno na povijesnu pozornicu prije ili kasnije biva i upotrijebljeno. Niz zaključujem neizbježnim Orwellom, njegovom distopijskom vizijom iz romana *1984.*: „Ako želite sliku budućnosti, zamislite čizmu koja gazi ljudsko lice – zauvijek.“[19]

Literatura:[20]

— Budanović, Nikola. 2018. „Are You Lost, Deer? The Deer That Still Won't Cross the German Border.“ *The Vintage News*.
— Demos, T. J. 2013. *Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham & London: Duke University Press.
— Dolanjski Harni, Petra, i Suzana Marjanić. 2023. „Crno Sunce ili o autoritetu pandemije, štambilja i granica / Dan Perjovschi, Darko Brajković, Ivan Mesek i Zefrey Throwell.“ Uredila Petra Dolanjski Harni. https://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/crno-sunce-ili-o-autoritetu-pandemije-stambilja-i-granica-dan-perjovschi-darko-brajkovic-ivan-mesek-i-zefrey-throwell/62996.
— Dolanjski Harni, Petra, Olga Majcen Linn i Suzana Marjanić. 2026. *Staze leta ptica postale su rute izbjeglica*. Zagreb: Galerija Prozori, Galerija VN.
— Dunayer, Joan. 2009. *Specizam*. Preveo Zoran Čiča. Zagreb: Dvostruka duga i Institut za etnologiju i folkloristiku.
— Fowkes, Maja, i Reuben Fowkes. 2022. *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson.
— Glušac, Jelena. 2016. „Ograde na granicama sprečavaju migracije životinja.“ *Al Jazeera Balkans*. YouTube video. https://www.youtube.com/watch?v=AikhutJ4AAI.
— Grušovnik, Tomaž. 2023. *Etika životinja: O prekovrsnoj gostoljubivosti*. Prevela Ana Vlaisavljević. Zagreb: Pergamena i Znanstveni centar izvrsnosti za integrativnu bioetiku.
— Jůn, Dominik. 2016. „Čížov – The Last Fragment of the Iron Curtain.“ https://english.radio.cz/cizov-last-fragment-iron-curtain-8234323.
— Kirilyuk, Vadim. 2023. „Beasts and Barriers: Obstacles along International Borders and Their Impact on Land-Based Vertebrates.“ *UWEC Work Group*, Issue 15. https://uwecworkgroup.info/beasts-and-barriers-obstacles-along-international-borders-and-their-impact-on-land-based-vertebrates/.

19 Miha Kozorog, što se tiče ex-Yu regije, uvodi etnografsko problematiziranje granice kao *više-od-ljudskih entiteta*, s posebnim naglaskom na odnose koje takve granice stvaraju u konkretnim pograničnim okruženjima (društveno-ekološki odnosi s naglaskom na divljač) te među specifičnim društvenim akterima (društveno-kulturni odnosi) (usp. Kozorog 2022).

20 Napomena: svi mrežni izvori preuzeti su do 15. 3. 2026., tako da uz njih ne navodim datum preuzimanja.

— Klein, Naomi. 2015. *Ovo mijenja sve: Kapitalizam protiv klime*. Preveo Petar Vujačić. Zagreb: VBZ.
— Kozorog, Miha. 2022. „Izdelovanje meje z divjado.“ U *Meje: Antropološki uvidi*, uredili Miha Kozorog, Tatiana Bajuk Senčar, Katalin Munda Hirnök i Ingrid Slavec Gradišnik, 156–188. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
— Marjanić, Suzana. 2017. *Topoi umjetnosti performansa: Lokalna vizura*. Zagreb: Durieux i HS AICA.
— ———. 2018. „The Refugee/Humanitarian Crisis: Performing Documents-Fragments – The Real Metaphor of the Razor-Wires.“ *Global Performance Studies* 2, no. 1. https://gps.psi-web.org/issue-2-1/gps-2-1-6/.
— Marjanić, Suzana, i Marijana Stanić. 2016. *Izazovi humanizmu: 51. zagrebački salon vizualnih umjetnosti*. Uredile Suzana Marjanić, Martina Miholčić i Marijana Stanić. Zagreb: HDLU.
— Mujagić, Mersina, i Sanja Berberović. 2019. „The Immigrants Are Animals Metaphor as a Deliberate Metaphor in British and Bosnian-Herzegovinian Media.“ *ExELL* 7, no. 1: 22–51.
— Petrović, Duško. 2016. *Izbjeglištvo u suvremenom svijetu: Od političkoteorijskih utemeljenja do biopolitičkih ishoda*. Zagreb: Naklada Ljevak.
— Pleše, Iva. 2022. „Divlje životinje.“ U *Balkanska ruta: Pojmovnik europskih režima i regulariziranih migracija na periferiji EU*, uredile Marijana Hameršak, Iva Pleše i Tea Škokić. https://e-erim.ief.hr/pojam/p-medvjed-p/.
— Robertson, Derek. *Migrations*. https://www.creativepastures.com/migrations.
— Safranski, Rüdiger. 2008. *Koliko globalizacije čovjek može podnijeti?* Zagreb: Naklada Ljevak.
— Sennett, Cole, i Carol L. Chambers. 2025. „International Border Fences and Walls Negatively Affect Wildlife: A Review.“ *Biological Conservation* 302. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0006320724005226/.
— Weston, Phoebe. 2025. „Missing Lynx: How the Rise of Border Walls Has Divided Wildlife Populations.“ *Mother Jones*, Environment. https://www.motherjones.com/politics/2025/05/lynx-wildlife-migration-fences-border-walls-dividing-populations-habitat/.

Suzana Marjanić (1969.) znanstvena je savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Istražuje teorije mita i rituala, kulturnu i kritičku animalistiku, izvedbene studije i krležologiju. Autorica je sedam knjiga, među kojima su *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (2014.), *Topoi hrvatskoga performansa: lokalna vizura* (2017.), *Cetera animantia: od etnozoologije do zooetike* (2021.), *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora* (2022.) i *Zooživoti: antrozoologija i kritika kapitalocena* (2024.); suuredila je petnaest zbornika. Za *Kronotop hrvatskoga performansa* dobila je Godišnju nagradu Hrvatske sekcije AICA i Državnu nagradu za znanost, za *Cetera animantia* nagradu „Milovan Gavazzi“, a za *Umjetnost performansa i kinizam* nagradu „Marko Fotez“ (2025.). Sudjelovala je u oblikovanju izložbi *Živjele životinje!... a što bi životinje rekle o nama* (Poreč, 2024.), ciklusa *Prekasno je za odustajanje* (2024.–2025.) te izložbi *Z/zemlja* i *Natura Po_etica*. Potonju je 2026. pripremila s Jasminom Fučkan i Natašom Ivančević u Muzeju suvremene umjetnosti.

MODELI SAMOORGANIZACIJE U SUVREMENOJ IZLAGAČKOJ PRAKSI U ZAGREBU OD 1960-IH DO DANAS

Maja Flajsig i
Tena Starčević

UDK 7.091(497.521.2)"196/202"

Sažetak

U Zagrebu je od 1960-ih moguće uočiti zaokret u izlagačkoj praksi koji značajno oblikuje daljnje putanje umjetničkog djelovanja. U okviru modela samoorganizacije kustosi i umjetnici sve češće koriste alternativne izlagačke prostore, a distanciranjem od institucionalnih okvira istodobno upućuju kritiku dominantnim sustavima kulturne produkcije. Takvi pristupi omogućuju razvoj umjetničkog eksperimenta, otvaranje prema široj publici i samoukim umjetnicima te djelovanje izvan ustaljenih normi i hijerarhija. Početak takvih pristupa nalazimo u primjeru umjetnika okupljenih oko Studija G, kao i u djelovanju grupe Biafra. Sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća su, zbog daljnjeg razvijanja samoorganiziranih kolektiva, ključno razdoblje za razvoj nezavisne scene i promjenu umjetničke paradigme. Cilj ovog istraživanja jest mapirati prostore djelovanja samoorganiziranih umjetničkih kolektiva koji imaju važnu ulogu u razvoju suvremene umjetničke prakse. U tom kontekstu razmatran je kontinuitet samoorganizirane izlagačke prakse u nekonvencionalnim prostorima, poput Galerije proširenih medija, izlagačkog prostora Haustor, Radne zajednice umjetnika Podroom te galerije AM-M14f/1-Z. Istraživanje se nadalje oslanja na poslijeratni proces deindustrijalizacije i privatizacije, tijekom kojeg brojni napušteni prostori nekadašnjih tvornica i obrta bivaju transformirani u čvorišta umjetničke produkcije i izlagačke prakse. Takvi prostori – poput Galerije Siva, Atelijera Žitnjak i Garaže Kamba – kao i neformalne inicijative i kolektivi poput Trash Will Smash i Arti Parti, nastoje odgovoriti na problem nedostatka prostora za umjetničko djelovanje privremenim i kratkoročnim intervencijama u urbanom tkivu. U konačnici, cilj istraživanja je prikazati kontinuitet samoorganizirane izlagačke prakse u Zagrebu te kritički sagledati utjecaje i doprinose kustoskih praksi razvoju nezavisne umjetničke scene.

Ključne riječi: samoorganizirana izlagačka praksa, nezavisna umjetnička scena, alternativni izlagački prostori, kustoske prakse

Promatrajući zidove drugog kata Gradske knjižnice na Starčevićevu trgu u Zagrebu, danas do vrha ispunjene policama s knjigama, teško je naslutiti slojeve značenja i povijesti koji se kriju iza njihove naizgled neutralne površine. Teško je zamisliti da se ispod slojeva bijele boje nalaze murali Julija Knifera, Dušana Jurića, Svena Stilinovića, Antuna Maračića i Ante Alivojvodića kojima

su umjetnici intervenirali na prazne plohe zidova dok je ondje djelovao kultni Prostor PM (kasnije Galerija). Kroz takve mijene gradskih prostora, njihovih funkcija i prenamjena, moguće je iščitavati promjene društvenoga, ekonomskog i političkog konteksta koje su oblikovale kulturno-umjetnički život grada. Iako prostori ostaju relativno stabilni elementi urbane strukture, njihova se simbolička i funkcionalna značenja s vremenom transformiraju. Tu dinamiku sažima izjava Mladena Stilinovića: „Kao što je novac papir, tako je i galerija soba."

Tu misao moguće je uzeti kao sažetu definiciju izlagačke prakse nezavisne odnosno alternativne umjetničke scene od 1960-ih do danas. Putem modela samoorganizacije umjetnički kolektivi razvijaju prakse djelovanja izvan institucija i standardiziranog sustava izlaganja, odbacujući njegove fiksirane i rigidne okvire. U potrazi za novim strategijama koriste prostore u urbanom tkivu grada čija izvorna namjena nije bila izložbena. Takve, često radikalne prakse imale su presudnu ulogu u oblikovanju nezavisne umjetničke scene, ali i u transformaciji načina na koji se umjetnost upisuje u prostor grada.

Počeci samoorganizacije – Studio G

Počeci samoorganizirane izlagačke prakse u lokalnom kontekstu usko su povezani s djelovanjem grupe Gorgona i prostora Studija G, koji je između 1961. i 1963. godine djelovao u prostoru obrtničke radnje za uokvirivanje slika u Preradovićevoj ulici. Studio G predstavlja jedan od prvih primjera izložbenog prostora organiziranog izvan muzejskih i galerijskih institucija, kao odgovor na njihova strogo regulirana i često isključiva pravila, osobito prema mlađim i neafirmiranim autorima.

Tijekom djelovanja Studija G održano je četrnaest izložbi na kojima uz članove Gorgone (Josip Vaništa, Julije Knifer, Đuro Seder, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić, Miljenko Horvat, Matko Meštrović, Radoslav Putar i Dimitrije Bašičević Mangelos) izlažu i drugi umjetnici skloni novim konceptima izlagačke prakse. Osim izložbi, program Studija G uključivao je projekcije eksperimentalnih filmova i razgovore o suvremenoj i konceptualnoj umjetnosti, što potvrđuje edukativnu i diskurzivnu dimenziju prostora.

Upravo ta neposrednost i otvorenost prema publici označile su Studio G kao prekretnicu u razumijevanju izložbenog prostora ne samo kao mjesta prezentacije nego i razmjene znanja i ideja. Iako je djelovanje Studija G prekinuto zbog financijskih razloga, njegov koncept i organizacijski modeli nastavljaju se u kasnijim inicijativama, među kojima se posebno ističe Galerija Šira, važna za daljnje mapiranje povijesti nezavisne izlagačke prakse.[1]

1 Jerko Denegri et al, „Izložbe u Studiju G u organizaciji Gorgone", u *Gorgona* (Agroinova, 2018), 302–347.

Fotografija preuzeta s poleđine knjige Vinka Srhoja, *Grupa Biafra 1970.–1978.*, 2001.



Grupa Biafra i praksa zauzimanja prostora

Početkom 1970-ih godina u Zagrebu djeluje i skupina umjetnika čija je estetika i društvena pozicija bitno različita od one koju povezujemo s gorgonašima. Riječ je o grupi Biafra koja je, unatoč razlikama u poetici, s Gorgonom dijelila impuls samoorganiziranja i djelovanja izvan institucionalnih okvira. Kipari Branko Bunić, Stjepan Gračan, Ratko Petrić i Miro Vuco 1970. godine ilegalno zauzimaju prvi kat u lijevom krilu studentskog doma Moše Pijade na Trgu žrtava fašizma – prostor koji su raznovrsni stanari već prije nazvali Biafra[2], prema tadašnjem sinonimu za nepojmljivu neimaštinu.

Prostor bez osnovne infrastrukture – struje, vode i adekvatnog osvjetljenja – tijekom sljedeće tri godine funkcionirao je kao atelijer i mjesto izlaganja. Prva izložba grupe Biafra bila je, kako Vinko Srhoj piše, svojevrstan društveni eksces[3], s jedne strane zbog karaktera njihovih društveno angažiranih figurativnih skulptura, a s druge zbog stanja samog prostora u kojemu su bile predstavljene. U travnju 1970. godine *bijafranci* su u prostoru studentskog doma postavili svoju prvu javnu zajedničku izložbu, nakon koje je uslijedilo još niz izlaganja s umjetnicima koji su se grupi pridružili. Tom izložbom, kako 1970. godine prenosi *Večernji list*, autori su željeli „...demantirati kriva mišljenja koja postoje u javnosti o ljudima što ovdje žive." Naime, zauzimanje prostora bilo je u javnosti otprije poznato, zbog čega su se protiv autora vodili sudski sporovi, a oni su sami kontinuirano bili pod policijskom prismotrom. U tom se smislu njihova praksa može interpretirati kao rani primjer skvotiranja u lokalnom kontekstu, fenomena koji će postati važan u sklopu nezavisne kulturne scene 1990-ih i 2000-ih.

2 Vinko Srhoj, *GRUPA Biafra 1970.–1978.* (Art studio Azinović, 2001), poleđina knjige.

3 Isto, 39.

Haustor i izvaninstitucionalna izlagačka praksa

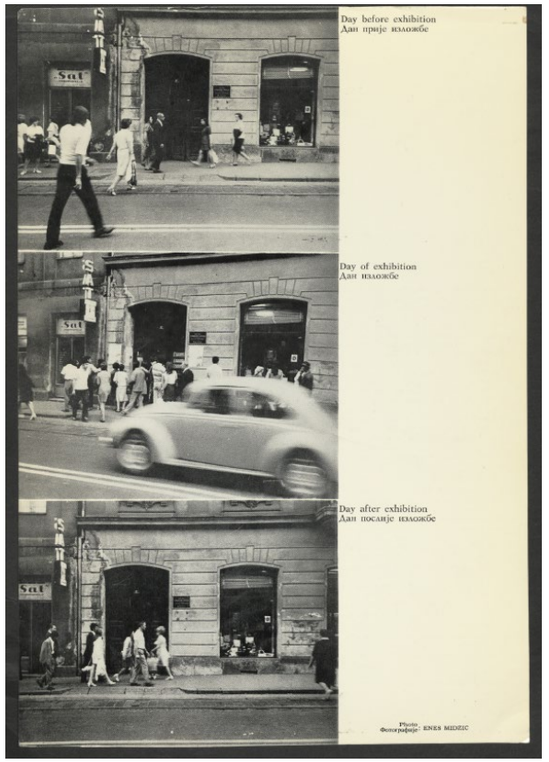
Istovremeno, 1970. godine Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević i Nena Baljković (kasnije Dimitrijević) zajedno s Nadom Orel i Jagodom Kaloper uspostavljaju neformalni izlagački prostor u veži u Frankopanskoj 2A u Zagrebu. Inicijativa je nastala u suradnji sa stanarima zgrade, s ciljem uspostave prostora neovisnoga o institucionalnom i tržišnom sustavu umjetnosti. Djelovanje Haustora nadovezuje se na ranije izvaninstitucionalne prakse Trbuljaka i Dimitrijevića, uključujući suradnju poznatu pod nazivom Penzioner Tihomir Simčić. Prema navodima Nene Dimitrijević u katalogu jedne od najznačajnijih izložbi koja je održana u Haustoru *At the Moment*, lokacija izlagačkog prostora Haustor odabrana je bez posebne simboličke namjere, odnosno naglasak je bio na frekventnosti prostora i mogućnosti komunikacije sa slučajnim prolaznicima. Kako piše: „Ukoliko se inzistira na jednoj lokaciji, ona postaje institucija kao i bilo koja druga galerija sa stanovitim programom, renomeom i stalnom publikom. To nam nije bila namjera. Htjeli smo samo da od jednog skoro uličnog prostora stvorimo centar interesa i punkt za širenje informacija, ali ne i da ga posvetimo.“[4] Tako su umjetnici nastojali izbjeći institucionalizaciju same lokacije, svjesni da bi trajno vezivanje uz jedan prostor moglo proizvesti stabilizaciju publike i programsku predvidljivost karakterističnu za galerijski sustav.

U izlagačkom prostoru Haustor u veži Frankopanske 2A održano je tek pet izložbi: *Revija s vodom* (5. lipnja 1970.), *Tri skupine predmeta* (lipanj 1970.), samostalna izložba Brace Dimitrijevića istog imena – *Tri skupine predmeta* (lipanj 1970.), samostalna izložba fotografija Gorana Trbuljaka (lipanj 1970.), samostalna izložba Gorana Trbuljaka (veljača 1971.) i već spomenuta *At the Moment* (23. travnja 1971.).[5] Međunarodna izložba *At the Moment* okupila je niz umjetnika, među kojima su bili neki od tada vodećih konceptualnih umjetnika: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Barry Flanagan, Jannis Kounellis, Sol LeWitt i Lawrence Weiner, kao i Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak i drugi. Ta je izložba, ujedno i posljednja održana 23. travnja 1971. u veži Frankopanske 2A, trajala samo tri sata, od 17 do 20.[6] Ujesen 1971. godine završava suradnja Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka poznatija kao grupa Penzioner Tihomir Simčić, pa je time okončano i djelovanje izlagačkog prostora Haustor.

4 Nena Dimitrijević, „At the Moment“, u *In Another moment* (Studentski kulturni centar Beograd: Srboštampa, listopad 1971).

5 Patricia Počanić, „Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih“ (diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 2016), 46.

6 Elīna Dūce, „The beginning of another history – An upside down conversation with artist Braco Dimitrijević“, u *Studija,* pristupljeno 8. 1. 2022., http://www.studija.lv/en/?parent=1393.



Frankopanska 2A, 1971. Fotografija: Enes Midžić. Preuzeto iz publikacije *In Another Moment*, kataloga izložbe *At the Moment*.

Galerija stanara i nomadski karakter kustoskih praksi

Prisutnost kritike usmjerene prema galerijskim institucijama osobito je artikulirana u dugogodišnjem projektu Ide Biard, naslovljenom Galerija stanara (*La Galerie Des Locataires*). Galerija stanara utemeljena je 1972. godine u stanu Ide Biard na pariškoj adresi La Rue de l’Avre 14, a u sklopu programa galerije osmišljen je projekt Francuski prozor (*French Window*), nastao prema ideji Gorana Trbuljaka i konceptu istaknute kustosice. Međutim, galerija nikada nije bila isključivo vezana za jedan prostor i stalnu lokaciju, nego su organizirane brojne akcije poput postavljanja radova u gradskim oglasnim vitrinama (Jugoslavenska vitrina) ili u vremenu predviđenom za propagandni sadržaj u pauzi između filmova u Balkan kinu, što se izvrsno podudaralo s idejom demokratizacije i približavanja suvremene umjetnosti široj publici.[7]

Nomadski karakter Galerije stanara može se stoga interpretirati kao promišljena strategija komunikacije sa širom publikom, ali i kao odgovor

7 Ivana Bago, „A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie Des Locataires and Podroom – the Working Community of Artists“, *ARTMargins* 1, br. 2–3 (2012), 127.

na kronični nedostatak izlagačkih prostora za neafirmirane umjetnike i umjetnice. Projekt je ujedno problematizirao potencijal urbanih mikrolokacija, potvrđujući njihovu sposobnost da funkcioniraju kao privremeni, ali učinkoviti prostori umjetničke vidljivosti. Suprotstavljajući se konvencionalnim galerijskim modelima, Ida Biard razvila je kustoski koncept utemeljen na snažnom antikapitalističkom i antiinstitucionalnom stavu. Takva je pozicija, međutim, rezultirala i uvođenjem određenih normativnih mehanizama: umjetnici i umjetnice koji su sudjelovali u programu bili su obvezni potpisati ugovor kojim su potvrđivali prihvaćanje etičkih načela galerije. Ovaj dokument predstavljao je pokušaj formalizacije zajedničkoga vrijednosnog okvira, ali i zaštitu autonomije projekta od tržišnih i institucionalnih pritisaka.

Godine 1976. Biard proglašava „štrajk“ Galerije stanara, koji je trajao do 1981. godine, čime je dodatno naglasila političku dimenziju vlastite kustoske prakse. Nakon završetka štrajka nastavila je eksperimentalno djelovanje, održavajući koncept Galerije stanara aktivnim i otvorenim za daljnje transformacije. U tom se smislu projekt može razumjeti kao dugotrajna platforma kritike institucionalnih modela izlaganja, ali i kao primjer održivosti samoorganiziranih kulturnih inicijativa.

Podroom i model samoorganizacije Radne zajednice umjetnika

Krajem 1970-ih na zagrebačkoj likovnoj sceni formirala se neformalna skupina umjetnika okupljena oko prostora Radne zajednice umjetnika *Podroom* u Mesničkoj ulici 12. Riječ je o atelijeru koji su zajednički koristili Dalibor Martinis i Sanja Iveković, a koji je 1978. godine transformiran u izložbeni i radni prostor otvoren i drugim umjetnicima. Ubrzo se formira neformalna platforma pod nazivom Radna zajednica umjetnika, bez formalnog manifesta, ali s jasno artikuliranim zajedničkim interesom za nove medije i zahtjevom za potpunom autonomijom umjetničkog djelovanja.[8]

Programska koncepcija *Podrooma* nadilazila je isključivo izložbenu funkciju prostora. Osim prezentacije radova, prostor je funkcionirao kao mjesto diskusije, razmjene znanja i kritičkog promišljanja suvremenih umjetničkih praksi u relativno neformalnoj i horizontalno organiziranoj strukturi. Prva grupna izložba *Za umjetnost u umu* (24. svibnja 1978.) označila je početak javnog djelovanja prostora.[9] Organizacijski model temeljio se na nehijerarhijskim načelima: svaki je umjetnik preuzimao odgovornost za realizaciju vlastite izložbe, čime se izbjegavala centralizirana kustoska kontrola.

8 Vidjeti više u: Tina Rajić, „RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacija s javnošću“ (diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 2016).

9 Želimir Kipke, „30 je godina od Radova u Podrumu“, u *Glasnogovornici apokalipse: knjiga dvojnika, policijskih priča, dva brda, fantazmagoričara, totalne režije života i glasnogovornika apokalipse* (2012), 219–229.



Izložba *Za umjetnost u umu*, RZU *Podroom*, 24. svibnja – 9. lipnja 1978., ustupio Darko Šimičić

Važan segment djelovanja odnosio se i na izdavačku praksu. Budući da su članovi *Podrooma* Željko Jerman i Vlasta Delimar imali tiskarsku radnju, umjetnici su mogli samostalno otisnuti kataloge, plakate i pozivnice za izložbe kako bi privukli pažnju javnosti i osigurali dolazak novih posjetitelja. U sklopu izdavačke djelatnosti objavljen je časopis *Prvi broj,* a u njemu je otisnut glasoviti „Ugovor o umjetničkom radu“ putem kojeg su umjetnici težili uspostaviti novi model honoriranja za svoje sve češće i sve više dematerijalizirane umjetničke radove.

Izostanak snažnije institucionalne i medijske podrške doveo je do ambivalentne recepcije *Podrooma* u stručnim krugovima, pri čemu su pojedini kustosi i kritičari djelovanje prostora ocjenjivali negativno. Ipak, takve su reakcije istodobno djelovale motivirajuće na same aktere.[10] Unutarnje nesuglasice oko modela upravljanja i programskog usmjerenja postupno su se intenzivirale, što je 1980. godine rezultiralo raspuštanjem *Podrooma*. Većina članova potom nastavlja djelovanje u sklopu Galerija proširenih medija (PM) na Starčevićevu trgu, čime se kontinuitet eksperimentalnih i izvaninstitucionalnih praksi prenosi u novi organizacijski okvir.

PM – institucionalizacija eksperimenta

Potreba za autonomnim izlagačkim prostorom, kako ističe Marijan Špoljar, može se pratiti još od prvih javnih akcija Grupe šestorice autora, a dodatno je osnažena iskustvom djelovanja Radne zajednice umjetnika u

10 Povodom izložbe Željka Jermana *Moja godina* (1977. godine u Galeriji suvremene umjetnosti) povjesničar umjetnosti Vladimir Maleković napisao je oštru kritiku na rad umjetnika, a Jerman je dijelove teksta iz istaknute kritike uključio u tekst pozivnice za izložbu *Punk Art* održanoj u *Podroomu* od 24. do 30. 1. 1978. godine. (Vidjeti više u: Tina Rajić, „RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacija s javnošću“ (diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 2016), 45–46.)

Podroomu. Uvjerenje da je moguće razvijati umjetničku praksu izvan dominantnih institucionalnih modela postupno je dovelo do osnivanja Prostora proširenih medija, kasnije nazvanog – Galerija proširenih medija (PM).[11]

Već 1979. godine, tijekom djelovanja RZU *Podroom* Goran Petercol i Damir Sokić, kao članovi upravnih tijela Hrvatskog društva likovnih umjetnika, iniciraju osnivanje Sekcije proširenih medija unutar HDLU-a. Sekcija je u početku bila formulirana kao sekcija nove umjetničke prakse i novih medija, a prijedlog su podržali i predstavnici starije generacije umjetnika Stevan Luketić i Ivo Gattin. Krajem lipnja 1979. HDLU prihvaća inicijativu te osniva Sekciju proširenih medija uz već postojeće sekcije kiparstva, slikarstva i grafike, čime je novim umjetničkim praksama osiguran institucionalni legitimitet.

Pitanje prostora postalo je urgentno nakon raspuštanja *Podrooma* 1980. godine. Zahvaljujući daljnjem angažmanu uprave HDLU-a, 25. siječnja 1981. Sekciji je dodijeljen prostor unutar tadašnje zgrade HDLU-a[12] na Trgu Ante Starčevića 6 (danas drugi kat Gradske knjižnice). Već devet dana nakon dobivanja prostora otvorena je prva izložba u Prostoru PM. Antun Maračić u predgovoru izložbi *PM 1981 – 1989 Recentni radovi* svjedoči o kontinuitetu izlagačke aktivnosti i entuzijazmu koji je opstajao unatoč nedostatku financijskih sredstava i ograničenoj institucionalnoj podršci, oslonjen prvenstveno na solidarnost unutar kolektiva.

U ranom razdoblju djelovanja Prostora PM nije postojao formalni voditelj, a organizacija se temeljila na modelu samoorganizacije. Iako je djelovao unutar institucionalnog okvira HDLU-a, PM je zadržao visok stupanj autonomije te je, prema Špoljaru, funkcionirao kao svojevrsna „konstruktivno-anarhistička oaza unutar udruženja". Kako Marijan Špoljar nadalje zaključuje; „(...) novi galerijski prostor je dokaz fleksibilnosti koja ipak ne računa s kompromisom, nego s uvažavanjem promjena koje se zbivaju u širem kontekstualnom polju umjetnosti."[13] Programski je bio usmjeren na eksperimentalne i interdisciplinarne prakse, pružajući prostor umjetnicima čiji je rad odstupao od tradicionalnih disciplina, neovisno o formalnom obrazovanju.

Godine 1984. Prostor PM mijenja naziv u Galerija PM, a prvi formalni voditelj postaje Mladen Stilinović. U tom razdoblju uspostavljena je stabilnija organizacijska struktura i kontinuiran ritam izložbenih aktivnosti, uz rješavanje osnovnih logističkih pitanja upravljanja prostorom. Zbog stabilizacije programa i intenziviranja izlagačke aktivnosti istaknuto se

11 Marijan Špoljar, *_PM_20 dvadeset godina 1981–2001.*, katalog izložbe, ur. I. R. Janković, A. Maračić i N. Tudor (Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Zagreb i Umjetnička galerija Dubrovnik, 2001), 46–47.

12 Antun Maračić, „PM 1981–1989, Recentni radovi", u *_PM_20, dvadeset godina 1981–2001.,* katalog izložbe, ur. I. R. Janković, A. Maračić i N. Tudor (Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Zagreb i Umjetnička galerija Dubrovnik, 2001). (izvorna objava 1989.)

13 Marijan Špoljar, *_PM_20 dvadeset godina 1981–2001.*, katalog izložbe, 46–47.



Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1988. Galerija PM. Fotografija: Boris Cvjetanović

razdoblje u retrospektivnim osvrtima često označava kao svojevrsno „zlatno doba" Galerije PM.

Kontinuitet djelovanja prekinut je 13. rujna 1991. godine, kada su pripadnici paravojnih formacija povezanih s Dobroslavom Paragom zauzeli zgradu HDLU-a (bivši Starčevićev dom), pozivajući se na njezinu povijesnu pripadnost. HDLU je time ostao bez svojih prostora, a Prostor PM prestaje djelovati na dotadašnjoj lokaciji. Od 1994. godine Galerija PM, zajedno s većinom programa HDLU-a, nastavlja rad u Meštrovićevu paviljonu na Trgu žrtava fašizma. Tijekom 1990-ih, do 2001. godine, galeriju vodi Antun Maračić, nastavljajući program u kontinuitetu s ranijim razdobljima i razvijajući model djelovanja koji se danas može interpretirati kao preteča koncepta *artist-run space* unutar lokalnog konteksta.

Stan kao galerijski prostor: primjer AM-M14f/1-Z

Prije preuzimanja vodstva Galerije proširenih medija Antun Maračić u vlastitom je stanu vodio galeriju pod nazivom AM-M14f/1-Z. Ovaj primjer upućuje na širi fenomen stanova-galerija koji se u zagrebačkom kontekstu može pratiti od 1960-ih godina nadalje. Riječ je o privatnim prostorima koji su povremeno ili privremeno transformirani u mjesta javne prezentacije umjetničkih radova. Premda je nedostatak institucionalnih izlagačkih prostora bio očit poticaj takvim praksama, razlozi njihove pojave ne mogu se svesti isključivo na prostornu oskudicu, nego otvaraju pitanje šireg spektra motiva – od želje za autonomijom do redefiniranja odnosa između privatnog i javnog prostora.

Galerija AM-M14f/1-Z nije bila izoliran slučaj. Primjerice, iz intervjua s Vladimirom Gudcem doznajemo da je jedna od njegovih najznačajnijih izložbi održana 1981. godine u vlastitom stanu u Ilici 85.[14] Takvi primjeri sugeriraju

14 Sanja Vuletić, „Was ist umetnost, zaista? intervju s Vladimirom Gudcem", *xxzona,* pristupljeno 9. 1. 2022., https://xxzona.rs/en/ist-art-really/.

postojanje paralelne, slabije dokumentirane mreže intimnih izlagačkih prostora, čiji će opseg tek buduća istraživanja moći preciznije utvrditi.

Ipak, Maračićeva galerija predstavlja jedan od reprezentativnijih i kontinuitetom najstabilnijih primjera ove prakse. U razgovoru s Bojanom Krištofićem iz 2017. godine Maračić opisuje njen postanak: „...sredinom 80-ih, na križanju Martićeve i Bauerove, iznajmio sam jedan prekrasan velik stan, s prostranim hodnikom. Bilo mi je prirodno da tamo počnem raditi izložbe. Bila je to možda prva 'ilegalna' galerija u Zagrebu. Nazvao sam je AM-M14f/1-Z, zvučalo je poput neke formule ili tajne šifre, no bili su to tek moji inicijali i kratica adrese. Tamo sam napravio neke zanimljive stvari, kao na primjer izložbu portreta labinskih rudara."[15]

Razdoblje njezina djelovanja neposredno prethodi dubokim društvenim i političkim promjenama početkom 1990-ih, koje će značajno utjecati na kulturni sustav i uvjetovati nove modele samoorganizacije na umjetničkoj sceni. U tom smislu AM-M14f/1-Z može se promatrati kao prijelazna točka između kasno socijalističkih oblika autonomnog djelovanja i strategija koje će obilježiti tranzicijsko razdoblje.

(Dis)kontinuiteti

> *Svi ti mladi ljudi su usprkos svom svojem entuzijazmu najčešće osuđeni na neuspjeh, i to upravo zato jer ne postoji PROSTOR u kojemu bi se kanalizirala sva ta energija i koji bi poslužio kao neka vrsta centra. Prisiljena djelovati kroz strukture dominantne kulture, alternativna kultura se guši.*
> („Najava osnivanja Attacka", *Arkzin* 3, 18. 9. 1997.)

Devedesete su godine u mnogočemu označile diskontinuitet s prethodnim razdobljem, a društveno-političke promjene odredile su nove prostorne i kulturne politike. Ipak, kontinuitet samoorganizacije vidljiv je u djelovanju umjetničkih udruga i kolektiva koji su zbog nedostatka kulturnog sadržaja i prostora za alternativnu scenu odlučili preuzeti stvar u svoje ruke te sami postati proizvođači kulture. Imperativ samoorganizacije pojavio se kao logičan odgovor na situaciju u kojoj se kulturni život grada gasio, a većina umjetnika nailazila je na prepreke u djelovanju unutar postojećega umjetničkog sustava.[16]

Transformacije industrijskih prostora

Potraga za adekvatnim prostorima potaknula je rasprave o prenamjeni napuštenih industrijskih kompleksa koji su u procesima deindustrijalizacije izgubili izvornu funkciju. Provodeći istraživanje o naseljavanju napuštenih prostora u javne svrhe, Maroje Mrduljaš tumači da su brojne kulturne i civilne inicijative preuzele na sebe dugotrajnu borbu za zaposjedanje i zbrinjavanje takvih prostora koji istovremeno rješavaju pitanje uvjeta za umjetnički rad, ali i predstavljanje kulturnih programa široj javnosti.[17] Među takvim primjerima posebno se ističe zagrebački kompleks Autonomni kulturni centar Medika u Pierottijevoj ulici 11, u sklopu kojeg je 2012. godine utemeljena Galerija Siva – važan prostor za razvoj nezavisne izlagačke prakse. Prostor je izvorno služio za proizvodnju leda, a potom je njime upravljalo dioničko društvo Medika. Nakon napuštanja kompleksa 2004. godine Grad Zagreb otkupio je prostor bez jasno definiranog plana njegove namjene. Članovi udruge Attack! potom su samoinicijativno započeli s čišćenjem i obnovom prostora, unatoč početnom izostanku institucionalne podrške. Ipak, nakon osnivanja Inicijative Medika – akcija saveza udruga i nezavisnih kolektiva gradskim su vlastima upućeni jasni zahtjevi da im se omogući legalno korištenje prostora, što je na koncu i ostvareno potpisivanjem ugovora s Gradom 1. siječnja 2009. godine, otkad i službeno djeluje Autonomni kulturni centar Medika.[18]

Raznovrsnost programa Medike vidljiva je u brojnim inicijativama koje su pokrenute, a u sklopu izlagačke aktivnosti pokrenuta je Galerija Jogurt, a zatim i Galerija Siva, službeno utemeljena 30. ožujka 2012. godine, koja djeluje i danas. Naime, cilj *attakovaca* bio je pokrenuti prostor u kojem bi umjetnici s domaće i inozemne urbane likovne scene mogli predstaviti široj javnosti svoj rad i tako potaknuti razmjenu znanja o urbanim likovnim pravcima.[19] Premda je inicijalno galerija djelovala prema načelu otvorenosti za sve likovne umjetnike, bez obzira na formalno likovno obrazovanje, u posljednjih nekoliko godina Galerija Siva raspisuje javni poziv za prijedlog programa za izlaganje, što je koncepcijski blisko ostalim zagrebačkim galerijama. U tom smislu Medika predstavlja paradigmatski primjer tranzicije od neformalnog zaposjedanja prostora prema modelu legalizirane, ali i dalje autonomne kulturne infrastrukture, karakteristične za posttranzicijsko razdoblje.

Između institucionalne podrške i autonomnih strategija izlaganja

Međutim, iako prethodno predstavljeni spektar izlagačkih prostora (ali i atelijera!) nastaje *bottom-up* principom, Bojan Krištofić u tekstu „Žitnica umjetnosti na rubu grada" iz 2015. godine[20] ističe da katkad i gradske vla-

15 Bojan Krištofić, „Ako je umjetnost po sebi anarhoidna, sve je art. Intervju s Antunom Maračićem", u *Vizkultura,* pristupljeno 9. 1. 2022., https://vizkultura.hr/intervju-antun-maracic/.

16 Marko Golub, „Obrnuto ispričana priča: uzroci urbane scene Zagreba", *Život umjetnosti* 73 (2004): 30–39.

17 Maroje Mrduljaš, „AKTIVACIJE — Mapiranje naseljavanja napuštenih prostora u javne svrhe", *Život umjetnosti* 87 (2010): 88–119.

18 Isto, 117–118.

19 Sanja Cvek et al., ur., *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a* (Zagreb: Autonomni kulturni centar, 2013), 262–263.

20 Bojan Krištofić, „Žitnica umjetnosti na rubu grada", Vizkultura, pristupljeno 18. 1. 2022., https://vizkultura.hr/zitnica-umjetnosti-na-rubu-grada/.

sti samoinicijativno prepoznaju potencijale napuštenog prostora. Jedan od rijetkih primjera toga zbio se 2003. godine, kad je Grad Zagreb odlučio prostore nekadašnje Osnovne škole Đuro Đaković na zagrebačkom Žitnjaku prenamijeniti u umjetničke atelijere. U tom je trenutku umjetnička organizacija Atelijeri Žitnjak na periferiji grada stvorila svoj karakteristični *artist-run space* koji djeluje istodobno kao galerija i kao atelijeri. Atelijeri Žitnjak i danas predstavljaju vrlo vibrantnu i živu zajednicu umjetnika i umjetnica, kulturnih radnika i radnica koji na svoj autentičan način doista žive svoj podnaziv *centar periferije.*

Naspram ovoga rijetkog primjera pozitivne institucionalne inicijative slijede daljnje diskrepancije na osi kulturni radnici – institucije. Naime, nemogućnost izlaganja umjetničkih radova, kako su primijetile (i na što su upozorile) kustosice Irena Borić, Ivana Hanaček i Ana Kršinić Lozica, nakon devedesetih godina bio je uvjetovan i postupcima cenzure. Slijedom toga, kustosice su 2010. godine pokrenule projekt *Tajne izložbe* koji tematizira cenzuru i konzervativizam u umjetnosti nakon 1989. godine. U sklopu projekta prethodno cenzurirani umjetnici (koji su ipak imali priliku izlagati vlastiti umjetnički rad u institucijama – sve dok djela koja su odabrali izložiti nisu ocijenjena kao nepodobna), svoje su radove predstavili u privatnim stanovima na tajnim lokacijama[21], nastavljajući time praksu utemeljenu 1970-ih godina.

S druge strane, kao reakcija na nedostatak i nedostupnost izlagačkih prostora 2013. godine pokrenut je izlagački koncept Arti Parti, na inicijativu trojice studenata Akademije likovnih umjetnosti Johna Miličića, Svana Radulovića Matice i Andreja Tomića te studenta povijesti Marina Miličića. Kako saznajemo iz intervjua s Johnom Miličićem, Arti Parti pokrenut je kao platforma za neopterećeno istraživanje tijekom studija. Sam koncept osmišljen je u skladu s potrebama studenata Akademije likovnih umjetnosti za izlaganjem radova koji prethode završnoj izložbi, predstavljanjem bez uvođenja sustava hijerarhije i naklonosti različitim likovnim izričajima. Skice, radovi u nastajanju, radovi u različitim medijima bili su centar njihovih interesa. Kako John Miličić ističe: „Mi smo bili eksperti za skupljanje stvari koje se inače nikada ne bi izložile.“ Međutim, pokazalo se da studenti ne nailaze na prostor koji bi mogao ugostiti izložbu koja u stvarnosti nije kurirana – naime, Arti Parti je prihvaćao sve radove koji bi bili prijavljeni na natječaj. Stoga je čitav studentski stan Johna i Marina Miličića u Cerničkoj ulici na zagrebačkoj Trešnjevci postao izlagački prostor Arti Partija. Prvi Arti Parti zbio se 2013. godine na kraju zimskog semestra akademske godine, a nakon otvorenja izložba radova osamdesetak studenata ostala je otvorena u stanu Miličićevih mjesec dana. Ista je praksa ponovljena i na kraju ljetnog semestra. Kako je cilj postao ustaliti ovu izlagačku praksu, *artipartijevci* su u više navrata

21 Barbara Matejčić, „Tajne izložbe u zagrebačkim stanovima“, *pogledaj.to,* pristupljeno 19. 1. 2022., https://pogledaj.to/art/tajne-izlozbe-u-zagrebackim-stanovima/.



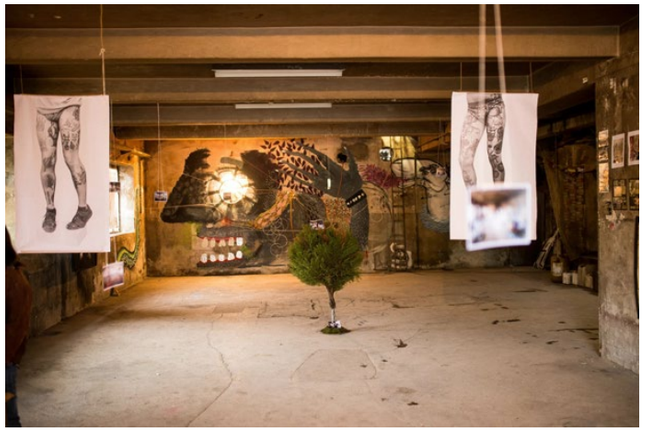
Prvi Arti Parti, 2013.
Fotografija ljubaznošću
Johna Miličića

pokušavali od Grada Zagreba ishoditi prostor, no bez uspjeha. Ipak, u sljedećim su godinama slijedom poznanstava organizirali dva Arti Partija u Orisu, kao i događaj ARThoc u Klovićevim dvorima. Međutim, s obzirom na paralelno povećavanje interesa za izlaganjem i specifične uvjete etabliranijih galerija u kojima se Arti Parti odvijao, koncept otvorenog poziva i izlaganja svih prijavljenih radova do neke je mjere napušten.

Načela samoorganizacije slijedio je i zagrebački *Trash Will Smash*, neformalna skupina umjetnika koja je između 2014. i 2018. godine organizirala niz jednodnevnih izložbi na različitim, često privremenim lokacijama u Zagrebu. Prva izložba održana je 21. lipnja 2014. u atelijeru u Vinogradskoj ulici, iz kojeg su članovi kolektiva ubrzo morali iseliti. Izvorno zamišljeno kao oproštajno okupljanje užeg kruga suradnika i prijatelja, događanje je preraslo u iznimno posjećenu jednodnevnu izložbu, potvrdivši postojanje publike zainteresirane za neformalni i eksperimentalni izlagački format.

Budući da je djelovanje kolektiva u velikoj mjeri ostalo izvan dosega institucionalnoga galerijskog sustava, potraga za novim prostorima postala je ključna pretpostavka daljnjih aktivnosti. Iako nisu postojali strogo definirani kriteriji za odabir lokacija, druga je izložba organizirana 20. lipnja 2015. godine u napuštenom prostoru u Ilici 374, koji je omogućio širok raspon prostornih intervencija i eksperimentiranja s postavom. Znatna posjećenost potaknula je organizaciju ambicioznijeg projekta, pa je 2016. godine realizirana izložba u napuštenom prostoru tvornice Ledana u Bauerovoj ulici 19, na kojoj je predstavljeno više od 250 radova u različitim medijima. Time je kolektiv dodatno afirmirao model masovnoga, otvorenog i produkcijski fleksibilnog izlaganja.[22]

22 Tena Starčević, „One night exhibition“, Kulturflux, pristupljeno 21. 1. 2022., https://kulturflux.com.hr/razgovori/one-night-exhibition.



Druga izložba *Trash Will Smash* kolektiva, Ilica 37, 20. 6. 2015. Fotografija: Ivan Čuić

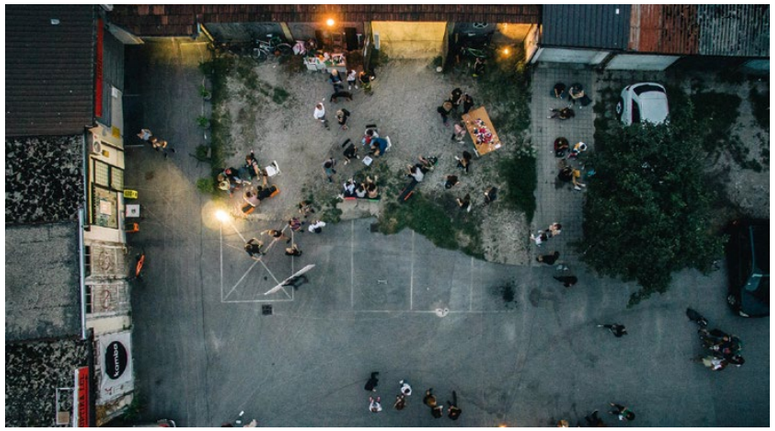
Premda od posljednje zajedničke izložbe više ne djeluju pod istim nazivom, neki od članova nastavili su s izlagačkim eksperimentom u drugačijim prostorima te su 1. lipnja 2018. organizirali izložbu *Pero Zloba i Tinu Ninu* u zagrebačkom skvotu BEK na adresi Nazorova ulica 53. Izložba je bila sličnog karaktera kao i prethodne inicijative, ali je zbog brzog zatvaranja skvota ujedno ostala i jedina u tom prostoru. Članovi kolektiva potragu za prostorom okončali su smještanjem u privatnom prostoru u Ilici 73, gdje povremeno organiziraju izložbe i buvljake na kojima posjetitelji predstavljaju i prodaju vlastite radove, uz naglasak na opuštenom druženju i povezivanju aktera na sceni.

Upravo iz tog konteksta proizašla je ideja za pokretanjem studio-galerije Klet, koja od 2023. godine djeluje kao kulturno-umjetnički prostor u središtu Zagreba, na istoj adresi – Ilica 73. Program Kleti obuhvaća izložbe mladih i neafirmiranih umjetnika, aktivnosti nezavisne tiskare SMAK PRESS te raznolike sadržaje poput buvljaka, filmskih projekcija i radionica. Time se nastavlja višedesetljetni kontinuitet samoorganiziranih izlagačkih praksi u Zagrebu, u čijoj je pozadini trajno prisutna potreba za prostorom djelovanja izvan normativnih okvira institucionalnoga galerijskog sustava.[23]

Svega par blokova dalje, odnosno bliže, na adresi Ilica 37 nalazi se Garaža Kamba, *pop-up* izložbeni prostor mlade generacije studenata i studentica, umjetnica, umjetnika i povjesničarki umjetnosti koji zorno predstavlja kontinuitet samoorganizacije unutar urbanih struktura. Garaža Kamba to doista jest – radi se o jednoj u nizu garaža u dvorištu Ilice 37 koju je 2017. godine skupina od petnaestak studenata i alumnija Akademije likovnih umjetnosti očistila, uredila i pretvorila u prikladan prostor za postavljanje *site specific* izložbi. Garaža Kamba svoju je prvu izložbu uprizorila tijekom projekta Readymade Ilica, kada su Marija Kamber i njena sestra Nataša Raus pokrenule ideju koja je dulje vrijeme dobiva-

23 Tena Starčević, „Umjetnici za umjetnike“, Vizkultura, pristupljeno 18. 2. 2026., https://vizkultura.hr/umjetnici-za-umjetnike-klet/.

Kamba viđena iz zraka. Fotografija preuzeta sa službene stranice https://garazakamba.com/ (pristupljeno 19. 2. 2026.)



la formu. Naime, garaža Kamba nalazi se u dvorištu zgrade u kojoj su odrasle, a radi se o garaži koju je desetljećima koristio njihov otac, po čijem nadimku galerija danas nosi ime Kamba. U intervjuu koji je Marija Kamber dala za Vizkulturu 2020. godine, ona opisuje svoje intencije za stvaranje novog čvorišta na kulturnoj mapi Zagreba: “...prva ideja iza tog prostora, koju smo nastavili provoditi, jest da se zaista vrlo jednostavno može organizirati prostor u kojemu je komunikacija s publikom vrlo neposredna. (...) Dok smo studirali na faksu, bile su to uvijek velike procedure za natječaje i jako je malo mjesta gdje se možeš poigrati s tim što prostor je. Samo doneseš svoj rad, postaviš ga i to je gotova priča. (...) I nekako mi je iz te nemogućnosti – gdje ću izlagati, kako ću izlagati – bilo jako zanimljivo pokrenuti prostor u kojem se mogu igrati sa svime što se može napraviti ondje zajedno sa svim ljudima s kojima radim i s umjetnicima koji tamo izlažu, u takvom prostoru koji baš i nema infrastrukturu da bude izlagački prostor.”[24] Galerijom upravlja udruga Kružok osnovana 2017. godine, koja je zahvaljujući naporima njenih entuzijastičnih članova (istih onih koji su prethodno garažu očistili) od Grada Zagreba dobila garažu na korištenje. Vodstvo Garaže Kamba se mijenja, a trenutačne voditeljice su apsolventica povijesti umjetnosti Mihaela Zajec i Marija Kamber. Do današnjeg dana Kamba je ugostila niz umjetnika diljem Hrvatske, diljem regije, ali i međunarodne projekte i gostovanja. U polivalentnom prostoru garaže izlažu se konceptualni radovi, ambijenti, instalacije, odvijaju se performansi i druge izvedbe, ali i predstavljaju radovi klasičnijeg predznaka, poput onih u mediju skulpture ili slikarstva. Neformalno okruženje i direktna komunikacija s publikom koju Kamba njeguje lajtmotiv je prožet kroz dijakronijski presjek samoorganiziranih izlagačkih prostora Zagreba, koja takvu praksu, po svemu sudeći, dodatno osnažuje.

24 Maja Flajsig, „Inovativno korištenje (ne)mogućnosti prostora. Intervju s Marijom Kamber“, Vizkultura, pristupljeno 10. 1. 2022., https://vizkultura.hr/intervju-marija-kamber/.

Zaključna razmatranja: potencijali i ograničenja samoorganizacije

Analizirani primjeri umjetničkih kolektiva i inicijativa pokazuju kako akteri zagrebačke nezavisne scene u pravilu nisu pristajali na nepovoljne produkcijske i izlagačke uvjete, nego su, potaknuti potrebom za vidljivošću i autonomijom, razvijali alternativne modele djelovanja. Time su sustavno proširivali granice mogućega unutar lokalnoga umjetničkog sustava, potvrđujući dugotrajan kontinuitet samoorganiziranih praksi od 1960-ih godina do danas.

Primjeri dobre prakse istodobno ukazuju na snagu horizontalnih organizacijskih modela, ali i na njihove inherentne izazove. Uspješno funkcioniranje kolektiva najčešće pretpostavlja jasno artikulirane zajedničke ciljeve, dijeljeni entuzijazam i kontinuiranu komunikaciju među članovima. Upravljanje zajedničkim prostorom podrazumijeva pregovaranje, kompromis i spremnost na redefiniranje početnih pozicija, pri čemu se upravo interpersonalni odnosi nerijetko pokazuju kao ključni faktor održivosti ili raspada inicijative. U tom smislu ljudski faktor ostaje presudan element u dinamici kolektivnog djelovanja.

Dodatni izazov predstavlja kontekst suvremene kulturne politike, obilježen centralizacijom programskih aktivnosti i zasićenošću scene, u kojoj se granica između umjetničkog i komercijalnog sadržaja nerijetko zamagljuje. Projektni model financiranja, uz administrativno opterećenje i kratkoročne cikluse potpore, dodatno otežava stabilno planiranje i dugoročnu održivost nezavisnih prostora.

Unatoč navedenim ograničenjima, djelovanje izvan strogo institucionalnih okvira pokazuje se kao važan korektiv i nadopuna službenom kulturnom sustavu. Alternativni izlagački prostori često funkcioniraju kao mjesta susreta, razmjene znanja i eksperimenta, omogućujući fleksibilnije i inkluzivnije modele prezentacije umjetnosti. Pitanje koje se pritom nameće odnosi se na buduću strategiju razvoja takvih inicijativa: treba li težiti stalnom otvaranju novih prostora ili bi učinkovitiji odgovor mogao biti model kolektivnog upravljanja postojećim resursima, u kojem se potencijal pojedinog prostora maksimalno aktivira zajedničkim naporom različitih aktera?

Takva dilema ne implicira jednostavno rješenje, ali potvrđuje da potraga za prostorom ostaje ključno pitanje suvremene nezavisne umjetničke scene – ne samo kao infrastrukturni nego i kao politički i društveni problem.

Literatura

Knjige i katalozi

— Denegri, Jerko et al. *Gorgona*. Agroinova, 2018.
— Janković, I. R., A. Maračić i N. Tudor, ur. *PM_20: dvadeset godina 1981–2001*. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Zagreb i Umjetnička galerija Dubrovnik, 2001.
— Srhoj, Vinko. *GRUPA Biafra 1970.–1978.* Art studio Azinović, 2001.
— Cvek, Sanja et al., ur. *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a.* Autonomni kulturni centar Medika, 2013.
— Kipke, Želimir. *Glasnogovornici apokalipse*. Durieux, 2012.

Znanstveni i stručni članci

— Bago, Ivana. „A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie Des Locataires and Podroom – the Working Community of Artists". *ARTMargins* 1, br. 2–3 (2012): 117–140.
— Golub, Marko. „Obrnuto ispričana priča: uzroci urbane scene Zagreba". Život umjetnosti 73 (2004): 30–39.
— Mrduljaš, Maroje. „AKTIVACIJE — Mapiranje naseljavanja napuštenih prostora u javne svrhe". Život umjetnosti 87 (2010): 88–119.

Diplomski radovi

— Počanić, Patricia. „Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih". Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 2016.
— Rajić, Tina. „RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacija s javnošću". Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 2016.

Mrežni izvori

— Dūce, Elīna. „The beginning of another history – An upside down conversation with artist Braco Dimitrijević". Studija. Pristupljeno 8. 1. 2022. http://www.studija.lv/en/?parent=1393.
— Krištofić, Bojan. „Ako je umjetnost po sebi anarhoidna, sve je art. Intervju s Antunom Maračićem". Vizkultura. Pristupljeno 9. 1. 2022. https://vizkultura.hr/intervju-antun-maracic/.
— Krištofić, Bojan. „Žitnica umjetnosti na rubu grada". Vizkultura. Pristupljeno 18. 1. 2022. https://vizkultura.hr/zitnica-umjetnosti-na-rubu-grada/.
— Matejčić, Barbara. „Tajne izložbe u zagrebačkim stanovima". pogledaj.to. Pristupljeno 19. 1. 2022. https://pogledaj.to/art/tajne-izlozbe-u-zagrebackim-stanovima/.
— Starčević, Tena. „One night exhibition". Kulturflux. Pristupljeno 21. 1. 2022. https://kulturflux.com.hr/razgovori/one-night-exhibition.
— Starčević, Tena. „Umjetnici za umjetnike". Vizkultura. Pristupljeno 18. 2. 2022. https://vizkultura.hr/umjetnici-za-umjetnike-klet/.
— Vuletić, Sanja. „Was ist umetnost, zaista? intervju s Vladimirom Gudcem". xxzona. Pristupljeno 9. 1. 2022. https://xxzona.rs/en/ist-art-really/.

Tena Starčević (Zagreb, 1993.) koordinatorica je programa i administracije udruge Ured za fotografiju. Diplomirala je povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Za vrijeme fakulteta radila je na brojnim izložbama, a potom je započela razvijati autorske kustoske koncepte te je realizirala nekoliko samostalnih i grupnih izložbi. Temeljni interesi usmjereni su prema istraživanju potencijala napuštene industrijske baštine te umjetnosti u javnom prostoru. Redovno kurira izložbe u Galeriji Spot, piše predgovore za izložbe i tekstove za portale Vizkultura i Suvremena hrvatska fotografija te radioemisiju *Triptih*. Članica je Arbajt Kolektiva u sklopu kojeg istražuje odnos umjetnosti i rada u povijesnom i suvremenom kontekstu. Članica je ULUPUH-a od 2023. godine.

Maja Flajsig (1994.) magistrica je povijesti umjetnosti te etnologije i kulturne antropologije. Članica je studijske sekcije ULUPUH-a i Hrvatske sekcije međunarodnog udruženja AICA. Djeluje kao nezavisna kustosica i bavi se pisanjem likovne kritike, osvrta i intervjua za različite portale i radio. Kontinuirano surađuje s nekolicinom udruga u polju vizualnih umjetnosti provođenjem diskurzivnih programa. Zaposlena je u zlarinskoj udruzi Tatavaka usmjerenoj ekološkim pitanjima i članica je udruge 4 grada Dragodid i udruge Prirodno-umjetnički kružok. Istraživačka nastojanja koja čine polje njenih interesa su interdisciplinarni pristupi suvremenim umjetničkim fenomenima kroz vizualnu antropologiju i ekofeminističku prizmu. Teme kojima se bavi ponajviše se tiču participativnog djelovanja u zajednici i umjetnosti u javnom prostoru i prirodnom okolišu, posebice u kontekstu manjih lokalnih sredina.

PREDSTAVLJANJE SUVREMENIH UMJETNIKA U STALNOM POSTAVU MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT U ZAGREBU OD 2009. DO 2020. GODINE

Jasmina Fučkan

Prethodno priopćenje /
Preliminary communication
UDK 069:745/749](497.521.2)"2009/2020"

Sažetak

Projekt *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* uspostavio je novi model interpretacije stalnog postava iz 1995. godine, nadilazeći tradicionalni prikaz stilova i tipologije predmeta. Putem intervencija suvremenih umjetnika stalni je postav postao prostor kritičkog propitivanja muzejske građe, institucionalnih praksi i društvenih tema. Od izložbe Dalibora Martinisa (2009./10.), preko Dubravke Rakoci, Željka Badurine, Slavena Tolja, Ide Blažičko i Nike Radić, do Božice Dee Matasić, Akiko Sato, Gorana Trbuljaka, Marine Bauer i Pauline Jazvić, umjetnici su razvijali različite autorske pristupe – od institucionalne kritike i društvenog angažmana do participativnih i poetskih intervencija. Od izložbe Dalibora Martinisa (2009./10.), koja je nizom intervencija provela konceptualnu reviziju muzealne estetike i otvorila pitanje socijalnih aspekata rada u kulturi, preko Dubravke Rakoci (2011./12.) koja je problematizirala odnos umjetnosti i obrta, Slavena Tolja (2013./14.) koji je angažirano tematizirao odnos javnog dobra i privatizacije u jeku borbe Dubrovčana protiv golf-igrališta na Srđu, dolazimo do Gorana Trbuljaka (2018./19.) koji propituje identitet umjetnika i vrijednost umjetničkog rada, Marine Bauer (2019./2020.) čiji rad se tiče zabrane dodirivanja muzejskih predmeta i Pauline Jazvić (2020.) koja tematizira posljedice potresa te godine, dugogodišnje zatvaranje postava i zgrade Muzeja. Projekt je pokazao kako suvremena umjetnost može aktivirati muzejske zbirke kao otvoreno polje novih značenja te uspostaviti dinamičan dijalog između predmeta, prostora i publike.

Ključne riječi: Muzej za umjetnost i obrt, suvremeni umjetnici, stalni postav, kritička muzeologija, institucionalna kritika

Uvod

U Muzeju za umjetnost i obrt[1] 2009. godine započeli smo s izložbenim programom predstavljanja suvremenih umjetnika u Stalnom postavu, organizirajući svake godine po jednu izložbu umjetnice/umjetnika, s naše strane pozvane/pozvanoga da osmisli izložbu-intervenciju ili reakciju na kontekst izložbene prezentacije zbirki i muzealni okvir u koji su eksponati postavljeni. Do kraja 2020. godine, kada je muzejski postav zbog potresa zatvoren

1 U Muzeju za umjetnost i obrt bila sam zaposlena od 2004. do listopada 2025. godine, kada sam prešla na radno mjesto voditeljice Zbirke skulpture u Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

za javnost, a muzejske zbirke evakuirane, izlagalo je ukupno jedanaest autora/autorica od kojih je posljednja, vizualna umjetnica Paulina Jazvić reagirala upravo na iznenadne okolnosti u kojima se muzej našao.[2] Namjera ovog teksta je pružiti refleksiju na projekt, razmatrajući ga na metodološkom križištu institucionalne kritike kao umjetničke prakse i principa kritičke, refleksivne muzeologije, koja je na teorijskom planu integrirala potrebu za iskustvom vanjskoga, kritičkog pogleda na instituciju i shodno tome potrebu za radom na unutarnjim prevrednovanjima.

Sa stajališta konkretne realizacije metoda izlaganja privremenih intervencija u Stalnom postavu imala je nekoliko prednosti. Bila je financijski pristupačna, primjenjivala se reverzibilno, bez iscrpnih ulaganja vremena i drugih resursa potrebnih za uvođenje trajnijih promjena velikih razmjera. Ciljevi su bili da se napravi iskorak u odnosu na opći koncept stalnog postava u uvjetima niskog proračuna te da se potencijalna značenja aktualnoga Stalnog postava povežu u dijalog sa suvremenim umjetničkim glasovima. Kao rezultat toga realizirani projekti su često predstavljali izazov ravnodušnoj recepciji zbirki i imali su određeni utjecaj na stavove posjetitelja te je prilikom vođenih obilazaka nerijetko dolazilo do otvaranja različitih pitanja, pa i rasprava.

Tadašnji ravnatelj Muzeja Miroslav Gašparović sumirao je svoja očekivanja u pogledu novog projekta 2009. godine na sljedeći način: „Ovo nesvakidašnje otvaranje tradicionalne ustanove novim i drugačijim vizijama izazov je i za djelatnike muzeja i za posjetitelje, koji će, potaknuti osobnim viđenjem autora intervencija, biti u prilici sagledati koncepciju 'najbolje i najveće izložbe MUO' iz nove i neobične vizure, bez povijesnoumjetničke objektivizacije." (Gašparović 2009). Sklonošću prihvaćanja takve vrste izazova nadovezuje se na stav jedne od svojih prethodnica, ravnateljice Zdenke Munk koja je 1960. godine također zapisala sljedeće riječi: „Bit će potrebno nešto čega se ne trebamo bojati, a to je do izvjesne mjere polemički ton u našem nastupu. To je mislim potreba koju nameće nam naša uloga..." (Munk 1960).

Znakovi života u tradicionalnom umjetničkom muzeju?

Unutar institucionalnog svijeta suvremene umjetnosti uloga muzejskog kustosa, voditelja muzejske zbirke, ujedno autora stalnog postava ili zbirke u pokretu, kako god zvali tu važnu izložbu kojom ova vrsta ustanove legitimira baštinsku ulogu, daleko je kompleksnija od kustosa zaposlenoga u galeriji ili nekom umjetničkom centru koji nema u svom posjedu, a time niti na brizi, fundus umjetnina o kojemu treba skrbiti i prezentirati ih javnosti. Uloga kustosa zaposlenoga u tradicionalnom umjetničkom muzeju s tradicionalnim postavom zbirki, koji se laća posla prezentacije suvremenih umjetnika u dijalogu s takvim stalnim postavom muzejskih zbirki, još je zamućenija.

2 Potres je pogodio Zagreb 22. ožujka 2020. godine zbog čega je zgrada Muzeja uključena u projekt cjelovite obnove.

S jedne strane takav projekt se, i bez specifične izravne motivacije, naslanja ne samo na iskustva umjetničke prakse institucionalne kritike iz kasnih 1960-ih i 1970-ih godina nego i kritičke, refleksivne muzeologije, koja se kao teorijski projekt pojavila kasnih 1980-ih u Sjevernoj Americi, Europi i Australiji s ciljem promišljanja i prilagođavanja uloge zapadnjačkih muzeja novim oblicima građanskog društva uslijed brojnih mogućnosti informiranja, komuniciranja, mobilnosti i fleksibilnosti.[3] Ta perspektiva „vanjskog pogleda" ponajprije je zainteresirana za uvid u aporije prijenosa umjetničkih djela i artefakta iz društvenog konteksta u muzealni te daje prednost uočavanju svih nijansi konvencionalne strukture muzejskog dispozitiva koje djeluju kao mehanizmi ujednačavanja. S druge strane, sa stajališta „unutrašnjeg pogleda", svakom muzeju njegov je fundus ujedno njegova sudbina. Ponekad u vrtoglavoj hitnji suvremenog doba za promjenama obveza zaokupljanja akumuliranim povijesnim materijalom može biti shvaćena poput utega, koji mnogo toga usporava, otežava ili koči u težnji prilagodbe trendovima. Ipak, u nepodnošljivoj lakoći plinovitog stanja muzejski fundus je ujedno sidro opstanka memorije i sidro vizije budućeg razvoja institucije. U temeljnoj muzejskoj svrsi, odnosno u edukativnoj i komunikacijskoj funkciji povod našem izložbenom projektu bila je potreba da se postigne aktualnost muzejskog fundusa i ostvari životniji, komunikativniji odnos izložbenog dispozitiva s publikom. Predstavljanje suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO omogućilo je uvođenje novih modaliteta gledanja i razumijevanja u izložbenu prezentaciju stalnog postava iz 1995. godine, u kojoj je izvorno težište bilo na prikazu slijeda umjetničkih stilova i tipologije predmeta, a pri tome posve ispražnjeno od dodatnih informacija koje bi pridonijele povijesnoj kontekstualizaciji ili razumijevanju tehnologija.

Po isteku prve dekade novog tisućljeća, 2010. godine u krugu muzeoloških promišljanja održan je simpozij u briselskom interdisciplinarnom umjetničkom centru Beursschouwburg, posvećen kompleksnoj temi ne/mogućnosti prilagodbe koncepta tradicionalnih muzejskih institucija uvjetima i fenomenima postmodernog društva. Tri godine kasnije publiciran je i zbornik radova *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* posvećen rasvjetljivanju sadašnjih društvenih uvjeta i modusa djelovanja umjetničkih institucija poput muzeja, kritike i umjetničkih škola (Gielen 2013). Problem se, barem prema stajalištu koje je dijelila većina uključenih stručnjaka, sastoji u činjenici što su tradicionalne institucije zasnovane na vrijednostima vertikalne organizacije, povijesne utemeljenosti, kanona, tradicije, vrijednosti i digniteta, veličine, stabilnosti i određenosti, prisiljene djelovati u novim uvjetima favoriziranja kvantitete

3 Neki od temeljnih naslova su Michael Ames, *Museums, The Public and Anthropology*, 1986.; Vergo, *The New Museology*, 1989.; Ivan i Lavine Karp, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, 1991.

horizontalno ustrojenoga društvenog sustava. Djelovanje u takvom sustavu ne pogoduje uspostavi vrijednosti poput kritičnosti, sudjelovanja, odgovornosti i povijesne osviještenosti, dakle kvalitetama koje jesu ili bi trebale biti upravo ključni društveni ciljevi umjetničkih institucija.

Polazišna pozicija Pascala Galena jest da umjetničke institucije, prema kojima su kritički ciljnik usmjeravale moderna i postmoderna institucionalna kritika, više ne postoje jer su zbog takvih intervencija u temelje institucionalnih koncepata tijekom proteklih tridesetak godina same institucije izmijenjene procesima erozije i transmutacije, čemu su pogodovali i trendovi neoliberalnog tržišta poput imperativa kreativnosti, inovacije i fleksibilnosti. Njegova perspektiva, uzimajući u obzir cjelinu institucionalnog polja, s puno obzirnosti u razlučivanju finih nijansi u muzeološkim aspektima izložbene prezentacije i društvene komunikacije, dovodi ga do zaključka da klasične institucije omogućuju čvrsto kulturno tlo, odnosno hijerarhiju vrijednosti koje kreativnost vrednuju na drugačiji način od neoliberalnog sistema mjerenja ulaganja i ishoda. Slobodno tržište regulira razmjenu između stvarnosti i fikcije na drugačiji način od umjetničkih institucija, proizvodeći rigidni realizam. Stoga bi institucionalna kritika trećeg vala trebala prihvatiti kritičku moć djelovanja u procesu razlikovanja između stvarnosti i mašte, prihvatiti umjetničke institucije kao vrijednosni režim i čuvara zamišljenog ideala (Gielen 2013, 12–32). Na tragu Gieleonovih zaključaka, u ovom će se tekstu odnos institucije i umjetničkih intervencija, nadalje, razmatrati kroz de certeovsku leću razlikovanja taktike i strategije, pri čemu se umjetničke intervencije u Stalnom postavu razumiju kao taktički oblici djelovanja unutar strategijski organiziranoga institucionalnog prostora Muzeja (De Certeau 2002). Strategijski okvir muzeja određuje režime reprezentacije i stabilizacije simboličkih formi, a umjetničke intervencije funkcioniraju kao situacijske taktike koje privremeno preusmjeravanju, destabiliziraju ili rekonfiguriraju te strukture iznutra, bez njihove potpune transformacije.

In-situ intervencije suvremenih umjetnika u kontekstu kronološkog muzejskog narativa umjetničke stilistike

Prema zapažanju Miwon Kwon na samim početcima prvog vala institucionalne kritike u galerijskim prostorima umjetnici su polazili od fizičkih osobitosti izložbenog prostora, inzistirajući na razotkrivanju materijalnih činjenica uokvirenja i ograničenja. U kasnijoj praksi, primjerice, Hans Hacke bavio se razradom socioekonomskih odnosa, a Michael Ascher povijesnim i konceptualnim komponentama muzejske zbirke. U drugom valu institucionalne kritike autori poput Freda Wilsona ili Andree Fraser razvijaju metodu „administration of aesthetics“, preuzimajući u muzejskim zbirkama ulogu edukatora, koordinatora i birokrata (Kwon 2002). Sukladno shvaćanju institucionalne kritike Stalni postav muzejske institucije predstavlja reprezentativno oličenje sustava umjetničke komodifikacije. Međutim, kao što pokazuje i postupno preusmjeravanje pozornosti unutar pokreta institucionalne kritike, uvijek treba imati na umu da je jedna od važnih mogućnosti koju konstruirani postav zbirki pruža upravo mogućnost propitivanja kontekstualnih uvjeta u kojima se uspostavlja vrijednosni sustav ljudskog odnosa prema stvarima. Snaga edukativnog utjecaja muzeja jest u mogućnosti poticanja sudioništva svakoga pojedinačnog posjetitelja u kontekstu postavljene situacije. Stoga izložbeni postav nikad nije isključivo scenografija, već ima karakter događanja koje se bitnim dijelom upotpunjuje i realizira zahvaljujući osviještenom sudjelovanju posjetitelja. Jednako tako muzejski predmeti u sebi objedinjuju dvojnu narav materijalnog i duhovnog objekta i ne samo u smislu razlikovanja između kontemplativnoga, umjetničkog ili svakodnevnog artefakta, nego ponajprije u smislu uviđanja njihove informacijske uloge kao kulturnog hiperlinka i komunikacijske uloge kao objekta interpretacije.

Projekt predstavljanja suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO-a sukladno nazivu podrazumijevao je isključivo konfrontaciju umjetnika s već postojećim sustavom prezentacije i recepcije izloženih muzejskih predmeta, a ne istraživanja u muzejskim depoima niti novu konceptualizaciju predstavljanja neizložene građe. U tome smislu polazište je koncept izložbe muzejskih zbirki kao prostorno-specifično mjesto izloženo vizualnoj i diskurzivnoj intervenciji suvremenoga autorskog stajališta. Premda je izmještenost, odnosno udaljenost izloženih predmeta od njihova izvornog konteksta temeljni uvjet muzealnosti, Stalni postav oblikovan koncepcijom muzealne simbolizacije nije posve deteritorijalizirano mjesto. Referirajući se na fenomen izmještenosti i razgraničenje muzejskih predmeta, Douglas Crimp je muzej prozvao ne-mjestom (*no-place,* za razliku od Smithsonova *non-site*), koje se ujedno odnosi i na umjetnikov studio, na galerijsko tržište i na kolekcionarov dom (Meyer 2000, 25). Prostor Stalnog postava Muzeja za umjetnost i obrt fenomenološki jest određen, ali ne može biti shvaćen isključivo kao fizičko mjesto. Iz perspektive teorije simboličkih formi filozofa Ernsta Cassirera, semiotike (Peirce, Eco, Bahtin) i poststrukturalističkih teorija na koje se naslanjaju muzeološke teorije (van Mensch, Taborsky), muzejski postav se prvenstveno shvaća kao mjesto simboličke sinteze, odnosno kao stabilizirani sustav simboličkih formi u kojemu se umjetnički predmeti, ujedno kulturni artefakti organiziraju u koherentan narativ povijesti umjetnosti, tj. njegovu simboličku reprezentaciju. Prostorna specifičnost muzejskog postava MUO-a proizlazi iz okvira stroge konceptualizacije fiksirane umjetničke kronologije i njene autonomnosti, premda mu je intencija bila predstaviti europski kontekst nacionalne umjetnosti u kanonskom smislu. Budući da nudi jedan tip *grupne stvarnosti* (Taborsky 1990, 55–56),[4] uza sve njegove manjkavosti, Stalni postav je prijemčiv za druge moguće umjetničke projekcije konceptualizacija

4 Pojam muzeološke teoretičarke Edwine Taborsky, koja razlikuje tri vrste stvarnosti (*material reality*, *group reality*, *individual reality*), odnosi se na „infrastrukturu koja daje okvir u kojemu se zbivaju diskurs i interakcija, a uzvratno omogućuje određeni način gledanja na svijet.“

stvarnosti. Stoga su suvremeni umjetnici svoje izložbe mogli zasnivati prvenstveno kao relacijske sustave odnosno kao intervencije u kojima izloženi reprezentanti umjetničke tradicije postaju prijenosnici suvremenih komentara. Pristupali su sa stajališta različitih od onih zastupljenih u koncepciji Stalnog postava i primjenjivali metode svojstvene vlastitim poetikama. Uz mnoga naknadno iskazana ograničenja s naše strane, birali su udjele u kojima će se njihov zahvat u koncept institucije doticati društvenog konteksta umjetnosti ili pak dublje zalaziti u materijalnost i idejnost samih izložaka, odnosno u psihološku dimenziju ljudskog odnosa prema stvarima. Pozvani umjetnici su gotovo neizostavno svoj simbolički zahvat u strukturu postava formulirali kao kritičku operaciju nad „slabostima" izraženo jednostranoga, povijesnoumjetničkog[5] principa prezentacije.

U Muzeju za umjetnost i obrt gostovali su doajeni institucionalne kritike, odnosno nove umjetničke prakse poput Dalibora Martinisa i Gorana Trbuljaka ili primjerice Dubravke Rakoci koja je svojim prostorno specifičnim slikarskim instalacijama razvila vrlo poseban izraz propitivanja konteksta umjetničkog rada i komunikacije, interesa svojstvenoga toj generaciji umjetnika koja je nastupila na scenu 1970-ih godina. Dubrovački artivist, kustos i osnivač Art radionice Lazareti Slaven Tolj i vizualna umjetnica Nika Radić oblikovali su svojim intervencijama tematske serije, koje su u muzejskom postavu potaknule igru razlikovanja udjela moći i interesa na križištu privatnoga i javnoga, odnosno osobnog i društvenog života. Ambijentalne koncepcije umjetnica Ide Blažičko i Akiko Sato, idejno proizašle iz inspiracije duhovnim horizontom dalekoistočnih kultura, pridonijele su rastvaranju eurocentričnog pogleda na razvoj umjetnosti kroz stilske kategorije pojedinih epoha. Vizualna umjetnica sklona primjeni različitih tehnoloških rješenja Božica Dea Matasić bavila se modusom kreiranja digitalnog okoliša u Stalnom postavu, propitujući ideju vizualne slike, odnosno pogleda lišenog percepcije vlastite tjelesne uvjetovanosti i materijalnog odnosa s okolinom, dok je akademska kiparica Marina Bauer izvela rad u kojemu se bavila relacijski zasnovanim konceptom materijalnosti, publici omogućujući taktilno i kinestetičko iskustvo te tjelesnu interakciju sa u tu svrhu konstruiranim artefaktom. Akademski grafičar Željko Badurina poentirao je pitanje što je konkretna sirovina umjetničke interpretacije te kako se ona generira u procesima tržišne eksploatacije, uz razlikovanje kiča i umjetnosti. Tragom referiranja na pop-art taktike te raspon nijansi između sentimentalnosti i osjećajnosti na putu prema umjetničkom iscjeljenju,

5 Pri spomenu slabosti misli se na „dijagnozu" koju je postavio Ivo Maroević na sljedeći način: „...Tako će povijest umjetnosti težiti zanemarivanju zbiljskog identiteta (predmeta), a dijelom i povijesnog u želji da se bavi stvarnim identitetom koji bi trebao biti blizak onom idejnom ili će težiti eliminirati sve one elemente koji su pridodani umjetničkom djelu i pokušat će se baviti njim samim, a tada je to djelo u trenutku nastanka...", u Ivo Maroević, „Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljnim znanstvenim disciplinama", *Informatica Museologica* 23, *Iz muzejske teorije i prakse,* br. 1–4 (1992): 94.

bliska je Badurininom jeziku bila intervencija Pauline Jazvić, koja je kao posljednja u nizu ovog projekta te ujedno kao odgovor na nemogućnost izlaganja u Stalnom postavu bila postavljena na stubištu prema njemu. Neki umjetnici poput Martinisa, Trbuljaka ili Badurine razložili su temu društvene valorizacije umjetničkog rada na širem institucionalnom planu između ekonomije i politike. Neki su sukladno ograničenjima budžeta bili prinuđeni na kvantitativno skromnija rješenja.[6] Stoga je prostorni opseg intervencija varirao od raspolaganja cijelim muzejskim prostorom, a ne samo Stalnim postavom ili prostorijama namijenjenim posjetiteljima, poput Martinisove intervencije u ravnateljevom uredu (2009.) do realizacije tek jednog rada smještenoga u jednoj dvorani Stalnog postava poput izložbe Marine Bauer (2019.).[7]

Taktike kritičkog izlaganja Muzeja i konvencija izložbene i diskurzivne prezentacije muzejskih predmeta

Svaka izvedena intervencija jest svojevrsna kontekstualna adaptacija, nužno uvjetovana specifičnim okvirom, institucionalnim, društvenim i materijalnim okolnostima muzejskog postava. Time svaku izložbu ostvarenu u sklopu ciklusa *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* u muzeološkoj perspektivi teorijskog prijedloga Edwine Taborsky treba sagledati kao susret *grupne* i *individualne realnosti*. Heterogenost cjeline ostvarenih izložbenih programa suvremenih umjetnika u Stalnom postavu Muzeja ukazuje da se razlike u individualnim pristupima trebaju specificirati na temelju analize taktičkih načela, da nije dovoljno zahvatiti samo moguće tematske ili deskriptivne kategorizacije. Takvim fokusiranjem na razlikovanje taktičkih načela, odnosno primijenjenih dominantnih operativnih logika unutar muzejskog dispozitiva, moguće je prepoznati tri tipološke kategorije: taktike institucionalne subverzije, taktike diskurzivne konfiguracije i taktike afektivno-senzornih intervencija.

6 Tijekom svih godina održavanja projekta financijsku potporu su osiguravali Grad Zagreb i Ministarstvo kulture i medija, kao što je to uobičajeno u slučaju muzejskih institucija u Republici Hrvatskoj. Međutim, tijekom godina se, dijelom i zbog drugih programskih prioriteta Muzeja, mijenjao opseg financijske potpore projektu koja je u pojedinačnim programima iznosila i do 60 % manje sredstava.

7 Dalibor Martinis je u ravnateljevom uredu na zidu iznad stola za sastanke postavio svoju portretnu fotografiju u kodu službene reprezentacije institucionalnog ili državnog dužnosnika. U vrijeme planiranja izložbe Marine Bauer odvijale su se parcijalne izmjene Stalnog postava na 2. katu u dionici fotografije i dizajna povodom obilježavanja 140. obljetnice Muzeja, a na 3. katu je u dionici mode i modnog pribora bila postavljena izložba šešira i asamblaža Staše Čimbur. Bauer je za svoju intervenciju na raspolaganju imala samo 1. kat Stalnog postava te je toj nužnosti prilagodila koncepciju.



Postav izložbe Dalibora Martinisa *MUORTINIS Radovi u Muzeju!*, 12. studenoga 2009. – 7. ožujka 2010. Fotografija: Fotoatelijer MUO

>
Na kavi s predsjednikom, performans Dalibora Martinisa u sklopu izložbe *MUORTINIS Radovi u Muzeju!*, 2009. Fotografija: Boris Cvjetanović

1. Taktike institucionalne subverzije

Institucionalna subverzija obuhvaća pristupe umjetnika koji su problematizirali muzej kao povijesno utemeljen prosvjetiteljski projekt proizvodnje javnog znanja i civilnih vrijednosti, razotkrivajući njegove mehanizme legitimacije, hijerarhijske strukture i raspodjelu moći putem propitivanja tema vlasništva, privatizacije i elitističkih restrikcija, poput Dalibora Martinisa, Slavena Tolja i Gorana Trbuljaka. Takve intervencije nisu bile usmjerene samo na kritiku specifičnih institucionalnih praksi MUO-a nego su zahvatile i šire nasljeđe muzeja kao javne ustanove utemeljene na ideji univerzalnosti i normativnosti znanja (Foucault, Bennet, Hooper-Greenhill). U tim je pristupima naglašen individualni autorski subjekt, kao hibridno uslojeni entitet instrumentalne moći reprezentacije.

Ciklus izložbi suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO započet je ambicioznom izložbom Dalibora Martinisa znakovito naslovljenom MUORTINIS Radovi u Muzeju! (12. studenoga 2009. – 7. ožujka 2010.).[8] U 40-ak intervencija proveo je temeljitu konceptualnu reviziju muzealne estetizacije i otvorio snažan uvid u socijalne aspekte moći, rada u kulturi ili u javnoj ustanovi. Po uzoru na kategorizaciju tipičnu za hotele umjetnik je MUO-u dodijelio oznaku kvalitete od četiri crvene zvjezdice (sa srpom i čekićem) i titulu *Muzeja visoke radničke klase.* Martinis tu kategoriju socijalne klase Muzeju nije dodijelio, nego je ona postignuta glasovanjem muzejskih djelatnika, odnosno institucionalnim samovrednovanjem zaposlenika. Martinis je preokrenuo uobičajene uloge umjetnika i muzejsko-galerijskog sistema u svoju korist o čemu najbolje govori njegova izjava o tom projektu: „Rad *MUO – Muzej visoke radničke klase*, kao i cijela izložba MUORTINIS 2009. rezultat je prisilne izmjene teza – umjesto da muzej prikazuje umjetnika, umjetnik izlaže Muzej. Trebamo li prije nego što ga izložimo definirati što je muzej ili ga je bolje izložiti i tako potaknuti njego-

8 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2018/11/Dalibor-Martinis.pdf









vu redefiniciju?“[9] Manifestni izraz te teze nalazimo u intervenciji kojom „muzejski-specifično“ prezentira svoj rani videorad *Open Reel* iz 1976. godine, u kojem je on sam ujedno i objekt i subjekt autoreprezentacije, a koji je ovom prilikom projicirao na lice skulpture *Genij prosvjete* koja je prije smještaja u muzej stajala u javnom prostoru na vrhu zgrade Knjižnice grada Zagreba. U seriji radova pod naslovom *Muzej revolucije*[10] uveo je eksponate nove vrste – transparente s protestnim logotipima i tekstovima koji se koriste u uličnim demonstracijama i štrajkovima te time izrazio snažne poruke o društvenim napetostima u vanjskom svijetu, iznio komentar o umirovljenom statusu duha revolucije te se poigrao recepcijom vlastite uloge. Jedan od prosvjednih tekstova izložen na zavjesi glasio je: „Političari, izvadite ovo čudovište! Zašto ga unosite?“ ambivalentno ukazujući na muzejske artefakte ili Martinisovu izložbu. Niz radova bazirao se na novom režimu izlaganja određenih artefakata, poput tapiserije iz 16. stoljeća s prikazom scene iz španjolskoga srednjovjekovnog romana *Carcel de Amor* pisca Diega da San Pedra, koju je u potpunosti prekrio

9 Izjava umjetnika o radu *MUO – Muzej visoke radničke klase.*

10 U ovoj seriji radova Martinis se referira i na povijesnu činjenicu da je nakon Drugoga svjetskog rata u Zagrebu u rotondi Doma likovnih umjetnosti, koju je upravo za tu svrhu projektirao Ivan Meštrović, smješten Muzej narodnog oslobođenja, odnosno Muzej revolucije naroda Hrvatske. Od 1993. godine zgrada je vraćena Hrvatskom društvu likovnih umjetnika i prvotnoj namjeni.

stranicama ispisanim tekstom romana. Tijekom izložbe Martinis je čitao roman i postupno skidao pokrov teksta s tkane slike. Neizostavno, nekoliko radova bilo je posvećeno i temama konvencionalnih pravila sigurnosnog nadzora i koristi umjetničkog rada.

Na izložbi *Citius, Altius, Fortius* (5. prosinca 2013. – 14. travnja 2014.)[11] konceptualni, medijski i performans umjetnik i aktivist iz Dubrovnika Slaven Tolj izložio je igre moći između javnog dobra i problematičnih privatizacijskih procedura u korumpiranom društvu. Izbor teme proizašao je iz tada aktualnoga aktivističkog angažmana umjetnika u građanskom protivljenju investicijskim planovima za izgradnju golf-igrališta na Srđu, brdu s pogledom na Dubrovnik. Polazeći od shvaćanja golfa kao analogije za kapitalistički sport iscrpljivanja resursa, Tolj je muzejski postav, koristeći se zelenom ljepljivom trakom te golfskim lopticama i zastavicama, pretvorio u simboličko igralište za golf „nastanjeno" siluetama političara koji ciljaju loptice. Takva perspektiva omogućila nam je prepoznavanje intervencija na muzejskim eksponatima kao rezultata zamišljenih poteza koji su ponekad uspješni, a ponekad shvaćeni kao pogreške u obliku bizarnih, apsurdnih i/ili duhovitih manifestacija počinjene „štete". Uz to je objavio nove zabrane za posjetitelje, obznanivši apsurdna pravila privatizacijske procedure u seriji radova *Privatno vlasništvo*, kojima je upozoravajućim natpisima blokirao pristup muzejskim tapiserijama i zabranio pristup njihovu simboličkom sadržaju. Izložbeni narativ bio je ispisan kroz odabrane medijske izjave političara o projektu „golfa" na Srđu, zalijepljene u muzejske vitrine kao diskurzivni međuprostor između posjetitelja i izloženih predmeta. U izložbu je kao dio instalacije uključio i insert iz HBO-ve *fantasy* serije *Game of Thrones*, snimane u Dubrovniku u kojoj je Tolj statirao kao žrtva u sceni masovnog smaknuća. Intenciju ove izložbe Tolj je jednostavno sumirao: „Pod nazivom izložbe govorim o idolopoklonstvu spram materijalnog, o fascinaciji bogatstvom i moći koju ono donosi te nasilju koje iz svega toga proizlazi."[12]

Konceptualni umjetnik Goran Trbuljak izložbom pod naslovom *Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?* (20. studenoga 2018. – 1. travnja 2019.)[13] iznio je pogled na problematiku identiteta umjetnika i autentičnosti umjetničkog rada postavljajući mnoga pitanja o tržištu umjet-

11 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2018/11/Slaven-Tolj.pdf
U izdanju Art radionice Lazareti krajem 2013. godine Slaven Tolj je objavio istoimenu umjetničku knjigu. Tolj je tijekom 2014. na drugim mjestima izlagao fotodokumentaciju intervencija u Stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt (*To My Three Z – Citius. Altius. Fortius*, 14. 3. – 10. 5. 2014. Galerie Michaela Stock, Beč; *Citius. Altius. Fortius,* 14. 3. – 4. 4. 2014. Poola Gallery, Pula).

12 Iz intervjua Slavena Tolja s Ninom Ožegović objavljenom u *24express*, 29. 4. 2016., str. 65; također više u razgovoru Tolja s Davorom Konjikušićem za *Novosti*, 27. 12. 2013., str. 25.

13 https://www.muo.hr/blog/2019/02/15/suvremeni-umjetnici-u-sp-zasto-bi-netko-kupio-glavoper-od-gorana-trbuljaka/

Postav izložbe Slavena Tolja *Citius, Altius, Fortius*, 5. prosinca 2013. – 14. travnja 2014. Fotografija: Fotoatelijer MUO







nina, privatnim kolekcionarima i institucionalnoj valorizaciji umjetnosti. Izložba je tematizirala slučaj predmeta *Glavoper* kao posrednika između dva Gorana Trbuljaka – umjetnika i njegova anonimnog imenjaka, a funkcionirala je kao višeslojna orkestracija strategija prisvajanja, odnosno istraživanje Duchampove ideje *ready-madea* u muzejskom okružju, unutar kojeg logika muzealnosti transformira vrijednost svakodnevnih predmeta, pa i sam muzejski postav predstavlja svojevrsni *ready-made*. Autor je koncipirao izložbu prema ideji istinitog događaja, formulirajući rakurs kustosa i dokumentarista neobičnih životnih zbivanja u kojima se on sam nalazi istovremeno u ulozi umjetnika i kolekcionara. Također, izložio je svoje ranije radove koji su za tu priliku posuđeni iz privatne bečke zbirke Kontakt / Umjetničke zbirke Erste Grupe i Zaklade ERSTE. Riječ je o ranim tekstualnim radovima, namijenjenima prolaznicima u javnim prostorima, koje je počeo pisati na pisaćoj mašini 1971. godine. Rečenica bi vrlo često počinjala s „ovaj papir..." ili „ovaj rad..." i uglavnom se odnosila na percep-



Postav izložbe Gorana Trbuljaka *Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?*, 20. studenoga 2018. – 1. travnja 2019. Fotografija: Fotoatelijer MUO

ciju umjetnosti kao čina. Blisko Crimpovu zapažanju da se prostor muzeja referira na kolekcionarov dom, Trbuljak treći dio izložbe zasniva na izboru radova iz zbirke Anonimnog umjetnika. Prema Trbuljakovu objašnjenju, on sam kupovao je od umjetnika čija su djela nalikovala njegovima. Smatrao je da ih na taj način može sakriti od javnosti, a time i smanjiti vlastitu konkurenciju. Izložba je funkcionirala kao audiovodstvo prema Trbuljakovu narativu, kojim kanonsku ideju preglednog razvoja umjetnosti konfrontira s fragmentom osobne povijesti pa i mitologije, a estetiziranom okružju zbirki primijenjene umjetnosti vraća efemernost svakodnevice.

2. Taktike diskurzivne rekonfiguracije

Diskurzivna konfiguracija odnosi se na intervencije umjetnika Željka Badurine i Nike Radić koji su istaknuli i jasnije konfigurirali manjkavosti narativa muzejskog postava u smislu njegove individualne i kolektivne upotrebe, koji kao takav nije ni bio uobličen uobičajenim muzeografskim sredstvima, poput primjerice opisnih legendi. Umjetnici su se oslonili na reprezentacijske i narativne modele specifično karakteristične za MUO, njegov nacionalni i europski kontekst jer su naglasili način na koji stalni postav legitimira kanon umjetničkih vrijednosti u odnosu na društvene strukture, integrirane u njegov dispozitiv. U svojim umjetničkim pristupima ti su se autori usmjerili na rad s potencijalima značenja muzejskih predmeta, na rad s napetostima između reprezentacije i mogućih interpretacija umjetničkih kanona, svakodnevice, ukusa i uloga umjetnosti u individualnom svijetu doma te kolektivnoga umjetničkog repertoara vrijednosti u muzeju.

Izložba *Insajder* (27. studenoga 2012. – 30. ožujka 2013.)[14] predstavila je radove Željka Badurine, umjetnika koji je uglavnom aktivan na internetskim društvenim mrežama, dijeleći svoje satirične komentare na različi-

14 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Badurina.pdf

Postav izložbe Željka Badurine *Insajder*, 27. studenoga 2012. – 30. ožujka 2013. Fotografija: Fotoatelijer MUO



te događaje koji izazivaju zanimanje šire publike. Uspostavljanje javnog dijaloga je njegova metoda subverzije kanona umjetničkih vrijednosti. U sklopu svoje izložbe okupio je razne odvojene razine kritike. Popularne brendove poput *Chiquita* banana, žvakaće gume *Bazooka* ili čokolade *Bajadera* rebrendirane prema njegovu prezimenu u Badurina u ulozi logotipa autorskih intervencija, kombinirao je s Mona Lisom, Picassom i obiteljskim portretima iz muzejske zbirke, ali i našim slavnim suvremenicima. Korištenje citata i miješanje utjecaja među najvažnijim su Badurininim metodama u postavljanju konceptualnog okvira za muzejske predmete. U svom djelu *10 puta goveđi gulaš* uspostavio je neočekivanu i neposrednu međuzavisnu relaciju između stolice i stolice od kože koju je dizajnirao Le Courbusier te prisvojio sliku potrošačkog društva u modalitetu slavne *Campbell juhe* Andyja Warhola. U svojih 58 različitih vrsta intervencija u formatu digitalnih kolaža, audioradova i *ready-made* instalacija Badurina je uveo sadržaje i teme koje ga inače intrigiraju, poput masovnih medija i manifestacija kiča na različitim društvenim razinama. Badurinina izložba kod posjetitelja pobudila je radoznalost i smijeh jer su s lakoćom prepoznavali konfrontaciju umjetničkog nasljeđa s tržišnim valorizacijama potrošačkog društva, poigravanje s granicama kiča i banalnost marketinške retorike, na koju u javnoj komunikaciji pristaju i muzeji.

Konceptom svoje izložbe pod nazivom *Doma* (5. studenoga 2015. – 28. veljače 2016.)[15], koja se izvorno sastojala od serije fotografskih autoportreta – silueta u prirodnoj veličini i audioradova sa zvukovima prometnih gužvi i uličnih nemira, umjetnica Nika Radić postavila je iskustveni temelj različitim aspektima svakodnevnog života koju predmeti iz muzejskih zbirki posredno predstavljaju. Fotografski autoportreti umjetnice bili su postavljeni uz muzejske predmete, stvarajući dojam da se ona koristila muzejskim eksponatima u obavljanju svakodnevnih egzistenci-

15 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Radi%C4%87.pdf





Postav izložbe Nike Radić *Doma*, 5. studenoga 2015. – 28. veljače 2016. Fotografija: Fotoatelijer MUO

jalnih radnji poput spavanja, hranjenja i dnevne higijene. Ambijentalnom taktikom u Stalnom je postavu artikulirala novi audio-slikovni narativ o analognom odnosu između najintimnije privatne i javne sfere života, a izložba je izravno povezala pitanje neizvjesnosti ljudskog života i javnu ulogu muzeja u rekreiranju individualnih povijesti. Muzej je institucionalni agent društvene memorije upravo kao podsjetnik na krizne trenutke i služi kao čuvar materijalnih dokaza o prošlim životima i obiteljskom nasljeđu. Decentno ali fokusirano provedena, koncepcija te izložbe bila je usredotočena na problematiku potencijalnoga gubitka privatnosti i doma, čime je dirnula u bolno mjesto muzealne izolacije. Svojim je intervencijama formirala pukotinu u okviru razgraničenja muzejskih predmeta od sustava životnih funkcija i proširila uski i izolirani okvir muzejskog svijeta na djelokrug svakodnevice s kojim se svatko može poistovjetiti. Ukazujući na granice koje sami postavljamo, odjeljujući privatnu sferu od javne u svom životnom prostoru, istovremeno je zahvatila i znatno širi

kompleks temeljnih ljudskih prava, koja ipak nisu svima jednako dostupna. Podsjetimo, 2015. godina bila je obilježena snažnim valom europske migrantske krize, razdoblje pojačanog kretanja izbjeglica u Europu i te su okolnosti također bile uključene u autorske odluke i recepciju izložbe.

3. Afektivno-senzorne taktike

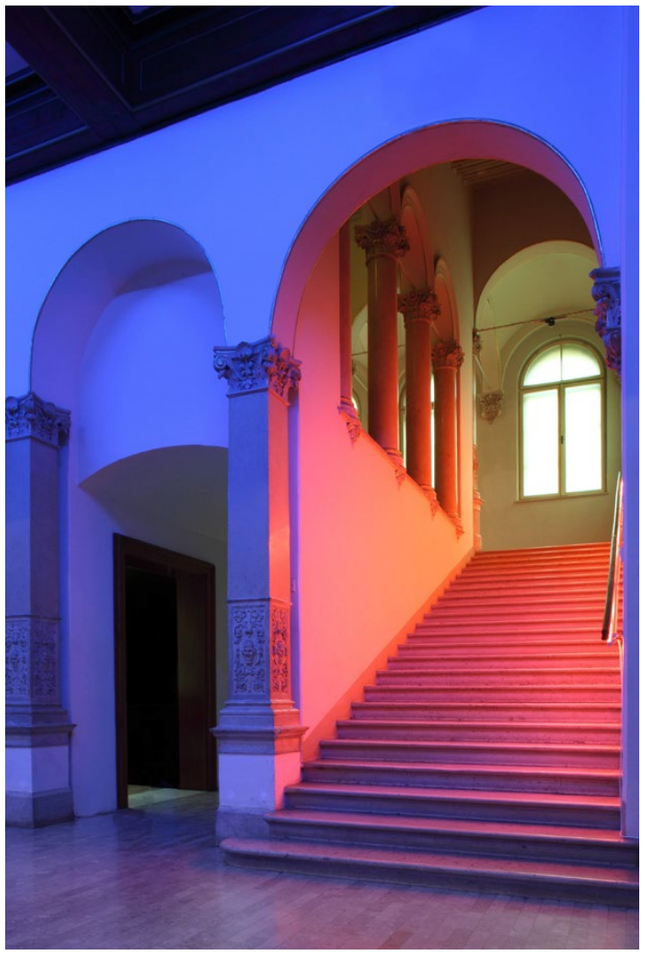
Kategorija **afektivno-senzornih intervencija** obuhvaća radove Dubravke Rakoci, Ide Blažičko, Akiko Sato, Božice Dee Matasić i Marine Bauer, koje su fokus preusmjerile s reprezentacije ili interpretacije na iskustvo, uvodeći tjelesnu, perceptivnu i emocionalnu dimenziju u odnos prema muzejskim predmetima. Te intervencije destabilizirale su distancirani model recepcije i otvorile prostor susreta između institucionalno oblikovanog pogleda i individualnih imaginarnih *muzeja bez zidova* (Malraux) koje posjetitelji, s osobnih pozicija bića kulture, unose u Muzej. U osnovi su ti umjetnički pristupi bliski interesu za percepciju i afekte fenomenoloških teorija i ikonoloških čitanja (Merleau-Ponty, Warburg).

Umjetnice različitih generacija, Dubravka Rakoci značajna predstavnica prostorno specifičnog slikarstva u interijerima i na fasadama galerijskih prostora i mlada kiparica Ida Blažičko usidrenje svojih ideja pronašle su u preradi i rekreaciji arhitektonskih osobitosti i prostornih odnosa muzejske zgrade. Shodno istovrsnom poetičkom interesu za javne prostore te za psihologizaciju odnosa arhitekture i čovjeka obje su ušle u dijalog s dijelom prerađenim, ali ipak prepoznatljivo historicističkim stilom uređenja muzejskog interijera, čiji stupovi, kovane ograde i oslikani drveni paneli u atriju predstavljaju autentične radove učenika Obrtne škole s prijelaza 19. u 20. stoljeće. Zgradu u kojoj su smješteni Obrtna škola (danas Škola primijenjene umjetnosti i dizajna) i Muzej za umjetnost i obrt namjenski je projektirao njemački arhitekt Hermann Bollé (Köln, 1845. – Zagreb, 1926.), te je danas ona prije svega važan spomenik jedne epohe, svojevrstan manifest specifične intelektualne klime u kojoj su umjetnost i estetike obrtnih vještina uživale veliko društveno povjerenje, a koncept muzeja u sinergiji sa školom bio shvaćen kao važna edukativna, pa i gospodarska poluga društva. Obje autorice nadilaze puka fizička ograničenja, razvijajući odnose međudjelovanja između osobitosti prostora, predmeta i unutrašnjih svjetova posjetitelja.

Dubravka Rakoci razradila je sebi svojstvenu autorsku temu aktualizacije slikarstva u urbanom ili izložbenom ambijentu, odnosno aktualizaciju fizičkog tijela boje u prostoru u izložbi *Premijera* (24. studenoga 2011. – 13. svibnja 2012.),[16] kao što naslov sugerira, putem formata svjetlosnih intervencija postavljenih u ambijentalni odnos s arhitekturom i eksponatima u izložbenim dvoranama. Baveći se razlikama između umjetnosti i obrta te isticanjem dvojnosti kontemplativne i uporabne funkcije, uprizorila je pitanje ne/materijalnosti izloženih predmeta na pragu između artefakta i umjetničkog djela.

16 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Rakoci.pdf





Postav izložbe Dubravke Rakoci *Premijera*, 24. studenoga 2011. – 13. svibnja 2012. Fotografija: Fotoatelijer MUO

To je izrazila na diskretan način, prihvaćajući i mimikrijski podilazeći muzealnim premisama izložbene prezentacije koja eksponate predstavlja kao stilske sastavnice kronološkog postava. Na svakom katu Stalnog postava Rakoci je izložila svjetlosne objekte naslovljene *Prostorni crteži.* Radilo se o svjetlosnim izvedbama karakterističnog motiva kruga, na kojemu autorica od prvih izložbenih nastupa do danas zasniva znakovitost svog slikarstva. Ti lumino-objekti su se u kontekstu Stalnog postava doživljavali kao simbolični artefakti prepoznatljive autorske prisutnosti, izvanjskog pogleda. Autorska perceptualna taktika tražila je od posjetitelja angažiraniji pristup u dohvaćanju razmjera intervencije. Zauzvrat je prikazom eteričnoga, „prosvjetljujućeg" duha umjetnosti u materijalnim svojstvima funkcionalnog artefakta nudila u naznačenim muzejskim ambijentacijama građanskih salona izravnu objavu gotovo sakralne uzvišenosti s ugrađenim ironijskim odmakom.

U ključu estetike okoliša akademska kiparica Ida Blažičko u muzejski je ambijent unijela osebujnu vitalističku poetiku odnjegovanu na usavršavanju u Kini na iskustvima biomimetike i umjetničkih intervencija uklopljenih u prirodne, krajobrazne ambijente. Pod nazivom *Topologija beskraja* (30. siječnja – 20. kolovoza 2015.)[17], kojim se referirala na prostornu neomeđenost predjela u unutrašnjem svijetu promatrača, ali i na kontekstualno apstraktni karakter muzejskih izložaka, izvela je seriju radova s ciljem biomorfne humanizacije arhitektonskih parametara muzejskih prostora i uvođenja kodova dalekoistočne kulture. U atriju i dvorani *Sakralne umjetnosti* izvela je nježne ambijentalne skulpture krhke materijalnosti i promjenjive vizualnosti, sačinjene od prozračnog tekstila ili perforiranog papira, a u dvorani dizajna izložila je videorad *Skriveni vrt.* Time je postigla ambijentalne rekreacije muzejskih dvorana kao metaforičnih oaza ili meditativnog vrta i omogućila kontemplativnu motivaciju posjetitelja u prožimanju s okolinom. Pasivne zone prostora oplemenila je temama rasta, nicanja i prodiranja. U sredini atrija, koji je u prvotnoj Bolléovoj realizaciji bio osvijetljen svjetlarnikom, postavila je viseću, transparentnu i presijavajuću tekstilnu formu motiva lista stabla ginka, koji je predstavljao referencu na dekorativne motive kovane ograde galerije prvog kata. U svrhu kreiranja poetičkih elemenata prostorno-psihičke slike, umjesto uobičajenih legendi korišteni su stihovi haiku japanskih pjesnika Matsua Bashôa i Shôkakua, čime je uvedeno temeljno razlikovanje. Ono se tiče proširenja temeljnih postavki koncepcije Stalnog postava – konstrukcije nacionalnoga uz iskazivanje razmjene s prvenstveno europskim odnosno zapadnim kontekstom.

Na stropu dvorane *Sakralne umjetnosti* izradila je kompoziciju od izrezanog papira, stvarajući prozračnu formu obzorja „atmosferskoga" nebeskog pejzaža, koji poput baldahina natkriljuje zonu u kojoj su izloženi raznorodni predmeti namijenjeni liturgijskom obredu. Izrazom osjetilnog doživljaja sakralnosti, duhovnosti i kontemplacije kao vođenog raz-

17 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Bla%C5%BEi%-C4%8Dko.pdf



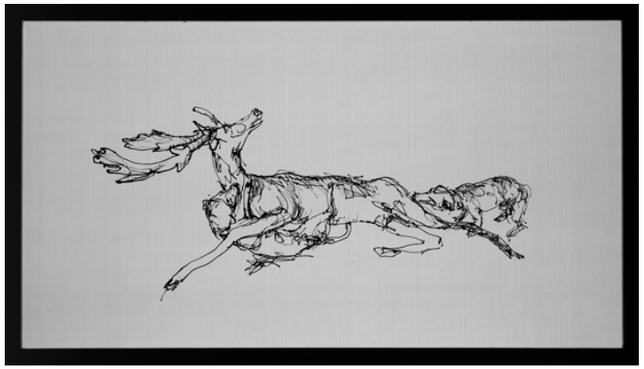
Postav izložbe Ide Blažičko *Topologija beskraja*, 30. siječnja – 20. kolovoza 2015. Fotografija: Fotoatelijer MUO

mišljanja o simboličkom odnosu prema materijalnosti svijeta, autorica je razgovijetno naglasila opreku između zamišljenoga i življenog svijeta.

Izložba japanske umjetnice Akiko Sato s dugogodišnjim boravkom u Zagrebu, pod nazivom *Draw Attention / Exhibition for Drawing* (16. siječnja – 31. ožujka 2018.), bila je svojevrsni *work in process*. U sklopu muzejskog postava zamišljenoga kao umjetnički atelijer, Akiko je izradila niz crteža prema odabranim antropomorfnim i zoomorfnim motivima muzejskih predmeta u tehnici crne tinte na svilenoj površini. Bila je to eksperimentalna avantura jer je tehniku slikanja na svili umjetnica tada primijenila prvi put u svojoj praksi. Kada smo postavili izložbu kao niz ambijentalnih inscenacija, ujedno vizualnih narativa sastavljenih od crteža na svili koje je radila, Stalni postav nastavio je funkcionirati kao studio za posjetitelje, koji su bili pozvani i sami crtati pri obilasku. Uz ulaznicu za izložbu bio je priložen komplet za crtanje i Akikina osobna poruka s objašnjenjem predložene crtačke vježbe. Na tragu Warburgova arhiva, nastojeći oživjeti duhovni potencijal pojedinačnih prikaza personaliziranih karaktera i uprizoriti imaginarnu situacijsku povezanost likovnih reprezentacija „duhova" koji nastanjuju muzej, Akiko je muzejske motive na svojim crtežima prikazala kao predstavnike vitalnih psiholoških određenja i povezala ih u ambijentalne dramatske situacije. Svojom intervencijom autorica je izazivala percepciju posjetitelja na nekoliko razina. Navodeći ih da pomnije gledaju i sami istražuju dekorativne detalje muzejskih predmeta u potrazi za skrivenim bićima, skrenula je pozornost s uloge predmeta kao estetskih predložaka stilova u „univerzalnoj" slici razvoja umjetničke tradicije. Istodobno je uočene i izdvojene fragmente pretvorila u protagoniste novih zbivanja, pri čemu je Stalni postav postao imaginarnom narativnom podlogom anegdota osmišljenih iz vlastita likovnog repertoara. Naposljetku, cijela je izložba imala interaktivan karakter te je održano nekoliko radionica na kojima su sudionici s umjetnicom crtali svoje omiljene muzejske motive.

Postav izložbe Akiko Sato, *Draw Attention / Exhibition for Drawing*, 16. siječnja – 31. ožujka 2018. Fotografija: Fotoatelijer MUO





Problematika medijskoga generiranja iskustva danas uključena u sve pore svakodnevice za muzejsku praksu predstavlja osobit izazov. Novi oblici komunikacije i reprodukcije nepovratno su promijenili očekivanja publike, a vođena upravo idejom preispitivanja individualne percepcije materijalnosti, vizualna umjetnica Božica Dea Matasić u izložbi *IN-Verzija* (24. siječnja – 2. travnja 2017.)[18] kritički je posegnula za tehnologijom virtualne stvarnosti. VR tehnologiju umjetnica je primijenila kako bi stvorila virtualne slike poremećenog dispozitiva. Metodom simuliranja alternativnoga trodimenzionalnog prostora stvorila je nove verzije muzejskog postava u šest muzejskih dvorana, pri čemu je unificiranim multipliciranjem izdvojenih eksponata degradirala osnovu koja predmete čini reprezentativnima. Takav način građenja slika reda ili nereda u izravnom je sučeljavanju raznolikosti muzejskog ambijenta s unificiranim predodžbama. Specifičnost te izložbe je sukladno tehnologiji bio izrazito individualistički postavljen uvjet sudjelovanja posjetitelja, ujedno preduvjet realizacije intervencije. Autorski pogled unutar javnog prostora poistovjećen je sa subjektivnim stajalištem posjetitelja te se time poti-

18 http://matasic.com/pdf/Katalog%20IN_VERZIJA.pdf





Postav izložbe Božice Dee Matasić *IN-Verzija*, 24. siječnja – 2. travnja 2017. Fotografija: Fotoatelijer MUO

cao njegov perceptivni interes za opipljive karakteristike muzejskih artefakata, poput kvaliteta oblika i dizajna ili oblikovne jedinstvenosti koja govori o taktilnom iskustvu umjetničke obrade materijala i o rafinmanu majstorstva fizičkog oblikovanja. Scenografski aranžmani alternativnih verzija postava korespondirali su s totalitetom izvanmuzejskog okoliša, prizivajući asocijacije na serijsku hiperprodukciju i zasićenje scenografskim ambijentacijama trgovačkih izložbenih salona.

Kao srodna taktika usmjerena na pobuđivanje individualnoga perceptualnog doživljaja, odnosno izravnijeg i motiviranog odnosa prema specifičnim kvalitetama izloženih predmeta, istaknuo se pristup akademske kiparice Marine Bauer koja je izložbom *Prekapanja* (17. prosinca 2019. – 22. ožujka 2020.)[19] u Stalnom postavu predstavila tek jedan objekt, prilagodivši tako opseg svoje intervencije više nego skromnom budžetu koji nam je u svrhu njene izložbe bio na raspolaganju. Hibridno koncipiranim, taktilnim odnosno interaktivnim objektom autorica je izrazila inspiraciju muzejskom

19 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2020/06/LETAK-MUO-7-str_994x297_final-prev.pdf



Postav izložbe Marine Bauer *Prekapanja*, 17. prosinca 2019. – 22. ožujka 2020. Fotografija: Fotoatelijer MUO

zbirkom kabinetskih ormarića i ujedno reagirala na temeljnu muzejsku nelagodu – zabranu dodirivanja predmeta. Njezina instalacija u obliku komode, prenatrpane raznim predmetima, pružila je posjetiteljima priliku da dodiruju, otkrivaju i istražuju unutrašnjost. Unutra su bili skriveni uobičajeni predmeti poput dnevnih novina, deka, žica, staklenih boca, privatne memorabilije kao što su papiri školskih domaćih radova i očuvani mliječni zubići, ali i različiti perceptivni poticaji ishodišno povezani sa sjećanjima umjetnice iz djetinjstva, poput mekane presvlake tapecirunga, zvuka kotrljanja pikula ili različitih vizualnih efekata zrcaljenja. Marina Bauer je zanimljiva autorica zbog karakteristične primjene interaktivnih modela, koje integrira u svoje objekte kao temelj za iniciranje tjelesnog kontakta i samorefleksivne percepcije utjelovljenja. Povodom izložbe organizirali smo i program vodstava u suradnji s voditeljicom muzejske zbirke namještaja, u kojima se razgovaralo o povijesti ormara i identitetskim motivacijama ili emocionalnim aspektima uključenima u kolekcioniranje različitih predmeta koje smatramo vrijednim. Tako je ta izložba bila prilika da se o muzejskim predmetima govori kao o identitetskim znakovima, odnosno dvojakim elementima stvarnosne dimenzije, koja je podjednako izvanjska, dakle činjenična, i unutrašnja, dakle percepcijski uvjetovana, kategorija.

Prema zaključku

Prikaz individualnih taktika pokazao je da se određene intervencije ne mogu posve jednoznačno svrstati u pojedinu kategoriju, nego djeluju na presjeku više razina. Ipak, provedena klasifikacija prema dominantnoj operativnoj logici omogućuje da se uoči opći trend pomaka od strukturne kritike institucije prema diskurzivnim i afektivno utemeljenim modelima djelovanja. U afektivno utemeljenom modalitetu se putem uvođenja tak-

tilnosti, ambijentalnosti i participacije preusmjerava fokus s interpretacije na iskustvo, čime se muzejski simbolički poredak pretvara u otvoreno polje perceptivnih i imaginarnih projekcija. Na tragu rizomatskog modela Deleuzea i Gattarija moglo bi se zaključiti da Muzej postaje mreža potencijalnih poveznica i slobodnih asocijacija. Važno je napomenuti da pomak prema participativnim praksama i afektivnim procesima, karakterističan za aktualna muzeološka promišljanja, čini dio afektivnog obrata zabilježenoga u posljednja dva desetljeća u širem kontekstu premještanja teorijske pozornosti na emocije i afektivne fenomene.

Realizaciju kontingencije i gubitka strukturalnog uporišta predstavlja posljednja u nizu intervencija, izložba tekstilne dizajnerice i vizualne umjetnice Pauline Jazvić *Top Dog / Underdog* (5. prosinca 2020. – 17. veljače 2021.), nastala u uvjetima oštećenja Muzeja u potresu zbog čega je realizacija prethodnog koncepta bila onemogućena. Znakovito, Jazvićkin izvorni koncept tematizirao je destrukciju u umjetnosti i povijest destruktivnih tendencija, no odjednom su se takve prijetnje upečatljivo pojavile u stvarnom životu. Stalni postav MUO je zatvoren, stubište koje vodi na kat je blokirano, pristup onemogućen, te je zbog tih okolnosti prijašnji koncept izložbe morao biti rekonfiguriran. Prilagođavajući ideju zahtjevima stvarnosti, umjetnica se okrenula k ideji sentimentalne utjehe i duhovitog preokretanja ideje duhovnog uzdizanja simboliziranoga formom muzejskog stubišta prema Stalnom postavu, koje više nikoga nikamo ne vodi. Dvosmislenoj igri preokreta *Top dog / Underdog* prilagodila je jasan ikonički motiv – psa, čuvara kuće i ljudi, s pedigreom kraljevskog pudla, ujedno svojega osobnog kućnog ljubimca po imenu Švrćo. Načelo serijalnosti kojim se koristila u mediju instalacije usko je vezan uz dovođenje emocionalnog izraza u dijalog s elementima globaliziranog konteksta poput masovnog društva, unifikacije i stereotipa. Realizirana u okolnostima gubitka povijesne dubine koju prezentira Stalni postav, ta je izložba svoju aktualizaciju gradila u stvarnom procjepu realiteta, između potvrđivanja društvene uloge muzejske institucije i njezina doslovnoga fizičkog urušavanja. Muzej je postao fragmentirani prostor, čime je u realitetu utjelovljen prijelaz iz strukturiranoga simboličkog poretka u stanje obilježeno jakim afektima, osjećajima nesigurnosti, privremenosti i tjeskobne potrebe za smislom.

Zaključak

Ciklus *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* izvorno je koncipiran kao muzeološka strategija s ciljem aktualizacije predmeta iz muzejske zbirke, izvediva u ograničavajućim okolnostima u kojima se (još) nije ukazivala prilika za temeljitim, dugoročnim investicijama u radikalne promjene koncepcije Stalnog postava. Funkcionalno je program zamišljen kao platforma za ostvarenje pomaka, ne samo prema drugačijem tipu publike nego i prema novim perspektivama viđenja, otvarajući tako mogućnost pluraliteta interpretacija i redefiniranja standarda povijesnoumjetničke objektivizacije zastupljenoga u Stalnom postavu.

Prateći programi održavani uz izložbe ciklusa *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO*, poput susreta s umjetnicima, stručnih vodstava i radionica za djecu, dodatno su pridonijeli aktiviranju refleksivnog prostora između autorskih perspektiva, Stalnog postava i posjetitelja. Raznolikost specifičnih autorskih govora i osobnih metodologija omogućila je da tijekom desetogodišnjeg razdoblja nijedna izložba ne nalikuje na drugu, čime se pokazuje neiscrpiv potencijal ovog projekta. Stalni postav MUO se, upotpunjen taktikama aproprijacije, novim vizijama i narativima uz više ili manje izravne kritičke komentare na račun autonomnosti izvornog koncepta, zahvaljujući intervencijama suvremenih umjetnika, pokazao sa stajališta komunikacije s publikom kao mogućnost intrigantnih i aktualiziranih susreta s muzejskom građom, koja je mijenjala svoja značenja i oblike doživljajnog realiteta.

Koncept izmjene privremenih izložbi u stalnoj izložbi omogućio je da se interes s predmeta usmjeri na svaki put drukčije konstruiran kontekst, ambijent i zbivanje,[20] a u dosezima se približio ideji Linde Hutcheon da spoj sadašnjosti i prošlosti ima za cilj ispitivanje, analizu i pokušaj razumijevanja kako stvaramo našu kulturu i njezin smisao (Hutcheon 1988). U tome smislu intervencije suvremenih umjetnika su funkcionalno bile posrednički mehanizmi između dvaju modela kulturne organizacije. Između Muzeja kao institucije koja stabilizira simboličke forme znanja i oblikuje kanonske vrijednosti i s druge strane, suvremenog društva, obilježenoga rizomatskom disperzijom značenja i slabljenjem hijerarhijskih struktura. U tom napetom odnosu između potrebe za kulturnim utemeljenjem i nemogućnosti njegova definitivnog uspostavljanja otvorio se prostor za suvremene umjetničke intervencije kao privremene konfiguracije smisla.

Aktivirajući refleksivne i afektivne prostore ne samo između pojedinih predmeta i posjetitelja nego i muzejskog ambijenta s ukupnošću značenja koja reprezentira kao arhiv memorije i određenih vrijednosti, umjetničke realizacije ostvarene u ovom programu omogućile su razotkrivanje uvida u fenomenologiju muzeja primijenjene umjetnosti i u aporije koje izazivaju naložene kategorije rigidnoga stilskog kanona, ideje kulturne čistoće, originala i autentičnosti. Umjetničke taktike izazivale su elitističku koncepciju kulture, ukazivale na svrhovitu povezanost umjetnosti i života, instrumentalizirale iluzornu moć privida u životu putem raskrinkavanja dominantnih moći tehnologije, politika, ideologija i ekonomije o kojima ovisi život umjetnosti i, po svoj prilici, njena budućnost.

20 Prema Maroeviću upravo su kontekst, ambijent i zbivanje koji proizlaze iz komunikacijske komponente osnova integrativnog interesa muzeologije.

Literatura

— De Certeau, Michel. *Invencija svakodnevnice*. Naklada MD, 2002.
— Fučkan, Jasmina. „Muzeološka perspektiva u kontekstu ‘umjetnosti u prostoru’ u Stalnom postavu MUO“. *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 38–39, Zbornik radova simpozija SKULPTURA U MUZEJU (2019): 263–294.
— Fučkan, Jasmina. „Stalni postav kao mjesto uprisutnjenja suvremenosti“. *Informatica Museologica* 50, MDC (2019): 65–71.
— Gašparović, Miroslav. *MUORTINIS: Privremeni radovi u Muzeju! Temporary Works in the Museum!*, katalog izložbe. Muzej za umjetnost i obrt, 2009.
— Gielen, Pascal. „Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the ‘Contemporary’“. U *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World.* Valiz, 2013: 12–32.
— Gielen, Pascal, ur. *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World.* Valiz, 2013.
— Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Routledge, 1988.
— Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. The MIT Press, Cambridge, 2002.
— Maleković, Vladimir. „Suvremena muzeologija i novi postav zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt“. *Informatica Museologica* 21, br. 1–2, MDC (1990): 15–19.
— Maroević, Ivo. „Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljnim znanstvenim disciplinama.“ *Informatica Museologica*: *Iz teorije i prakse*, br. 1–4, MDC (1992): 92–95.
— Munk, Zdenka. Nacrt plana postava Muzeja za umjetnost i obrt u godini 1960: nakon pregradnje, rukopis, str. 17.
— Meyer, James. „The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity“. U *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, uredila Erika Suderburg. University of Minnesota Press, 2000.
— Taborsky, Edwina. „The discursive object“. U *Object of Knowledge 1*, uredila Susan Pearce. The Athlone Press, 1990.

Izvori

— Personalni arhiv Zdenke Munk MUO, Dokumentacijski odjel MUO.

Jasmina Fučkan (Zagreb, 1979.), muzejska savjetnica, diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2003. godine. Bila je zaposlena u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu od 2004. do 2025. godine, gdje je od 2016. godine radila kao voditeljica zbirki kiparstva i bjelokosti. Od 2009. do 2020. bila je kustosica izložbenog programa Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt. Od listopada 2025. radi u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb. Redovito piše kritičke osvrte o suvremenom plesu na mrežnom portalu plesnascena.hr.

CURATORIAL PRACTICE AND INSTITUTIONAL CRITIQUE: THE POPUP PROJECT IN OSIJEK (2012–2017)

Igor Loinjak

Prethodno priopćenje /
Preliminary communication
UDK 7:061.2](497.543)"2012/2017"

Abstract

Curatorial practice has become one of the defining paradigms of contemporary exhibition-making, profoundly reshaping the presentation, interpretation, and mediation of contemporary art since the 1960s. While its development has been conditioned by changing historical and socio-economic circumstances, it has also been shaped by the specific cultural environments in which curatorial initiatives emerge and operate.

This article examines the POPUP project, an independent exhibition platform established in Osijek in 2012, as a case study of contemporary curatorial practice in Croatia. Drawing upon the theoretical framework of institutional critique and new institutionalism, it analyses the curatorial methodologies developed through the project's thirty-four exhibitions between 2012 and 2017. Particular attention is given to the ways in which POPUP redefined exhibition-making by activating alternative urban spaces, encouraging collaborative curatorial models, and fostering new relationships between artists, institutions, and audiences.

The paper argues that POPUP not only challenged established museum and gallery conventions within the local cultural context but also demonstrated how independent curatorial initiatives can function as agents of institutional transformation and cultural innovation. As such, the project represents a significant contribution to the development of contemporary curatorial practice in Croatia and offers a valuable perspective on the relationship between institutional critique, exhibition-making, and independent cultural production.

Keywords: Curatorial practice, institutional critique, new institutionalism, independent art scene, POPUP, Osijek

Curatorial Practice: The Formation of a Critical Position

From a historical perspective, the origins of curatorial practice can be traced to the 1960s, although many of the patterns of curatorial activity associated with contemporary curatorial practice can already be identified earlier in the twentieth century. In her doctoral dissertation *Curatorial Practice and Institutional Critique*, Maja Ćirić identifies Félix Fénéon, Harry Graf Kessler, Herwarth Walden, and Alexander Dorner as members of the pioneering generation of curators associated with the phenomenon that

would later become recognised as *curatorial practice*.[1] Emerging from the intellectual climate of the historical avant-garde, they established a mediating position between artists and institutions, thereby extending "the boundaries towards the creation of new institutional structures and interdisciplinary practice" within what was then a traditionally rigid field of art. As Ćirić further argues, these pioneer curators did not regard themselves as experts, since this would have implied operating within predetermined and institutionalised categories. Instead, their primary objective was to conceive "the field of art as an open space through the construction of a diagonal methodology."[2]

The 1960s also witnessed the emergence of new exhibition models. As artists increasingly moved beyond the gallery into public space, the role of the curator became considerably more visible. Bruce Altshuler famously described this period as the "rise of the curator as creator."[3] Consequently, a new generation of so-called *exhibition auteurs* emerged, including Walther Hopps, Jan Hoet, Pontus Hultén, Kasper König, Seth Siegelaub, and Harald Szeemann, while in Croatia comparable developments were represented by Želimir Koščević and Davor Matičević, whose work clearly demonstrates an aspiration towards a more active curatorial role.

A further shift in curatorial practice became evident during the 1990s. At that time, the curator's role became increasingly intertwined with art history, managerial strategies, social theory, audience education, and the stimulation of debates on artistic and socio-political issues. Although a synergy between the academic, artistic, and curatorial communities had already begun to emerge earlier, during the 1990s it became an almost dominant model of exhibition-making.[4]

The flourishing of the independent cultural scene in the early twenty-first century coincided with the emergence of *new institutionalism*, through which attempts were made, both theoretically and practically, to implement an internal reform of art institutions based on a critical rethinking of their possible and necessary transformation from within through

1 Maja Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika" [Curatorial practices and institutional critique] (PhD diss., Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012), 12.

2 Ibidem.

3 Ivana Meštrov and Mihaela Richter, "Fragmenti kustoskog diskursa" [Fragments of curatorial discourse], *Život umjetnosti* 85 (2009): 6.

4 "Besides this methodological heterogeneity and gradual incorporation into the international trends, the post-war art history was marked by the emergence of a specific form of synergy between the academic, artistic, and curatorial communities, which contributed considerably to its vitality and self-confidence." Ljiljana Kolešnik, "Novija povijest umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija" [Recent art history in Croatia and today's crisis of institutions], *Život umjetnosti* 93 (2013): 8.

the active participation of curators. The concept of *new institutionalism* is founded upon dialogue and the participation of curators in the very process of artistic production, placing emphasis on the process itself rather than solely on the exhibited objects.[5] Parallel to these developments, Croatia witnessed a rapid expansion of independent civil society organisations, driven by the need to strengthen civil society and encourage autonomous civic action. This development followed the revision, after 2001, of the rather restrictive Law on Associations adopted in 1997.

Curatorial Practice and Institutional Critique

The phenomenon of curatorial practice is inconceivable without the figure of the curator. The curator occupies a central position because, as Ivana Meštrov and Mihaela Richter observe, "the exhibition is a complex medium in which all elements—whether consciously or unconsciously employed—contribute to the production of meaning; it constitutes a cultural practice that brings together norms and values while implicitly embodying ideological concepts."[6]

During the first half of the twentieth century, the curator's responsibilities consisted primarily, as Lawrence Alloway notes, of acquiring works of art for museum collections, overseeing their care, preservation, and conservation, and organising occasional exhibitions. Over time, however, this profession became increasingly complex and creative. In *The Curator's Handbook*, Adrian George defines the curator as a person who not only selects and interprets works of art for exhibition but also assumes the roles of exhibition producer, commissioner, educator, and manager. Consequently, the curator is no longer merely a specialist responsible for a particular collection but an active participant in the creation of exhibitions, either by developing original curatorial concepts or by interpreting those conceived by others. Increasingly, curators also function as artist-curators, independently organising and curating their own exhibitions.[7]

Contemporary curatorial practice frequently overlaps with contemporary artistic practice to such an extent that Rossen Ventzislavov, because of its creative dimension, considers it to be part of the *fine arts*. It is therefore important to distinguish between the conventional organisation of an exhibition and *performative curating*, which already enters the sphere of artistic practice. The curators of major international exhi-

5 Klara Petrović, "Eksperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni" [Experimental curatorial practices on the contemporary Croatian scene] (MA thesis, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018), 44.

6 Meštrov and Richter, "Fragmenti kustoskog diskursa," 9.

7 Petrović, "Eksperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni," 6.

bitions, such as the Venice Biennale or documenta, facilitate the work of art historians by determining, through their selection of artists and works, what merits critical and scholarly attention. Moreover, influential curators operating within the global art world frequently anticipate broader developments in art, culture, and society. As Ventzislavov argues, the act of selection has become fundamental to our contemporary understanding of art because many contemporary works do not contain explicit instructions for their presentation and therefore require curatorial mediation in order to become intelligible to a wider public.[8]

Želimir Koščević played a pioneering role in shaping the Croatian curatorial scene during his directorship of Gallery SC in Zagreb. In 1969, he spent four months at Stockholm's Moderna Museet under the direction of Pontus Hultén. Internationally renowned, Hultén conceived the museum as an open and flexible space in which visual art could be brought into dialogue with theatre, music, film, and other artistic disciplines through an interdisciplinary approach. His concept of the *museum without walls*, in which exhibitions are complemented by lectures, discussions, round tables, and conferences, remains a highly relevant model for sustaining exhibitions as dynamic cultural events throughout their duration.

Inspired by his mentor Hultén, Koščević introduced a series of experimental and innovative exhibition projects into the programme of Gallery SC from 1969 onwards, including *Imaginary Museum I–III*, *Hit Parade*, *Exhibition of Women and Men*, *Action Total*, and *Postal Items – Section of the Seventh Paris Biennale*. These projects profoundly challenged established curatorial and museological conventions and significantly transformed existing exhibition practice. Koščević's work also provides an important point of departure for understanding the emergence of ideas that later crystallised within the Croatian cultural context through the development of curatorial practice and institutional critique.

Institutional critique emerged during the second half of the 1960s. It has become customary to distinguish between two major waves—although some authors, such as Simon Sheikh, identify a third phase as well. While these phases share many common characteristics, they also differ in significant respects. The first wave, initiated during the 1960s and 1970s by artists including Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, and Robert Smithson, focused primarily on analysing and criticising the relationship between artistic production and the institutional structures of museums and galleries. Even its most radical proponents did not seek to reject art itself or its constitutive elements. Rather, they criticised particular aspects of cultural production in the name of an alternative culture and the creation of new and original institutional models, instead of advocating the abolition of culture altogether.

The second wave, which emerged during the late 1980s and early 1990s, brought about an important shift in both the context of institutional critique and its professional discourse. Artists such as Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson, and Andrea Fraser gradually moved away from direct political confrontation with the capitalist market system. Anti-institutional revolt became less pronounced as artists increasingly recognised the necessity of participating in institutional structures, acknowledging that they themselves formed part of the art world and could scarcely survive outside it.[9]

Whereas the earlier position had been characterised by an attempt to escape institutional frameworks and established dogmas, it gradually became evident that such a strategy was neither simple nor sustainable. This realisation was reflected in the emergence of *new institutionalism*, characterised by openness, responsiveness to context, and the transformation of institutional space into social space. The second wave of institutional critique also gave rise to a more profound examination of museum representation, questioning its relationship to economic power and to epistemological assumptions rooted in postcolonial theory, where the "Other" is constructed as an object displayed within the museum showcase.

Gerald Raunig, however, argues that the widespread distinction between two waves of institutional critique is not supported by rigorous empirical evidence. In his view, this division arises primarily from the political and theoretical necessity inherent in institutional critique itself, since each phase developed its own strategies and methods within specific historical and cultural contexts.[10]

In the introduction to *Art and Contemporary Critical Practice*, Gerald Raunig and Gene Ray argue that contemporary scholarship should not merely examine the historical relationship between institutions, critique, and artistic production, but should also explore the present and future possibilities of their coexistence. Institutional critique is therefore not confined to condemning institutions; rather, it seeks to generate more productive institutional models through critical dialogue.[11]

This is particularly evident in the way the crisis of public institutions, artistic production, and the traditional relationship between artists and curators encouraged independent curators to enter institutional structures as sites of cultural power, while artists increasingly assumed curatorial roles themselves. Curatorial practice thus became one of the principal mechanisms through which seemingly new and original institutional models could be developed, negotiated, and sustained.[12]

8 Rossen Ventizislavov, "Idle Arts: Reconsidering the Curator," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (2014): 86.

9 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 147.

10 Gerald Rauning and Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (MayFlyBooks, 2009), 3.

11 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 147; Rauning and Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, xiii.

12 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 147.

Museums, Galleries, and the Changing Role of the Curator

The consolidation of capitalist market structures profoundly transformed the art market during the second half of the twentieth century. These changes first became evident after the Second World War, particularly in the United States, and soon spread throughout Europe. The new market conditions stimulated a growing body of critical writing that questioned the role of museums and galleries in the promotion and presentation of contemporary artistic production within an increasingly market-oriented cultural system.

Allan Kaprow devoted particular attention to the role of the museum. In *Where Art Thou, Sweet Muse? (I'm Hung Up at the Whitney)* (1967), he questions whether the museum can still function as a relevant institution for contemporary art, arguing that contemporary artistic production constitutes a living organism, whereas museums preserve lifeless artefacts.[13] He concludes that the museum is incapable of presenting contemporary art because, once inside the museum, works of art are transformed into a form of still life, losing the vitality that characterises their original existence. As Kaprow famously observes, "The museum is a conservative remnant from another era." These ideas were further developed in his dialogue with Robert Smithson, *What Is a Museum?*, where he compared the museum to a mausoleum—a place where one may observe what art was in the past, but not what it is in the present.[14] Smithson pursued a similar line of argument in *Cultural Confinement* (1972), where he metaphorically described museums as prisons and compared them to asylums divided into wards and cells. Once an artwork enters such a space, it loses its inherent "charge" and becomes an isolated object detached from the outside world. Displayed in an empty, brightly lit gallery, artworks begin to resemble "lifeless invalids" awaiting the judgement of critics who will determine whether they are worthy of rehabilitation. Under such circumstances, the curator appears to assume the role of someone who "separates art from the rest of society."[15]

By eliminating the context in which the artwork originally existed and through its subsequent "neutralisation", the conditions are created for its reintegration and re-entry into society. Smithson therefore argues that the museum system neutralises the social context of the artwork by extracting it from lived reality and depriving it of its vitality. Equally significant were Brian O'Doherty's three influential essays, published in *Artforum* in 1976 under the title *Inside the White Cube*, which profoundly challenged the traditional conventions of curatorial and museological practice.

13 Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (MIT Press, 2009), 52-54.
14 "Life in the museum is like making love in a cemetery." Alberro, Stimson (eds.), *Institutional Critique*, 56-66.
15 Ibid., 140.

Daniel Buren approached the institution of the museum from a somewhat different perspective. Rather than focusing exclusively on its negative aspects, he examined the functions of cultural institutions from a more balanced standpoint. For Buren, the museum is a privileged institution possessing a triple function—aesthetic, economic, and mystical.[16] It exists to collect and preserve works of art, serving both as a refuge and as the interpretative framework through which artworks are presented to the public. At the same time, he argues that it is illusory to believe that such presentation can ever be free from class-based or ideological influences. Within the framework of institutional critique, one of the principal objectives therefore became the transformation of established institutional models, particularly through the critical reassessment of the existing artistic canon.

Hito Steyerl describes institutional critique as a "new social movement within the artistic sphere,"[17] emphasising that the most effective cultural institutions must actively include minority communities as well as those groups that have historically occupied disadvantaged positions, such as women and artists from the so-called Third World. This perspective connects institutional critique with broader paradigms including multiculturalism, reformist feminism, environmental movements, and related forms of social activism.

The sociologist of art Pierre Bourdieu argued that artistic and social movements generally emerged and developed in parallel, interacting within an international and interdisciplinary framework. This thesis, however, has itself become the subject of institutional critique. Andrea Fraser, unlike Bourdieu, has maintained that the artistic field constitutes a relatively autonomous sphere governed by its own internal rules, and that developments occurring outside this field exert little direct influence upon it, just as the artistic field itself does not necessarily determine broader social processes. In doing so, she has positioned herself in partial opposition to Bourdieu, who likewise recognised the relative autonomy of the artistic field, while simultaneously insisting that the distribution of power within it ultimately depended upon a wide range of social and economic forces operating beyond its boundaries.

Demystifying Art and Engaging the Public

As already noted, the curator occupies a crucial mediating position between the artwork and its audience within contemporary artistic practice. Since contemporary art has frequently been criticised for its perceived hermeticism, artists, critics, and theorists throughout the twentieth century repeatedly called for the demystification and democratisation of

16 Ibid., 102-106.
17 Rauning and Ray, "Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique," 16.

art. The mystifying discourse surrounding the artist-genius, creating on the threshold of consciousness under the influence of divine inspiration, was gradually replaced by a more rational understanding of the artwork, its production, and its performance. An important role in this transformation was played by efforts to bring artworks closer to the public, making them more accessible, more visible, and more readily understood.

Individual artists and artist groups increasingly extended their activities beyond the gallery, transforming the street into a new stage for artistic practice. Exhibition spaces, whether institutional or alternative, gradually assumed greater importance than the individual artworks themselves, while curators increasingly became producers and mediators of cultural meaning. Their task was to adopt a critical position that would facilitate the circulation of ideas, acting as catalysts capable of "articulating and making visible and interesting things and processes that were not initially noticed by the audience."[18]

Many institutional constraints arose from the very way museums and galleries functioned, where the artist's own voice often remained marginal. This circumstance contributed significantly to the redefinition of both the curator and curating. In *Demystifying Art*, Julio Le Parc argues that artistic power possesses an inherently authoritarian dimension because it allows a relatively small number of artists or cultural professionals to make decisions and impose changes binding upon the majority. Artists are therefore deprived not only of the possibility of influencing the conditions established by the art world but also of questioning accepted artistic values and defending their own artistic convictions.

According to Le Parc, without a living relationship to social issues and the broader context in which they operate, artistic positions risk becoming either uncritical support for the existing system or isolated forms of individual activity that remain politically neutral. Artistic struggle becomes meaningful only when artists critically examine their own position, attitudes, place within society, and artistic production. Meaningful change is therefore possible only through action within one's own field—that is, within the field of art itself. By demystifying art and exploiting the possibilities offered by extra-institutional practices, artists acquire the capacity to intervene directly in public space. It is precisely here that the potential for genuinely living artistic activity emerges—a possibility largely absent from museums, whose institutional structures tend to reject or neutralise every form of live artistic action.

The demystification of art, however, could not remain confined to the street or alternative exhibition spaces alone; it also had to take place within cultural institutions themselves.[19] Martha Rosler argues that the

18 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 17; Catherine David, "The New Curator" in *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates Witte de With 2001* (Witte de With, 2003).

19 The "fourth generation" of curators only managed to fully accomplish this task in the 21st century, since they were to some extent moulded into formal procedural systems and manoeuvred into the institutional environment, reinforcing the "author's voice," but at the same time fulfilling administrative roles. Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 23.

purchasing power of the upper classes should not be underestimated in relation to artistic production, particularly because major collectors frequently collaborate with museum directors, gallery representatives, and curators in shaping both the economic and symbolic value of works of art.[20] Many collectors acquire artworks not only for aesthetic reasons but also for decoration, entertainment, social prestige, or investment.

Rosler therefore maintains that the influence of the upper social classes within the art world is considerably more complex than a simple question of purchasing power. However much artists and collectors themselves may seek to minimise the role of the market, it nevertheless remains the principal intermediary between artists and their audiences. Within such a system of values, museums and galleries function as the very foundations of the art world—or, in Rosler's words, as "profane temples of art." Art journals likewise play an important role by informing audiences about contemporary artistic developments while simultaneously contributing to the construction of artistic value through the mechanisms of the market.

Unlike Rosler, Mel Ramsden adopts a far more radical critique of the capitalist art market. In his 1975 essay *On Practice*, he examines the dominance and hegemony of the New York art world, arguing that the fundamental problem underlying the bureaucratisation of artistic production lies in the overwhelming influence of money. According to Ramsden, recipients are increasingly transformed into passive consumers driven by a "blind instinct" to consume works of art.

By bureaucratisation Ramsden does not simply mean a centralised administrative structure. Rather, he refers to a system in which the most important decisions concerning culture are removed from artists themselves and imposed instead by market mechanisms largely controlled by commercial galleries. Bureaucrats, in his view, are those who unquestioningly serve such a system. At the same time, ambition and careerism increasingly become the principal motivations for many artists. Although artists cannot ignore the existence of the market, Ramsden argues that meaningful change can only emerge through a critically self-aware artistic practice. Even during the 1970s, when market forces appeared almost impossible to resist, Ramsden maintained that consumerism could nevertheless be challenged. His critique also extends to art criticism, which he believed frequently served the interests of the market. Since neither galleries nor art journals can present the entirety of artistic production, selection inevitably becomes necessary, often according to cri-

20 According to: Alberro, Stimson, *Institutional Critique*, 206-233.

teria associated with notions of artistic progress. During the mid-twentieth century, formalism became one of the dominant critical approaches within the capitalist cultural system. By concentrating primarily on the technical and formal properties of artworks, it facilitated their administrative evaluation and encouraged their passive consumption.

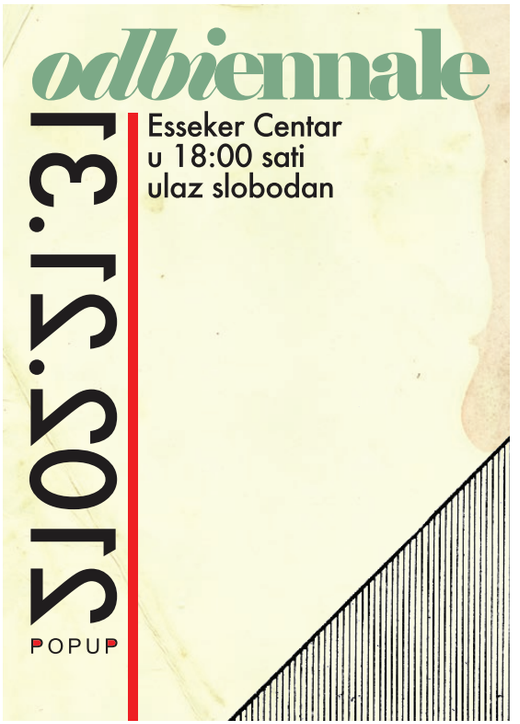
If, however, art is not an autonomous sphere but forms part of a broader network of social experience, as Pierre Bourdieu argued, then its evaluation necessarily extends beyond the field of art to encompass the cultural industry as a whole. It therefore becomes essential to expand the institutional framework of the artistic field and reconnect art with everyday life—a position shared by Rosler. Within the context of curatorial practice, it is above all curators who facilitate this process through the symbolic authority they possess within the field of art. In her essay *Smuggling: A Curatorial Model*, Irit Rogoff distinguishes between *curating*, understood as the practice of organising exhibitions, and *the curatorial*, which refers to a broader conceptual framework encompassing the principles, methodologies, and possibilities of curatorial activity. The curatorial thus represents a mode of critical thinking that resists immediate realisation or closure, instead sustaining an open process of questioning capable of leading inquiry in unforeseen directions. Maja Ćirić similarly argues that the curatorial implies "the principle of knowledge production, activism, and the culture of circulation and translation, which determine other forms through which art can be engaged."[21] The emergence of clearly articulated models of curatorial practice within the field of visual arts has fundamentally shaped the methodology of curatorial activity in the twenty-first century.

The POPUP Project: From Gallery to Urban Space

The POPUP project was launched in Osijek in 2012, and over the following five years, until 2017, a total of thirty-four exhibitions were realised within its framework. Its primary objective was to present contemporary artistic production in Osijek through alternative exhibition venues located in vacant commercial premises in the city centre. The project was firmly grounded in the idea of democratising art by relocating it from the "consecrated temples of art"—museums and galleries—into urban public space, thereby bringing contemporary art closer to the everyday citizen.

There is no doubt that POPUP drew upon exhibition strategies developed during the 1970s, such as those associated with Pensioner Tihomir Simčić, the Group of Six Artists, and the Red Peristyle, while adapting them to a very different social and cultural context. An additional characteristic of the project was the composition of the collective itself, which consisted predominantly of young students and several professors from the Department of Visual and Media Arts at the Academy of Arts (today

21 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 26.



Odbiennale (Salon des Refusés), 2012 (December 2012, Esseker Shopping Centre, Osijek); conceived as a Croatian equivalent of the Salon des Refusés, it presented works rejected from the Slavonian Biennale together with works by artists who supported the concept

the Academy of Arts and Culture) in Osijek, established in 2004. Their objective was to create a different and more dynamic artistic climate in the city through exhibitions of contemporary artistic practice, at a time when Osijek offered very few exhibition opportunities and when existing institutions were generally reluctant to present the work of young and recently graduated artists. The principal exceptions were Gallery Kazamat, operated by the Croatian Association of Visual Artists Osijek, and the Waldinger Gallery, whose programme was then curated by Marina Viculin.

For this reason, the POPUP project occupies an important place within the context of contemporary non-institutional curatorial practice in Croatia. It initiated significant changes in the understanding and presentation of contemporary art in Osijek, encompassing not only the visual arts but also theatre, contemporary music, and experimental film. Perhaps the most illustrative example of this approach was the sixth POPUP exhibition, *POPUP Odbiennale*, organised on the occasion of the 23rd Slavonian Biennale. Held in the Esseker Centre in Osijek, the exhibition stimulated important conceptual changes within the Slavonian Biennale itself. Until then, the Biennale had had no thematic title, while participation had been restricted to "artists who live and work in Slavonia or are connected with Slavonia through their life and work." The following edition of the Biennale was given a clearly defined thematic title, while participation was



POPUP 9 – Tomislav Brajnović, *Dinner with the Artist*, 2013



Tomislav Brajnović, *Dinner with the Artist*, 2013
Fotografija: Robert Sošić

POPUP 15 – János Sugár, *Subversive Designers*, 2014



expanded to include artists who did not necessarily live and work in Slavonia. Since then, under the coordination of Valentina Radoš, the Slavonian Biennale has gradually developed into a significant manifestation of contemporary art with an increasingly international profile.

From the outset, POPUP was conceived as an alternative exhibition platform responding to the emergence of a new generation of artists associated with the Academy of Arts and Culture. Their growing number highlighted the need for new exhibition venues and innovative curatorial strategies through which young artists could present their work to the public. One of the project's principal ambitions was to expand the exhibition possibilities available to contemporary artists in Osijek, where alternative culture had largely survived only as a memory of the vibrant cultural scene of the 1980s, when the Osijek Student Centre provided an important platform for numerous cultural events operating beyond the mainstream.

The model adopted by POPUP was based on short-term, small-scale exhibition projects dedicated to contemporary artistic practice that deliberately operated outside conventional institutional frameworks and sought to challenge established understandings of both art and contemporaneity. Kruno Jošt's exhibition *RAD – Recycle Art Dome* represents a particularly clear example of this approach.

The very name of the project evokes the logic of internet pop-up windows: temporary, unexpected, and impossible to ignore. Equally important was its social dimension, as the project sought to revitalise numerous abandoned premises in the city centre, transforming them through temporary exhibitions and artistic interventions into places of encounter for artists, curators, and audiences. This mode of operation enabled the collective to avoid the often rigid and impermeable structures of museums and galleries. The exhibitions themselves frequently lasted only one or two days and were conceived according to the specific requirements of the artworks, as well as the spatial characteristics of each individual venue.



POPUP 16 – Kruno Jošt, *RAD_Recycle Art Dome*, 2014



POPUP 18 – Ana Petrović, *NaJežiti*, 2015

Since no two exhibition spaces were identical, each location was approached as an active component of the exhibition itself, establishing a specific relationship with the artworks displayed within it. The dialogue between the curatorial collective and the exhibiting artist likewise assumed particular importance, with both parties participating in an active curatorial process in which the artist increasingly adopted the role of artist-curator.[22]

Within the POPUP project, the objective extended beyond the mere presentation of artworks. Equally important was the continuous questioning of the very justification and purpose of exhibiting art and presenting it to the public. Members of the collective did not seek simply to educate or direct audiences; they also sought to understand for themselves what made each exhibition distinctive, particularly in relation to its ability to transcend the institutional framework of Osijek and, ultimately, that of Croatia itself. In this respect, their role may indeed be described through the words of Mirjana Dragosavljević, who argues that "Work on (self-) education, production of knowledge as a public good, and emancipatory artistic practices therefore represent a *conditio sine qua non* for understanding art as a public sphere and the author as a public intellectual."[23]

Within the POPUP collective, therefore, the emphasis gradually shifted from curating understood merely as the organisation of exhibitions towards what Irit Rogoff defines as *the curatorial*: a mode of critical inquiry that deliberately remains open-ended, generating multiple and often unpredictable interpretative possibilities. During the five years of its activity, the POPUP collective significantly contributed to redefining the previously rather rigid and stagnant local paradigm through which contemporary artistic practice had been understood. This transformation did not simply represent qualitative improvement; it also created space for experimentation, research, and critical reflection. Its institutional independence and, in many respects, guerrilla-like position enabled POPUP to develop exhibitions that were not constrained by pre-established systems of artistic value. Instead, each project deliberately incorporated a certain degree of risk without attempting to predetermine its future critical evaluation. To borrow Pierre Bourdieu's terminology, the informal and constantly changing curatorial collective gradually acquired symbolic power within Osijek's cultural field. Initially dispersed and marginal, this symbolic capital eventually began to influence the work of established cultural institutions themselves. This influence was grounded primarily in knowledge, enabling curators and artist-curators to exercise symbolic power capable of "imposing a particular vision of the social world, or of its divisions," while simultaneously occupying positions within an artistic field inherently structured by conflict.[24] As Bourdieu himself observes, the field of power constitutes "the space of relations of force between agents or between institutions having in common the possession of the capital necessary to occupy the dominant positions in different fields (notably economic or cultural)."[25]

Through constant experimentation, reconsideration, and critical reflection, POPUP gradually developed an open, flexible, and experimental curatorial methodology that deliberately resisted definitive answers

22 Petrović, "Eksperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni," 7.

23 Mirjana Dragosavljević, "Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralašta do kulturnog menadžmenta" [Autonomous curatorial practice: From free creation to cultural management], *Život umjetnosti* 93 (2013): 97.

24 Ćirić, "Kustoske prakse i institucionalna kritika," 30-32.

25 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel (Stanford University Press, 1995), 215.



POPUP 25 – Sonja Radaković, *Love Me*, 2016



POPUP 26 – Marijan Crtalić, *There Are Two of Them and We Are Alone*, 2016

and fixed systems of value, despite occasionally employing relatively conventional exhibition formats. Consequently, the role of the curatorial and artistic collective consisted in the continuous reinterpretation and recontextualisation of contemporary artistic practice. POPUP did not seek to reject traditional museological models outright. Rather, it appropriated selected aspects of curatorial methodology while simultaneously developing new conceptions of artistic practice. Throughout the project, particular emphasis was placed on research, discovery, experimentation, and critical reflection within the field of cultural power. Because this field remains dynamic and continually changing, it inevitably produces uncertainty—and uncertainty, in turn, continually generates new questions.

Conclusion

Although curatorial practice is a relatively recent phenomenon within the field of artistic production, the methodologies associated with it fundamentally shaped approaches to exhibition-making during the second half of the twentieth century and have become one of the dominant paradigms of curatorial practice in the twenty-first century. Within this framework, the artistic field is understood as an open horizon of interpretative possibilities, in which curatorial methodologies rarely seek to provide definitive answers or fixed meanings. Instead, through research-oriented and experimental approaches to artworks and exhibition concepts, curatorial practice raises questions whose significance continues to evolve through subsequent interpretation.

The emergence of curatorial practice also contributed to a redefinition of institutional critique during the 1990s. Rather than positioning themselves outside institutional structures, artists and curators became increasingly aware of the importance of acting critically from within them. At the same time, institutions themselves underwent significant transformation, giving rise to the phenomenon of *new institutionalism*, which profoundly influenced the subsequent development of cultural and artistic institutions at the turn of the twenty-first century.

From its inception, the POPUP project was informed by methodological principles derived from both curatorial practice and institutional critique. Curatorial models grounded partly in *curating* but, more importantly, in *the curatorial* contributed to changing the atmosphere within Osijek's artistic and cultural environment. As an informal curatorial collective, POPUP gradually acquired symbolic power by cultivating critical reflection on contemporary artistic practice and by emphasising knowledge production, activism, and the translation of the cultural field from traditional curatorial and museological frameworks into contemporary critical and theoretical discourse.

This process was shaped not only by international participants from Belgium, Germany, Hungary, North Macedonia, and Serbia, but also by local artists and recent graduates who consciously distanced themselves from traditionally understood artistic technicalism. Instead, they increasingly embraced conceptual approaches grounded in theoretical and practical reflection on their own artistic production and on the nature of art itself.

Through thirty-four exhibitions, the members of the POPUP collective succeeded in transforming exhibitions into spaces of dialogue, inquiry, and the exchange of knowledge, ideas, and experiences related to contemporary artistic practice. At the same time, they demonstrated that the meanings generated through the discursive and analytical continuity of exhibitions remain open to discontinuity, reinterpretation, and changing contexts.

The POPUP project therefore represents a significant example of contemporary curatorial practice in Croatia. By consistently cultivating experimentation, critical inquiry, and curatorial research, it not only re-

defined exhibition-making within the artistic environment of Osijek but also demonstrated how an independent curatorial initiative can contribute to broader transformations in the relationship between artistic production, cultural institutions, and contemporary society.

Bibliography

— Alberro, Alexander, Stimson, Blake, eds. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. MIT Press, 2009.
— Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field.* Trans. Susan Emanuel. Stanford University Press, 1995.
— Ćirić, Maja. "Kustoske prakse i institucionalna kritika" [Curatorial practices and institutional critique]. PhD diss., Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012.
— David, Catherine. "The New Curator." In: *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates Witte de With 2001*. Witte de With, 2003.
— Dragosavljević, Mirjana. "Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralašta do kulturnog menadžmenta" [Autonomous curatorial practice: From free creation to cultural management], *Život umjetnosti* 93 (2013): 94-97.
— Kolešnik, Ljiljana. "Novija povijest umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija" [Recent art history in Croatia and today's crisis of institutions], *Život umjetnosti* 93 (2013): 4-19.
— Meštrov, Ivana, Richter, Mihaela. "Fragmenti kustoskog diskursa" [Fragments of curatorial discourse], *Život umjetnosti* 85 (2009): 4-13.
— Petrović, Klara. "Eksperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni" [Experimental curatorial practices on the contemporary Croatian scene]. MA thesis, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
— Rauning, Gerald, Ray, Gene, eds. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique.* MayFlyBooks, 2009.
— Ventizislavov, Rossen. "Idle Arts: Reconsidering the Curator," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (2014): 83-93.

Igor Loinjak was born in Osijek in 1988. After graduating from the High School of Natural Sciences and Mathematics, he studied philosophy and religious sciences at the Faculty of Philosophy of the Society of Jesus in Zagreb, where he received his BA in Philosophy in 2010. In 2012, he completed his MA in Comparative Literature and Art History at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, and enrolled in the doctoral programme in Art History, where he received his PhD in 2025. During his studies, he participated in the project "Multidisciplinary Research of the Brezovica Castle Complex," served as deputy editor of the journal *Habitus*, and received the Rector's and Dean's Awards for academic excellence. He worked at the Osijek City Galleries and the Museum of Fine Arts in Osijek. Since 2015, he has been working at the Academy of Arts and Culture in Osijek, where he teaches courses in Ancient Art, Medieval Art, and Theory of Contemporary Art. He writes art criticism and essays, organizes exhibitions, and contributes introductions and texts for exhibition catalogues. His research focuses on ancient and medieval art, art theory, and spirituality and mysticism in contemporary artistic practice. He is a member of HS AICA.

AKTIVIZAM MEMORIJE: PLAVA KUTA U UMJETNOSTI NELI RUŽIĆ

Dragana Modrić

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper
UDK 7.038.53Ružić, N.

Sažetak

Proces deindustrijalizacije i tranzicije u Hrvatskoj, započet krajem 20. stoljeća, obilježen je raspadom socijalističkoga samoupravnog sustava, ratom i neuspješno provedenom privatizacijom, što je rezultiralo marginalizacijom radničkih iskustava i depolitizacijom rada u dominantnom društvenom narativu. Tekstilna industrija nakon ratnih devedesetih doživljava kolaps uslijed loše provedenih privatizacijskih procesa i promjena na globalnom tržištu. Zatvaranje tekstilnih tvornica najteže je pogodilo žene, koje su činile većinu zaposlenih. Uz gubitak radnih mjesta i ekonomske sigurnosti, bivše su radnice izgubile i osjećaj pripadnosti te identitet izgrađen kroz radno iskustvo. Umjetnička instalacija *Ana* Neli Ružić u takvom kontekstu rekonstruira sjećanje nekadašnje radnice tekstilne industrije posredstvom tjelesne memorije, pri čemu se memorija promišlja kao aktivno i dinamično polje koje istodobno oblikuje sadašnjost i projicira se u budućnost. Polazeći od kritičkih i potencijalno emancipacijskih aspekata radničke nostalgije, analiza se teorijski oslanja na koncept političkog djelovanja Jacquesa Rancièrea. Uspostavljeni analitički okvir ima za cilj istaknuti politički potencijal radničkoga sjećanja te tijelo Ane interpretirati kao političko tijelo koje osporava društveno proizvedenu nevidljivost radnica. Rad *Ana* tako se afirmira kao umjetnički čin političkog otpora: vraća društveni dignitet radnicama, rekonstruira potisnutu radničku povijest i uspostavlja prostor u kojem sjećanje na rad postaje javno, vidljivo i politički relevantno. Time Ružić oblikuje svojevrsni „živi spomenik“ zaboravljenom radništvu i mijenja način na koji se radničko iskustvo manifestira u javnom prostoru.

Ključne riječi: deindustrijalizacija, industrijsko nasljeđe socijalizma, radničko sjećanje, Neli Ružić, Jacques Rancière

Specifičnosti hrvatske deindustrijalizacije

Proces deindustrijalizacije, koji je u Hrvatskoj započeo krajem 20. stoljeća, najčešće se opisuje ekonomskim pokazateljima poput smanjenja udjela zaposlenih u industriji ili pada udjela industrije u BDP-u. Ipak, iza takvih standardiziranih ekonomskih formulacija nalazi se složen društveni proces koji je nužno sagledati iz povijesne, političke i kulturne perspektive.[1]

1 Jefferson Cowie i Joseph Heathcott, ur., „Introduction“, u The *Meanings of Deindustrialization* (Cornel University Press, 2003), 2, https://

U hrvatskom kontekstu deindustrijalizacija se odvija unutar specifičnoga povijesnog okvira obilježenoga raspadom socijalističkoga samoupravnog sustava, ratom tijekom devedesetih godina 20. stoljeća, loše provedenim procesima privatizacije te gubitkom dotadašnjih tržišta, uključujući prostor bivše Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (dalje Jugoslavija).[2] Tranzicija se pritom ne može promatrati isključivo kao nagli prekid sa socijalističkim poretkom, nego kao dugotrajan proces čiji se začeci mogu pratiti već od šezdesetih godina 20. stoljeća, putem postupne liberalizacije tržišta i ekonomske reforme unutar jugoslavenskog sustava samoupravnog socijalizma.

Upravo taj povijesni kontinuitet ključan je za razumijevanje načina na koji se rad i radnička sjećanja danas depolitiziraju i potiskuju iz dominantnih društvenih narativa. Neki autori stoga tranziciju opisuju pojmovima jugoslavenske i postjugoslavenske tranzicije, naglašavajući uzročno-posljedične veze između kasnosocijalističkih reformi i povratka kapitalističkog sustava.[3] Ekonomske mjere štednje, nametnute pod pritiskom međunarodnih financijskih institucija, često se navode kao jedan od faktora koji su pridonijeli društvenim nemirima u Jugoslaviji, a posredno i ratnim sukobima.[4] Obećanje novoga demokratsko-liberalnog poretka trebalo je osigurati kontinuitet političke emancipacije radnika, no taj se kontinuitet u praksi nije ostvario.

Kako ističe politička teoretičarka Chantal Mouffe (2000), liberalna demokracija u sebi sadrži strukturalni paradoks koji proizlazi iz napetosti između liberalne tradicije, utemeljene na vladavini prava i individualnim slobodama, i demokratske tradicije, koja počiva na idejama jednakosti i suvereniteta naroda.[5] U postsocijalističkim društvima, uključujući Hrvatsku, neoliberalne dogme o nepovredivosti privatnog vlasništva i samoregulirajućem tržištu postale su općeprihvaćeni „zdrav razum“, čime su pitanja socijalne jednakosti i radničkih prava gurnuta na margine političkog prostora.

Prijelaz iz socijalističkog sustava u oblik „paradoksalne demokracije“, koji se odvijao u ratnim okolnostima, rezultirao je naglim urušavanjem životnog standarda radnika. Radnici su postali najveći gubitnici tranzicije, a njihova je povijest postupno isključivana iz dominantnog narativa nove nacionalne povijesti. Radnička prošlost socijalizma tako postaje jedna od marginaliziranih povijesti koje se ne uklapaju u hegemonijski okvir postsocijalističke države.[6]

U tom kontekstu istraživanje recentne radničke prošlosti jugoslavenskog prostora predstavlja pokušaj prekida s dominantnim interpretativnim okvirom u kojem je radnik reduciran na pasivnu figuru žrtve totalitarnog sustava. Takav okvir ne prepoznaje radnike i radnice kao političke subjekte, nego ih svodi na objekte povijesnih procesa.

Autori i autorice koji u historiografska i etnografska istraživanja ponovno uvode teme radničke klase,[7] radničkih borbi,[8] svakodnevnih iskustava rada, pritom legitimirajući glas radnika kao epistemološki relevantan izvor znanja,[9] otvaraju prostor drugačijeg razumijevanja radničke povijesti. Time ne samo da doprinose znanstvenoj reartikulaciji radničkog pitanja nego i posredno vraćaju društveni dignitet radu i radništvu.

Na toj se istraživačkoj liniji afirmacije radničkog iskustva kao politički relevantnog znanja, kao njezin svojevrstan nastavak u polju umjetnosti, može promatrati i rad vizualne umjetnice Neli Ružić pod naslovom *Ana*.

Videoinstalacija *Ana* kao *hommage* tekstilnoj industriji

Videoinstalacija *Ana* sastoji se od dva dijela – od projekcije videa u kojem nekadašnja radnica danas propale tvornice i predionice konca „Dalmatinka“-Sinj (dalje tvornica „Dalmatinka“) u tišini ponavlja radnju koju je izvodila gotovo svakodnevno tijekom svog 30-godišnjeg staža na kružnim predilicama i tri tvornička sata, *ready-madea* iz iste tvornice, čije su kazaljke zaustavljene na 17 sati i 16 minuta – vrijeme kada je prestala proizvodnja.[10]

ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/b9039ee0-a5c7-4a10-ac63-a1b19fb04eb3/content (pristupljeno 5. 6. 2023.).

2 Marija Penava i Marko Družić, „Croatian Industrial Policy in the Context of Deindustrialisation“, *Ekonomska istraživanja* 28, br. 1 (2015): 843–852.

3 Hajrudin Hromadžić, *Leksikon tranzicije* (Disput, 2022), 18.

4 Andrej Nikolaidis, „Jugoslavenska tranzicija, ratni zločin“, *Up & Underground* 23/24 (2013): 143.

5 Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (Verso, 2000), 2–6.

6 Orlanda Obad i Petar Bagarić, ur., *Devedesete. Kratki rezovi* (Institut za etnologiju i folkloristiku i Jesenski i Turk, 2020), 13.

7 Goran Musić, *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories* (Central European University Press, 2021).

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

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

10 Video je nastao tijekom radionice *Pokreti za strojeve (mikro koreografije)* s bivšim radnicama tvornice „Dalmatinka“, koju je Neli Ružić vodila zajedno sa snimateljem Darkom Škrobonjom u sklopu projekta *Skrojene budućnosti: umjetnost i kultura o tekstilnoj industriji* Tehničkog muzeja Nikola Tesla. Radionica je održana u listopadu 2018. u Galeriji Sikirica u Sinju, u vrijeme rušenja tvornice „Dalmatinka“. Više o radu dostupno je na službenoj stranici *Skrojene budućnosti*, „Neli Ružić – Do konca“ (https://skrojene-buducnosti.eu/izlozba/neli-ruzic-do-konca), u tekstu Anje Tomljenović „Umjetnost može isprovocirati promjenu“ objavljenom na portalu Vizkultura (https://vizkultura.hr/intervju-neli-ruzic/), a intervju s Neli Ružić objavljen je u doktorskoj disertaciji Dragane Modrić (https://repozitorij.ffst.unist.hr/object/ffst:4836) te tekstu Bojana Krištofića „Prekrojene prošlosti, zakrpane sadašnjosti” na portalu Kulturpunkt (https://kulturpunkt.hr/tema/prekrojene-proslosti-zakrpane-sadasnjosti/).



Video instalacija *Ana*, 2019., video stills. Izvor: Neli Ružić

Videoinstalacija *Ana* predstavlja umjetničku artikulaciju sjećanja na tekstilnu industriju koja je tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća imala važnu ulogu u industrijskoj proizvodnji Hrvatske, a koja se tijekom tranzicije gotovo u potpunosti urušila.[11] Zatvaranje tekstilnih tvornica osobito je pogodilo žene, koje su činile većinu radne snage u toj industriji. Uz gubitak radnih mjesta i ekonomske sigurnosti, nekadašnje radnice i radnici izgubili su i osjećaj pripadnosti i identiteta koji je proizlazio iz njihova radnog odnosa.[12] Važno je istaknuti kako taj odnos nije bio definiran isključivo osmosatnim radnim vremenom, nego se protezao na gotovo sve aspekte života – od obrazovanja, zdravlja do slobodnog vremena, kulturnih i sportskih aktivnosti. Kako primjećuje Chiara Bonfiglioli (2019) u svom istraživanju jugoslavenske tekstilne industrije, tvornice su bile puno više od mjesta rada, one su funkcionirale kao socijalistički mikrosvjetovi u kojima se svakodnevni rad spajao s različitim političkim, društvenim i obrazovnim aktivnostima.[13] Potvrđuju to i sjećanja radnika i radnica, čije je iskustvo rada u socijalizmu oblikovano sustavnim politikama koje su provodile tvornice, a koje su obuhvaćale stambeno zbrinjavanje, socijalnu zaštitu žene, zdravstvenu zaštitu, edukaciju, sport i slobodno vrijeme.[14]

„Nitko moju prošlost ne može izbrisat, (dan) kada sam ja počela radit i sa sobom zapovidat!“
— Ana Radović

11 Ivana Biočina, *Proizvedeno u Hrvatskoj. Tranzicija Hrvatske tekstilne industrije* (Jesenski i Turk, 2018).

12 Inga Tomić-Koludrović, *Pomak prema modernosti: žene u Hrvatskoj u razdoblju “zrele tranzicije”* (Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, 2015).

13 Chiara Bonfiglioli, *Women and Industry in the Balkans* (Bloomsbury Publishing, 2019), 33.

14 Nina Vodopivec, *Tu se ne bo nikoli več šivalo: doživljanja izgube dela in propada tovarne*, prevela Linda Kosmyryk (Inštitut za novejšo zgodovino, 2021).

Video instalacija Ana, izložba *Skrojene budućnosti*, Tehnički muzej Nikola Tesla, Zagreb. Izvor: Neli Ružić



Ana Radović uz video instalaciju *Ana*, izložba *Neli Ružić 17:16*, Galerija Sikirica. Izvor: Željko Zrnčić



Neli Ružić odlučila je sjećanje radnice Ane Radović reprezentirati na neverbalnoj, tjelesnoj razini, putem pokreta koje je Ana ponavljala godinama, radeći za strojem u tekstilnoj tvornici „Dalmatinka“. Pokreti koje Ružić bilježi ne predstavljaju samo fizički rad u tekstilnoj industriji. U njima su upisana, kao i u samo tijelo Ane i brojna druga sjećanja na društvene okolnosti u kojima se odvijao rad. Kako Barbara Mitszal baveći se temom društvenog sjećanja primjećuje, osobno pamćenje ne oblikuje se isključivo individualnim iskustvom, nego i društvenim okolnostima u kojima nastaje.[15] Više o društvenim okolnostima koje su utjecale na formiranje Anina sjećanja na rad saznajemo iz dvaju snimljenih intervjua. Prvi je nastao u sklopu projekta *Industrijsko nasljeđe i kultura sjećanja na primjeru tvornice konca* Dalmatinka – *Sinj* (dalje projekt *Dalmatinka*) kojim se istraživala i dokumentirala povijest tvornice „Dalmatinka“ i sniman je u stanu Ane Radović nad kojim je stekla vlasništvo zahvaljujući

15 Barbara A. Misztal, *Teorije društvenog sjećanja*, prevela Jasna Ćurković (Kršćanska sadašnjost, 2021).



Predionica i tvornica konca Dalmatinka, iz foto albuma koji su radnici_ce Dalmatinke poslali predsjedniku Jugoslavije Josipu Brozu Titu. Izvor: Muzej Jugoslavije, Beograd.

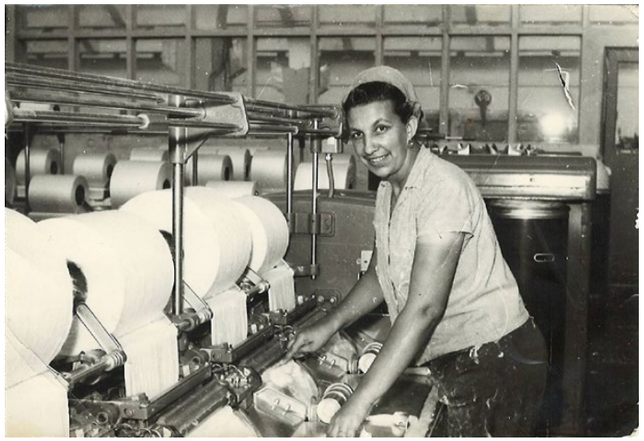
radu u tvornici.[16] Drugi razgovor nastao je za potrebe dokumentarnog serijala *Jedan drugačiji svet*, a snimljen je u ruševnim pogonima tvornice „Dalmatinka“.[17] Anina sjećanja na radne početke šezdesetih godina 20. stoljeća, kada na rad u tvornicu dolazi iz obližnjeg sela u kojem kako sama kaže „nije bilo električne energije, plina, a ponekad čak niti drva za ogrjev“, potvrda je utjecaja političkih odluka, točnije Ustava Federativne Narodne Republike Jugoslavije iz 1946. godine kojim je omogućen veći stupanj emancipacije žena putem rada, što se ponajviše reflektiralo na žene iz ruralnih područja.[18] Zahvaljujući radu u tvornici, žene iz ruralnih područja, kao što je Ana, imale su pristup tekućoj vodi, sustavnoj zdravstvenoj zaštiti i obrazovanju. Ana se također prisjeća kako je napuštanje obiteljskog doma i odlazak u obližnji grad na posao označio korjenitu

16 Spomenuti projekt provodili su Dragana Modrić, Nikola Križanac i Jelena Pavlinušić, a rezultati istraživanja prezentirani su izložbom i popratnom publikacijom pod nazivom *Što je nama naša Dalmatinka dala?* Više o projektu dostupno je na mrežnoj stranici Gradske galerije Sikirica (https://galerija-sikirica.hr/industrijsko-nasljede-i-kultura-sjecanja-na-primjeru-tvornice-dalmatinka-sinj/).

17 Valentina Delić, *Jedan drugačiji svet*, serijal, epizoda 3, produkcija RTS, 2020., video.

18 Člankom 24. Ustava Federativne Narodne Republike Jugoslavije uspostavlja se načelo ravnopravnosti žena i muškaraca: „Žene su ravnopravne s muškarcima u svima oblastima državnog, privrednog i društveno-političkog života. Za jednak rad žene imaju pravo na jednaku platu kao i muškarci i uživaju posebnu zaštitu u radnom odnosu. Država naročito štiti interese matere i deteta osnivanjem porodilišta, dečjih domova i obdaništa i pravom matere na plaćeno otsustvo pre i posle porođaja.“ Ustav Federativne Narodne Republike Jugoslavije, *Službeni list FNRJ*, god. II, br. 10, Beograd, 1. februar 1946., čl. 24; dostupno i na: https://bs.wikisource.org/wiki/Ustav_Federativne_narodne_republike_Jugoslavije_(1946).

Radnica za strojem u tvornici Dalmatinka. Izvor: arhiva projekta Dalmatinka (iz privatne arhive Anđelke Čović rođ. Bašić), Gradska galerija Sikirica.



osobnu i društvenu promjenu: „Nisam mogla zamisliti ostati na Dicmu, biti rob ćaći, materi, čoviku, ciloj familiji. Žena je bila rob.“[19] U lijepom sjećanju su joj ostala brojna prijateljstva koja je sklopila na radnom mjestu, ženska solidarnost, toplina radne sredine kao i osjećaj pripadnosti tvornici, u kojoj su se razvijali odnosi nalik onima u obitelji. Odlazak na posao opisala je riječima: „...(kao da) idem u svoju kuću radit.“[20]

Ipak, nisu sva Anina sjećanja vezana uz rad ugodna. Rad u tekstilnoj industriji bio je iznimno težak fizički rad i često puta je podrazumijevao ozljede. Tako na jednoj od snimaka Ana pokazuje svoje podlaktice na kojima su i danas vidljivi ožiljci od noževa stroja.[21] Naime, Ana je radila u pogonu kružnih predilica koji su radnice u žargonu nazivale „kamenolom“. Zbog takve reputacije radnice „kamenoloma“ nikada nisu imale problema s otvaranjem bolovanja. Ipak, najveći dio loših uspomena vezani su uz period tranzicije i privatizacije, kada dolazi do potpunog uništavanja radničkog standarda, koji se podjednako odrazio na ekonomski aspekt (izostanak redovnih primanja i beneficija poput sufinanciranja ljetovanja, mogućnosti kreditiranja po povoljnoj kamati ili dodjele stana), kao i na društveni status radnika dokidanjem svih aktivnosti koje su omogućavale participaciju i afirmaciju radnika u društvenom životu zajednice.

Tema radničkog sjećanja dugo je vremena predstavljala predmet rasprava. Naime, smatralo se kako osobna sjećanja radnika i radnica na period rada nema znanstvenu utemeljenost te da predstavlja nedovoljno kritičan i pretjerano sentimentalan pogled na radničku prošlost (*nostalgija dimnjaka*).[22] Suvremeni pristupi radničkoj prošlosti zagovaraju pozitivne

19 Delić, *Jedan drugačiji svet*, ep. 3.

20 Delić, *Jedan drugačiji svet*, ep. 3.

21 Dragana Modrić, Jelena Pavlinušić i Nikola Križanac, *Dalmatinka Sinj*, YouTube video, 7. lipnja 2024., koncepcija; video i montaža Andrea Kaštelan.

22 David Strangleman, „‘Smokestack Nostalgia,’ ‘Ruin Porn’ or Wor-



Radnice u tvornici Dalmatinka. Izvor: arhiva projekta Dalmatinka (iz privatne arhive Nediljka Ančića), Gradska galerija Sikirica.

aspekte nostalgije, koja može biti čak i smjerokaz za budućnost. Laurajane Smith i Gary Campbell (2017), provodeći istraživanje na primjerima baštinskih ustanova koje se bave industrijskim nasljeđem, jedni su od onih koji uočavaju pozitivne učinke nostalgije (*progresivna nostalgija*). Smatraju kako je riječ o vrsti kritičke nostalgije koja 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.[23]

Umjetnička perspektiva Neli Ružić nastavlja se na spomenutu liniju teoretičara kulturne baštine, koji zagovaraju pozitivne učinke radničke nostalgije. Vidljivo je to i iz njenih ranijih radova kao što su *Kemijska čistionica Galeb*, *Do konca*, *Ploča*, *Ministarstvo sjećanja*, *Pjesme za budućnost*, *Nigdina*, *Stolen Future*,[24] u kojima se memorija pretvara u aktivno polje koje se reflektira podjednako na sadašnjost i budućnost. U tom smislu Ružić s posebnom pažnjom dokumentira (tjelesno) sjećanje radnice Ane i njene pokrete za strojem, u potpunosti svjesna prolaznosti vremena i činjenice da radnice i radnici polako nestaju, a s njima i njihova sjećanja na rad. Kako je sama jednom prilikom u intervjuu s autoricom ovog teksta izjavila:

„U tvornicama su sadržaj ljudi, njihovi radni procesi naravno, a ne (samo) prostor. Prostor je fascinantan, bez daljnjega, ali na neki način

king-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation“, *International Labor and Working-Class History* 84 (2013): 23–37, 32.

23 Laurajane Smith i Gary Campbell, „‘Nostalgia for the Future’: Memory, Nostalgia and the Politics of Class“, *International Journal of Heritage Studies* 23, br. 7 (2017): 612–627.

24 Više informacija dostupno na službenoj stranici Neli Ružić, http://neliruzic.com/.

ljudi su i efemerniji. Ana, 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“.[25]

Gledajući iz perspektive isključivanja radničkog iskustva i njihove vidljivosti u javnom prostoru,[26] taj naizgled jednostavan pokret, poput vožnje bicikla, u kojem se tijelo prisjeća rada, predstavlja snažan društveni i politički čin otpora u polju umjetnosti.

Sjećanje kao politički čin

Teorijska promišljanja Jacquesa Rancièrea, kojima propituje odnose estetike i politike, često se primjenjuju u suvremenim analizama umjetničkih radova koji djeluju na liniji društvenog aktivizma. Jedan od njegovih ključnih pojmova – razdioba osjetilnosti – proizlazi iz interesa za iskustva radničke klase koja su izostavljena iz službenih narativa francuske povijesti.[27] Istražujući radnička iskustva iz perioda Francuske revolucije, Rancière na primjeru stolara-filozofa Gabriela Gunyja objašnjava na koji je način dokidanjem zadanih društvenih relacija moguće uspostaviti prostor istinskoga političkog djelovanja i posljedično doprinijeti većoj jednakosti u društvu. Opisuje trenutak u kojem Guny prekida svakodnevni rad – prestaje postavljati podove kako bi se prepustio osjetilnom iskustvu pogleda kroz prozor. Taj čin ne predstavlja tek odmak od rada, nego prekid dominantne razdiobe osjetilnoga, odnosno poretka koji unaprijed određuje što je pojedincima dostupno kao iskustvo, percepcija i način sudjelovanja u zajedničkom prostoru. [28] U trenutku kada radnik prisvaja pravo na estetsko iskustvo koje mu društvo nije namijenilo, dolazi do poremećaja postojećega hijerarhijskog poretka. Upravo se u toj promjeni režima vidljivosti i (pre)raspodjeli iskustva očituje politička dimenzija Rancièreove misli.[29]

25 Intervju s Neli Ružić objavljen u disertaciji Dragane Modrić. Više u: Dragana Modrić, „Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene političnosti umjetnosti“, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Splitu, 2024., 199.

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

27 Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers’ Dream in Nineteenth-Century France* (Verso Books, 2012).

28 Jacques Rancière, *Razdioba osjetilnog* (MSU, 2025).

29 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics* (Continuum, 2010).



Provođenje Zakona o udruženom radu

Radne zajednice Zajedničkih službi

IZ NAŠIH NOVIH POGONA

Iz biltena Dalmatinka – list radnih ljudi predionice i tvornice konca-Sinj, studeni, 1977, godina I.

Navedeni koncept „političkoga“ i aksiom jednakosti Jacquesa Rancièrea moguće je primijeniti i u analizi rada *Ana*. Političko se pritom ne definira kao eksplicitna reprezentacija društvenog konflikta, nego kao prekid režima vidljivosti koji tijelu unaprijed određuje mjesto i funkciju unutar društvenog poretka. Kao umirovljena tekstilna radnica, čije se tijelo u javnom prostoru pojavljuje kao tijelo smanjene pokretljivosti i lišeno produktivne funkcije, Ani je, rancierovskim rječnikom rečeno, dodijeljeno mjesto u društvu koje ne podrazumijeva rad niti javnu prisutnost radničkog iskustva. Njezino tijelo unutar dominantnog režima vidljivosti postaje marginalizirano, dok se radnička prošlost reducira na privatno sjećanje bez mogućnosti javne artikulacije. U trenutku kada Ana odbacuje štap i aktivira tijelo ponavljanjem radnih pokreta, ona ne predstavlja rad, nego ga ponovno uspostavlja kao osjetilno iskustvo. Radni pokreti pritom funkcioniraju kao utjelovljeni trag industrijskog rada koji nadilazi individualno sjećanje i postaje javno čitljiv znak radničkog iskustva. Riječ je o činu razdiobe osjetilnog u Rancièreovu smislu, čime se prekida norma koja njezinu društvenu poziciju određuje kao poziciju tijela bez rada, bez glasa i bez vidljivosti. Aktivacijom proceduralnog pamćenja Ana prisvaja prostor u kojem njezina radnička prošlost ponovno postaje javno vidljiva i politički relevantna.

Umjetničke strategije mogu intervenirati u postojeće režime vidljivosti mijenjajući način na koji se određena tijela, iskustva i oblici rada pojavljuju u javnom prostoru. Čineći (društveno) nevidljivo vidljivim ili dovodeći u pitanje samorazumljivost onoga što nam se (re)prezentira, prekidaju se postojeće relacije i njihova značenja (što Rancière naziva policijskim) i uspostavljaju nova, koja su do tog trenutka bila nepove-

zana.[30] U tom smislu rad Neli Ružić ne funkcionira samo kao dokument radničke prošlosti, nego kao estetsko-politička intervencija koja radničko iskustvo ponovno uspostavlja kao javno vidljivo i društveno relevantno. Kreirajući prostor za tjelesnu i neverbalnu samoreprezentaciju Ane Radović, umjetnica prekida dominantni okvir unutar kojega je radnička prošlost postsocijalizma reducirana na privatno sjećanje ili nostalgiju. Pokretom tijela, ponavljanjem rada i aktivacijom proceduralnog pamćenja, videoinstalacija *Ana* uspostavlja prostor u kojem radnička memorija ponovno zadobiva političku prisutnost — kao svojevrsni živi spomenik zaboravljenom radništvu.

Literatura

— Artan, Sadiku. „Od centra do periferije: o estetskom oblikovanju radništva“. U *Gradove smo vam podigli – o protivrečnostima jugoslavenskog socijalizma*, uredili Vida Knežević i Marko Miletić. Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018.

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

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

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

— Cowie, Jefferson i Joseph Heathcott, ur. „Introduction“. U *The Meanings of Deindustrialization*. Cornel University Press, 2003. https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/b9039ee0-a5c7-4a10-ac63-a1b19fb04eb3/content. Pristupljeno 5. 6. 2023.

— Delić, Valentina. *Jedan drugačiji svet*. Serijal, epizoda 3. RTS, 2020. Video.

— Gradska galerija Sikirica. „Industrijsko nasljeđe i kultura sjećanja na primjeru tvornice Dalmatinka Sinj“. https://galerija-sikirica.hr/industrijsko-nasljede-i-kultura-sjecanja-na-primjeru-tvornice-dalmatinka-sinj/. Pristupljeno 10. 12. 2025.

— Hromadžić, Hajrudin. *Leksikon tranzicije*. Disput, 2022.

— Krištofić, Bojan. „Prekrojene prošlosti, zakrpane sadašnjosti“. *Kulturpunkt*, 23. 5. 2019. https://kulturpunkt.hr/tema/prekrojene-prosli-sti-zakrpane-sadasnjosti/

— Misztal, Barbara A. *Teorije društvenog sjećanja*. Prevela Jasna Ćurković. Kršćanska sadašnjost, 2021.

— Modrić, Dragana. „Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene političnosti umjetnosti“. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Splitu, 2024.

— Modrić, Dragana, Jelena Pavlinušić i Nikola Križanac. *Dalmatinka Sinj*. YouTube video, 7. lipnja 2024. Koncepcija: Dragana Modrić, Jelena Pavlinušić i Nikola Križanac; video i montaža: Andrea Kaštelan. https://www.youtube.com/watch?v=ofVkD8sB8W0.

30 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (Bloomsbury Publishing, 2010), 140.

— Mouffe, Chantal. *The Democratic Paradox*. Verso, 2000.
— Musić, Goran. *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories*. Central European University Press, 2021.
— Nikolaidis, Andrej. „Jugoslavenska tranzicija & ratni zločin“. *Up & Underground* 23–24 (2013): 141–151.
— Obad, Orlanda, Petar Bagarić, ur. *Devedesete. Kratki rezovi*. Institut za etnologiju i folkloristiku i Jesenski i Turk, 2020.
— Penava, Marija i Marko Družić. „Croatian Industrial Policy in the Context of Deindustrialisation“. *Ekonomska istraživanja* 28, br. 1 (2015): 843–852.
— Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics.* Continuum, 2010.
— Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Bloomsbury, 2010.
— Rancière, Jacques. *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Verso, 2012.
— Rancière, Jacques. *Razdioba osjetilnog*. MSU, 2025.
— Skrojene budućnosti. „Neli Ružić – Do konca“. https://skrojene-buducnosti.eu/izlozba/neli-ruzic-do-konca. Pristupljeno 20. 12. 2025.
— Smith, Laurajane i Gary Campbell. „'Nostalgia for the Future': Memory, Nostalgia and the Politics of Class“. *International Journal of Heritage Studies* 23, br. 7 (2017): 612–627.
— Strangleman, David. „'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. https://doi.org/10.1017/S0147547913000239.
— Tomljenović, Anja. „Umjetnost može isprovocirati promjenu“. Intervju s Neli Ružić. Vizkultura, 1. 6. 2023. https://vizkultura.hr/intervju-neli-ruzic/.
— Ustav Federativne Narodne Republike Jugoslavije. *Službeni list Federativne Narodne Republike Jugoslavije,* god. II, br. 10. Beograd, 1. 2. 1946.

Dragana Modrić diplomirala je filozofiju i povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zadru, a doktorirala na Sveučilištu u Splitu. Trenutačno obnaša dužnost ravnateljice Gradske galerije Sikirica u Sinju. U svojem kustoskom i istraživačkom radu bavi se industrijskim nasljeđem socijalizma, s posebnim naglaskom na povijest ženskoga rada i društveno angažirane umjetničke prakse. Njezini znanstveni interesi usmjereni su na povezivanje koncepata političke filozofije s područjem suvremene umjetnosti i društveno-političke dimenzije umjetničkog djelovanja.

U doktorskoj disertaciji „Umjetnički projekti zasnovani na upotrebi industrijske baštine socijalizma i pitanje društvene političnosti umjetnosti“ razvija interdisciplinarni pristup koji povezuje kritičke studije nematerijalne kulturne baštine, studije industrijske baštine i političku filozofiju s aktivističkim umjetničkim praksama utemeljenima na materijalnim i nematerijalnim aspektima industrijske baštine socijalizma. Autorica je više stručnih i znanstvenih radova te redovito sudjeluje na domaćim i međunarodnim znanstvenim konferencijama i stručnim skupovima.

IZLOŽBA U VREMENU, DEKONSTRUKCIJA ZBIRKE I UMJETNOSTI ISTOČNE EUROPE KAO JEDINSTVENIH ENTITETA

Ana Dević

Zamišljena kao „izložba u vremenu“, *Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)*[1] razvijala se u šest epizoda koje su se od studenoga 2016. do svibnja 2017. održavale u brojnim nezavisnim umjetničkim prostorima, umjetničkim atelijerima i privatnim stanovima u Zagrebu, a kulminirale su u rujnu 2017. epilogom predstavljenim u Showroomu u Londonu. Izložba je kao polazište uzela radove iz Kontakt Art Collection[2], zbirke koja obuhvaća ključne konceptualne, postkonceptualne i eksperimentalne umjetničke prakse iz srednje, istočne i jugoistočne Europe od 1960-ih nadalje. Od samog osnutka zbirka djeluje nomadski, bez stalnog postava i institucionalnog sidrišta, te kontinuirano uključuje gostujuće kustose kako bi se reinterpretirala. Njezin geografski fokus i odabir prostora u kojima se predstavlja neizbježno odražavaju povijesni položaj Beča kao središta Carstva te njegove novije kulturne ambicije koje su slijedile rute širenja kapitalističke ekonomije nakon sloma socijalizma. To zbirku čini prikladnom polaznom točkom za kritičko promišljanje same ideje istočnoeuropske umjetnosti te geopolitičkog i ideološkog okvira u koji je smještena, kao i za promišljanje mehanizama koji lokalne umjetničke prakse filtriraju prema međunarodnoj vidljivosti unutar komunikacijskih, distribucijskih i izložbenih mreža umjetničkog svijeta.

Kritičko propitivanje vlastitih geofiktivnih modaliteta, koje je zbirka provodila unutar projekta *Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)*, dodatno se razvilo putem decentraliziranih formata izlaganja. Rezultat je bio kontinuirani tok izložbi koje su međusobno utjecale i nadovezivale se jedna na drugu. Projekt je istaknuo u različitim sekvencama i konstelacijama tematske cjeline zbirke koje pronalazimo unutar zbirke Kontakt – radikalni utopizam, figuru disidentskog umjetnika, pitanja roda i tjelesnosti, političke subjektivnosti i angažmana umjetnika u javnom prostoru – nudeći kompleksna čitanja koja se protive tumačenju tih umjetničkih gesta isključivo kao hrabrih, heroiziranih individualnih činova pobune protiv „totalitarnih“ komunističkih režima.

Nazvan prema radu Mladena Stilinovića (1947. – 2016.), kojemu je izložbeni projekt bio posvećen, svaka epizoda uključivala je njegove radove iz ključnih ciklusa posvećene temama rada, novca, boli, siromaštva, smrti i nejednakosti. Umjetnikova snažna prisutnost iskazana u velikom broju umjetničkih djela – kreirala je „izložbu unutar izložbe“, svojevrsnu Stilinovićevu retrospektivu rastegnutu kroz vrijeme i raspršenu na različitim lokacijama u gradu Zagrebu. Tiha, ali pronicljiva pobuna protiv društvenih i umjetničkih konvencija oblikovala je njegov dugoročni antisistemski umjetnički pristup i usmjerila ovu izložbu prema manje formalnim, nedisciplinirani načinima izlaganja. Stilinovićeva duhovitost

1 Izložbu su u Zagrebu kurirale članice kustoskog kolektiva WHW i Kathrin Rhomberg, umjetnička direktorica zbirke Kontakt. Epilog izložbe održan je u Galeriji Showroom, London u suradnji s Emily Pethick.

2 Kontakt Art Collection inicirala je Erste Fondacija 2004. godine. Članovi odbora Kontakt Art Collection http://www.kontakt-collection.net/

i osjećaj za poeziju, sposobnost da poremeti uobičajen odnos između gledatelja i gledanoga, unutar projekta su funkcionirali kao stalni poziv na preispitivanje izložbenog formata.

Takav pristup rezultirao je kontrastnim konstelacijama među djelima unutar i izvan zbirke Kontakt, s ciljem da se zbirka reformatira iz fiksiranog i stabiliziranog korpusa znanja. Suprotstavljajući kanonska djela zbirke Kontakt brojnim radovima iz drugih konteksta i geografija, izložba je kreirala gusto preklapajuće postave koji su približavanjem radova jednih drugima potkopavali njihovu autonomiju i stvarali polje međusobnih frikcija.

Dvije glavne izložbene lokacije – Galerija Nova i Stan Softić[3] – činile su jezgru svake epizode i sidrile kontinuirani tok izložbi. Galerija Nova[4], kao i mnoge druge nezavisne galerije i prostori u Zagrebu, djeluju već desetljećima u konstantnom stanju prekarijata i nedovršene institucionalizacije, s neriješenim prostornim i vlasničkim statusom, a njihovo funkcioniranje dodatno je ugroženo porastom konzervativne političke klime.

Privatni prostor nazvan prema bivšim vlasnicima – Stan Softić, smješten u modernističkoj zgradi iz 1930ih s panoramskim pogledom na glavni gradski trg – bio je iznajmljen tijekom trajanja projekta kao stalni prostor koji je omogućio intimnije uvjete za promišljanje izložbe. Stan je bio u stalnoj transformaciji: u prvoj epizodi pronađeni ostaci inventara služili su kao scenografija izložbe, a kasnije su se postupno raslojavali umjetničkim i kustoskim intervencijama. Projekt je napustio linearnu prezentaciju i zamijenio je sinkopiranim ritmom izlaganja, udaljavajući se od muzejskog *white cubea*.

Disperzirane po najaktivnijim nezavisnim kulturnim inicijativama u gradu, različite faze izložbenog projekta održavale su se u Institutu za suvremenu umjetnost, Galeriji Forum, Galeriji Greta, Galeriji VN, GMK-u, Domu HDLU-a, Pogonu Jedinstvo, atelijeru Sanje Iveković, Galeriji SC, Institutu Tomislav Gotovac i drugima. Zbirka je izlagana u prostorima koji često nemaju materijalne i sigurnosne uvjete za njezino čuvanje. No izvorna priroda tih radova, često nastalih u jeftinim materijalima, izlaganih u privatnim prostorima i tek kasnije kanoniziranih ulaskom na tržište umjetnina, ovdje je ponovo pronašla svoje „prirodno stanište".

Tako je ponovno promišljanje izložbe kao prostornog fenomena raspršenoga po gradu posredno odjeknulo prostorne aspekte umjetničkih praksi 1960-ih i 1970-ih, koje su često privremeno okupirale neočekiva-

3 Stan se nalazi na adresi Gajeva 2/6 u Zagrebu.

4 Galerija Nova do 2023. djelovala je na adresi u Teslinoj 7 u Zagrebu, a od 2023. na temelju rješenja o povratu prostor je vraćen privatnim vlasnicima. Pokrenuta je 1975. u sklopu Centra za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine u prostoru Tesline 1, a od 1979. djeluje u Mihanovićevoj 28. Centar je kasnije preustrojen u trgovačko društvo AGM, u čijem sklopu ostaje i Galerija, koja se na adresu Teslina 7 seli 1992. godine. Galeriju Nova osnovali su i vodili umjetnici Ljerka Šibenik i Mladen Galić. Kustoski kolektiv Što, kako i za koga / WHW vodio je galeriju od 2003. do 2023. godine.

ne prostore. Smještanje izložbe u privatni stan kao gesta prevedena u sadašnjost oslanjalo se na tradiciju tzv. aptarta kako bi se ukazalo na sadašnje lokalne uvjete u kojima se suvremena umjetnost ponovno prikazuje kao elitističko polje internacionalističkih i kozmopolitskih ljevičara koji navodno potkopavaju nacionalnu kulturu – čime se efektivno ponovno pozicioniraju u ulogu disidenata.

Stan je odmah privukao pozornost javnosti i za samo nekoliko mjeseci nenamjerno se profilirao kao novi umjetnički prostor koji su počele koristiti i druge inicijative u gradu.[5] Neposredno nakon završetka projekta izgubio je svoj početni eksperimentalni karakter što je, nažalost, naglasilo neodrživost „alternativnih" kulturnih prostora i nužnu tendenciju njihova *mainstreamiranja*. U konfliktom obilježenom kulturnom i političkom krajoliku 2016. godine[6] s prijetnjama institucionalnih gašenja, *My sweet little lamb (Everything we see could also be otherwise)* funkcionirala je kao privremena intervencija bez brze terapije; ubrzanim ritmom izlaganja stvarala je osjećaj hitnosti koja je katalizirala nove perspektive i savezništva.

Isticanjem nezavisnih prostora, iz spekulativne perspektive njihove potencijalne eliminacije, izložba ih je povezala s privatnim stanom kao prostorom povlačenja, utočišta, ali i ambivalentnosti gdje su neriješene napetosti vezane uz odnos umjetnosti i politike dovedene do usijanja.

1. EPIZODA

Prva epizoda, u kojoj se tamo i tada i ovdje i sada isprepleću, šapuću i viču jedno na drugo: – Tko sluša?

U analogiji s formatom TV serije, prva epizoda izložbe djelovala je kao pilot koji u sažetom obliku uvodi dominantne motive, zaplete i ključne protagoniste, kroz teme roda i seksualnosti, uloge institucija, traumatičnog statusa povijesti i amnezije, nasljeđa povijesnih avangardi te politike prikupljanja i izlaganja – koje su kasnije ponovo obrađivane.

Prva epizoda uvela je i metodu suradnje s drugim organizacijama putem poticanja ili naručivanja njihovih programa, poput samostalno kuriranih programa u GMK-u, korištenja umjetničkih atelijera (primjerice arhivska izložba *Private Documents* Sanje Iveković (1949.) u njezinu atelijeru) te intervencija u javnom prostoru.

U Galeriji Nova stvoren je zgusnut postav s atmosferom *Wunderkammera*, u kojem su u namjerno skučenom prostoru predstavljeni brojni „kapi-

5 Stan je do 2025. bio iznajmljen kao sjedište Zaklade Kultura nova.

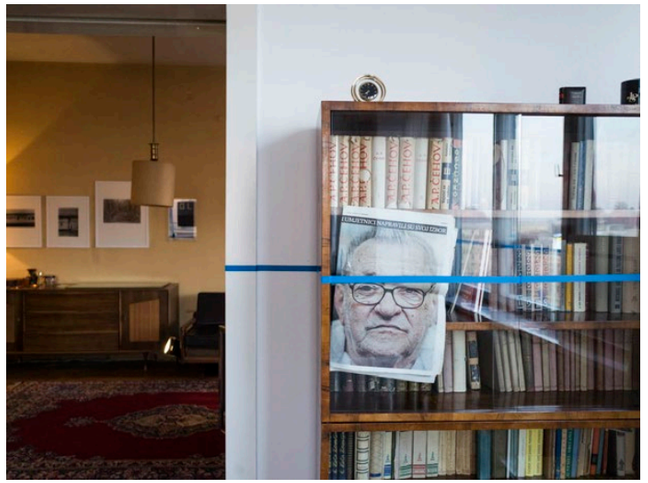
6 U 2016. godini kulturna politika ministra Zlatka Hasanbegovića izazvala je snažne reakcije i podjele unutar hrvatske kulturne zajednice. Ministarstvo kulture pod njegovim vodstvom donijelo je odluke o ukidanju Stručnog povjerenstva za neprofitne medije i smanjenju financijske potpore neprofitnim i ljevičarski orijentiranim medijima, dok su nezavisnim kulturnim i medijskim projektima sredstva bitno smanjena ili ukinuta.



Edward Krasiński, *Retrospective* (1984.), Prva epizoda, stan Softić, Zagreb, 2016. Fotografija: Damir Žižić



Otvorenje izložbe, Prva epizoda, stan Softić, Zagreb, 2016. Fotografija: Ivan Kuharić

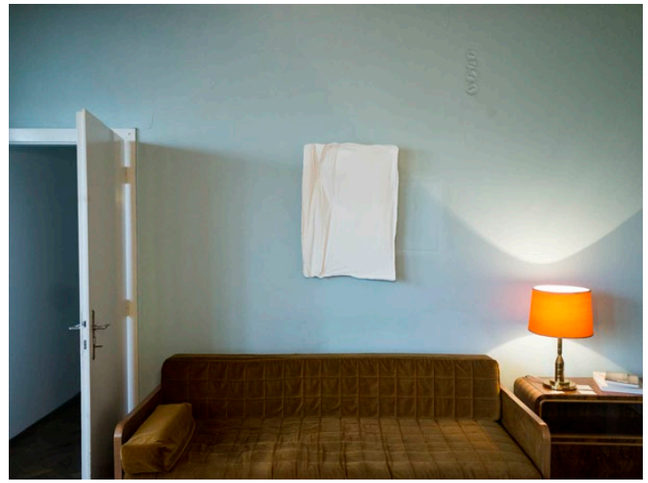


Edward Krasiński, *Retrospective* (1984.), Prva epizoda, stan Softić, Zagreb, 2016. Fotografija: Damir Žižić

Prva epizoda, Galerija Nova, Zagreb, 2016. Fotografija: Damir Žižić



Mária Bartuszová, *Bez naziva* (1986.), Prva epizoda, Stan Softić, Zagreb, 2016. Fotografija: Damir Žižić



talni“ radovi iz zbirke Kontakt modernističke i konceptualne provenijencije. Kustoski postupak i izložbeni dizajn uključio je bjelinu kao zaštitni znak muzejsko-galerijske bijele kocke, a taj autoreferencijalni postupak bio je narušen umetanjima djela suvremene tematike. Video turskog umjetnika Halila Altinderea (1971.) *Homeland* (2016.), strukturiran oko *rap*-pjesme koju izvodi sirijski izbjeglica Mohammad Abu Hajar u Berlinu, stvorio je glasan i koloristički kontrast minimalizmu ostalih izloženih djela.

Postav u stanu, čija je buržujska atmosfera ranije epohe ostavljena gotovo netaknutom, uključio je niz radova o smrti, ekonomiji, revoluciji i ljudskim pravima. U dodiru s dotrajalim predmetima svakodnevice stana u kojem nitko više ne stanuje, kreirao je začudni susret zatečenog mobilijara i umjetničkih radova ukazujući na potrebu za složenijim diskusijama o umjetničkim praksama 1960-ih i 1970-ih, izvan mitologiziranog okvira disidentstva i pojednostavljenih narativa o „borbi za slobodu“.

Geste zauzimanja javnog prostora problematizirale su njegove nasilne potisnute povijesti koje izranjaju u sadašnjem trenutku. Na glavnom trgu, na reprezentativnom balkonu zgrade[7] preko puta Stana Softić, postavljena je zastava Júliusa Kollera (1939. – 2007.) „Question Mark Cultural Situation (U.F.O)" (1992.) s motivom upitnika koji prožima njegov opus, simbolički pitajući o odnosu zgrade prema kapitalu i politici u prošlosti i sadašnjosti.

Naručena izvedba *Whispering history* (2016.) kazališnog redatelja Olivera Frljića (1976.), koncipirana kao šetnja gradom, preispitivala je potisnute povijesne epizode ustaških zločina u javnom prostoru.

2. EPIZODA
Druga epizoda, u kojoj se pojavljuju tijela, seksualnost, politika, starenje i smrt

Druga epizoda izgrađena je oko Instituta Tomislav Gotovac, nezavisne mikroinstitucije koja djeluje u stanu u kojem je performer i filmski redatelj Tomislav Gotovac (1937. – 2010.) proveo posljednje godine života. Njegova kuhinja zadržana je kao svojevrsna instalacija sastavljena od raznorodnih pronađenih i svakodnevnih materijala koje je Gotovac opsesivno skupljao, brišući granice između umjetnosti i života.

Odabir njegovih radova uključenih u ovu epizodu zaobišao je umjetnikovu prepoznatljivu ikonografiju nagog tijela koje je obilježilo seriju njegovih performansa[8] u javnom prostoru. Umjesto toga, Gotovčev opus poslužio je kao pozadina za pristup temama tijela u javnom prostoru putem radova drugih umjetnika uključenih u izložbu — primjerice kolaža Mladena Stilinovića *Izvađen iz gomile* i *Usamljenost II* (oba iz 1976.), koji se bave odnosom gomile i mjesta pojedinca u grupi i društvenoj zajednici.

Taj motiv sadržan je i u seriji fotokolaža *Self-Identification* (1980.) Ewe Partum (1945.), u kojoj je fotografiju svoga nagog tijela umetala u urbano okruženje Varšave ulazeći u simboličku interakciju s prolaznicima. Ta serija postala je lajtmotiv raspoređen kroz sva tri izlagačka prostora druge epizode: Galeriju VN, Galeriju Greta i Institut Tomislav Gotovac.

Izostavljanjem motiva Gotovčeva nagog tijela kao zaštitnog znaka njegove prakse i prikazivanjem motiva nagoga ženskog tijela, iz perspektive neoliberalne sadašnjosti ono se pokazalo manje kao izraz otpora, a više kao oznaka prostora potrošnje i kompulzivnog užitka. Takva konstelacija otvorila je pitanje o valjanosti klišeja prema kojem se izrazi seksu-

7 Talijanski arhitekt Marcello Piacentini, jedan od proponenata fašističke arhitekture, projektirao je zgradu u kasnim 1930-ih na Trgu bana Jelačića u Zagrebu. Zgrada je bila stožer Assicurazioni Generali (danas Generali Group). Prema urbanoj legendi balkon na toj zgradi oblikovan je za potrebe Mussolinijeva govora pri posjetu Zagrebu, no taj se posjet nije nikad dogodio.

8 *Streaking*, 1971., Beograd; *Akcija 100*, 1979., *Zagreb, volim te*, 1981.



Ewa Partum i Mladen Stilinović u Institutu Tomislav Gotovac, Zagreb. Fotografija: Damir Žižić

alnosti u socijalizmu shvaćaju kao strategije subverzije i pobune protiv ideološke kontrole autoritarnoga (i puritanskog) sistema.

Gotovčevo stalno konfrontiranje s malograđanskim predrasudama nastavljeno je u novoproduciranoj i za izložbu naručenoj *sitespecific* instalaciji Nikolaya Oleynikova (1976.) *Bathers–1: Five steps to defeat both fascism and indifference (Senza titolo)* (2016.), koja je oslanjajući se na svakodnevni život i borbe, povezivala erotske intenzitete i osjetilnost političkih pobuna.

U Galeriji VN Oleynikovljev niz crteža *Nightmare of the burning soldier* (2014./2015.) referirao se na epizodu kada su papirnati spomenik *queer* antifašističkom vojniku kolektiva Chto Delat, postavljen u Berlinu, spalili nepoznati počinitelji. Pokraj Oleynikovljevih crteža prikazana je i Gotovčeva serija fotografija koja dokumentira performans *Udisanje zraka* (1962.)[9] afirmirajući transformativnu senzualnost življenja prikazanu u jednostavnom činu disanja. Uz nju su postavljene serije fotografija rumunjske umjetnice Gete Brătescu (1926. – 2018.) — *Self-Portrait, Towards White* (1975.) i *Legs in the Morning* (2009.) — koje temu disanja i vitalnosti stavljaju u odnos prema, s jedne strane društvenoj cenzuri unutar represivnog Ceauşescuova režima u Rumunjskoj, a s druge strane prema starenju. Ta ista kontradiktorna atmosfera pojačava se u duhovitoj naraciji zamišljene savršene smrti i pogreba u videu Tima Etchellsa (1962.) *So Small* (2003.).

U Galeriji Greta izložena je i druga Gotovčeva serija *Humor* (1970.), sastavljena od malih kolaža opscene seksualnosti koje su dio njegova arhiva, a bile su prvi put prikazane. U tim kolažima seksualnost nije tretirana kao supstanca niti kao tipična fantazija 1960-ih o oslobođenju kroz seksualnu praksu, već je možemo tumačiti i kao protestni diskurs prema razumijevanju odnosa moći sadržanoga unutar društvenog okvira. Prikazan je i video

9 *Udisanje zraka* nastalo je na Sljemenu, istom prilikom kada je Gotovac izveo svoj ikonički performans *Pokazivanje časopisa Elle*.

Tibora Hajaša (1946. – 1980.) *Self Fashion Show* (1976.) koji se bavi temom proizvodnje identiteta, konzumerizma u nekadašnjem Istočnom bloku , prikazanom duhovitim, dokumentarnim snimkama ljudi koji poziraju na tmurnom i užurbanom budimpeštanskom trgu. Video *Self Fashion Show* Tibora Hajaša pokazan je u dijalogu s ranije spomenutim radom Ewe Partum. Dok se u Institutu Tomislav Gotovac rad Ewe Partum mogao tumačiti u kontekstu umjetničke subjektivnosti, u Galeriji VN kao dio narativa o konfrontaciji s društvenim normama, u Galeriji Greta njezin rad dodatno dovodi u pitanje ideje o „čistom“, „prirodnom“ stanju seksualnosti koje društvene norme i država navodno potiskuju, a koje potom zahtijeva oslobođenje.

3. EPIZODA
Treća epizoda, u kojoj tijela i institucije plešu jedno s drugim, a kolektivnu borbu teško je započeti

Treća epizoda nastojala je označiti horizont na kojem se ideje o radikalnoj politizaciji umjetničke produkcije povezuju s idejama o povlačenju u privatnu sferu.

Ono što je u prethodnim epizodama bilo tek naznačeno radovima koji se bave nezadovoljstvom zbog rodne i seksualne regulacije, sumnjama u seksualno oslobođenje ili evociranjem *queer* tijela kao militantnog tijela — u trećoj je epizodi formirano unutar onoga što je Lyotard nazvao „libidinalnom ekonomijom“, shvaćanjem kapitala kao libidinalno poželjnog. Paradoksi libidinalne ekonomije, njezina institucionalna ulaganja i okruženja, kao i užitak kolektiviteta bile su teme koje su otvorili raznorodni radovi izloženi u Galeriji Nova, Stanu Softić i POGONU Jedinstvo.

Stan Softić transformiran je novim naručenim radovima suvremenih umjetnika i umjetnica: BADco. istraživao je odnose između rada, produktivnosti i institucionalizacije suvremenih umjetničkih praksi, dok je instalacija Ashley Hans Scheirl (1956.) — sa svojim monumentalnim slikama isprepletenima s filmovima, fotografijama, skulpturama i tekstovima — kolonizirala starinski građanski stan glasnim izrazima društvene konstrukcije roda, seksualnosti i moći.

U Galeriji Nova instalacija Eve Koťátkove (1982.) *Unsigned (Gugging)* (2011.) fokusirala se na Gugging — centar za umjetnost i psihoterapiju koji je pionirski eksperimentirao s umjetničkim izrazom u psihijatrijskom kontekstu. Instalacija je bila postavljena uz zelenkaste zidove koji prizivaju institucije poput škola i bolnica. U tamnom prostoru podruma Galerije Nova povijesni radovi Mladena Stilinovića, kolektiva KwieKulik (1971. – 1987.: Zofia Kulik i Przemysław Kwiek) i Sanje Iveković bavili su se sjecištima privatnosti i društvene kontrole, uz rad Keti Chukhrov (1970.) *Love Machines* (2013.) što istražuje utjecaj kapitalizma na društvene i intimne ljudske odnose, a koji unutar posthumanog stanja djeluju zastarjelo i pripadaju nižim društvenim klasama.



Ashley Hans Scheirl, *Janje moje malo*, Druga epizoda, stan Softić, Zagreb, 2016. Fotografija: Damir Žižić

U inovativnoj kulturnoj instituciji koju su suosnovali pripadnici lokalne nezavisne scene — POGON Jedinstvo, Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade — prikazana je videoinstalacija kolektiva Chto Delat *The Excluded: In a Moment of Danger* (2014.). Ukazujući na nužnost pobune i artikulacije kolektivnih borbi, video je ponudio svojevrsnu sintezu narativa koji su kružili kroz izložbe treće epizode. Premda se pitanja obrađena u ovom videu primarno odnose na suvremeni ruski kontekst, u prostoru Pogona, čvrsto povezanoga s lokalnom nezavisnom scenom, rad se proširio prema općem i zajedničkom pozivu na stvaranje platformi solidarnosti, razmjene i kritike.

4. I 5. EPIZODA
Četvrta epizoda, u kojoj su tijela još uvijek tu, ali mnoga su mrtva. Borba je tiha, bubnjevi rata čuju se u daljini, kao uvijek – ali sada jače.

Četvrta epizoda sastojala se od dvije samostalne izložbe — izložbe Gorana Trbuljaka u Galeriji Forum i izložbe Josefa Daberniga (1956.) u Galeriji Nova — zatim skupnih izložbi u Stanu Softić i u Institutu za suvremenu umjetnost, kao i samostalno kurirane izložbe u GMK-u, gdje su predstavljeni mlađi umjetnici Ana Vuzdarić (1983.) i Marko Gutić Mižimakov (1992.). Dominantne teme epizode bile su međuodnos umjetnosti i politike u povijesti i sadašnjosti, posebno angažman povijesnih avangardi i eksplicitne revolucionarne paradigme.

Osjećaj raskoraka i napetosti između želje za aktualizacijom avangardnih opredjeljenja za revolucionarnu promjenu i transformaciju umjetnosti, kao i jasnog odsustva revolucionarnog pokreta te zatvaranja političkih horizonata, bio je izražen u fizičkom okruženju Stana Softić. Namještaj je pomaknut i prekriven, kao da se priprema evakuacija nakon što su ljudi već otišli ili kao da je prostor napušten do povratka života. Te hrpe namještaja, duhovi povijesti — istovremeno melankolične i sablasne — služile su kao scenografija za dramu ili, bolje, za kritičnu



Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, (1984.–1990.), Četvrta epizoda, Stan Softić, Zagreb, 2017., Fotografija: Damir Žižić



Vlado Kristl, *Otkrivaj petokolonaše*, 1944. Četvrta epizoda, Stan Softić , Zagreb, 2017., Fotografija: Damir Žižić

komediju o rekonstrukcijama i povlačenjima, odsutnostima i diskontinuitetima, preprekama i probijanjima. Hrpe su korištene i u instalaciji Gorana Petercola (1949.) *Simetrija, udvostručavanje* (2017.), koja se bavila ponavljanjem i rekonstrukcijom odsutnosti.

Dijalog između zbirke i drugih povijesnih i suvremenih radova nastavio je oblikovati četvrtu epizodu, obogaćujući susrete odjecima raznih emancipacijskih pokreta — od jugoslavenske partizanske umjetnosti iz Drugoga svjetskog rata nadalje — kako bi se razmotrile (ne)mogućnosti revolucionarnog djelovanja u sadašnjem trenutku.

To je snažno artikulirano u Stilinovićevoj seminalnoj seriji *Eksploatacija mrtvih* (1984. – 1990.), izloženoj na ulazu u stan, u kojoj on revidira poetike suprematizma, socrealizma i geometrijske apstrakcije, istražujući krajolik mrtvih znakova koji i dalje kruže, lišeni svojega izvornog značenja. U Institutu za suvremenu umjetnost je složenost povijesnih avangardi dodatno naglašena prikazivanjem rada iz zbirke *Posljednja futuristička izložba*, koji problematizira kontradikcije između kopije i originala. Rad je temeljen na poznatoj crno-bijeloj fotografiji izložbe u Petrogradu iz 1915.

Slike Gülsün Karamustafa i partizanska produkcija Vlade Kristla, Četvrta epizoda, Stan Softić, Zagreb, 2017., Fotografija: Damir Žižić







godine, ponovno postavljenoj točno 70 godina kasnije u jednom stanu u Beogradu i „oživljenoj“ tajanstvenim beogradskim Maljevičem.

U stanu je bila prikazana i selekcija partizanske umjetnosti iz Narodnooslobodilačke borbe — uključujući grafičku mapu tiskanu u 5000 primjeraka *Partizani* (1946.) Đorđa Andrejevića Kuna (1904. – 1964.), pronađenu u obiteljskoj biblioteci stana Softić. Kunova partizanska grafika bila je postavljena tik uz kolaže vizualne poezije Katalin Ladik (1942.) iz serije *Ausgewählte Volkslieder* (Odabrane narodne pjesme) (1973. – 1975.), sastavljene od izrezaka glazbenih partitura i isječaka iz ženskih časopisa iz socijalističke Jugoslavije. Taj neočekivani spoj istaknuo je kontradikcije, ali i srodnosti procesa socijalističke modernizacije. Uz to, postavljena je i slika *Kolona* (1976.) Slavka Marića (1921. – 1995.), slikarski odraz iskustva partizanske borbe, posuđena iz Saveza antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske (SABA) — jedna od rijetkih slika s partizanskim motivima koje su još uvijek javno izložene. Stvaralaštvo Vlade Kristla (1923. – 2004.), istaknutoga hrvatskog modernističkog i neoavangardnog umjetnika poslužilo je kao polazište Goranu Trbuljaku (1948.) za njegovu samostalnu izložbu u Galeriji Forum. Usporedo s Trbuljakovom izložbom koja je uključila Kristlovo apstraktno slikarstvo, u stanu Softić pokazani su Kristlovi partizanski plakati (iz zbirke Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu) koje je umjetnik napravio tijekom Narodnooslobodilačke borbe. Uključenjem u istu epizodu Kristlovih političkih plakata i za umjetnika prepoznatljivih djela apstraktnog slikarstva ukazalo se na potrebu nadilaženja konstruirane dihotomije između društveno angažirane i autonomne umjetnosti.

Cilj prikazivanja tih radova nije bio poistovjećivanje s partizanskim pokretom niti zamjena društvene transformacije revolucionarnom retorikom, nego povezivanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti postavljanjem pitanja o današnjim nemogućnostima revolucionarnog djelovanja i suočavanju s patologijama sadašnjeg trenutka.

To je dodatno naglašeno u posljednjoj sobi stana, gdje je prikazana selekcija slika i kolaža turske umjetnice Gülsün Karamustafe (1946.) iz 1970ih, posvećenih krvavoj povijesti lijevih pokreta u Turskoj, njihovim prosvjedima i akcijama. To je bila jedina soba koja tijekom cijeloga izložbenog projekta na planu izložbenog dizajna nije zadržala karakter stana, već je djelovala kao „klasičan“ izlagački prostor. Dok je u prethodnim epizodama bila korištena kao projekcijska soba, u ovoj epizodi crvena boja zidova i crveni tepih suptilno su kreirali izgled muzeja koji sadržava djela „starih majstora“.

6. EPIZODA
Brodolom u bivšem muzeju revolucije: finale koje ne veže labave krajeve

Sažimajući prethodna istraživanja, šesta epizoda predstavljena je kao finale projekta, održano u Domu hrvatskih likovnih umjetnika / HDLU, povijesno pregnantnom umjetničkom prostoru u Zagrebu. Uključivala je



Július Koller, *Question Mark Cultural Situation (U.F.O.)*, Šesta epizoda, HLDU, Zagreb, 2017. Fotografija: Damir Žižić



6. epizoda, HLDU, Zagreb, 2017., Fotografija: Damir Žižić

i prostorne točke iz prethodnih epizoda — Stan Softić i Galeriju Nova. Nakon niza po gradu disperziranih izložbenih prezentacija, izbor HDLU-a kao glavnog mjesta za završnu epizodu bio je strateški: njegova veličina omogućila je stvaranje dijaloga među radovima iz Kontakt Art Collection, a kratak pogled na povijest zgrade otkriva snažnu povezanost umjetničkih institucija i društvenih okolnosti.[10]

10 Zgradu HDLU-a projektirao je Ivan Meštrović. Pod nazivom Dom likovnih umjetnosti kralja Petra I. Velikog Osloboditelja otvoren je 1938. godine kao umjetnički prostor. Taj je naziv napušten već nekoliko godina kasnije, kada je tijekom Drugoga svjetskog rata NDH pretvorila zgrada u džamiju. U razdoblju socijalizma djelovala je kao Muzej revolucije naroda Hrvatske (odnosno Muzej socijalističke revolucije) sve do 1990. godine, kada je ispražnjena od povijesnog sadržaja i vraćena svojoj današnjoj funkciji izložbenog prostora tipa Kunsthalle, danas najčešće nazivana Meštrovićev paviljon ili popularno – Džamija.

Izložbene strukture u HDLU-u konceptualizirali su umjetnik David Maljković i arhitektica Ana Martina Bakić. Maljkovićeve metode stvaranja efekta očuđenja kroz neočekivane prostorne konstelacije i pomicanje očekivanja gledatelja bile su vidljive već na samom ulazu: velika, kontraintuitivno postavljena pregrada natjerala je posjetitelje da krećući se prostorom, odmah „odaberu stranu“ kojom će krenuti. Tom gestom naglasila se nemogućnost lakog zahvaćanja izložbe u njezinoj cjelini. Konceptualno, ponovna upotreba izložbenih struktura i dehijerarhizacija sadržaja bili su ključni principi oblikovanja postava.

U drugim dijelovima izložbenog prostora radovi su bili smješteni na fragmentima prethodnih izložbenih struktura — onih koje su bile rastavljene, ponovo izgrađene, transformirane — stvarajući dojam da se nalazimo usred procesa raspadanja i ponovne izgradnje. Dizajn tih „tranzicijskih“ struktura proizlazio je iz želje da se angažira formalni karakter i kružni tok prostora HDLUa, radije nego njegova ideološka i povijesna opterećenost. Na pročelju, iznad ulaza, ponovno je instalirana zastava Júliusa Kollera *Question Mark Cultural Situation (U.F.O.)* (1992.), naglašavajući otvorenost izložbe različitim interpretacijama.

Na stubama koje vode u gornje galerije postavljen je rad Mladena Stilinovića *Kolači* (1993.), kao referenca na njegovu stariju instalaciju na istom mjestu. Praksa stvaranja neočekivanih sučeljavanja, ranije uvedena u projektu, nastavljena je i ovdje: mnogi radovi koji su već bili prikazani u prijašnjim epizodama — poput skulptura Márie Bartuszové (1936. – 1996.) ili plave linije barda poljske neoavangarde Edwarda Krasińskog (1925. – 2004.) — ponovno su izloženi, ali u novim konstelacijama. Mária Bartuszová bila je slovačka kiparica, jedna od najznačajnijih predstavnica srednjoeuropske moderne i neoavangardne skulpture druge polovice 20. stoljeća. Njezin kiparski jezik, određen eksperimentalnom uporabom gipsa, obilježen je organskim oblicima, krhkošću materijala i naglašenom taktilnošću. Iako je tijekom života djelovala relativno izolirano i izvan službenih umjetničkih tokova socijalističke Čehoslovačke, kao i drugi umjetnici zbirke Kontakt uključeni u ovu izložbu poput Gete Brătescu, Bartuszováin rad je posthumno stekao međunarodno priznanje te se danas smatra ključnim doprinosom feminističkoj umjetnosti, postminimalizmu i eksperimentalnoj skulpturi 20. stoljeća.

Na otvorenju je izvedena performativna rekonstrukcija rada *Repetitio est Mater* (2000.) Sanje Iveković, kao *reenactment* njezina performansa s otvorenja prve WHW-ove izložbe *Što, kako i za koga, posvećeno 152. obljetnici Komunističkog manifesta* iz 2000. godine, održane u istoj zgradi. Izvođenje je rekreiralo pismo koje je antifašistička borkinja Nada Dimić, ubijena od strane NDH režima, napisala iz okupiranog Karlovca svojim suborcima antifašistima.

U blizini je bila izložena grafička mapa s katastrofičnim motivima Drugoga svjetskog rata — *Plodovi uzbuđenja 1941. i 1942.* (1941./42.) hrvatskog umjetnika Marijana Detonija (1905. – 1981). Ubrzo nakon nastanka te mape (koja je, zanimljivo, nastala upravo u Karlovcu, istom gradu iz kojeg je Dimić pisala), Detoni se pridružio partizanima, pa rad bilježi prijelomnu točku koja

spaja umjetnost i život kroz aktivni čin borbe. Nekoliko drugih tematskih niti prožimalo je finale izložbenog projekta *Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)*. Teme odnosa između apstrakcije i fikcije, javnog prostora i pojedinca, prirode i ljudskog tijela, kozmizma i utopijskih ideja znanstvene fantastike – proizašle su iz srodnih senzibiliteta i metodologija umjetnika iz 1960-ih i 1970-ih zastupljenih u zbirci Kontakt.

U Stanu Softić umjetnici Tina Gverović (1975.) i Siniša Ilić (1977.) stvorili su ambijent koji je ispraznio i transformirao naizgled zatvoreni prostor stana. U Galeriji Nova radovi Borisa Cvjetanovića (1953.), Milice Tomić (1960.) i Želimira Žilnika (1942.) prikazivali su kako su potisnuti ekonomski sukobi, pogoršani globalnom krizom i industrijskim trendovima 1970-ih i 1980-ih, proključali u nasilnu identitarnu politiku i oružani sukob u Jugoslaviji 1990-ih.

EPILOG PROJEKTA
My sweet little lamb, što je budućnost ovoga?

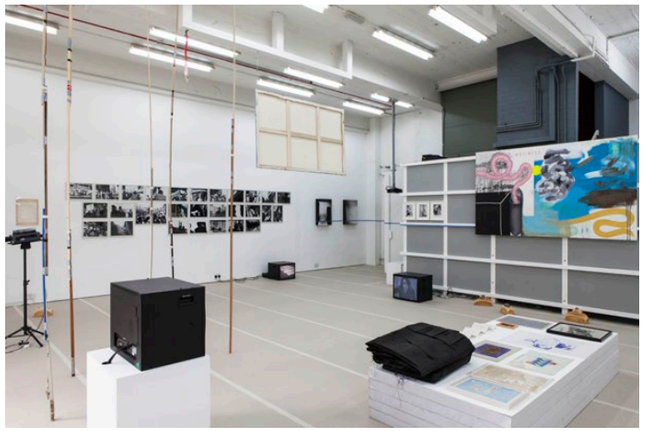
Nakon šest epizoda koje su se odvijale u Zagrebu, izložba se smjestila u The Showroom, London kao poetski epilog projekta, pri čemu je naslov obrnut iz *My sweet little lamb (Everything we see could also be otherwise)* u *Everything we see could also be otherwise (My sweet little lamb)*. Izložba je uključivala Stilinovićeve radove koji tematiziraju odnos između ekonomije, novca i ideologije te je općenito propitivala umjetničke antipristupe iz 1960-ih i 1970-ih.

S obzirom na to da su antisistemske i antikomodifikacijske strategije prošlih umjetničkih praksi danas u velikoj mjeri komodificirane i asimilirane u tržište, o čemu, među ostalim, svjedoči i njihovo uključenje u zbirku Kontakt, epilog izložbe vođen je potragom za mogućim gestama reaktualizacije povijesti umjetničkih praksi istočne Europe. Epilog izložbe nije predstavljao zaključnu riječ, već neku vrstu naknadne misli — poticaj za ponovno istraživanje suvremenih oblika antisistemskih modaliteta, kao nesigurnosti sadašnjeg vremena. Smještanje epiloga izložbe u Londonu, neposredno po Brexitu, stvorilo je gustu atmosferu u kojoj su iskustvo postkomunističke tranzicije i njezina potisnuta iskustva postavili pitanje kako se ti uvidi mogu povezati sa zajedničkom budućnošću.

U gusto koncipiranoj prostornoj konfiguraciji radovi su zauzeli unutrašnjost i vanjštinu zgrade Showrooma, suprotstavljajući njezinu arhitekturu instalaciji koja je nalikovala privremenoj okupaciji ili useljavanju u novi prostor. To je naglašeno instalacijom Marcusa Geigera (1957.) *Untitled* (2013.), također prikazanom u prvoj epizodi u Zagrebu, koja je u potpunosti prekrila podove galerije materijalima za zaštitu gradilišta. Metodologija zagrebačkog dijela projekta — rastezanje izložbe kroz vrijeme i različite lokacije — u epilogu je dodatno pojačana: produljeno eksperimentiranje s formatom izložbe pretvoreno je u format „totalizirajuće izložbe“. Izložba se proširila izvan uobičajenih prostornih parametara galerije, uključujući njezine pomoćne prostorije poput ureda, skladišta i toaleta, pa se proces demuzealizacije zbirke, započet u Zagrebu, ovdje zgusnuo i intenzivirao.



Pogled na izložbu izvana, The Showroom, London 2017., Fotografija Daniel Brooke



Pogled na izložbu interijer, The Showroom, London, 2017., Fotografija: Daniel Brooke

Projekt je proširen uključivanjem nekoliko londonskih umjetnika različitih generacija: konceptualnog umjetnika Stephena Willatsa (1943.), performera Tima Etchellsa te mlađih umjetnika poput Oscara Murilla (1986.) i Vlatke Horvat (1974.), koji djeluju u Londonu. Korištenjem vanjskih zidova galerije kao porozne membrane izložba je izašla i na eksterijer zgrade. Serija crnih patiniranih slika Oscara Murilla *The Institute of Reconciliation* (2017.) bila je instalirana na skelastrukturi, koja je zatim ponovno upotrijebljena kao platforma za prezentaciju ikoničkih radova iz 1970ih i 1980ih Mladena Stilinovića i Júliusa Kollera, uključenih u zagrebačku izložbu. Propitujući slabosti umjetničkog polja sredinom 1960ih, Július Koller predložio je koncept „nove kulturne situacije“ koja bi umjetnicima omogućila „da se angažiraju umjesto da aranžiraju“. Upravo to pitanje — kako se mogu obnoviti suvremeni umjetnički režimi u sinergiji s institucijama? — bilo je središnje pitanje cijelog projekta.

Promatran kao cjelina, izložbeni projekt u vremenu *My sweet little lamb (Everything we see could also be otherwise)* razmatrao je mogućnosti rekonfiguriranja umjetničke i kulturne produkcije testiranjem i proširivanjem kapaciteta malih i srednjih institucija u trenutku kada se suočavaju sa sve većim materijalnim i političkim pritiscima. Ističući njihovu važnost, projekt je pokazao da složeni projekti većega izložbenog opsega ne moraju ovisiti o reprezentacijskim formatima muzeja, koji danas sve više djeluju kao spektakli masovne konzumeristične kulturne potrošnje, a sve manje kao mjesta kompleksne kulturne i društvene proizvodnje. Dekonstruirajući ideju zbirke kao jedinstvenog entiteta i postupno gradeći izložbu kao kontinuirani niz aktivnosti, izložbeni postav i arhitektonske rekonfiguracije postali su noseće metode reformuliranja izložbe kao kontinuiranoga, preklapajućeg toka motiva, ljudi i ideja dovedenih u kontakt putem medija izložbe. Time je afirmirana ideja da se izložbe ponašaju kao — kontinuirane probe bez premijere.



Edward Krasiński, *Retrospective*, (1984.), The Showroom, London, 2017., Fotografija: Daniel Brooke

— Izlaganje na konferenciji i ovaj članak temelje se na tekstovima kolektiva WHW nastalima uz projekt *Janje moje malo – sve što vidimo moglo bi biti i drugačije* (WHW, Zagreb, 2016. – 2017.).

Ana Dević je kustosica, edukatorica i spisateljica. Živi u Zagrebu. Uz Ivet Ćurlin, Natašu Ilić i Sabinu Sabolović, članica je kustoskoga kolektiva WHW, koji je od 2003. do 2023. vodio program Galerije Nova u Zagrebu. WHW od 2018. vodi edukativni program za mlade umjetnike WHW Akademija u Zagrebu. Doktorandica je na studiju povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Zadru. Njezin rad povezuje različita područja koja uključuju hibridne oblike umjetničke produkcije: izložbe, publikacije i diskurzivne formate.

Uz rad na WHW Akademiji, od 2019. predaje na MA programu Nuova Accademia di Belle Arti NABA-e u Milanu. S WHW-om kokurirala je brojne međunarodne izložbe: *Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.; *What keeps mankind alive?*; 11th Istanbul Biennial, Istanbul, 2009., *Really Useful Knowledge*, Museo Reina Sofia, Madrid, 2014.; Želimir Žilink “Shadow Citizens”, Kunstalle Wien, Beč i dr. Članica je organizacijskog odbora 9. međunarodne konferencije o odrastu *Planet, ljudi, skrb – to se zove odrast!* koja je održana u Zagrebu 2023., i kustosica istoimene izložbe. Godine 2025 bila je stipendistica u La Maison Dora Maar u Menerbsu.

KUSTOSKA PRAKSA *A POSTERIORI*: KURIRANJE KAO PRAXIS

Iskustva prostora za suvremenu i medijsku umjetnost siva) (zona

Darko Fritz

Stručni rad /
Professional paper
UDK 7:061.2](497.584Korčula)

Polazišna točka djelovanja sive) (zone od samog osnutka jest pretpostavka da se znanje ne proizvodi primarno teorijom nego praksom, odnosno da se spoznaja ne pojavljuje kao prethodno formulirana hipoteza, već kao emergentni učinak dugotrajnog rada, ponavljanja, pogreške, susreta i materijalnih uvjeta. Takvo shvaćanje znanja ukorijenjeno je u tradicijama praxisa, kritičke pedagogije i eksperimentalne umjetnosti, ali u području suvremenog kuriranja ono ima posebno destabilizirajući učinak jer izravno dovodi u pitanje hegemonijsku poziciju kustosa kao autora diskursa. U dominantnim modelima izlaganja koji su se od devedesetih godina etablirali unutar globalizirane umjetničke scene kustos se pojavljuje kao figura koja unaprijed definira teorijski okvir i problemsko polje, a potom unutar tog okvira selektira umjetničke radove koji imaju funkciju ilustracije već formuliranih teza. Izložba u tom modelu ne nastaje iz umjetničkih procesa, nego iz diskurzivne arhitekture koja se naknadno popunjava sadržajima, pri čemu umjetnički rad gubi status primarnog proizvođača značenja i postaje sredstvo u službi kustoske naracije.

Nasuprot tome, **kustoska praksa *a posteriori***, kakva se razvila u okviru sive) (zone, polazi od obrnutog smjera. Ovdje teorija ne prethodi radu, nego se pojavljuje kao njegov talog, kao rezultat dugotrajnog rada, situacijskih odluka i kolektivnih procesa. Kuriranje se ne shvaća kao autorska gesta, nego kao oblik održavanja uvjeta u kojima se umjetnički procesi mogu odvijati bez prisile da se uklope u unaprijed zadane narative. Kustos u tom modelu nije autor diskursa, nego jedan od sudionika u njegovu nastajanju, netko tko sluša, posreduje i omogućuje, a ne netko tko propisuje i zatvara značenja. Takav pristup ne isključuje teoriju, ali joj oduzima normativnu moć i pretvara je u refleksivni alat koji se pojavljuje tek kada za to postoje iskustveni razlozi. Kuriranje se ne shvaća kao autorski čin pisanja značenja, nego kao održavanje uvjeta u kojima se značenje može pojaviti, mijenjati i ponekad ostati nedovršeno.

Već u trenutku osnutka 2006. godine ta se pozicija manifestira i simbolički i operativno. Osnivanje sive) (zone u Korčuli 2006. godine već je na razini prostorne i institucionalne odluke predstavljalo radikalan odmak od dominantnih kulturnih geografija. U trenutku kada europske kulturne politike sve snažnije integriraju umjetnost u modele kreativnih industrija, turističke ekonomije i projektne kvantifikacije, pokretanje prostora za suvremenu i medijsku umjetnost na jadranskom otoku bez infrastrukture za takve prakse bilo je gesta svojevrsne auto-decentralizacije. Otok se pritom ne shvaća kao provincija ili deficit, nego kao prostor oslobođen pritiska centara moći, tržišta i karijernih hijerarhija. Upravo u toj udaljenosti od velikih institucija postaje moguće razvijati oblike rada koji nisu podređeni logici vidljivosti, brendiranja i natjecanja. Umjesto da se nova galerija predstavi kroz klasični kustoski *statement*, u najavi izložbe *Fotovideo* Borisa Cvjetanovića objavljena je definicija pojma „grey area“ s engleske Wikipedije. U prijevodu, uz napomenu da je izvorno bila na engleskome, ona kaže da je siva zona pojam za granicu između dviju ili više stvari koja je nejasno definirana, granicu koju

je teško ili nemoguće precizno odrediti, ili definiciju u kojoj se granica stalno pomiče. Siva zona označava problem razvrstavanja stvarnosti u jasno odvojene kategorije, primjerice gdje završava erotika, a počinje pornografija; siva zona prava označava područje u kojem ne postoji jasan zakon ili presedan; siva zona etike označava dilemu u kojoj je granica između ispravnoga i pogrešnoga zamagljena. Sive zone prihvaćene su u demokratskim društvima jer su povezane s tolerancijom, dok u totalitarnim sustavima one uglavnom nisu dopuštene. Mnogi ljudi prihvaćaju sive zone kao prirodan dio ljudskog iskustva, dok drugi na njih reagiraju s nepovjerenjem i osjećajem manjkavosti svakoga misaonog sustava koji ih prihvaća. Ta definicija, premda preuzeta iz popularnog izvora, iznimno precizno pogađa programsku orijentaciju sive) (zone kao prostora suvremene i medijske umjetnosti. Pojam prostora u tom kontekstu ne odnosi se samo na fizičku galeriju nego na sve moguće prostore prezentacije umjetničkih radova, od urbanih i ruralnih javnih prostora do elektroničkih medija poput interneta i radija, pa i do sasvim nematerijalnih prostora poput medijskog prostora, prostora sjećanja i dislokacije. Od samoga početka izložbeni program zacrtava smjernice pristupa kustoskom radu i produkciji koje privilegiraju radove smještene u tom još neosvojenom prostoru između kategorija. Ti radovi nisu nedefinirani zato što im nešto nedostaje, nego zato što odbijaju biti zatvoreni u postojeće klasifikacije.

Izlagački program 2007. godine započinje performansom i izložbom Slavena Tolja, a u engleskoj PR najavi objavljen je i kratak autorski tekst u formi manifesta. U prijevodu na hrvatski, uz napomenu da je izvorno bio napisan na engleskome, taj manifest glasi da je: „siva) (zona nenametljiva, nezavisna, neprofitna i neinstitucionalna struktura koja djeluje tijekom lijenoga ljetnog vremena unutar sive zone prijateljstava, odmora i kulturnog financiranja, produkcije i distribucije. Ona predstavlja radove suvremene i medijske umjetnosti s naglaskom na one koji popunjavaju jaz između tih dvaju umjetničkih svjetova i diskursa, pri čemu su poželjni programi koji pomiču medije i preskaču okvire jednostavnih definicija i interpretacija. Siva) (zona djeluje iz grada Korčule na otoku Korčuli u Hrvatskoj, uživajući slobodnu poziciju kulturne periferije i izazov nepostojanja konteksta suvremene i medijske umjetnosti u neposrednoj okolici. Periferija pruža slobodu od ustaljenih kulturnih igara moći, predvidljivih modnih ključnih riječi i dvostrukih kriterija koji ovise o geopolitičkoj poziciji umjetničkog proizvođača, kao i od drugih mehanizama izgradnje reputacije u kulturnoj industriji. Siva) (zona je protokol između *white cubea* i *black boxa*, voli biti mala i ne želi rasti, osjeća da je kreativna industrija 21. stoljeća u pogrešci, čvorište je sive ekonomije i slijepa ulica društvene not.mreže suvremene kulturne politike, operativni sustav ne-rada, radije bi ronila u kristalno plavom moru nego u silikonskom, preferira periferiju umjesto centra i voli govoriti loš engleski.“[1]

1 Darko Fritz, „Diskursi s periferije“, u: *siva) (zona ... diskursi s periferije*, ur. Darko Fritz (Siva zona, 2021), 11.

Taj manifest, premda pisan ironično i poetski, vrlo precizno opisuje političku i kulturnu poziciju sive) (zone. Odbijanje logike rasta danas se može čitati kao anticipacija onoga što će se kasnije artikulirati pojmom *odrasta*, iako autor tada nije znao za taj termin. Ta rečenica nije bila teorijska pozicija, nego praktična odluka: odbijanje logike širenja, skaliranja i profesionalizacije kao dominantnog horizonta kulturnog rada. Time se kustoska praksa svjesno smješta izvan modela kulturne industrije i prihvaća periferni, mali, spori i relacijski oblik djelovanja.

U prvoj fazi djelovanja, od 2006. do 2012. godine, siva) (zona funkcionira kao *one-man* galerija u kojoj se sve institucionalne uloge, od kustosa i producenta do administratora, dizajnera, tehničara i čuvara prostora, spajaju u jednoj osobi. Ta koncentracija funkcija ne proizvodi autoritarnu strukturu, nego omogućuje maksimalnu fleksibilnost i neposrednost. Program se ne planira unaprijed u višegodišnjim ciklusima, nego se razvija kroz susrete, pozive, dugotrajne odnose s umjetnicima i slučajne konstelacije interesa. Upravo iz tog rada bez čvrstog programskog okvira nastaje metoda koja će kasnije biti artikulirana kao kustosa praksa *a posteriori*: izložbe i projekti nisu realizacija unaprijed formuliranih koncepata, nego zapisi procesa koji je u tijeku.

Od samoga početka izložbeni program zacrtava smjernice pristupa kustoskom radu i produkciji koje privilegiraju radove smještene u tome još neosvojenom prostoru između kategorija. Serija *Fotovideo* Borisa Cvjetanovića iz 2006. godine paradigmatski je primjer takvog pristupa. Riječ je o videozapisima snimljenima fotoaparatom u jednom statičnom kadru, u trajanju ograničenom memorijskim kapacitetom uređaja. Ti radovi ne koriste filmski jezik i stoga ne spadaju u videoumjetnost, ali nisu ni fotografije jer su vremenski procesualni. Oni postoje u prostoru između, u medijskom procjepu koji tek treba biti imenovan. Cvjetanović, etablirani fotograf koji je 2003. godine predstavljao Hrvatsku na Venecijanskom bijenalu, tada je prvi put izlagao u drugom mediju. Sam naziv serije *Fotovideo* nastao je u kustoskom dijalogu kao način da se privatni eksperiment, proizašao iz znatiželje i bez ambicije da postane umjetnički rad, prevede u javni izložbeni kontekst. Time je jasno demonstrirana kustoska praksa *a posteriori*, teorija i terminologija pojavljuju se tek kao odgovor na praksu, a ne kao njezin uvjet.

Takav pristup nastavljen je i u sljedećim godinama sustavnim propitivanjem odnosa između *white cubea* i *black boxa*, dviju paradigmi koje su obilježile galerijsku i medijsku umjetnost. Izložbe i produkcije u sivoj) (zoni često su zauzimale taj međuprostor, predstavljajući radove koji su bili djelomično ili u potpunosti ostvareni u reproduktivnim i digitalnim medijima, ali izloženi u galerijskom kontekstu bez pokušaja da se svrstaju u stabilan format. Videoradovi Ivana Faktora, Albana Muje, Lemeh 42, Samuela Cepede, Dalibora Martinisa, Marine Zukrov, Thomsona i Craigheada, generativni video Špele Petrič i Mihe Turšiča, interaktivni video Ivana Marušića Klifa, AR projekti Shannona Novaka i Chiarre Passe, intreaktivne videoigre Vitomira Drinkovića, holografi Alexeija Blinova,

VR instalacija Hito Steyerl te bio-umjetnički projekti Iana Clothiera, Andrewa Hornblowa i Anne Marie Maes nisu tretirani kao „nove tehnologije“ koje treba objasniti publici, nego kao materijalni i perceptivni izazovi koji mijenjaju sam pojam izložbe.

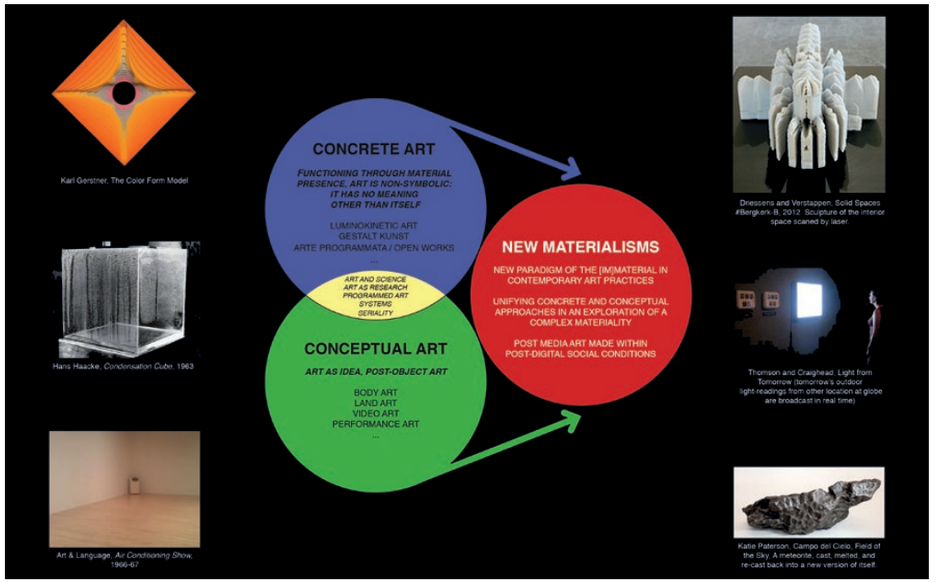
Posebno važan aspekt nove kustoske prakse u sivoj) (zoni bio je odnos prema performansu i vremenu. Galerijski performansi Slavena Tolja, ali i eksperimentalni projekti poput *Sonolevitacije* Dmitryja Gelfanda i Eveline Domnitch, u kojoj se deset dana za po troje ljudi zvukom levitiraju zlatni listići koji se potom koriste kao instrument, pokazali su kako izložba može biti temporalna situacija, a ne prostorni raspored objekata. U tim slučajevima kustoska uloga više nalikuje dramaturgiji uvjeta nego klasičnom izlaganju: potrebno je osmisliti ritmove, trajanja, logistiku i odnos publike i izvođača, a ne samo raspored radova.

Od samog početka siva) (zona jednako snažno djeluje i izvan galerijskog prostora, u javnom prostoru grada i otoka. Instalacije Dražena Vitolovića, Gorana Trbuljaka, Joška Baće, Sandra Đukića, Saše Sedlačeka, grupe Radioqalia, Hrvoja Hiršla i Pierrea Proskea pretvarale su fasade, trgove, crkve i ulice u privremene izložbene situacije. Time se kustoska praksa pomiče iz okvira upravljanja izložbenim prostorom prema upravljanju kontekstima i odnosima jer javni prostor sa sobom nosi socijalne, povijesne i političke slojeve koji postaju dio rada.

U tom smislu i interdisciplinarni projekti, poput *Komercijalizacije povijesti* Andreje Kulunčić ili *Teorijskih filmova* Transfera i peripatetičkih performansa *Što je povijest? Hommage Praxisu* Armina Medoscha, *Slušanje sa morem i kamenom* Anemarie Pravicencu i Manje Ristić te *Sakrij Sunce* kulturno-umjetničke udruge Uzgon, pokazuju kako se teorija, povijest i politika u sivoj) (zoni ne prezentiraju kao apstraktni diskurs, nego kao izvedbene i medijske situacije. To je kustoska praksa koja ne izlaže teoriju, nego je proizvodi u činu.

Siva) (zona kao udruga građana uključuje više autora u oblikovanje programa. Od 2013. godine program se razvija u četiri programske linije koje nisu rigidni teorijski okviri, nego žarišta oko kojih se okupljaju umjetnički projekti, kustoske inicijative, znanstvena istraživanja i suradničke mreže. Njihova funkcija nije normativna nego operativna: one služe kao infrastrukturna polja unutar kojih se mogu pojaviti nova pitanja, novi akteri i nove prakse. Time se dodatno razgrađuje centralizirana kustoska pozicija jer svaka programska linija ima vlastitu dinamiku, vlastite autore i vlastite oblike produkcije znanja.

Unutar programske smjernice **Politike zelenih prostora** kustoske prakse predstavljanja umjetničkih projekata isprepleću se s autorskim i istraživačkim radom članova udruge. Ovdje se ekologija ne shvaća kao tema, nego kao uvjet opstanka i kao polje političkog i kulturnog djelovanja. Ključni autorski doprinos čini znanstveno istraživanje **Sani Sardelić** o samoniklim jestivim, začinskim i ljekovitim biljkama otoka Korčule, praćeno radionicama koje to znanje vraćaju lokalnoj zajednici i prevode u suvremeni kulturni kontekst. Nadalje, područje zvučnih ekologija otvara se za umjetničke projekte, umjetnička istraživanja, zvučna mapiranja otočkog prostora, koje je napravila članica udruge **Manja Ristić**, i sudjelovanje u mreži CENSE (Central-European Network for Sonic Ecologies). Uz vlastita istraživanja predstavljeni su i brojni drugi umjetnički radovi kao što su izložba *Gerilska košnica* o pčelama Anne Marie Maes, radovi zvučne ekologije Leah Barclay i *Is Resistance Futile – o politikama zelenog prostora, politikama crvenog prostora* Shu Lee Cheang gdje je autorica, inspirirana ovom projektnom linijom, uspostavila odnos s politikama tijela. Time se dugoročno ostvaruju procesi u kojima se znanje, umjetnost i okoliš međusobno oblikuju. Politike zelenih prostora tako obuhvaćaju pitanja vode, hrane, energije i održivosti, uključujući istraživanja *low-power*, *low-tech* i DIY pristupa proizvodnji i distribuciji energije.



Darko Fritz, *Novi materijalizmi*, shema, 2016.

Programska linija **Novi materijalizmi** usmjerena je prema pitanjima materijalnosti signala i informacija, ekonomiji podataka i granicama ljudske percepcije u suvremenom audiovizualnom i digitalnom okruženu. Ovdje se kustoska praksa razvija u izložbenim serijama i projektima koji istražuju kako se informacije utjelovljuju, kako se digitalno i analogno međusobno prevode i kako tranzicije između medija proizvode nove estetske i spoznajne režime. Materijalnost signala postaje vidljiva upravo u tim prijelazima, kada se misao, kod ili zvuk pojavljuju kao fizički fenomen. Serija izložbi *New Materialisms,* dijelom ostvarena s kolektivom HICA iz Škotske, pritom se povezuje s nasljeđem konkretne i konceptualne umjetnosti od 1960-ih do danas, stvarajući kontinuitet između povijesnih eksperimenata s formom i suvremenih medijskih praksi. Kustoski okvir ne služi kao teorijska matrica, nego kao polje eksperimenta u kojem radovi funkcioniraju kao istraživački instrumenti.



Armin Medosch, teoretski performans *Što je povijest? Hommage Praxisu, grupi Praxis i Korčulanskoj ljetnoj školi*, 2015.; kustos Darko Fritz

U posebnu kategoriju, koja uključuje spoj znanstvenih i umjetničkih istraživanja s kustoskim i umjetničkim produkcijama članova udruge, spada programska smjernica **Povijest suvremenosti**. Putem četiri višegodišnja istraživačka projekta ukazuje se na dobre prakse i posebnost prostora kao modela održivoga otočkog razvoja. Ti projekti ne služe samo dokumentiranju prošlosti, nego aktivno proizvode resurse za sadašnje i buduće kulturne politike. Znanstvena i umjetnička istraživanja objedinjuju interdisciplinarni pristup kustosa, umjetnika, kulturnih antropologa, etnologa, konzervatora, arhivista i drugih stručnjaka te lokalnu zajednicu, institucije, udruge i inicijative, koji su predstavljeni na nizu izložbi, umjetničkih projekata, znanstvenih simpozija, tekstova i javnih predavanja.

Istraživanje **Međunarodnih likovnih susreta u Veloj Luci 1968**. – **1972**., koje vodi Darko Fritz od 2013. godine, rekonstruira jednu od ključnih, ali marginaliziranih epizoda međunarodne modernističke umjetničke produkcije, koja se odvila na otoku Korčula. Projekt uključuje izradu kronologije, bibliografiju, arhivsko i terensko istraživanje (u Hrvatskoj, Srbiji, Italiji, Francuskoj i Poljskoj), digitalizaciju građe, kritičke osvrte i javne prezentacije istraživanja u raznim formatima, uključujući i umjetničke radove. Manifestacija koju je inicirao bračni par umjetnika Petar Omčikus i Kosa Bokšan prvobitno je zamišljena kao ljetna kolonija likovnih umjetnika za rad u mediju mozaika, no u sljedeća dva izdanja ostvarena je interdisciplinarna sinteza raznih umjetničkih disciplina, urbanizma i arhitekture te napokon multimedijalnog pristupa koji uključuje masovne medije i participaciju lokalnog stanovništva. Na prvim Susretima u Veloj Luci 1968. godine sudjelovala je heterogena skupina od 29 umjetnika i likovnih kritičara koja je spontano započela i eksperimente sa zajedničkim stvaranjem, te proizvela oko 70 mozaika. Mnogi umjetnici su prvi put radili u tehnici mozaika. Mjesto susreta u socijalističkoj i nesvrstanoj Jugoslaviji pokazalo se ključnim za slobodne posjete umjetnika s obje strane tzv. željezne zavjese hladnog rata. Drugi Međunarodni susret umjetnika održan je 1970. u Veloj Luci, Korčuli, Blatu i Orebiću. Započet je četverodnevnim simpozijem pod nazivom *Povijesni i sociološki aspekti razvoja jugoslavenske arhitekture*. Dio programa bio je i posjet Korčulanskoj ljetnoj školi. Na Susretima razmatrana je izgradnja turističkog naselja u velolučkoj uvali Plitvine, u direktnoj suradnji urbanista, arhitekata i umjetnika, dok se početak i kraj gradnje planirao već za sljedeću godinu. U pripremi toga ambicioznog plana djelovala je komisija za prijedlog regulacijskog plana uvale Plitvine na kojem su sudjelovali talijanski arhitekt Maurizio Sacripanti, kubanski arhitekt s pariškom adresom Ricardo Porro te Pierre Gaudibert, povjesničar umjetnosti i kustos iz Muzeja moderne umjetnosti grada Pariza. Generalni plan Ricarda Porroa, naselja u obliku ljudskog tijela, razrađivalo je tridesetak međunarodnih urbanista, teoretičara, arhitekata i umjetnika. Administracija je na položaju glave, smještajne jedinice u ekstremitetima, restoran u želucu, park/labirint je na mjestu crijeva, dok je komunikacija s morem na mjestu genitalija. Naselje je zamišljeno kao svojevrsni *Gesamtkunstwerk* koji je sintetizirao arhitekturu, skulpturu, slikarstvo i turizam u novom, slobodnom društvenom ozračju. Posljednji Međunarodni susret umjetnika održao se 1972. sa službenom temom pod nazivom *Problem stvaranja nove forme prizora integracijom stanovništva, filmskih, televizijskih, glazbenih i likovnih stvaralaca*. O toj manifestaciji dostupno je vrlo malo dokumentacije, pa je provedeno šire arhivsko i terensko istraživanje kojim se rekonstruirala većina predstavljenih sadržaja. Tijekom razvoja manifestacije možemo pratiti elaboraciju organizacije u raznim postavkama odnosa osobnoga, kolektivnog i timskog rada kreativaca u sprezi s lokalnom upravom i privredom, uz što je razvijeno nekoliko modaliteta participacije šireg broja lokalnog stanovništva u kreativnim umjetničkim procesima.

Darko Fritz je na tu temu objavio više stručnih tekstova i prezentirao rezultate znanstvenih istraživanja na međunarodnim konferencijama, te kao kustos priprema izložbu u suradnji s MSU Zagreb.[2] Također je ostvario i niz vlastitih umjetničkih radova u projektu *Zamišljene budućnosti (Turizam)*. U umjetničkom projektu su putem filma, VR instalacija, grafika i skulptura oživljene neostvarene utopijske ideje prepletene s dokumentacijom arhitektonskih vizija i umjetničkih radova koji su osmišljeni za turističko naselje: skulptura srca Aline Szapocznikow, *land-art* intervencija

2 Darko Fritz, „Međunarodni susreti u Veloj Luci 1968. – 1972.", *Oris*, br. 111 (2011): 142–151.; Darko Fritz, „(Ne)ostvarene utopije Međunarodnih susreta umjetnika u Veloj Luci", *Lanterna*, Vela Luka, 50–65.; Darko Fritz, „Creative Utopias in the International Artists' Meetings in Vela Luka 1968 – 1972", u *20th Century Heritage*, ur. Darko Fritz (Siva zona, 2025), 70–88.



Maja Marković, *Zaostatak interijera*, detalj, 2020. Fotografija: Marko Ercegović



Maja Marković: *Zaostatak interijera*, instalacija, 2020. Fotografija: Marko Ercegović

Uga la Pietre na otočiću Ošjak, mozaik nepoznatog autora, funkcionalna skulptura *Tobogani* Pierrea-Martina Jacota i „kuća za muzičara" slikara Claudea Bellegardea u obliku stiliziranog penisa. Fritzov umjetnički rad *Srce (Za Alinu),* ostvaren kao poliptih u mediju foto-grafike u svjetlosnim kutijama, posvećen je poljskoj umjetnici Alini Szapocznikow, čije su dvije dokumentarne fotografije makete skulpture za turističko naselje uključene u sam rad. Te, dosad neobjavljene, fotografije pronađene su tijekom višegodišnjeg istraživanja u privatnoj arhivi pokretača Međunarodnih susreta Petra Omčikusa. U filmu je korištena i videoarhiva o prvim Međunarodnim

susretima umjetnika u Veloj Luci 1968. godine, kao i audioarhiva s glasom Ricarda Porroa koji govori, na francuskom, o projektu dok je još bio u nastajanju te decenijama kasnije, na engleskom, o istom projektu, kada ga je uvrstio u niz neostvarenih projekata. Ovaj umjetnički projekt propituje zamišljanje mogućeg turizma i njegovih usmjerenja kroz vizionarsku arhitekturu, ostavštinu modernizma 1970-ih, postavljajući u odnos projekcije budućnosti i njena ostvarenja te današnju društvenu osviještenost shvaćanja i planiranja prostora. Također je primjer ispreplетanja znanstvenog i umjetničkog istraživanja koje je rezultiralo umjetničkom produkcijom.

Projekt **Mapiranje kinematografije jadranskih otoka** započeo je **Ivan Ramljak** vlastitim filmom *Kino otok*, a 2014. godine proveo je sustavno istraživanje kino-prikazivalaštva otoka Korčule, kojemu se potom pridružio Darko Fritz sastavljanjem *Filmografije otoka Korčule* i terenskim radom na ostalim otocima u interakciji sa širom publikom putem *online* platformi. Ambiciozna ideja mapiranja i prikupljanja podataka o svim kinodvoranama koje su ikada djelovale na hrvatskim otocima nakon nekoliko godina projekta pokazala se uspješnom, te je mapirano oko 90 kinodvorana.

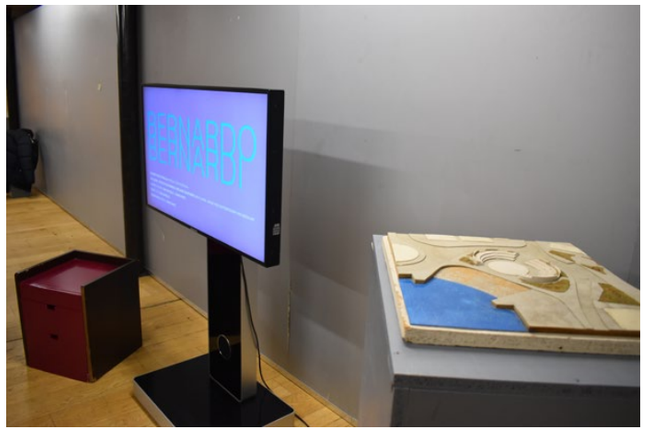
Istraživanje o arhitektu i dizajneru **Bernardu Bernardiju**, s naglaskom na njegova ostvarenja na otoku Korčuli, koje vode Darko Fritz i Sani Sardelić, članica Sive zone i kustosica u Gradskom muzeju Korčula, dodatno proširuje liniju **Povijesti suvremenosti** prema arhitektonskom i dizajnerskom nasljeđu moderniteta. Umjetnica Maja Marković bavila se hotelskim kompleksima koje je Bernardi, uz osebujan spomenički Memorijalni kompleks (1975. – 1987.) i druge projekte, ostavio u nasljeđe svom rodnom gradu. To su hoteli „Marko Polo", „Park" i „Liburna". Tema je predstavljena u nizu umjetničkih radova, uključujući *Zaostatak interijera* Maje Marković, nastao nakon njezine umjetničke rezidencije u Korčuli.

U sklopu projekta realizirani su i drugi istraživački i umjetnički doprinosi članova Sive zone, uključujući vizualna istraživanja, instalacije, predavanja i informativni pano (Memorijalni kompleks, Korčula, 2021.), pripremljen povodom obilježavanja sto godina od rođenja Bernarda Bernardija, koje je ostvareno nizom izložbi i predavanja u suradnji s Gradskim muzejom Korčula. Ti radovi dokumentiraju, reinterpretiraju i aktivno valoriziraju Bernardijev opus te nasljeđe njegovih arhitektonskih i dizajnerskih realizacija. Cjeloviti godišnji program prezentiran je i u Zagrebu u sklopu 58. Zagrebačkog salona primijenjene umjetnosti i dizajna 2024. godine, gdje je uz prateće predavanje predstavljena izložbena instalacija *Bernardo Bernardi*, *info-pano i program obilježavanja 100 godina od rođenja*.

Bernardijev Memorijalni kompleks poginulima u Drugom svjetskom ratu spašen je od devastacije zahvaljujući medijskoj akciji i otvorenom pismu supotpisanom od strane devet stručnih udruga lokalne, županijske i nacionalne razine: Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Društva arhitekata Dubrovnik, Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske, HDD Zagreb, HS AICA Zagreb, Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu, Sive zone Korčula, Udruženja hrvatskih arhitekata te ULUPUH Zagreb. *Otvoreno pismo za očuvanje*



Darko Fritz i Sani Sardelić, *Bernardo Bernardi, info pano*, Korčula, 2021./2022.



Darko Fritz i Sani Sardelić, *Bernardo Bernardi, info pano* i *Program obilježavanja 100 godina od rođenja*, izložbena instalacija za 58. Zagrebački salon primijenjene umjetnosti i dizajn, Zagreb, 2024.

Memorijalnog kompleksa autora Bernarda Bernardija u Korčuli inicirala je Siva zona, a provedeno je u suradnji s hrvatskom sekcijom AICA-e i tadašnjom tajnicom, teoretičarkom vizualne kulture Silvom Kalčić. Akcija je rezultirala konkretnim uklanjanjem novopostavljenih elemenata za sportske aktivnosti koji su, ne sadržajem nego materijalom i oblikom, narušavali sklad Memorijalnog kompleksa, u čijem je oblikovanju uvjetovano korištenje kamena kao jedinog materijala.

Industrijsku baštinu otoka Korčule Marija Borovičkić istražuje od 2010. godine svojim etnografskim i kulturno-antropološkim radom na velolučkoj Fabrici, s posebnim naglaskom na rodno pitanje i žensku naraciju, dok je u suradnji s Leom Vene to istraživanje prošireno u sustavni interdisciplinarni projekt na razini cijelog otoka. Projekt funkcionira kao dugoročna platforma koja povezuje znanstvena istraživanja, kustoski rad i umjetničku produkciju, pri čemu su kao ključni slučajevi obrađene

Božena Končić Badurina, *FABRIKAVANJE*, Industrijska baština Vele Luke, umjetnička knjiga, 2020.; kustosice Marija Borovičkić i Lea Vene



tvornica za preradu ribe Jadranka i tvornica limene ambalaže 8. mart u Veloj Luci, čije je društvene i rodne dinamike osobito artikulirala Božena Končić Badurina. Na toj istraživačkoj osnovi nastaju umjetnički radovi koji industrijsku baštinu prevode u suvremeni vizualni i narativni jezik. Umjetnička knjiga Božene Končić Badurine *Kad bi fabrika trubila* iz 2020. godine, realizirana uz kustoski rad Marije Borovičkić i Lee Vene, proizašla je iz radionice međugeneracijskog dijaloga između bivših radnica i djece iz lokalne škole te putem crteža, kolaža i teksta otvara pitanja društvene vrijednosti, pamćenja i revalorizacije industrijskog rada. Drugi smjer projekta razvija Dijana Protić u umjetničkom istraživanju brodogradilišta Greben, započetom 2017. godine s fokusom na iskustva bivših radnica. U suradnji s Martom Stražičić i Manjom Ristić to je istraživanje oblikovano u VR instalaciju *Graditeljice maestrala*, premijerno prikazanu 2021. godine, koja putem ženskog glasa i imerzivnog prostora rekonstruira rad u pogonu. Time se znanstvena i etnografska istraživanja prevode u suvremene umjetničke formate koji industrijsku prošlost Korčule ne tretiraju kao zatvoreno poglavlje, nego kao aktivno polje društvenog i kulturnog pamćenja. U toj istraživačkoj praksi, kustoskom radu i umjetničkim produkcijama jasno se prepleću lokalna povijest, rodna i društvena pitanja, interdisciplinarna istraživanja i inovativni mediji, pokazujući kako suvremena umjetnost može aktivno posredovati u reinterpretaciji industrijske baštine i oblikovanju kolektivnog sjećanja.



Chiara Passa, *Krug u krugu*, VR instalacija, Spomenik (arh. Bernardo Bernardi), Korčula, 2019.; kustos Darko Fritz

Katerina Duda, *Protok zraka*, poster i *flyer* za urbanu intervenciju, Korčula, 2022.; kustos Darko Fritz





Također su prezentirane i inicirane umjetničke produkcije vezane uz **Korčulansku ljetnu školu** filozofije i sociologije i časopis **Praxis**. Korčulanska ljetna škola bila je mjesto susreta filozofa i mislilaca sa svih strana svijeta od 1963. do 1974. godine.

Armin Medosch izveo je teoretski performans – peripatetički *symposion* pod nazivom *Što je povijest? Hommage Praxisu, grupi Praxis i Korčulanskoj ljetnoj školi*. U *site-specific* performativnom predavanju istraživao je različite koncepcije materijalizma – povijesnoga, dijalektičkog i tzv. novog materijalizma. Medoschev performans bio je improvizirani slobodni govor koji je polazio od pitanja: „Što je povijest?“ Postavljanje tog pitanja na Korčuli 2015. godine bilo je zamišljeno kao *hommage* međusobnom prožimanju fenomena časopisa *Praxis*, grupe Praxis i Korčulanske ljetne škole. Tema drugog susreta Korčulanske ljetne škole 1965. godine – „Što je povijest?“ – bila je ujedno i Arminova tematska polazišna točka. Govoriti slobodno značilo je vratiti se samim izvorima filozofije: susretu prijatelja koji vode konverzaciju. Medosch nije imao unaprijed pripremljen predložak prema kojem bi govorio, a performans nije bio audio-dokumentiran. Srž razmišljanja nalazila se u praxisovskom specifičnom poimanju teorije refleksije te djelomične autonomije umjetnosti i kulture u odnosu na proizvodni aparat.

Silvio Foretić predstavlja vlastiti rad na izložbi *Silvio Foretić: Zvuk*, Galerija VN, Zagreb, 2019.

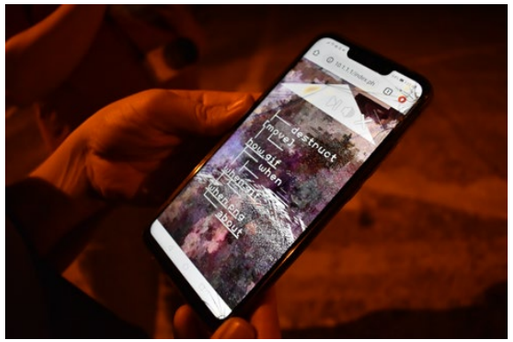


Silvio Foretić: Zvuk, izložba, Galerija VN, Zagreb, 2019.; kustos Darko Fritz



Umjetnički plakat Igora Grubića *Bez naziva (Praxis)* izložen je na *billboardima* u svim hrvatskim županijama i 25 lokacija diljem Europe tijekom 2022. godine, u suradnjama uspostavljenim preko otvorenog poziva za distribuciju rada. Akcija je ostvarena u sklopu projekta *Who Cares?* s potporom Kreativne Europe. Ovaj umjetnički rad izveden je u formi plakata, tipografske slike koja sadrži tekst na engleskom: „The criticism of all that exists starts with self-criticism“ („Kritika svega što postoji počinje samokritikom“).

Veličina plakata je promjenjiva, a naklada rada je neograničena. Praxisov slogan bio je „nemilosrdna kritika svega što postoji“, a potječe od Karla Marxa. Umjetnički rad Igora Grubića *Bez naziva (Praxis)* i njegova slobodna međunarodna distribucija preko udruge Siva zona propituju globalne teme koje je obilježila Praxisova filozofija, njen međunarodni kontekst i cirkulaciju ideja. Tim projektom također se propituje odnos lokalnoga i globalnoga u kontekstu otoka Korčule.



Dina Karadžić, Vedran Gligo, Format C: *2020.|5050 // Triptih o tektonskim transgresijama*, umjetnička instalacija s tri bežične mreže u javnom prostoru, Korčula, 2020.



Ian Clothier / Andrew Hornblow, *Orkestar stabla svijeta: majušni vrt*, biološka audioinstalacija, *Pacific Shortcuts: Art from Australia and New Zealand*, siva) (zona, 2014.; kustos Darko Fritz



Concretely Immaterial, izložba, HICA, Ivernes-shire, 2011.; kustosi Darko Fritz i Geoff Lucas

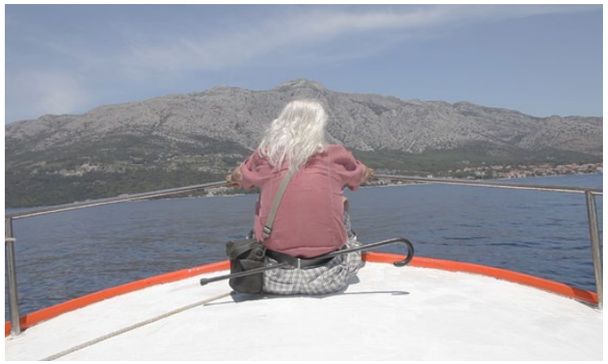


Hrvoje Hiršl, *Rezonanca (Zvono)*, instalacija, *New Materialisms (Station 3.3)*, crkva sv. Petra, Korčula, 2016.; kustos Darko Fritz

Hito Steyerl, *Virtualna Leonardova podmornica*, VR instalacija, 2020., Program sive) (zone u Gradskom muzeju Korčula, 2022.; kustos Darko Fritz



Ilija Šoškić, *Tutologije*, video, 2022.; produkcija siva) (zona



Uza zasebne znanstveno-istraživačke projekte o povijesti suvremenosti, siva) (zona prva je na otoku Korčuli predstavila filmska djela **Mihovila Pansinija**, rođenoga u gradu Korčuli, te organizirala niz događanja o radu pionira suvremene glazbe kompozitora **Silvija Foretića**, obiteljski povezanog s Korčulom. Organizirani su koncerti, javni razgovor, videoprojekcija, a samostalna izložba *Zvuk* održana je u Korčuli i u zagrebačkoj Galeriji VN. Programe je kurirao Darko Fritz, a ostvareni su za života obaju umjetnika, koji su u međuvremenu preminuli.

U sklopu cjelokupne projektne linije **Povijest suvremenosti** znanstvena, etnografska i arhivska istraživanja integrirana su s kustoskim praksama, pri čemu se lokalna povijest Korčule promatra ne kao zaključeno poglavlje, nego kao aktivno polje društvenog i kulturnog pamćenja. Sustavnim istraživanjem i dokumentacijom projektna linija povezuje akademsku disciplinu, lokalno znanje i interdisciplinarni pristup, omogućujući razumijevanje i reinterpretaciju povijesnih procesa, socijalnih odnosa i kulturnih fenomena otoka. Time se višegodišnja znanstvena i umjetnička istraživanja prevode u suvremene umjetničke formate koji rekonstruiraju i reinterpretiraju marginalizirane epizode modernističke povijesti, pokazujući kako istraživačka, kustoska i umjetnička praksa u sklopu programske linije Povijest suvremenosti omogućuje povezivanje lokalne povijesti, urbanističkih vizija i suvremenih medija u cjelovitu kritičku refleksiju kulturne baštine.



Ivan Marušić Klif, *Improvizacija za osciloskop i Kaosspad, performans, New Materialisms (Station 3.5)*, 2016.; kustos Darko Fritz



Kritički turizam, grupna izložba, Galerija Kortil, Rijeka, 2024.; kustos Darko Fritz



Andreja Kulunčić, *Komercijalizacija povijesti*, urbana intervencija, Korčula, 2010.; kustos Darko Fritz



Siniša Labrović, *Pecanje*, performans, Spomenik (arh. Bernardo Bernardi), Korčula, 2019.; kustos Darko Fritz

Leah Barclay, *Shifting Nature / Pokretanje prirode*, performans, Pacific Shortcuts: Art from Australia and New Zealand, 2014.; kustos Darko Fritz



Anne Marie Maes: *Senzorna koža / Gerilska košnica*, izložba, siva) (zona, 2017.; kustos Darko Fritz



Programska linija **Kritički turizam** izravno se nadovezuje na Povijest suvremenosti jer povijesna istraživanja pružaju empirijsku i narativnu osnovu za kritiku suvremene turistifikacije. Kritički turizam razvija diskurs koji propituje privredno stremljenje monokulturi turizma i njegove društvene, prostorne i estetske posljedice. S jedne strane, siva) (zona nastoji uključiti suvremeno lokalno i međunarodno stvaralaštvo u postojeće okvire kulturnog turizma putem rezidencija, produkcija radova u Korčuli i osobnu prisutnost umjetnika i gostujućih kustosa, čime se posjetitelji izmiču iz pasivne, konzumerističke pozicije turista i postaju aktivni sudionici kulturnih procesa. S druge strane, odabirom umjetničkih radova i projekata koji kritički tematiziraju turizam, program razotkriva kako se zajednička dobra poput javnog prostora i infrastrukture pretvaraju u robu. Umjetničke interpretacije turizma služe kao sredstvo za komentiranje i kritiziranje društveno-kulturnih i političko-ekonomskih praksi, s naglaskom na etike, poetike i politike prostora. Metodologije razvijene u Korčuli pritom se eksplicitno nude kao *case study* koji se može primijeniti na slične turističke destinacije diljem svijeta.

Važno je naglasiti da se mnogi umjetnički i istraživački projekti tematski preklapaju između više programskih linija, ali se u pojedinom kontekstu smještaju ondje gdje je dominantna naracija. Upravo ta preklapanja omogućuju da siva) (zona funkcionira kao dinamična mreža, a ne kao hijerarhijski ustrojena institucija. Programskim linijama upravljaju različiti akteri putem vlastitih istraživačkih i umjetničkih praksi, čime se kustoska moć trajno decentralizira i pretvara u kolektivni, procesualni oblik kulturnog rada.



Nigel Helyer, *Songs from the UnderWorld_ V3*, instalacija, *Pacific Shortcuts [1]*, siva) (zona, 2014.; kustos Darko Fritz



Nina Czegledy, Marcus Neustetter, *Visual Collider*, instalacija, zidni crtež, 2009. Program sive) (zone u Galeriji suvremene umjetnosti Centra za kulturu Vela Luka, kustos Darko Fritz



Sani Sardelić, *Samoniklo jestivo bilje*, radionica, 2022.



Marina Zurkow, *Elixir*, izložba, Korčula, 2010.; kustosica Sarah Cook

Shu Lea Cheang: *Is Resistance Futile – o politikama zelenog prostora, politikama crvenog prostora*, artist talk, Ljetno kino, Korčula, 2020.



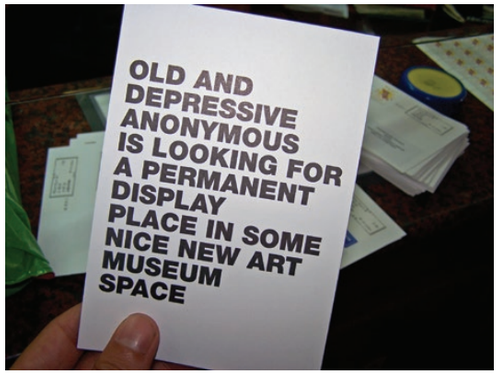
Dmitry Gelfand i Evelina Domnitch, *Sonolevitacija*, instalacija i performans, siva) (zona, 2010.; kustos Darko Fritz



Siva) (zona sustavno razvija i model gostujućih kustosa, među kojima su bili Stefan Rusu, Dunja Blažević, Ana Peraica, KONTEJNER, Sarah Cook, Geoff Lucas, Ivana Meštrov, Branka Benčić, Aleksandra Sekulić, Barbara Borčić, Annick Bureaud, Format C i Gerald Weber. Time se kustoska praksa dodatno pluralizira i pretvara u polje pregovora između različitih metodologija, a ne u autorski stil jedne osobe.

Logika *a posteriori* kuriranja nastavlja se i u digitalnom prostoru u Wi-Fi galeriji siva) (zona pokrenutoj 2022. godine na Trgu sv. Marka u Korčuli. Ta galerija, dostupna 365 dana u godini putem otvorene bežične mreže, omogućuje da se digitalni radovi automatski pokrenu na mobilnim uređajima posjetitelja, koristeći otvoreni operativni sustav Pivilion koji su razvili Dina i Vedran Gligo (Format C). Kustoski koncept, razvijan u suradnji Darka Fritza i umjetničke organizacije Format C, istražuje odnos umjetnosti i okoliša, nove materijalne i digitalne prakse, nasljeđe suvremene umjetnosti i problematiku monokulture turizma, povezujući fizički javni prostor trga s nematerijalnim prostorom mreže. Time se siva) (zona ponovno pozicionira u sivu zonu između galerije i grada, između izložbe i infrastrukture.

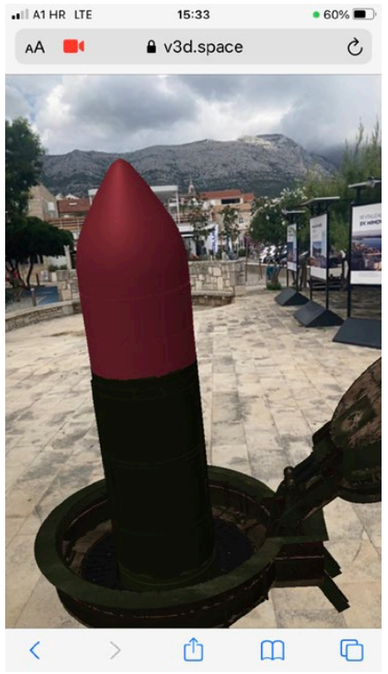
Sudjelovanje niza umjetnika i kustosa koji su istodobno prisutni u programima sive) (zone i na Venecijanskom bijenalu, poput Branke Benčić, Shu Lee Cheang, Borisa Cvjetanovića, Igora Grubića, Uga La Pietre, Dalibora Martinisa, Albana Muje, Tome Savića Gecana, Slavena Tolja, Gorana Trbuljaka, Hito Steyerl i Ilije Šoškića, jasno pokazuje da razlika između mikroinstitucije i globalnoga izložbenog spektakla ne leži u razini umjetničke kvali-



Goran Trbuljak, *Old and depressive anonymous is looking for a permanent display place in some nice new art museum space*, međunarodna mail-art akcija, 2007.; kustos Darko Fritz



Sani Sardelić u akciji gerilskog vrtlarstva, Cosimo Mollica i Giuseppe Legrottaglie, *LEAVE || ACT*, 2019.; kustosi Darko Fritz i Chiara Passa



Vitar Drinković, *Protokol*, AR instalacija u javnom prostoru, Korčula, 2023.; kustos Darko Fritz

tete, nego u režimu proizvodnje smisla. Dok Venecijanski bijenale proizvodi povijest putem reprezentacije, vidljivosti i kanonizacije, siva) (zona povijest proizvodi trajanjem, odnosima i situiranim praksama koje se razvijaju iz dugoročnog rada na periferiji kulturnih centara.

U tom okviru kustoska praksa *a posteriori*, kakva se razvila u sivoj) (zoni, nije tek alternativni stil kuriranja nego temeljno drukčiji način razumijevanja što izložba, institucija i teorija uopće mogu biti. Kuriranje se ovdje ne shvaća kao autorstvo nad značenjem, nego kao održavanje uvjeta u kojima se značenje može pojaviti, mijenjati i ponekad ostati otvoreno. Kustos se odriče uloge suverenog tumača kako bi omogućio da umjetnički procesi, društveni odnosi i materijalni konteksti sami generiraju vlastite narative, često nepredvidive i nesvodive na jedinstveni diskurs. U vremenu u kojem kulturne industrije nastoje pretvoriti umjetnost u robu, turistički spektakl ili instrument upravljanja društvom, takav pristup predstavlja svjestan politički i kulturni izbor jer afirmira praksu koja se opire logici brzine, skaliranja i tržišne vidljivosti.

U cjelini, kustoska praksa koja se razvila u sivoj) (zoni može se opisati kao relacijska, situacijska i procesualna jer ne teži proizvodnji konačnih interpretacija ni monumentalnih izložbenih narativa, nego održavanju prostora u kojem se umjetnost, teorija i zajednica mogu susretati i transformirati. Siva) (zona pritom ne nastupa kao opozicija postojećim institucijama, nego kao trajni eksperiment koji ispituje što kustoski rad može biti kada se oslobodi potrebe da bude autoritet, brend ili tržišni akter, te se umjesto toga usmjeri prema dugotrajnom, perifernom i kolektivnom radu u sivim zonama suvremene kulture. Kuriranje kao praxis tako postaje djelovanje koje ne proizvodi diskurse, nego situacije u kojima se diskurs može dogoditi, a u kontekstu neoliberalne kulturne ekonomije to je istodobno i metodološki i politički čin jer otvara prostor za drukčije oblike znanja, solidarnosti i estetske imaginacije. Na taj način siva) (zona uspostavlja drukčiji odnos prema globalnim mehanizmima umjetničke legitimacije, pokazujući da se povijest suvremene umjetnosti ne mora graditi isključivo putem spektakla i reprezentacije, nego i trajanjem, relacijom i pažljivo situiranim praksama koje iz periferije preoblikuju samu ideju centra.

Darko Fritz je likovni umjetnik, samostalni kustos i grafički dizajner (http://darkofritz.net/). Izlagao je na dvadeset samostalnih i više od stotinu grupnih izložbi diljem svijeta, a djelovao je i u umjetničkim grupama Studio imitacija života (sa Željkom Serdarevićem, 1987. – 1990.) i Katedrala (1988.). Godine 2006. pokreće udrugu siva) (zona. Kustos je brojnih izložbi. Autor je tematskog bloka „Medijska umjetnost“ za portal Culturenet, 2002. Suurednik je knjige (s M. Gattin, M. Rosen i P. Weibelom) *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, ZKM, Karlsruhe / MIT Press, Cambridge, Mass., 2011.

Od 2010. do 2013. vodi istraživanje *The beginning of digital arts in the Netherlands (1955 – 1980)* s potporom Mondriaan Fonds. Autor je knjige *Digitalna umjetnost u Hrvatskoj (1968. – 1984.)*, Tehnički muzej, Zagreb, 2021. Predavao je na Media Art Histories na austrijskom Sveučilištu Danube u Kremsu.

KRIZA SUVREMENE UMJETNIČKE KRITIKE

Jovanka Popova Unkovska

Pregledni rad /
Review article
UDK 7.072.3"19/20"

Sažetak

Ovaj tekst polazi od dijagnoze krize suvremene umjetničke kritike, shvaćene ne kao gubitak „autonomije", nego kao posljedicu njezine sve snažnije institucionalne integracije. Analizom transformacije kritike iz javne prakse u specijalizirani, profesionalni i administrativni diskurs, rad ispituje načine na koje kritičko pisanje sudjeluje u stabilizaciji postojećih institucionalnih i ekonomskih odnosa, umjesto da ih problematizira. Polazeći od situacionističkog proglasa iz 1958. godine, tekst razvija teorijski okvir za razumijevanje kritike kao dijela infrastrukture kulturne legitimacije, a ne kao vanjskog korektiva.

Posebna se pozornost posvećuje pitanju nematerijalnog rada u kulturi, s fokusom na prekarne uvjete produkcije kritike, kuriranja i angažirane umjetničke prakse. Rad analizira kako se politička i društvena angažiranost u suvremenoj umjetnosti često prevodi u reprezentacijski i izložbeni format, čime se konflikt estetizira i čini institucionalno upravljivim. U perifernim i lokalnim kontekstima ti se procesi dodatno zaoštravaju zbog ograničenih institucionalnih infrastruktura, preklapanja profesionalnih uloga i visoke cijene konfliktnog pozicioniranja.

Zaključno, tekst predlaže pomak od shvaćanja kritike kao autonomne i distancirane pozicije prema kritici kao situiranoj, uključenoj i odgovornoj praksi koja intervenira unutar postojećih odnosa moći.

Ključne riječi: umjetnička kritika, institucije, nematerijalni rad, angažirana umjetnost, reprezentacija, kulturne politike

(Ne)autonomija kritike: između institucije i solidarnosti

„Ovaj skup nije ništa više od još jednog dosadnog događaja. (...) Ipak, iako je okupljanje tolikog broja umjetničkih kritičara atrakcija i samo po sebi smiješno, istodobno je i važno. Tim više što je suvremena kulturna misao pokazala potpunu stagnaciju (...) i, ne razumijevajući i ne mijenjajući ništa, tek počela postajati svjesna vlastitih nedostataka, pa se njezini glasnogovornici nastoje usmjeriti na transformaciju djelovanja unutar institucija. Na taj način oni zapravo samo odaju priznanje posve zastarjelom, ali još uvijek materijalno dominantnom društvu, kojemu je većina njih bila vjerni pas čuvar. (...) Glavni nedostatak suvremene umjetničke kritike jest u tome što nikada nije promatrala kulturu kao cjelinu, niti uvjete nastanka eksperimentalnih pokreta koje kontinuirano potiskuje. (...) Tek nekolici-





Cem A., *Floor Piece*, 2023.

Pogled na instalaciju, *Museum Yet To Be*, Muzej suvremene umjetnosti – Podgorica. Fotografija: Blanka Marković. Ljubaznošću umjetnika.

na prisutnih ovdje u ovom trenutku pokušava razumjeti i podržati nove, smjele pokušaje; no samim dolaskom prihvatili su biti pomiješani s većinom mediokriteta, a mi upozoravamo da se ne mogu nadati kako će zadržati naš interes, osim ako se ne razračunaju s ovim miljeom. Kritičari umjetnosti, nestanite! Uzalud organizirate spektakl lažnog susreta. Nemate ništa zajedničko, osim uloge koje se držite; na ovom ste tržištu samo kako biste paradirali jednim od aspekata zapadne trgovine: svojim zbunjenim i ispraznim brbljanjem o kulturi u raspadu. (...) Čak i vaša smjelost pripada prošlosti, sada zauvijek zatvorenoj."[1]

Kriza i pojava umjetničke kritike

Situacionistički proglas iz 1958. godine, postavljen na početku ovog rada, može se čitati kao analitički okvir za razumijevanje pozicije kritike u javnoj sferi, a ne samo kao retorička gesta. Oštrina tona usmjerena je prema strukturnoj ulozi umjetničke kritike kao posredničke prakse koja konflikt ne otvara, nego ga amortizira, prevodeći ga u oblike koji su podnošljivi, kulturno čitljivi i institucionalno upravljivi. U tom se smislu figura kritike kao „psa čuvara" ne odnosi na razinu individualne kompetencije, nego označava njezinu funkciju unutar infrastrukture legitimacije: kao jezični mehanizam koji putem interpretacije, selekcije i evaluacije sudjeluje u stabilizaciji postojećeg poretka.[2]

1 Internationale situationniste, „Address to the World of Art and Revolutionary Artists" (1958), u *Situationist International Anthology*, ur. Ken Knabb, rev. i prošireno izd. (Bureau of Public Secrets, 2006), 59.

2 Hito Steyerl, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", *e-flux journal* 21 (2010).

Ta se pozicija može dodatno razumjeti u nasljeđu institucionalne kritike, koja se razvija u drugoj polovici 20. stoljeća iz avangardne sumnje u autonomiju umjetnosti i iz šireg političkog nepovjerenja prema institucijama nakon 1968. godine, obilježenoga studentskim pobunama, antiratnim pokretima, radničkim štrajkovima i kritikom državnih, obrazovnih i kulturnih aparata. Institucionalna kritika razvija se iz „sumnja u postojeće institucije", a osobito „sumnja u autonomiju institucija u svim društvenim registrima". Ona ne nastaje samo kao estetski ili muzeološki problem nego kao dio šireg političkog i društvenog preispitivanja. Indikativan je studentski letak iz svibnja 1968. koji ona navodi: „Odbijamo postati učitelji koji služe mehanizmu društvene selekcije... odbijamo postati sociolozi koji izmišljaju slogane za vladine izborne kampanje... odbijamo postati znanstvenici čija će istraživanja biti korištena za ekskluzivne interese profitne ekonomije." Taj citat jasno pokazuje da je predmet sumnje bila upravo ideološka uloga institucija koje se predstavljaju kao autonomne, a u stvarnosti služe mehanizmima upravljanja i profita i ideološkog konstrukta.[3]

Prvi „val" institucionalne kritike šezdesetih i sedamdesetih godina, koji se formira u kontekstu političkih i kulturnih previranja oko 1968. godine, čine heterogene, ali međusobno povezane prakse koje istražuju uvjete muzeja i umjetničkog polja, nastojeći im se suprotstaviti, subvertirati ih ili izaći iz njihovih rigidnih okvira. On je prepoznatljiv u praksama umjetnika poput Michaela Ashera, Roberta Smithsona, Daniela Burena, Hansa Haackea i Marcela Broodthaersa koji ne tretiraju instituciju kao neutralni okvir, nego je artikuliraju kao konstitutivnu dimenziju samoga umjetničkog djela, odnosno kao uvjet njegove vidljivosti, značenja i društvene funkcije.[4]

U njihovim radovima institucija se pojavljuje kao konkretna materijalna i ideološka struktura koja obuhvaća arhitekturu, mehanizme financiranja, administrativne procedure, modele izlaganja i forme disciplineranja pogleda. Njihove intervencije funkcioniraju kao precizne analize institucionalnih uvjeta vidljivosti: Buren svojim intervencijama unutar izložbenog prostora pokazuje da značenje rada ovisi o arhitekturi, lokaciji i kontekstu prikazivanja; Asher razotkriva skrivene prostorne i organizacijske strukture izložbenog aparata; u radu Pomona College Project galerija sama postaje „umjetnički rad", čime se otkriva njezin „artificijelni status"; u radu *Untitled* isti umjetnik uklanja sve pregradne zidove koji odvajaju izložbeni prostor od uredskih i sanitarnih prostora, tako da galerija postaje „složeni sustav koji čine umjetničke, ali i neumjetničke funkcije". Haacke razotkriva ekonomske i političke interese koji stoje iza institucija i u radovima kao što su *Visitors' Profiles* (1969./70.) koristi statističke i

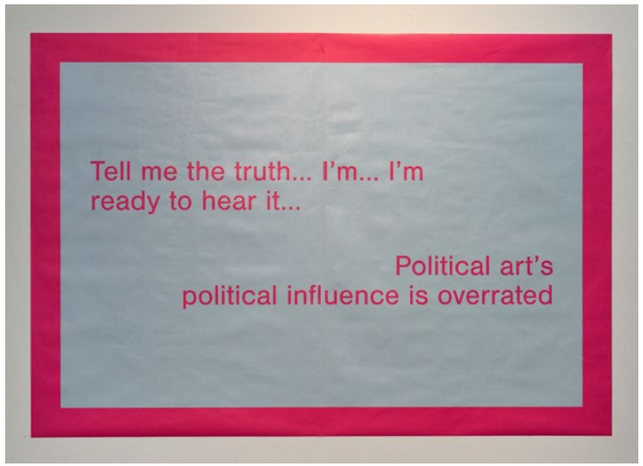
3 Maja Stanković, „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti: Strategije institucionalne kritike", *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, br. 106, sv. 1 (Zagreb, 2020): 85.

4 Ibid.



Cem A., *Political Art*, 2023.

Plakati na papiru. Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.



administrativne metode kako bi razotkrio socijalnu i ekonomsku strukturu publike, čime instituciju izlaže kao mehanizam društvene selekcije; njegov rad *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* ponovno otkriva „nevidljive veze između različitih institucija, umjetničkih i neumjetničkih, kao i mrežu socijalnih, ekonomskih i političkih odnosa". U Broodthaersovu radu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* umjetnik se premješta u poziciju moći i time pervertira muzejski model zasnovan na podjeli između „onih koji proizvode i onih koji prezentiraju umjetnost, onih u čije ime se govori i onih koji govore". Ti primjeri pokazuju da institucionalna kritika nije usmjerena samo na simboličku razinu reprezentacije nego i na materijalne, administrativne, ekonomske i političke odnose koji omogućuju funkcioniranje umjetničkog polja. U svim tim praksama postaje vidljivo da „specijalizirani" estetski prostor nije neutralan, nego funkcionira kao mehanizam selekcije, isključivanja i kontrole.[5]

5 Stanković, „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti", 86–87.



Cem A., *Art Critic*, 2025.

Pancirni prsluk s prilagođenom etiketom. Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.

Tijekom kasnih osamdesetih i devedesetih godina teoretičari institucionalne kritike ukazuju na to da je pozicija izvanjskosti sve teže održiva, zbog čega se fokus pomiče prema unutarnjoj ugrađenosti kritike u institucionalno polje. Taj pomak nije samo povijesni, već proizlazi iz nemogućnosti da se institucija više promišlja kao vanjski objekt kritike nego kao uvjet samoga kritičkog govora. Umjetničke prakse u tom se razdoblju radikaliziraju i reartikuliraju kod autora kao što su Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson i Andrea Fraser, pri čemu pitanje više nije samo kako institucija organizira umjetnost, nego i na koji je način sama kritika uvjetovana institucionalnim okvirom u kojem nastaje.

Andrea Fraser radikalizira razumijevanje institucionalne kritike odbacivanjem pretpostavke o mogućnosti zauzimanja vanjske pozicije u odnosu na instituciju. Umjesto toga, pokazuje da je institucija umjetnosti znatno šire polje koje obuhvaća ne samo muzeje i galerije nego i prostore produkcije, distribucije i recepcije, kao i same subjekte koji u njima sudjeluju. U tom smislu institucija nije nešto što stoji nasuprot umjetniku ili kritičaru, nego struktura koja se reproducira njihovim djelovanjem. Stoga Fraser naglašava da „nije riječ o tome jesmo li 'unutar' ili 'izvan' institucije (...) nego je pitanje kakva smo vrsta institucije, koje vrijednosti institucionaliziramo, koje prakse vrednujemo i kojim vrstama nagrade težimo".[6]

Ovaj pomak znači da se institucionalna kritika više ne može razumjeti kao vanjsko razotkrivanje institucije, nego kao refleksivna praksa koja uključuje vlastitu poziciju unutar polja. Ključni Fraserin argument leži u odbacivanju ideje „izvana". Kako ona eksplicitno formulira: „ako ne postoji izvan za nas (...) to je zato što je institucija u nama, a mi ne možemo izaći izvan nas samih". Ta teza ukazuje na internalizaciju institucionalnih struktura putem oblika znanja, percepcije i profesionalnih praksi, što znači da je svaka kritika nužno uvjetovana pozicijom iz koje se izvodi.

6 Andrea Fraser, „Od kritike institucija do institucije kritike", *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8–9 (2008–2009): 230.

Upravo zato institucionalna kritika nikada nije bila neinstitucionalizirana praksa koja je naknadno „kooptirana“, nego je, kako Fraser tvrdi, „oduvijek bila institucionalizirana“ jer može postojati isključivo unutar uvjeta koji omogućuju njezinu vidljivost i artikulaciju.

Upravo iz te nemogućnosti zauzimanja vanjske pozicije proizlazi ključni moment suvremene krize kritike. Ako je kritika nužno ugrađena u institucije koje analizira, tada se njezina sposobnost prekida i antagonizma ograničava strukturnim uvjetima njezine vlastite produkcije. Ono što je u ranoj institucionalnoj kritici funkcioniralo kao razotkrivanje, često se pojavljuje kao prepoznatljiv institucionalni format: kritičnost postaje dio programskog sadržaja, diskurzivnog okvira ili simboličkog kapitala institucije. Umjesto da destabilizira poredak, ona ga može učiniti fleksibilnijim i otpornijim na promjenu. Institucija može čak i profitirati od kritike deklarirajući se kao otvorena i demokratska. Kritika se profesionalizira, institucionalizira i integrira u iste mehanizme produkcije i legitimacije koje nastoji problematizirati. Njezina se politička oštrina učvršćuje kroz diskurzivnu artikulaciju, dok se njezini učinci rijetko prelijevaju u materijalne promjene institucionalnih i izvaninstitucionalnih struktura.

Ta je dijagnoza osobito relevantna danas, u trenutku kada kritika sve rjeđe postoji kao javna praksa, a sve češće kao unutarnji diskurs zatvorenoga kulturnog ekosustava. Suvremeno kritičko pisanje cirkulira između kataloga, specijaliziranih platformi, akademskih događanja i profesionalnih mreža; ta je cirkulacija intenzivna, ali ne nužno javna. Time kritika postupno gubi svoju medijatorsku ulogu između umjetnosti i šire publike te se pretvara u oblik profesionalne komunikacije koja se najčešće obraća već „posvećenom“ čitatelju, umjetnicima, kustosima, teoretičarima i institucionalnim akterima. Jezik se specijalizira, reference postaju interno prepoznatljive, a učinci ostaju ograničeni na kulturno polje, umjesto da se preliju u šire društvene procese. Upravo se tu kriza kritike očituje kao kriza društvene učinkovitosti, kritika nastavlja postojati kao žanr i kao profesionalni znak, ali njezina sposobnost da utječe na kulturne politike, institucionalne odluke ili šire javne rasprave ostaje ograničena. Ona često funkcionira kao „prateći“ diskurs koji slijedi već uspostavljene institucionalne narative, formulira ih preciznije i čini prihvatljivijima, ali ih rijetko prekida.

U perifernim i lokalnim kontekstima ova se situacija dodatno zaoštrava. Umjetnička kritika se teško održava kao stabilna profesionalna praksa, pisanje je sporadično, neredovito, često slabo plaćeno ili u potpunosti neplaćeno, a kritičari se nerijetko nalaze u odnosu ovisnosti prema istom institucionalnom sustavu koji bi trebali analizirati. Mali broj institucija, uski profesionalni krugovi i personalizirani odnosi stvaraju okolinu u kojoj konfliktna kritika dovodi do rizik izolacije, gubitka prilika i prekida suradnji. U takvim okolnostima kritika ne nestaje, nego se „kalibrira“, postaje oprezna, aluzivna i često diplomatska, ponekad zamijenjena opisom umjesto analizom.

Dodatno, u tim se uvjetima događa kontinuirano preklapanje uloga. Isti se akteri pojavljuju kao autori, urednici, organizatori, selektori, pa i

kao „kritički glasovi“. Kritika se tako lako pretvara u dio institucionalnog aparata, umjesto da djeluje kao vanjski korektiv. To nije pitanje osobne etike, nego strukture produkcije: ako se kritičko pisanje najčešće odvija unutar institucionalnih formata (katalozi, programi, projekti), tada kritika neizbježno dijeli uvjete postojanja s institucijama koje tematizira. U tom se smislu situacionističko upozorenje o „spektaklu lažnog susreta“ može čitati kao upozorenje na opasnost da kritika postane stil institucionalne samorefleksije, umjesto praksa prekida.

Ključna točka ove krize jest i nesposobnost, ili nespremnost, kritike da razvije analitički jezik za angažirane i aktivističke prakse. Kada se umjetnički projekti eksplicitno pozivaju na socijalnu pravdu i politički konflikt, kritičko pisanje često reagira moralnom afirmacijom umjesto procjenom političke učinkovitosti što projekt konkretno čini, u koju infrastrukturu ulazi, koga mobilizira, koga predstavlja i pod kojim je uvjetima rada i resursa moguć. Umjesto da istraži odnose između institucije, financiranja i djelovanja, kritika se nerijetko zadovoljava opisom te jezikom koji estetizira političnost.[7]

Otuda pitanje nije postoji li kritika „još uvijek“, nego može li ponovno funkcionirati kao praksa koja otvara prostor za antagonizam, a ne kao servis kulturne legitimacije. Situacionisti ne zahtijevaju da kritika bude „hrabrija“ kao moralni čin; oni impliciraju da je njezina radikalnost ograničena njezinom pozicijom unutar institucionalnog poretka. Ako je kritika strukturno ugrađena u mehanizme posredovanja, stabilizacije i distribucije kulturne vrijednosti, tada se njezin politički potencijal ne može misliti odvojeno od uvjeta u kojima se proizvodi. U tom smislu pitanje kritike više nije kako govoriti o instituciji izvana, nego kako intervenirati unutar njezinih uvjeta, preuzimajući rizike i ograničenja koje ta pozicija nužno podrazumijeva.

Nematerijalni rad, kritika i materijalni uvjeti produkcije

Ako je kritika danas strukturno ugrađena u institucionalne i ekonomske uvjete kulturne produkcije, tada je nužno preispitati i promjene kroz koje su te institucije prošle tijekom posljednjih desetljeća. Upravo u tom kontekstu pojavljuje se ono što se u teoriji i praksi označava kao „novi institucionalizam“, kao pokušaj redefiniranja umjetničke institucije izvan njezine tradicionalne uloge mjesta reprezentacije, čuvanja i stabilizacije vrijednosti.

Prema Lucie Kolb i Gabrielu Flückigeru, termin „novi institucionalizam“ uveo je Jonas Ekeberg u istoimenom prvom broju publikacijske serije Verksted, koju je 2003. godine objavio Office for Contemporary Art Norway, publikaciji koja sadrži raspravu o nizu institucija i institucionalnih praksi s ciljem da predstavi „nekoliko norveških i međunarodnih umjetničkih institucija“ koje prolaze kroz radikalne promjene i koje se mogu promatrati kao pokušaji „redefiniranja institucije suvremene um-

7 Boris Groys, „On Art Activism“, *e-flux journal* 56 (2014).

jetnosti“. Među navedenim primjerima u uvodu i pojedinačnim tekstovima nalaze se Rooseum u Malmöu, Palais de Tokyo u Parizu, Platform Garanti Contemporary Art Center u Istanbulu, Bergen Kunsthall, Kunstverein München, kao i bijenala u Johannesburgu i Norveškoj.[8] Kolb i Flückiger pišu da postoji relativno malo opsežnih i analitičkih tekstova koji se bave tim pojmom. Jedan od razloga za to leži u činjenici da su sami suvremeni kustosi odbacivali taj termin, smatrajući ga umjetno nametnutim njihovoj praksi.[9]

Kolb i Flückiger naglašavaju da za projekte i događaje koji su pokrenuti u ovom kontekstu institucionalna praksa nije bila ograničena na tradicionalne izložbene programe (kao što su samostalne izložbe ili tematske postave); izložba je bila shvaćena kao društveni projekt i funkcionirala je usporedno s diskurzivnim događanjima, filmskim programima, radijskim i televizijskim emisijama, integriranim bibliotekama i knjižarama, kao i časopisima, čitateljskim grupama, *online* prezentacijama, pozivnicama, plakatima i rezidencijalnim programima. Upotrebe tih formata ostale su prilagodljive i otvorene za promjene: produkcija, prezentacija i recepcija/kritika nisu bile uzastopne i odvojene aktivnosti; odvijale su se istodobno i često su se prepletale. Umjetnička institucija funkcionirala je kao mjesto produkcije, prostor istraživanja i polje debate, „aktivan prostor između društvenog centra, laboratorija i akademije“. Posjetiteljima je pritom bila dodijeljena aktivna uloga, pa su postajali dio „umjetnički osmišljenih društvenih arena“.[10]

Kako su se ti novi kustoski oblici djelovanja i prezentacije uspostavljali, prema uredniku publikacije *Verksted New Institutionalism* Jonasu

8 Lucie Kolb i Gabriel Flückiger, „New Institutionalism Revisited,“ *On Curating*, br. 21 (2014): 7–8. Otad je pojam novog institucionalizma ušao u suvremene rasprave u disciplinama kao što su teorija umjetnosti i umjetničko obrazovanje. On se pojavljuje, primjerice, u rječničkom dijelu kataloga *Skulptur Projekte Münster 07*, kao i u glosaru kustoskog priručnika *Ausstellungstheorie und –praxis*.

9 Ibid. Nina Möntmann, nekadašnja kustosica u Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA), instituciji posvećenoj kulturnoj razmjeni, kritizirala je njegovo uvođenje bez vremenske distance, ukazujući da njegov klasifikacijski učinak stoji u izravnoj suprotnosti sa stvarnim umjetničkim i kustoskim praksama. Søren Grammel, bivši kustos u Kunstverein München, također je ukazao da je ono što je bilo fleksibilno i usmjereno razgrađivanju shema odmah kodificirano i kanonizirano. Charles Esche pokušao je izbjeći ovaj problem nazivajući vlastitu praksu „eksperimentalnim institucionalizmom“ (*experimental institutionalism*). Ako prefiks „novo“ neizbježno asocira na stvaranje novih modela, Esche je, naprotiv, naglašavao nepredvidivost kustoskog eksperimenta unutar institucije. Unatoč tim kritikama, Jonas Ekeberg smatra da rasprava o novom institucionalizmu predstavlja vrijednu priliku da se pažnja usmjeri na odnos između umjetničke produkcije, javnih institucija i društvenih promjena.

10 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited,“ 6.

Ekebergu, institucionalni akteri napuštali su tradicionalne karakteristike, uloge i mandate te su počeli svoju poziciju u kulturno-političkoj i društvenoj strukturi preispitivati na samokritičan način. Tako su, primjerice, 2003. godine Maria Lind, Søren Grammel i Katharina Schlieben, u suradnji s umjetnicima Mabe Bethônico i Liamom Gillickom, u sklopu institucije Kunstverein München realizirali projekt *Telling History: An Archive and Three Case Studies*, koji je istraživao vlastitu institucionalnu povijest fokusirajući se na tri reprezentativne, kontroverzne izložbe. Refleksivnim ispitivanjem arhivske građe nastojali su otkriti što kustoska djelatnost u institucionalnom kontekstu može značiti, kao i ispitati njezine granice u daljnjim izložbama koje bi također analizirale kako se određene tendencije institucionalnog djelovanja razvijaju unutar specifičnih institucionalnih okvira, i sve to bez napuštanja same institucije. Promatrano u cjelini, mnoge od tih praksi usmjerenih na kritiku institucija ili na pokretanje promjena polaze od razumijevanja djelatne moći institucija i društvenog angažmana koji proizlazi iz političke ljevice.[11]

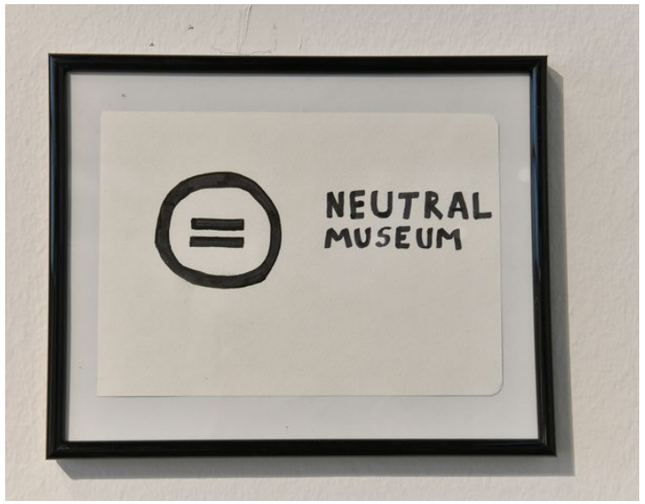
U tekstovima koji mapiraju pojavu novog institucionalizma ta je transformacija jasno imenovana. Claire Doherty naglašava da se novi institucionalizam formira kao polje kustoske prakse, institucionalne reforme i kritičke debate koja se bavi transformacijom umjetničkih institucija iznutra, pri čemu se naglasak pomiče s prezentacije na produkciju, istraživanje i posredovanje.[12] Slično tome, Nina Möntmann ukazuje da novi institucionalizam nastaje eksperimentalnim institucionalnim konfiguracijama zasnovanim na samorefleksivnoj kritici organizacijskih struktura i kustoskih modela, s ciljem napuštanja modernističke izložbene institucije i njezine orijentacije prema stabilnoj reprezentaciji. Kako ona ističe, „pojam ‘novi institucionalizam’ označava niz eksperimentalnih institucionalnih pristupa koji nastoje preosmisliti umjetničku instituciju kao mjesto produkcije, diskursa i društvene interakcije, a ne kao prostor puke prezentacije objekata“.[13] U tom smislu, institucija se shvaća kao dinamična platforma koja se kontinuirano prilagođava uvjetima umjetničke produkcije i društvenog konteksta.

Novi institucionalizam ne proizlazi samo iz umjetničke kritike muzeja nego i iz strukturne potrebe muzeja suvremene umjetnosti da razvije nove forme institucionalnosti koje će moći raditi s nestabilnošću sadašnjosti. Posebno je važna formulacija Charlesa Eschea koji je svoju ulogu kustosa u instituciji Rooseum u Malmöu od 2000. do 2005. godine shvaćao kao pokušaj da umjetničku instituciju transformira u mjesto u ko-

11 Ibid., 7.

12 Claire Doherty, *From Studio to Situation* (Black Dog Publishing, 2004), 10–18.

13 Nina Möntmann, „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future,“ u *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations* (Black Dog Publishing, 2006), 93–102.



Cem A., *Meme – Drawings*, 2019. – 2025.

Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.

jem umjetnički rad stvara nove oblike demokratskog sudjelovanja i time otvara mogućnost za „reimaginaciju svijeta". Ta retorika bila je vidljiva i u naslovima njegovih izložbi: njegova prva izložba u Rooseumu 2001. godine nosila je naziv *There is gonna be some trouble, a whole house will need rebuilding*, Morrisseyjev citat što upućuje na smjer koji je želio istražiti u svojoj novoj poziciji, koju je promatrao kao sredstvo za razmatranje ključnog pitanja: „može li umjetnost biti koristan demokratski instrument (...) za uspostavljanje drugih oblika demokracije od onih koje već imamo?"[14] Esche instituciju opisuje kao prostor koji treba biti „djelomično centar zajednice, djelomično laboratorij i djelomično akademija", uz manju potrebu za tradicionalnom izložbenom funkcijom. U svojoj ulozi ravnatelja muzeja Charles Esche nastavlja određene principe iz razdoblja rada u Rooseumu. On stvara eksperimentalne situacije čiji ishodi nisu unaprijed određeni, u skladu sa svojim dugogodišnjim interesom za otvorene formate. Projekt *Play Van Abbe*, primjerice, istražuje potencijal muzejske zbirke kao izvora društvene i političke debate, naglašavajući društvenu dimenziju izloženih radova više nego njihov status „vrhunaca". Drugi projekt, *Academy. Learning from the Museum*, odbacuje logiku muzejske reprezentacije i inicira otvoren, kontingentan proces učenja s publikom.

Muzej pritom nema jednu dominantnu funkciju, nego se definira u više isprepletenih modusa djelovanja: prezentacije, produkcije, socijalne medijacije, obrazovanja i kritičke artikulacije. Novi institucionalizam podrazumijeva retoriku privremenih i tranzitornih susreta, stanja fluksa i otvorenosti, a programe povezuje s dijalogom, participacijom i procesualno zasnovanim oblicima rada, umjesto s objektno orijentiranom prezentacijom za pasivnu potrošnju. Muzej suvremene umjetnosti, osim što

14 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited," 6.

Cem A., *Meme – Drawings*, 2019. – 2025.

Pogled na instalaciju, *Museum Open Until Further Notice*, Muzej suvremene umjetnosti – Skoplje. Fotografija: Maja Janevska Ilieva. Ljubaznošću umjetnika.





prezentira djela, postaje institucija koja proizvodi vremenski produžene situacije istraživanja, učenja, debate i sudjelovanja.

Međutim, upravo u ovim primjerima postaje vidljiva strukturna ambivalentnost novog institucionalizma. Pojmovi koji su trebali označiti emancipatorni potencijal, fleksibilnost, otvorenost, procesualnost i eksperiment, s vremenom pokazuju se kompatibilnima s logikama neoliberalnog upravljanja i projektne ekonomije. Kolb i Flückiger postavljaju pitanje jesu li danas doista uvedeni novi institucionalni modeli: jesu li uvjeti rada i strukture unaprijeđeni te jesu li stvorene nove publike.

Oni zaključuju da na razini srednjih institucija novi se institucionalizam često predstavlja kao neuspješan pothvat. Kao posljedica budžetskih smanjenja zatvoren je niz javno financiranih institucija, uključujući Rooseum i Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA). Druge institucije, poput Kunstvereina München, promijenile su svoj profil s promjenom kustosa. Razlozi se nalaze u nedostatku podrške kritičkim pozicijama od strane javno financiranih umjetničkih institucija, kao i nadležnih agencija i političkih tijela. To je povezano s postupnim zaokretom prema neoliberalnim ili populističkim kulturnim politikama u Europi, koje su zahtijevale ukidanje svih „ljevičarskih ekspertskih institucija". U slučaju NIFCA-e konkretni politički zahtjevi da umjetnost bude populistička i da podržava pozitivistički osjećaj identiteta nisu bili ispunjeni, što je dovelo do zatvaranja institucije. U Malmöu socijaldemokratski političari nisu vidjeli smisao u Escheovoj ideji umjetničke institucije kao društvenog centra.

Kolb i Flückiger također ističu da se neuspjeh ne može u potpunosti objasniti hegemonijskim političkim uvjetima, nego i činjenicom da institucije kao akteri nisu uspjele konstituirati ili mobilizirati (pod)publike potrebne da se suprotstave njihovu zatvaranju pod političkim pritiskom, i koje bi samim svojim postojanjem mogle legitimirati programski smjer institucije. Budući da su kustosi često zaposleni na kratkoročnim ugovorima, rijetko grade stabilne odnose s lokalnom publikom, što je preduvjet svakoga političkog projekta. Zahtjev za stvaranjem politizirane publike ili kontrapublike nije u potpunosti ostvaren ili novi institucionalizam „ne uspijeva angažirati više od relativno male, pozvane zajednice znanja".[15]

Osim toga, fleksibilnost, mrežna organizacija i projektni rad koji se predstavljaju kao kritičke institucionalne strategije istodobno su karakteristični i za šire ekonomske transformacije postfordističkog kapitalizma. Drugim riječima, modeli djelovanja koji se pojavljuju kao alternativa stabilnim, hijerarhijskim institucionalnim strukturama podudaraju se s dominantnim oblicima organizacije u suvremenom kulturnom i ekonomskom polju. Institucija koja funkcionira kao fleksibilna platforma za kulturnu produkciju lako se uklapa u ekonomske režime zasnovane na projektnom radu, kratkoročnim programima i privremenim oblicima djelovanja, u kojima se kontinuitet institucionalnog rada zamjenjuje logikom privremenosti i stalne adaptacije. U tom kontekstu granica između institucionalne kritike i ekonomske racionalizacije postaje nestabilna: prakse koje nastoje transformirati instituciju iznutra mogu istodobno doprinositi reprodukciji dominantnih obrazaca organizacije u suvremenom kulturnom i ekonomskom polju. Unatoč dobrim namjerama, važnim institucionalnim eksperimentima i određenim pomacima koje je novi institucionalizam omogućio — poput otvaranja prostora za istraživanje, diskurzivne programe, participativne modele rada i kritičko preispitivanje muzejske funkcije – ta ambivalentnost pokazuje da novi institucionalizam ne može biti shvaćen isključivo kao kritički preokret, nego i kao dio širih procesa reorganizacije kulturne produkcije unutar suvremenih ekonomskih režima, unutar kojih se institucionalni principi postupno integriraju u upravljačke režime kulturne ekonomije.

U tom kontekstu nematerijalni rad u kulturi predstavlja ključni okvir za razumijevanje suvremenih uvjeta u kojima kritika nastaje i djeluje. On obuhvaća sve oblike produkcije koji ne rezultiraju izravno materijalnim proizvodom, nego stvaraju znanje, značenje, komunikaciju, afekte i društvene odnose. U području umjetnosti i kulturne produkcije ta kategorija uključuje rad kritičara, kustosa, umjetnika, istraživača i kulturnih radnika čiji je rad usmjeren na interpretaciju, kontekstualizaciju i simboličku artikulaciju. Iako taj rad proizvodi stvarnu društvenu i institucionalnu vrijednost, njegova se ekonomska vrijednost rijetko stabilno ili adekvatno priznaje u materijalnoj kompenzaciji.

Kulturne institucije, s druge strane, često eksploatiraju tu dinamiku nudeći simboličku vidljivost i „kulturni kapital" kao zamjenu za financijsku kompenzaciju. Neplaćeni ili nedovoljno plaćeni angažmani opravdavaju se kao prilike za profesionalni razvoj, pri čemu se prekarni uvjeti rada normaliziraju i internaliziraju kao osobna odgovornost. Kuriranje i umjetnička kritika nisu samo oblici intelektualne produkcije nego i specifične pozicije rada. Od njih se očekuje stalna dostupnost, fleksibilnost i sposobnost prilagodbe, dok se granice između profesionalnog i privatnog vremena brišu.

Ključna proturječnost nematerijalnog rada ne leži u njegovoj „nematerijalnosti", nego u činjenici da su njegove posljedice duboko materijalne. Iako se sudjelovanje u suvremenom umjetničkom svijetu često predstavlja kao demokratsko i inkluzivno, detaljnija analiza pokazuje da je pristup kulturnoj produkciji strogo uvjetovan. Ekonomski, društveni i kulturni kapital igraju ključnu ulogu u tome tko može biti njezinim dijelom. Razina obrazovanja, uporaba „odgovarajućeg" jezika, pripadnost određenoj društvenoj klasi i poznavanje unutarnjih kodova umjetničkog polja, društvene mreže, međunarodna mobilnost, stupanj vidljivosti, pa čak i tip konflikata koje netko može reprezentirati postaju odlučujući faktori. Na taj se način materijalni kapital isprepleće s kulturnim kapitalom, stvarajući zatvoreni krug privilegija.[16]

15 Kolb i Flückiger, „New Institutionalism Revisited," 13.

16 Marwa Arsanios, „Who Is Afraid of Ideology?", *e-flux journal* 104 (2019).

Kako ističe Maurizio Lazzarato, nematerijalni rad otjelotvoren u prekarnom radniku kao „općem intelektu“ paradigmatski je za suvremeni kapitalizam jer upravo znanje, komunikacija i intelektualna suradnja postaju primarni izvori vrijednosti.[17] U kulturnom polju to znači da se vrijednost rada ne mjeri kroz materijalni proizvod, već kroz mreže, reputaciju i vidljivost. Takva logika potiče kulturne radnike na kontinuirano ulaganje u vlastitu poziciju, često bez ikakvog jamstva materijalne stabilnosti.

Hito Steyerl dodatno radikalizira tu analizu pojmom „okupacije“, kojim opisuje rad kao stanje bez jasnog ishoda i bez vremenskog završetka.[18] U kulturnom sektoru rad ne završava konkretnim rezultatom, nego se nastavlja kao trajna angažiranost, pisanje, prisutnost, umrežavanje, beskrajan proces učenja. Takvo stanje proizvodi oblik samoeksploatacije u kojem kulturni radnici internaliziraju institucionalna očekivanja i sami postaju menadžeri vlastite nesigurnosti.

U takvom se kontekstu nameće pitanje „općeg intelekta“, treba li ga definirati isključivo putem znanja, kvalifikacije i intelektualne ekspertize ili ga je nužno prepoznati kao kolektivni oblik rada s materijalnim posljedicama? Ako „opći intelekt“, utjelovljen u figuri nematerijalnog radnika, kustosa, kritičara, želi zadržati kritički i emancipatorni potencijal, mora se prepoznati kao radnik, a ne kao privilegirana intelektualna pozicija.

Otuda problem nematerijalnog rada nije samo pitanje radnih uvjeta, nego i mogućnosti kritike. Dok kritičari i kustosi ostaju strukturno ovisni o institucijama i ekonomskim mehanizmima koji reproduciraju njihove nesigurne pozicije, njihov kapacitet za radikalnu i društveno relevantnu kritiku ostaje ograničen. Kritika u takvim uvjetima riskira ostati na razini diskursa, bez sposobnosti intervencije u materijalne odnose koji je proizvode.

Angažirana umjetnost i problem reprezentacije

Tijekom posljednjih desetljeća angažirana se umjetnost sve češće pozicionira kao odgovor na aktualne društvene, političke i ekonomske konflikte. Migracije, rad, rodno i rasno nasilje, klimatska kriza te strukturne nejednakosti postali su središnje teme umjetničkih i kustoskih praksi usmjerenih na intervenciju u stvarnost, povezivanje sa zajednicama i proizvodnju društvene relevantnosti.

Međutim, u tom nastojanju da se priključi društvenim i političkim praksama pojavljuje se ključni problem: transformacija djelovanja u reprezentaciju. Događaji koji su proizveli stvarne političke reakcije prevode se u vizualne i diskurzivne oblike koji cirkuliraju kao izložbe, festivali i

17 Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, ur. Paolo Virno i Michael Hardt, prev. Paul Colilli i Ed Emory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 133–148.

18 Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (Verso, 2017).

bijenali. Prosvjedi, štrajkovi i kolektivne borbe dokumentiraju se, arhiviraju ili ponovno izvode kao umjetnička djela. Reprezentacijska logika angažmana pretvara umjetnost u platformu promatranja, prije nego u prostor zajedničkoga političkog djelovanja. Umjesto da budu dijelom procesa, projekti taj proces predstavljaju publici na način koji konflikt čini čitljivim, komunikativnim i institucionalno upravljivim.

Ta su ograničenja osobito vidljiva u aktivističkim projektima unutar galerijskog prostora, izvorni politički angažman rastvara se u reprezentaciju ili estetiziranu performativnost. Kada angažirana umjetnost ulazi u institucionalne prostore (muzeje, galerije, bijenale), ona se prevodi u izložbeni format. Publika se s aktivizmom susreće prvenstveno kao s umjetnošću, što proizvodi distancu prema stvarnim borbama i lišava ih njihove materijalne kontekstualnosti. Umjesto da potakne političku promjenu, angažirana umjetnost često reproducira postojeću dinamiku moći putem estetizacije konflikta i redukcije političke složenosti na umjetnički objekt ili događaj. U tom prijelazu „glasovi marginaliziranih“ mogu postati sirovina za kulturnu produkciju: njihova se ranjivost pretvara u narativni kapital koji generira financiranje, vidljivost i institucionalnu relevantnost. Namjera da se „da glas“ ne poništava asimetrične odnose moći, marginalizirani subjekti riskiraju biti komodificirani kao simboli, materijal ili dokaz kritičnosti, bez proporcionalne raspodjele resursa i bez stvarnog sudjelovanja u odlučivanju, te u konačnici iskorišteni i neplaćeni.

Institucija kao prostor reprezentacije konflikta rijetko može funkcionirati kao mehanizam njegove transformacije. Naprotiv, ona je strukturirana tako da konflikt kontrolira, posreduje i stabilizira. U tom smislu „angažman“ se lako pretvara u upravljanu političnost – dovoljno vidljivu da bude prepoznata kao kritička, ali dovoljno bezopasnu da ne proizvede institucionalne posljedice, odnosno kritičnost postaje „performativna“. Ta je logika dodatno pojačana institucionalnom ambivalentnošću karakterističnom za neoliberalni kulturni režim: muzeji i galerije sve češće djeluju kao agenti urbane regeneracije, „socijalnog iscjeljenja“ i *community buildinga* u uvjetima marginalizacije, dok su istodobno ugrađeni u ekonomije prestiža, konkurentnosti i upravljanja grantovima.[19] Financi-

19 Ova se ambivalencija osobito jasno vidi u velikim izložbenim manifestacijama, gdje se politički angažman pojavljuje istodobno kao tema, kao kustoski okvir i kao institucionalni rizik. Izložbeni format, upravo zbog svoje međunarodne vidljivosti, financijske složenosti i ovisnosti o sponzorima, gradskim politikama, upravnim odborima i kulturnoj diplomaciji, pokazuje kako se kritika može istodobno producirati i ograničavati. Politički konflikt u takvim formatima ne postoji izvan institucije, nego prolazi kroz njezinu infrastrukturu: kroz uvjete financiranja, odluke upravnih tijela, sponzorske odnose, medijsku vidljivost i javni pritisak. Primjeri poput Bijenala Whitney 2019., Bijenala u Sydneyu 2014. godine, rasprava oko sponzorskog odnosa BP-a i Tatea ili slučaja Bijenala u Sharjahu 2011. pokazuju da političnost izložbe ne leži samo u onome što je predstavljeno nego i u materijalnim i upravljačkim

jeri zahtijevaju neutralnost ili „sanitirane“ projekte koji nude prihvatljivo iskustvo angažmana, politiku tretiranu estetski, ali bez izravne konfrontacije i imenovanja odgovornosti. Iz toga proizlazi paradoksalna pozicija kulturnih radnika: oni razmišljaju politički, ali izbjegavaju ideologiju; umjesto uključivanja u lokalne procese odlučivanja i lokalne borbe, priključuju se širim univerzalnim humanitarnim okvirima. Logika financiranja podržava identitetsku fragmentaciju, borbe (LGBTQ+, rad, zdravlje, feminizam, ekologija i dr.) funkcioniraju izolirano, putem vlastitih organizacija i infrastruktura, čime se depolitiziraju i pretvaraju u niz paralelnih projekata umjesto u sustavnu konfrontaciju.[20] U tom se kontekstu proizvodi konkurencija među identitetima i krizama. Resursi se raspodjeljuju prema „hitnosti“, stupnju marginalizacije i medijskoj vidljivosti. Formira se ekonomija koja profitira na ranjivosti, žalosti i katastrofi, dok institucije nude površna rješenja, miroljubive, ali kompromitirane oblike „alternative“. Istodobno, prijave i projektni prijedlozi postaju središnja aktivnost: kritičko djelovanje pretvara se u „estetiku administracije“, u

strukturama koje izložbu omogućuju. U slučaju Bijenala Whitney pritisak umjetnika i javnosti bio je usmjeren prema članu upravnog odbora zbog veza s industrijom represivne opreme; u slučaju Bijenala u Sydneyu bojkot je otvorio pitanje sponzorskih veza s politikama imigracijske detencije; dok rasprave o BP-u i Tateu ukazuju na proturječnost između ekološki i društveno osviještenih programa i financijske povezanosti s fosilnom industrijom. Slučaj Bijenala u Sharjahu pokazao je kako politička moć može izravno intervenirati u izložbeni proces, nakon što je zbog politički osjetljivog rada tijekom Arapskog proljeća uklonjen umjetnički rad i smijenjen kustos. Na Venecijanskom bijenalu 2026. postaje očito da model nacionalnih paviljona omogućuje nesmetano sudjelovanje država poput Rusije i Izraela, unatoč optužbama za ratne zločine, čime se umjetnički prostor razotkriva kao produžetak globalnih odnosa moći, a ne kao neutralna platforma. Slična dinamika vidljiva je i u recentnim slučajevima u Njemačkoj vezanim uz Palestinu, gdje se sukob ne odvija samo na razini reprezentacije nego i institucionalnim odlukama o programu, suradnjama i javnim pozicijama. Kontroverze oko Documente 15 (2022.), uključujući optužbe za antisemitizam i uklanjanje radova, otvorile su pitanje granica političkog izraza, pri čemu su u njemačkom kontekstu upravo prakse povezane s Palestinom postale osobito podložne institucionalnoj regulaciji i pritiscima. Nadalje, otkazivanja događanja i suradnji u institucijama poput Haus der Kulturen der Welt (HKW) u Berlinu, kao i povlačenja umjetnika i kustosa iz programa zbog pritisaka vezanih uz stavove o Palestini, ukazuju na to da institucionalni prostor funkcionira kao mjesto konflikta u kojem se političke pozicije istodobno pregovaraju i ograničavaju. Slične dinamike vidljive su i u drugim njemačkim institucijama – od Goethe-Instituta i Gropius Baua do Akademie der Künste i Berliner Festspiele – gdje su otkazivanja programa, povlačenja suradnji i javne polemike u kontekstu Palestine pokazale da institucionalni prostor aktivno regulira granice prihvatljivoga političkog izraza.

20 Marwa Arsanios, „Who Is Afraid of Ideology?,“ *e-flux journal* 104 (2019).

kojoj se politička pozicija komodificira kao plaćena reprezentacija, a ne kao stvarna praksa rizika.[21]

Dodatni sloj ove problematike nudi teza Borisa Groysa o estetizaciji politike: problem nije u tome da umjetnost ne može postati politička, nego u tome da politička sfera već funkcionira kao estetizirani aparat.[22] „Teror“ se pojavljuje kao stroj za proizvodnju slika: nasilni se događaji scenografiraju tako da proizvode prepoznatljive vizualne narative bez potrebe za umjetničkom medijacijom. U takvom kontekstu umjetnički aktivizam riskira postati sekundarni komentar u polju koje je već okupirano političko-ekonomskim silama i njihovim režimima vidljivosti. Stoga pitanje nije kako umjetnost treba „osvojiti“ politiku, nego kako pronaći vlastitu poziciju unutar stvarnosti koja je već estetizirana i medijski upravljana.

To nas vodi prema širem okviru „općeg intelekta“ kod Maurizija Lazzarata i njegovoj kritici ograničenja protestnih pokreta: iako umjetnici i intelektualci često imaju inicijatorsku ulogu, borba se teško širi izvan sloja nematerijalnih radnika.[23] „Kulturna“ pismenost pritom postaje nova društvena vrlina i klasni marker, kritičko sudjelovanje riskira funkcionirati kao elitni kredencijal, a ne kao alat transformacije. U takvoj konfiguraciji angažirana umjetnost ostaje u krugu reprezentacije: kritička po formi, ali ograničena po političkom učinku.

Od reprezentacije prema infrastrukturi: kritika izvan distance

Pojam „brige“ u kulturnom se polju često koristi na afektivnoj i moralističkoj razini, kao empatija, osjetljivost ili etička svijest. U neoliberalnom institucionalnom kontekstu takva se uporaba lako pretvara u diskurzivnu strategiju, u oblik *care-washinga*, putem kojeg se institucije predstavljaju kao društveno odgovorne, a da pritom ne mijenjaju materijalne uvjete vlastitog djelovanja. U takvim slučajevima briga postaje dio imidža, a ne dio infrastrukture.

Reprezentacija, kao dominantni modus angažirane umjetnosti, funkcionira kroz distancu. Ona uspostavlja razdvajanje između onih koji djeluju i onih koji promatraju, između subjekata borbe i njezine publike. Čak i kada umjetničke prakse inzistiraju na sudjelovanju i inkluziji, često zadržavaju tu temeljnu strukturu: konflikt je medijatiziran, vremenski ograničen i institucionalno uokviren. U takvom se kontekstu briga pojavljuje kao afektivni odgovor, suosjećanje, identifikacija ili moralna podrška, ali ne i kao oblik zajedničke političke prakse. Pitanje više nije mogu li umjetnost i institucije „predstavljati“ društvene konflikte, nego mogu li stvarati uvjete za zajedničko djelovanje koje nadilazi logiku reprezentacije.

21 Ibid.

22 Boris Groys, „On Art Activism,“ *e-flux journal* 56 (2014).

23 Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, ur. Paolo Virno i Michael Hardt, prev. Paul Colilli i Ed Emory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 133–148.

Nadilaženje reprezentacije ne znači potpuno odbacivanje vizualnih, narativnih ili simboličkih formi. Naprotiv, riječ je o pomaku fokusa, s pitanja što se prikazuje na pitanje kako se organizira djelovanje, ne kao rezultat koji se može izložiti, nego kao proces koji se razvija u odnosima, vremenskosti i kolektivnoj odgovornosti. Ključni problem u tom pomaku jest način na koji kulturne institucije definiraju publiku. U dominantnom modelu publika se razumijeva kao primatelj sadržaja, čak i kada joj se nudi interakcija. Participativni formati često maskiraju tu pasivnost unaprijed scenografiranim aktivnostima i kontroliranim okvirima sudjelovanja. Sudjelovanje postaje dio iskustva, ali ne i dio odlučivanja. Tako se zajedničko djelovanje simulira, ali se rijetko stvarno omogućuje. Zajedničko djelovanje, nasuprot tome, podrazumijeva da institucija ne funkcionira samo kao domaćin, posrednik ili platforma, nego kao sudionik. To sudjelovanje nije simboličko, nego materijalno: kroz otvaranje infrastrukture, redefiniranje prioriteta te dijeljenje odgovornosti i pozicija moći.

Kritičari, umjetnici, kustosi i institucionalni radnici često se pozicioniraju kao posrednici između različitih društvenih skupina, ali rijetko prepoznaju sebe kao dio istih struktura prekarnosti i eksploatacije. Zajedničko djelovanje zahtijeva upravo takav pomak: kulturni sektor nije izvan konflikata koje analizira, nego je u njih duboko uključen. To pomicanje ima izravne implikacije i za umjetničku kritiku. Dok kritika ostaje na razini analize i interpretacije, ona reproducira distancu između subjekta i objekta. Kritika koja teži zajedničkom djelovanju mora preispitati vlastitu poziciju i odreći se iluzije vanjskosti.

Umjesto pitanja kako umjetnost i kulturno djelovanje mogu pridonijeti društvenoj promjeni, ključno pitanje postaje: pod kojim uvjetima kulturno polje može postati dijelom širih političkih procesa, a da ih pritom ne neutralizira estetizacijom i projektnom logikom? To nije poziv da se umjetnost rastvori u aktivizmu ili da napusti vlastitu specifičnost. Naprotiv, riječ je o priznavanju njezinih ograničenja i radu iz tih ograničenja. Zajedničko djelovanje ne zahtijeva „čiste“ pozicije, nego sposobnost pregovaranja, konfrontacije i dugotrajnog prisustva.

U tom smislu Chantal Mouffe jasno ističe da se suvremeni umjetnici i kustosi više ne mogu zamišljati kao avangarda koja nudi radikalnu kritiku s privilegirane i autonomne pozicije. Kako ona navodi: „Danas umjetnici više ne mogu pretendirati na to da predstavljaju avangardu koja nudi radikalnu kritiku s privilegirane pozicije, no to ne znači da je njihova politička uloga završena. Oni i dalje mogu igrati važnu ulogu u hegemonijskim borbama kroz potkopavanje dominantne hegemonije.“[24] Mouffe odbacuje modernističku iluziju autonomne i nadvremenske pozicije umjetnosti i kritike te inzistira na tome da njihova politička relevantnost ne proizlazi iz distance, nego iz uključenosti u konkretne društvene antagonizme. Kritičke umjetničke i kustoske prakse, prema njoj, ne mogu same realizirati transformaciju potrebnu za uspostavu nove hegemonije, ali mogu djelovati kao važna dimenzija radikalne demokratske politike ako se artikuliraju unutar širih lanaca borbi i koalicija.

24 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (Verso, 2013), 93–95.

Ta pozicija potvrđuje potrebu da se kritika promišlja ne kao autonomni korektiv, nego kao situirana praksa, praksa koja priznaje vlastitu uključenost u konkretne institucionalne, društvene i materijalne uvjete. Odgovorna se kritika ne mjeri stupnjem radikalnosti vlastitog jezika, nego sposobnošću intervencije u konkretne odnose moći. Ona se ne zadovoljava demistifikacijom ili razotkrivanjem, nego postavlja pitanja o uvjetima produkcije, raspodjeli resursa i oblicima rada koji omogućuju kulturnu proizvodnju. Kritika postaje praksa koja ne samo da tumači nego i preuzima odgovornost za učinke vlastitog djelovanja. Kritika se stoga ne može ograničiti na analizu izložbenih programa ili kustoskih koncepata, nego se mora proširiti na analizu rada, upravljanja i odlučivanja. Ona se zanima za to tko ima moć odlučivanja i tko ostaje nevidljiv unutar institucionalne hijerarhije.

Takva pozicija ujedno problematizira tradicionalnu podjelu između teorije i prakse. Kritika se ne shvaća kao čisto teorijska aktivnost niti kao izravni aktivizam, već djeluje u međuprostoru u kojem su analiza i djelovanje međusobno uvjetovani. Teorija pritom ne služi legitimaciji već donesenih odluka, nego kao alat orijentacije u složenim i često proturječnim situacijama. Važno je naglasiti da takva kritika ne nudi komforne pozicije. Ona podrazumijeva stalno preispitivanje vlastite uloge, privilegija i ograničenja. Umjesto stabilnih identiteta „kritičar“, „intelektualac“, „ekspert“ pojavljuje se fluidna i ranjiva pozicija koja se mora neprestano pregovarati i prepoznati svoje mjesto među radnicima i marginaliziranima; ta ranjivost nije slabost, nego uvjet solidarnosti i zajedničkog djelovanja. Stvarni izazov za kritiku danas nije gubitak autonomije, nego prihvaćanje vlastite uključenosti. Samo kroz takvu situiranu i odgovornu praksu kritika se ponovno može misliti kao društveno relevantna, ne kao glas koji upozorava s distance, nego kao sudionik procesa zajedničkog promišljanja i djelovanja.

Zaključak: o cijeni pozicioniranja

Situacionistički proglas iz 1958. godine, kojim je ovaj tekst započeo, ne može se čitati kao poziv na reformu umjetničke kritike niti kao pokušaj njezina unapređenja unutar postojećih institucionalnih koordinata. Njegova je intervencija radikalna upravo zato što ne predlaže korekciju, nego prekid. Poziv upućen umjetničkim kritičarima nije usmjeren na njihovo ušutkavanje, već na napuštanje pozicije koja je već tada bila prepoznata kao strukturno kompromitirana i politički nefunkcionalna.[25]

25 Internationale situationniste, „Address to the World of Art and Revolutionary Artists“ (1958), u *Situationist International Anthology*, ur. Ken Knabb, rev. i prošireno izd. (Bureau of Public Secrets, 2006), 59.

Više od pola stoljeća kasnije ta intervencija ne djeluje kao povijesni artefakt avangardne retorike, nego kao dijagnoza čija relevantnost nije iscrpljena. Ne zato što su institucije ostale nepromijenjene, nego zato što su mehanizmi posredovanja, regulacije i estetizacije konflikta postali složeniji i dublje ugrađeni u kulturno polje. Kritika nije nestala, naprotiv, profesionalizirala se i institucionalizirala do te mjere da često funkcionira kao integralni dio aparata koji navodno problematizira.

U tom se kontekstu situacionističko upozorenje o transformaciji kritike u oblik kulturne administracije danas može prepoznati kao normalizirano stanje, a ne kao iznimka. Ovaj tekst, međutim, ne preuzima njihovu gestu potpunog odbacivanja niti poziva na nestanak iz kulturnog polja. Umjesto toga predlaže se pomak okvira: od kritike kao autonomne i vanjske pozicije prema kritici kao situiranoj, uključenoj i odgovornoj praksi; od brige kao simboličke ili moralne vrijednosti prema solidarnosti kao materijalnoj, institucionalnoj i političkoj odluci.

U tom smislu središnje pitanje nije jesu li umjetnost, institucije ili kritika dovoljno radikalne u jeziku ili tematskom izboru, nego jesu li spremne preuzeti cijenu pozicioniranja, prihvatiti rizik koji nosi napuštanje neutralnosti, komfora posredovanja i sigurnosti institucionalne usklađenosti. Povratak situacionistima ovdje ne služi romantizaciji avangardnog radikalizma, nego podsjetniku da se politička oštrina ne mjeri stupnjem vidljivosti, već sposobnošću da se poremeti nepravedna raspodjela uloga. Kada situacionisti napadaju umjetničku kritiku, njihova meta nije znanje kao takvo, nego funkcija kritike kao amortizera između umjetnosti i društva, kao mehanizma koji konflikt čini čitljivim, ali i bezopasnim.

Pitanje koje ostaje otvoreno nije je li takav prekid moguć u suvremenom kulturnom kontekstu, nego kakav bi oblik danas mogao poprimiti. U uvjetima prekarnog rada i institucionalne ovisnosti, potpuno povlačenje iz kulturnog polja često znači i gubitak svake mogućnosti intervencije. Stoga se zadatak ne sastoji u napuštanju institucija, nego u njihovu trajnom problematiziranju intervencijama u njihove infrastrukture, radne uvjete i režime odlučivanja. To podrazumijeva i radikalno preispitivanje pozicije onih koji pišu, kuriraju i posreduju. Kritika, želi li nadići ulogu pratećeg diskursa, mora se odreći iluzije vanjskosti i priznati vlastitu uključenost u odnose koje analizira. Umjesto da govori o borbama drugih, mora se suočiti s vlastitom pozicijom u odnosu na rad, eksploataciju i odgovornost.

U tom se smislu situacionistički poziv ne pojavljuje kao direktiva, nego kao trajno otvoreno pitanje: što znači nastaviti govoriti onda kada samo govorenje riskira postati dijelom problema? Odgovor na to pitanje ne može biti ni univerzalan ni konačan. On se iznova oblikuje, u konkretnim kontekstima, konkretnim odlukama i uza svijest o njihovim posljedicama.

Literatura

— Arsanios, Marwa. „Who Is Afraid of Ideology?“ *e-flux journal* 104 (2019).
— Doherty, Claire. *From Studio to Situation*. Black Dog Publishing, 2004.
— Fraser, Andrea. „Od kritike institucija do institucije kritike.“ *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8–9 (2008–2009).
— Groys, Boris. *Art Power*. MIT Press, 2008.
— Groys, Boris. „On Art Activism.“ *e-flux journal* 56 (2014).
— Internationale situationniste. „Address to the World of Art and Revolutionary Artists“ (1958). U *Situationist International Anthology*, uredio Ken Knabb, rev. i prošireno izdanje. Bureau of Public Secrets, 2006.
— Knabb, Ken, ur. Situationist International Anthology, rev. i prošireno izdanje. Bureau of Public Secrets, 2006.
— Kolb, Lucie i Gabriel Flückiger. „New Institutionalism Revisited.“ *On Curating*, br. 21 (2014).
— Lazzarato, Maurizio. „Immaterial Labor“. U R*adical Thought in Italy: A Potential Politics*. Ur. Paolo Virno i Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
— Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Verso, 2013.
— Möntmann, Nina. „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future“. U *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Black Dog Publishing, 2006.
— Stanković, Maja. „Od institucije umetnosti do dispozitiva umetnosti: Strategije institucionalne kritike.“ *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, br. 106, sv. 1 (2020).
— Steyerl, Hito. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso, 2017.
— Steyerl, Hito. „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“. *e-flux journal* 21 (2010).

Jovanka Popova Unkovska (1980., Skoplje) kustosica je u Muzeju suvremene umjetnosti Skoplje i u Press to Exit Project Space, organizaciji posvećenoj suvremenoj umjetnosti i kustoskim praksama. Doktorandica je na Fakultetu za medije i komunikacije Sveučilišta Singidunum u Beogradu. Bila je kustosica Paviljona Sjeverne Makedonije na 58. Venecijanskom bijenalu te kustosica paralelnog programa 14. Manifeste – Bijenala suvremene umjetnosti u Prištini, u Muzeju suvremene umjetnosti u Skoplju. Svoja istraživanja i kustoske projekte predstavila je u brojnim međunarodnim institucijama, među kojima su Humboldtovo sveučilište u Berlinu, Central European University u Budimpešti, Goethe University Frankfurt, Hankuk University of Foreign Studies u Seulu itd. Bila je izvršna direktorica udruge Jadro, Asocijacije nezavisne kulturne scene Sjeverne Makedonije te predsjednica Makedonske sekcije AICA-e. Djelovala je kao gostujuća predavačica na Sveučilištu za primijenjenu umjetnost (die Angewandte) u Beču. Članica je Upravnog odbora Austrijske udruge kustosa (AAC). Živi i radi između Skoplja i Beča.

O CENTRALNOSTI POJMA SLIKE U FILOZOFIJI DVADESETOG STOLJEĆA

Dario Vuger

Pregledni rad /
Review article
UDK 7.01:130.2]"19"

Sažetak

U naslovljenom radu autor će sagledati aspekte pojma slike kako se razvija kroz važne filozofske rasprave dvadesetog stoljeća. Pojam slike postaje središnjim mjestom filozofiranja u dvadesetom stoljeću iz više razloga, no najvažniji je pritom uvid koji je esejom *Doba slike svijeta* (*Die Zeit des Weltbildes*) ostvario Martin Heidegger, a u kojemu centralnost slike želi približiti jednom značajnijem povijesnom razvoju – onome ideje znanosti i istraživanja kroz cjelinu novovjekovnoga intelektualnog razvitka od renesanse naovamo. Ne treba nas, pritom, iznenaditi da je Heideggerova rasprava o dobu slike svijeta po svojoj temporalnoj dispoziciji istoznačna s kasnijom analizom Jeana Baudrillarda o poretku simulacija čiji izvor se nalazi upravo u središtu povijesnog razvoja zapadnjačke novovjekovne vizualne kulture, odnosno renesansnoj slici svijeta. Iako je već i sam Heideggerov esej dovoljan da nas zaokupi u raspravi o naravi slike u osvit modernih tehnologija, projekcija i transmisija pokreta i doživljaja na svim razinama svakodnevnog iskustva svijeta, njegova rasprava, kao i kasnija teorija spektakla Guya Deborda trebaju nam ovdje poslužiti tek da približimo sažetu skicu ili shematizam jednog centraliziranja pojma slike u nekih od najvažnijih mislioca dvadesetog stoljeća. Razumijevanje centralnosti pojma slike u suvremenoj filozofiji važno nam je upravo zbog mogućnosti neposrednijeg odnosa prema slici kao fenomenu, pa je i razmatranje povijesti pojma slike u suvremenoj filozofiji zadatak metodičke prirode koji će nam naposljetku pružiti nove mogućnosti konceptualiziranja slike kao predmeta umjetnosti, vizualnih studija i suvremene estetike.

Ključne riječi: slika, vizualna kultura, spektakl, filozofija 20. stoljeća, tehnologija

Uvod

Suvremena filozofija kontinentalnog kruga započinje koncem devetnaestog stoljeća u ozračju intelektualnih izazova sve bržeg razvoja znanosti i tehnike te političkih tenzija koje će se u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća transformirati u duhovnu, odnosno kulturnu i političku krizu Europe, potom i duhovnu krizu zapadnjačkog načina života uopće koji je prvu polovinu dvadesetog stoljeća označio jednim od najuzbudljivijih i ujedno najtragičnijih razdoblja ljudske povijesti. Bez obzira pak govorimo li o tragedijama, znan-

stvenim probojima ili ingenioznosti umjetničkih projekata dvadesetog stoljeća, dva motiva ostaju središnjim mjestom turbulentno globalizirane kulture u razdoblju od početka dvadesetog do prvih desetljeća dvadeset prvog stoljeća. To su, dakako, pojam slike koji svoju povijesnu i filozofijsku značajnost zadobiva šezdesetih godina u konceptualizaciji teorije spektakla kao društvene situacije poratne krize mišljenja gdje je „sve što se izravno proživljavalo udaljilo u predstavu“[1] te – s druge strane – problem vremena koji je u bitnom smislu označio zapadnjačko filozofiranje od konca devetnaestog stoljeća pa do današnjih dana posredstvom značajnog razvoja tehno-znanosti, teorijske fizike i kvantne mehanike. I sam se društveni spektakl, dapače, prema analizi Guya Deborda uspostavlja početkom dvadesetog stoljeća usporedno s razvojem fenomena kulturne politike i kulturne industrije koji jesu upravo epifenomeni spektakularne reorganizacije svakodnevnog života i (slobodnog) vremena u poraću pedesetih godina prošloga stoljeća.

Pojam slike postaje središnjim mjestom filozofiranja u dvadesetom stoljeću iz više razloga. Najvažniji je pritom uvid koji je esejom *Doba slike svijeta* (*Die Zeit des Weltbildes*) ostvario njemački filozof Martin Heidegger, a u kojemu centralnost slike u svakidašnjem životu želi približiti jednom značajnijem povijesnom razvoju – onome ideje znanosti i istraživanja kroz cjelinu novovjekovnoga intelektualnog razvitka od renesanse naovamo. Ne treba nas pritom iznenaditi da je Heideggerova rasprava o dobu slike svijeta po svojoj temporalnoj dispoziciji istoznačna s kasnijom analizom Jeana Baudrillarda o poretku simulakruma čiji izvor se nalazi upravo u središtu povijesnog razvoja zapadnjačke novovjekovne vizualne kulture, odnosno renesansnoj slici svijeta. Iako je već i sam Heideggerov esej dovoljan da nas zaokupi u raspravi o naravi slike u osvit modernih tehnologija, projekcija i transmisija pokreta i doživljaja na svim razinama svakodnevnog iskustva svijeta, njegova rasprava, kao i teorija spektakla francuskog teoretičara i situacionista Guya Deborda trebaju nam ovdje poslužiti tek da približimo sažetu skicu ili shematizam jednoga novog centraliziranja pojma slike u nekih od najvažnijih mislioca dvadesetog stoljeća. Uvjet mogućnosti da pojam slike uđe u jednu raspravu filozofske prirode pronalazi se pak u pojmu koji stoji na početku naslova Heideggerova eseja, a to je dakako *Die Zeit* odnosno vrijeme. Bez analize vremena ne postoje vrata mogućnosti da slika postane toposom ikakvoga filozofijskog interesa. Povezivanjem pitanja vremena s pojmom slike otvaramo jednako tako i mogućnost filozofijskog razumijevanja zadaće suvremene umjetnosti na razmeđi ikonoklazma i performativnosti događaja, dvaju praksi koje su u posebnom interesu upravo situacionističkih teoretičara u drugoj polovini prošloga stoljeća.

1 Guy Debord, *Društvo spektakla* (Arkzin, 1999), 35.

1

Razumijevanje centralnosti pojma slike u suvremenoj filozofiji važno nam je upravo zbog mogućnosti neposrednijeg odnosa prema slici kao fenomenu, pa je i razmatranje povijesti pojma slike u suvremenoj filozofiji označeno jednim posebno fenomenološkim naporom koji nije stran Heideggeru jednako kao što to nije niti Debordu, a čini se presudnim i dosad u kontinentalnom filozofskom krugu nedovoljno tematiziranim preduvjetom interdisciplinarnog pristupa vizualnih studija. Važno je, jednako tako, pitati o specifičnoj uporabi pojma slike u pojedinačnim filozofijama, načinu na koji se tim pojmom koriste u svom filozofiranju bez oportunog pokušavanja izvlačenja takozvanih filozofija ili teorija slike između redaka pojedinih filozofijskih djela. Na taj način vidjet ćemo da je pojam slike bitno povezan sa svim važnim problemima suvremenog mišljenja tijekom dvadesetog stoljeća i to ponajprije s problemom vremena, svakodnevnog života, kraja filozofije, razvoja tehnike i tehnologije, te takozvanih postmodernih, ikoničkih i slikovnih zaokreta u teoriji druge polovine dvadesetog stoljeća. U isto vrijeme valja primijetiti da od druge polovine devetnaestog stoljeća pojam i fenomen slike više nisu vezani samo uz umjetničko stvaranje, imaginaciju i umijeće predočavanja nego i uz konkretno, stvarno i neposredno iskustvo života posredstvom razvoja fotografije i filma kao što je slika – odnosno vizualizacija – postala temeljnim načinom razumijevanja i objašnjenja u fizičkoj znanosti. Slika se pojavljuje više ne kao prijenosnik simboličkih i estetičkih značenja nego kao paradigmatična forma medija nove kulture; ona postaje informativna, relevantna i fiksirana za referenta u stvarnome svijetu, bivajući ujedno od njega najradikalnije udaljena i konstruirana u čistoj – kibernetičkoj – razlici. Slika tako postaje u dalekosežnosti svoje dominacije doživljajem svijeta na početku dvadesetog stoljeća kontekst života odnosno *sistem* – kako njenu bit opisuje Martin Heidegger[2]. Vizualizacija, kao moderni sistem mišljenja (i života, prema Heideggeru), svoju prefiguraciju ima u fenomenu misaonog eksperimenta i važnosti upravo takvog načina objašnjavanja i razumijevanja fizičke stvarnosti koja se kroz unaprjeđenje tehnologija i znanstvenog razumijevanja svijeta radikalno udaljila od svakodnevnog života i na toj razini nije više (samo)razumljiva. Atomska fizika, kvantna mehanika i teorija relativnosti samo su neki od primjera u kojima „prirodno“ posežemo za vizualizacijama kako bismo upriličili nešto „stvarno“ što se ne može pokazati u „stvarnosti“, a za što se slika pokazuje presudnom. Ne moramo ni spominjati implikaciju kako kod sve tri teorije pojam vremena ima jednaku važnost time što i samo postaje slikom, odnosno njenim djelom.

Upravo u tom se smjeru kreće rasprava francuskog filozofa Henrija Bergsona u djelu *Materija i memorija*. Gotovo nikada ranije – ili tek sporadično – nije filozofija bila u toliko bliskoj svezi s najrelevantnijim su-

2 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta* (Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu 1969), 33.

vremenim pitanjima i problemima od važnosti za razumijevanje ukupnog kretanja svijeta prema važnim otkrićima u poljima tehnologije, znanosti i psihologije. Pitanje analize predmetne stvarnosti kao skupa slika ostat će relevantno za Bergsonovu vitalističku filozofiju jednako kao i za Heideggerovo filozofiranje u okružju postavljanja temeljnog zadatka fenomenologije – a to je, dakako, razračunavanje s pojmovima bitka, bića (tzv. ontološke diferencijacije) i vremena odnosno svijeta. Dapače, Bergsonova je filozofija u tome pogledu posebno uzbudljiva jer je pružila posve nove spekulativne perspektive svakodnevnih i napose bitnih fenomena ljudskog života, a koji se tiču temeljnih životnih procesa, poput mišljenja, djelatnosti osjeta, naravi vanjskog svijeta kao prirode i kulture itd. Tome je pak tako stoga što veći dio njegovih djela nastaje kao neposredna reakcija i dijalog sa suvremenim znanstvenim otkrićima i teorijama, i to upravo s ciljem pokušaja pomirenja znanstvene teorije sa svakodnevnim iskustvom, odnosno s osobitostima pojedinačnog doživljaja života i stvarnosti, trajanja i odvijanja života u svijetu. U tome je smislu Bergsonov zadatak posebno kritičke naravi, pa će i njegova recepcija sezati daleko izvan filozofijskih krugova i zadirati u područja politike, kulture, a posebice utjecati i na njemu suvremenu umjetničku proizvodnju, najznačajnije možda i na pisca Marcela Prousta, a u posebnom smislu i na Alberta Einsteina[3] u kontekstu suvremenog razumijevanja i valorizacije njegovih otkrića u djelu *Trajanje i simultanost* (*Durée et Simultanéité*) iz 1921. godine.

U reakciji protiv materijalističkih teorija svijesti na kraju devetnaestog stoljeća Bergson želi iznova odrediti ulogu i odnos fizičkih datosti, svijesti i doživljaja stvarnoga kritizirajući redukcionističke pretpostavke temporaliziranja svijesti u određeni dio strukture mozga. Na mjestu toga temporaliziranja Bergson, osim uvođenja pojma slike – koji ćemo sada objasniti – iznosi još jednu snažnu i osobito važnu tezu: „svijest znači moguće djelovanje“[4], potenciju; svijest znači *postajanje* sviješću. U tome pogledu on nastavlja, ovaj put vezujući jasno svijest i opažanje: „Opažanje, shvaćeno onako kako ga mi shvaćamo, jest *mjera* našeg mogućeg djelovanja na stvari i samim tim i obrnuto, mogućeg djelovanja stvari na nas.“[5] Opažanje je prema tome već i oblik svijesti. Na granici toga odnosa postavljeno je tijelo kao „zajednička granica vanjskog i unutarnjeg – jedini dio ekstenzivnosti koji se istovremeno opaža i osjeća“[6]. I dalje: „Razmotrite taj sistem slika koji se naziva materijalnim svijetom. Moje tijelo je jedna od njih. Oko te slike se razmješta predodžba, što će reći njen mogući utjecaj na druge.“[7] To je slika-tijelo koja konstituira stvarnost

3 Jimena Canales, *The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and the Debate That Changed Our Understanding of Time* (Princeton University Press, 2015).
4 Henri Bergson, *Materija i pamćenje* (Fedon, 2013), 52.
5 Bergson, *Materija i pamćenje*, 59.
6 Bergson, *Materija i pamćenje*, 60.
7 Bergson, *Materija i pamćenje*,60.

svih drugih okolnih slika, odnosno materijalnog svijeta napose. Ono je dio konstrukcije stvarnog svijeta onoliko koliko to danas potvrđuju kvantne teorije promatrača koji je uvijek dio rezultata nekog eksperimenta, a ne na neki način od njega odvojena činjenica.

Memorija je, naprotiv, idealna, a sastoji se od pohranjenih slika, virtualnih, odnosno neaktivnih uputa, shematizama i znakova. Ona daje izvjesnost svakoj aktualnosti i takoreći postvaruje stvarnost. Stvarno je u tome sklopu ono predmetno i slikovito, cjelokupnost materijalnog svijeta kao sistema slika u kojemu djeluje naše opažanje kao utemeljujuća aktivnost svijesti. Bergson kaže da je sadašnjost ideomotorna, naspram memorije i prošlosti koja je u njoj pohranjena. Posredstvom privilegirane slike-tijela sadašnjost predstavlja sistem pokrenutih slika čiji je odnos s nama određen vještinom naše svijesti da upravlja stvarnim predodžbama i virtualnim slikama iz pamćenja. Pojam slike kao slike procesa ljudske svijesti i života napose funkcionalan je samo i isključivo kroz kontekst memorije, odnosno pamćenja i svijesti kao opažajuće djelatnosti potenciranja našeg odnosa sa slikama. Nije teško vidjeti kako Bergson koristi pojam slike u djelu *Materija i memorija* upravo u smislu fotografske slike, odnosno slike s dodanom vrijednosti stvarnoga, odnosa sa svijetom u njegovoj neposrednoj datosti. Slika-tijelo je u tom pogledu sama optika stvarnoga i predstavlja pragmatičan oblik ulaska materijalnog svijeta u psihološki život čovjeka.

Osim što je prokazao slikovitu narav stvarnosti onkraj fizikalizma znanosti i idealizma filozofije, Bergson je prvi filozof koji je pokušao razumjeti prirodu filmske slike, i to ponajprije kao moguće slike osobitosti izvornog trajanja ljudskog života desetljećima prije Benjaminova zaključka o izviranju optičkoga nesvjesnog u fotografskoj slici[8]. Mehanički pokret, kinematika, odnosno mehanički proizvedena iluzija pokreta u sukcesiji slika, kinematografija, predstavlja važnu točku u razvoju vizualne kulture zapada prije kibernetike i digitalne paradigme u kojoj vizualni fenomeni postaju u bitnom smislu postfotografski i postkinematički. Na početku dvadesetog stoljeća kinematografija predstavlja prvi važan znak društvenog spektakla: jednu instancu udaljavanja života u predstavu, ovdje na primjeru filma. Bergsonovo promišljanje kinematičke iluzije ima dalekosežne posljedice u filozofiji tehnologije Gillesa Deleuzea i Baudrillardovoj teoriji simulakruma. Najjednostavnije izraženo „Da bi slike bile animirane, negdje mora postojati pokret. On ovdje zaista postoji; u unutrašnjosti aparata.“[9]. Odnosno, iza naizgled jednostavne iluzije pokreta stoji kompleksni mehanizam koji se jedini pokreće u danoj izvedbi iluzije. Motor, zatvarač objektiva, mehanizam aparata omogućuje slikama da se smjenjuju brzinom dovoljnom da u promatraču, kojemu je taj mehanizam sakriven (a brzina nepoznata, ponovno heideggerijanski izraženo), iza-

8 Usp. Walter Benjamin, *Estetički ogledi* (Školska knjiga, 1986), posebice esej „Mala povijest fotografije“.
9 Henri Bergson, *Creative evolution* (Random house, 1944), 297.

zovu dojam pokreta na daljinu od njega kao i stvarnog pokreta filmskog projektora. Kao takav, film se prvo pojavljuje kao pomagalo znanosti, u bilježenju teško vidljivih stanja, njihovom rastezanju ili vremenskom tiješnjenju stvarajući tako vjerne simulacije različitih procesa. Ujedno, film je znakovit u tom pogledu jer prikazuje ireverzibilnost trajanja na razlici uspostavljenoj u pojmu smisla. Film možemo pustiti unazad (naopačke, dapače), ali iz reprezentiranog pokreta tako izostaje smisao, kao što bismo to mogli napraviti s puštanjem glazbe unatrag. Pokret u samom mehanizmu te iluzije ostaje, doduše, isti; i uz izokrenutu filmsku vrpcu slika još uvijek „ide naprijed“. Važno ostaje istaknuti da razvojem filma i posredstvom slike dolazi do jasne i temeljite reorganizacije vremena i pažnje u zapadnoj kulturi. Nikada dosad nije bilo moguće zabilježiti i izmjeriti vrijeme u slici, i to posredstvom tehničke iluzije. Upravo pomoću te slike – između nebrojenih drugih suvremenih mu primjera – zaključiti će Heidegger kako se znanost toliko jasno i značajno suprotstavila življenom iskustvu da je zapravo dovela do porasta iracionalnoga kao nužne posljedice toga stanja. U tome stanju udaljavanja, smanjenja udaljenosti, ekonomiziranja iluzija, doba slike svijeta za njega je označeno nadolaskom onoga gigantskog[10], monolitnog karaktera iluzije u suvremenom svijetu. Sve je to – uz tehničku ingenioznost alata osmišljenoga da pomogne fizičkoj znanosti opisati svijet onkraj svakodnevnog iskustva – omogućeno kibernetikom kao sustavom informacijske standardizacije svih tehničkih sustava[11], pa tako i filmske slike u sukcesiju slika koje osiguravaju optimalnu iluziju. O odnosu tehno-znanstvenog svjetonazora i stvarnog života sam će Bergson reći kako je moderna znanost „kontaminirana slikom“[12].

2

Dapače, Heideggerova filozofija, upravo u pogledu pojma vremena, a njegovim posredstvom i kroz pojam slike ostaje u stalnom dijalogu sa stavovima Bergsona, ne zbog njihove kompatibilnosti i metodološke usklađenosti nego upravo zbog Bergsonove suvremenosti i značajnosti za davanje smjera i značaja filozofijskom istraživanju tehnike, znanosti i svakodnevnog života na početku dvadesetog stoljeća. Sva će ova pitanja Heidegger razrađivati u više desetaka spisa tijekom četrdesetak godina rada, a posebice polovinom dvadesetog stoljeća. U dva eseja najbolje se oslikava značajnost njegova zadatka mišljenja: spisima *Doba slike svijeta* i *Pitanje o tehnici*. Bez obzira na naslov samoga rada, u oba eseja presudno mjesto zauzimaju pojam tehnike i fenomen slike tek s različitim

10 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 25.
11 Norbert Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* (The MIT Press, 1985).
12 Henri Bergson, *Duration and simultaneity with reference to Einstein's theory* (Bobbs-Merrill, 1965), 11.

naglascima, u jednome na pojam informacije – koji upravo Heidegger inaugurira u filozofiju uopće – u drugom na originalnu misao *postavlja*, *gestell*, odnosno u-okvir-avanja. Pojam postava za Heideggerovu filozofiju tehnike jednake je važnosti i metodičke vrijednosti kao pojam slike za Debordovu teoriju spektakla, pa stoga ne treba iznenaditi da je navedene pojmove moguće dovesti u blisku svezu i prevođenje; postav i sliku, odnosno tehniku i spektakl, kao što smo ranije napomenuli. Izlaganjem biti tehnike kao postava Heidegger ukazuje na tehnički posredovano ustupanje svih stvari u okvir nekoga mogućeg djelovanja. Primjerice, na mjestu toka rijeke ustupa se slika riječnog toka kao izvora električne energije. Priroda je, takoreći, uokvirena za potencijalno iskorištavanje u neprekinutom nizu isporučivanja energije. Tehnika stavlja svijet na raspolaganje, a priroda postaje – kao i priroda čovjeka, njegova sveza s bitkom i poviješću – slikom, predmetom obavještavanja i upravljanja. Kada imamo sliku o nečemu, a posebice pak sliku prirode kao resursa, pred nama stoji sustav mogućeg upravljanja, pokoravanja predmeta putem njegova daljnjega tehničkog obrađivanja. Time što je njeno ‘stvarno’ postojanje kao djela prirode u stalnom postajanju zamijenjeno slikom, ili udaljeno u predstavu, možemo govoriti i o spektakularizaciji.

Posjedovanje tehnologije putem koje se priroda stavlja na raspolaganje čovjeku, koji sam postaje tako zavisan o tehnologiji, znači da „čovjek postaje biće koje svekolikom biću daje i određuje pravilo“[13] odakle Heidegger kaže sljedeće: „...novovjekovni odnošaj spram bića postaje borbom *nazora* na svijet u koju čovjek oslobađa ničim sputanu snagu proračunavanja, planiranja i kroćenja svih stvari (...) brzinom koja je sudionicima nepoznata. Znamenje tog događaja je da se posvuda i u najrazličitijim oblicima i odjecima pojavljuje ono gigantsko.“[14] Doba slike svijeta otkriva se ovdje kao dvostruki prijelaz, s jedne strane događa se transformacija tehnike u tehnologiju posredstvom kibernetičke znanosti, a potom i prijelaz s heterogenog svijeta doživljaja u homogeni svijet slika, odnosno jedinstveni *sistem* svijeta u slici u kojemu udaljenosti i veličine postaju funkcionalni elementi korisničkog iskustva, a ne zadanosti stvarnog života u svijetu. Tehnika, iz perspektive heideggerijanskog postavlja, ali i bergsonovskog kinematizma prevladana je pojavom kibernetičke znanosti i povratnog upravljanja procesima putem informacijskih sustava koji efektivno među sobom i među ljudima izvršavaju odnos pomaknut u sliku, odnosno nesmetan optjecaj slika svih vrsta. Pokret se (kinematizmom) i doživljaj svijeta (transmisijom i emisijom slika) pomaknuo u unutrašnjost aparata svih vrsta.

Unatoč tobožnjoj hermetičnosti Heideggerova filozofiranja, prijelaz s filozofiranja u ozračju kritike razvoja zapadnjačkog mišljenja u smjeru zaborava bitka kroz cijelo novovjekovlje k Debordovoj kritici spektakla

13 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 20.
14 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 25.

razumljenoga kao produženja „zapadnog filozofskog projekta“[15] jasan nam je iz sljedećeg citata koji ćemo komplementirati Debordovim izvodima iz *Društva spektakla*, a kako se bližimo kraju rasprave. Heidegger u zaključku *Doba slike svijeta* kaže slijedeće:

„Gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on dakle na odgovarajući način hoće privesti pred sebe tj. imati pred sobom a time u odlučnom smislu predstaviti (...) gdje svijet postaje slikom, gospodari sistem i to ne samo u mišljenju...“[16]

„Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektaklâ. Sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu.“[17]

(Slika 1) Akumulacija spektakla znači ovdje upravo opisan pomak koji je omogućen konceptualizacijom bergsonovske filozofije slike, i prema njoj se ovdje spektakl posebno određuje kao događaj u kojemu slikovne reprezentacije nadomještaju izvornost i trajno razvijanje memorije, odnosno ljudske svijesti koja jednom nadomještena strojem-slika postaje efektivno *bez-smislena*. S druge strane, *udaljavanje u predstavu* upravo je citirani heideggerijanski moment predstavljanja, držanja pred sobom, udaljavanja koje ima reprezentativnu ulogu stvaranja slike od svijeta, odnosno nazora na svijet, a u krajnjoj instanci pojave života kao stila, odnosno *lifestylea* ili naprosto svjetonazora. Sve rečeno ima važan povratni učinak na razumijevanje slike-tijela u Bergsona i pojavu tijela kao središnjeg predmeta filozofije na koncu dvadesetog stoljeća, što je natuknica koju na ovome mjestu ne možemo pratiti do njenog razrješenja.

Sama Debordova teorija spektakla iznesena u njegovu kapitalnom djelu *Društvo spektakla* 1967. godine u potpunosti je zavisna od bitno filozofijskog razumijevanja pojma slike, pojma koji ne pripada likovnoj kritici i studijima vizualne kulture, nego upravo filozofiranju u ozračju najvažnijih pitanja znanosti i problema tehnologije dvadesetog stoljeća na razmeđi pojmova vremena, informacije, medija, inteligencije i života u doba virtualne stvarnosti i digitalne svakodnevice u nastajanju. U Debordа zbiljnom postaju implikacija Bergsonova i konsekvenca Heideggerova filozofiranja, pokreti zarobljeni u slikama trajanja postaju općim mjestom ljudskih odnosa, a svijet na taj način – i sam slikom – postaje preplavljen vizualnošću, odnosno postvaruje se u sistemu slika, sistemu u kojemu je život sam pomaknut u unutrašnjost aparata. Spektakl je – kako ga opisuje Debord – „društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama“[18] koje se pojavljuju kao nadomjestak (društvenog) svijeta, odnosno kao svijet slika i kao svijet-slika ujedno. Spektakl je pritom uvijek inter-aktivan jer u njemu ideja ideo-motorne sadašnjosti (Bergson) postaje slikom društvene kontrole. Ova je kontrola u povratnoj sprezi s uspješnim

15 Debord, *Društvo spektakla*, 41.
16 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 20.
17 Debord, *Društvo spektakla*, 35.
18 Debord, *Društvo spektakla*, 36.



> Harun Farocki, *Interface*, 1995. (https://www.moma.org/collection/works/147854)

upravljanjem naših slika čiji je krajnji cilj stvaranje društva konformizma, odnosno „uvećanog opstanka“[19].

Da je pritom slika-svijeta postala privilegiranom slikom ne iznenađuje koliko tendencija da slika svijeta sama zamijeni – kao efektivni nazor na svijet – sliku-tijelo pojedinca. U poplavi informacija narcizam postaje objektivna činjenica učinkovitog upravljanja svijetom, jedini način organizacije svakodnevnog života koji podupire trenutačni način proizvodnje i potrošnje. Ne samo činjenica da je naše tijelo središte našeg svijeta nego je naš svijet jedini svijet koji je ostao dostupan (i to kao slika bez svijeta, parafrazirajući Žarka Paića), pitanje granice koju je naše tijelo predstavljalo više nije važno. To je samo jedan od ključeva za rastvaranje dalekosežnosti Debordove kritike spektakla u kontekstu suvremene filozofije i njenom značajnom interesu za pojam slike u novovjekovlju, a u postmodernom društvu posebice.

3

Ekscentričnu mapu toga nastojanja izradio je u svojim esejima Jean Baudrillard svojim ranije spomenutim poretkom simulakruma koji se želi postaviti – putem akademske reaproprijacije Debordova načina filozofiranja – kao *Heidegger nakon Heideggera*, temporalizirajući svoju kritiku upravo u rasponu koji je potonji naznačio u svoja dva eseja, posebice u *Dobu slike svijeta*, ali koristeći se jasno i odjelito jezikom rekuperirane situacionističke kritike svakodnevnog života druge polovine i konca dvadesetog stoljeća, dobu koje sa svakim pravom možemo nazvati „malim debordovim stoljećem“[20]. Kraj dvadesetog stoljeća pak predstavlja ujedno i konceptualnu granicu Baudrillardova filozofiranja koju u naknadnim spisima zreloga razdoblja nije uspio prijeći. U situaciji, naime, rastjelovljenog društva i hiperbrze razmjene informacija on je zastao, kao i mnogi

19 Debord, *Društvo spektakla*, 52.
20 A nasuprot poznatoj Foucaultovoj izjavi kako ćemo 20. stoljeće imati kao Deleuzeovo stoljeće.

teoretičari slike u provenijenciji filozofije umjetnosti – kao već anakrone kulturno filozofijske discipline – u konceptualizaciji tijela kao toposa kulturne kritike kasnog kapitalizma, putem filma i književnosti radikalne tjelesnosti koja se očituje u radu Davida Cronenberga ili pak J. G. Ballarda, filozofske poetike Nicka Landa i sl.

U svom ponajvažnijem djelu *Simulacije i simulakrum* (*Simulacres et simulation,* 1981.) Baudrillard razrađuje poredak simulakruma. Vremenski gledano, na prvome se mjestu nalazi krivotvorina koja – iako istovjetna svome izvorniku – još uvijek očituje bitnu razliku između slike i svijeta. Nakon krivotvorine nastupa proizvodnja u čijoj biti leži serijalnost, a odakle u nastupu tehničke reproduktivnosti svih stvari u slike dolazi do mogućnosti stvaranja svijeta slika te u serijama slika i moderne slike svijeta. Naposljetku, u suvremenom dobu nastupa simulacija kao model novog svijeta, onoga naime u kojemu slika nastupa kao integralni dio svijeta, ujedno ga sakriva i otkriva ne dajući pristupa razlikovanju između slike i svijeta. Radi se o svijetu efektivno lišenom slika, ali i slici bez svijeta, jednostavno sklopljenima u svijet-sliku; to je „karta novog svijeta, karta koja točno prekriva njegov teritorij“[21] kao vjerojatno najbolja definicija simulakruma iz usta teoretičara najzaslužnijega za Baudrillardov akademski uspjeh. Tako u svom eseju *Simbolička razmjena i smrt* Baudrillard opisuje nastup trećeg poretka simulakruma: „Na djelu je i urušavanja stvarnosti u hiperrealizam, u brižno podvostručavanje stvarnosti (...) od medija do medija stvarnost se rasplinjuje, ona postaje alegorija smrti, ali dobiva na snazi upravo vlastitim razaranjem, ona postaje stvarnošću stvarnosti radi, fetišizam izgubljenog predmeta – ne više predmet predstavljanja, nego vrhunac nijekanja i vlastitog obrednog istrebljenja: hiperrealnost.“[22]

Poredak simulakruma reprezentira ili dovodi u najužu svezu heideggerijansku sliku svijeta s debordijanskom posljedicom udaljavanja u predstavu, prekrivanjem svijeta mapom, postajanja slikom, simulakrumom. Zato se nakon Baudrillarda, da bi se napredovalo u mišljenju slike, spektakla i drugih suvremenih kibernetičkih fenomena potrebno vratiti prvo Debordu i njegovim *Komentarima uz društvo spektakla*, a onda njegovim najvažnijim komentatorima i kritičarima. Vrijednosti Baudrillardove teorije ostaju između redaka onoga što o njegovoj filozofiji vrijedi akademski prepričavati, zato upravo zbog očuvanja subverzivnih potencijala praksi koje on zasniva tek u naznakama i postraničnim biografemima, probleme suvremenog načina proizvodnje, medija društvene kontrole i sl. ne bismo trebali adresirati Baudrillardovim kao niti debordijanskim terminima, nego se akademski ograničiti na diskurs koji odgovara stvari mišljenja, a tek potom i u posebice drugačijem okruženju istražiti mogućnosti prakse kao posebne znanosti svakodnevnog života. Debordov *detournement* i Baudrillardova *patafizika* samo su neki od primjera mogućnosti takvih praksi. (Slika 1) Primjenjivati te radikalne metode na ne-

21 Debord, *Društvo spektakla*, 47.
22 Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja* (Jesenski i Turk, 2013), 129.

Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013. (https://www.moma.org/collection/works/181784)



što trivijalno poput filmske ili književne kritike, pa napose i one likovne značilo bi na kraju igrati se već u rukama jedne duboko konformirane kulture koja je kompromitirana upravo zbog nepodnošljive udobnosti naše vlastite pozicije da kritiziramo i proizvodimo kritiku bez stvarnoga, već samo sa slikovitim učinkom umrežavanja u svijet stvari vrijednih da se o njima govori, ali nedovoljno motivirajućima da se o njima i prema njima djeluje.

Zaključak

Konačno, gledajući dosad pokriveni razvoj pojma slike u filozofiji dvadesetog stoljeća, ubrzo nakon recepcije Baudrillardovih teza o simulakrumu i drugih važnih mu komentatora, djelo *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti* (2006) Žarka Paića daje epilog jednom od ponajvažnijih konceptualnih transfera u kulturi dvadesetog stoljeća. To je, dakako, transfer slike, iz medija u pojam, iz umjetnosti u filozofiju, iz povijesti umjetnosti u vizualne studije i naposljetku u cjelokupno ozračje kraja filozofije i nastupa novih – integrativnih i sintetičkih – principa mišljenja i djelovanja. Napuštanje slike u umjetnosti događa se simultano s centraliziranjem slike kao predmeta filozofije tijekom dvadesetog stoljeća te s posebnim intenzitetom u njegovoj drugoj polovini. U trenutku prelaska u novo tisućljeće svjedoci smo razvoja digitalnih tehnologija koje zaključuju ovaj radikalan prijenos u novom zajedničkom pojmu filozofije i umjetnosti – kibernetici. Slika, kao i vrijeme, za zapadnu kulturu danas čine uvjete mogućnosti djelovanja u suvremenom svijetu. Pismenost o slici presudna je za razumijevanje svakodnevnih obrazaca kulture, politike i ekonomije, pa je filozofiranje o slici postalo opravdano duhovnom vježbom u umjetnosti novog doba, umjetnosti koja uzima sliku – onako kako ju je probavila filozofija dvadesetog stoljeća, od temelja svijesti do biti spektakla – za svoj predmet. Nakon što slika u umjetnosti ustupi svoje mjesto događaju svijeta sve postaje izvedbom, interaktivnom igrom svjetova sintetički stvorenih realnosti umjetnosti kao eksperimentalne znanosti, politike kao estetike, ekonomije kao kulturalnog *managmenta* i

tako dalje. U toj rastvorenosti govoriti o slici znači govoriti o svemu i ni o čemu, pa se zadatkom mišljenja pojavljuje artikulacija jezika bez svijeta, promišljajući „mogućnosti smisla ljudskog bitka u bezavičajnosti tehničkoga svijeta“[23]. Paić svoju tezu u *Slici bez svijeta* ponavlja i formulira više puta, pa i ovako:

„Nestankom djela kao znaka očitovanja smisla umjetničkog stvaralaštva nastaje nešto s onu stranu umjetnosti prikazivanja – čista događajnost performativnosti i konceptualnosti, neprestano novo zbivanje svijeta, života i umjetnosti kao nadomjestka za izgubljeno mjesto svetkovine u znanstveno-tehničkome nabačaju bitka i vremena.“[24]

Ova teorija umjetnosti i kulture na izmaku tisućljeća nije bez posljedica. Sinkrono sa strelovitim razvojem tehnologija suvremenog svijeta pojam slike susrećemo još jednom u središnjem pojmu Paićeva filozofiranja – tehnosferi. „Tehnosferom se označava samoorganiziranje života u formi umjetnog uma.“[25] Upravo ovdje sažeti su svi aspekti rasprave o slici u dvadesetom stoljeću, a posebno potom i što to posljednje određenje slike-svijeta više ne uključuje u sebe pojam slike niti pojam svijeta nego radije pojmove tehnike (tehnosfere), vremena (života) i svijesti (uma).

Ikonoklazam je ovdje, stoga, samo metodičke naravi, za umjetnika i filozofa, kao pokušaj života bez vlastita svijeta, odnosno eksperimenta svijeta bez vlastite slike kao univerzalnog mjerila nego radije svijeta utemeljenoga u događaju koji o-slikava njegova stanja. Pa tako, dok suvremena filozofija analitičkog kruga, odnosno anglosaksonske tradicije empirizma i racionalizma ima jasno izraženu i definiranu filozofiju umjetnosti kao estetiku te posebne filozofije umjetnosti poput filozofije filma i sl., isto ne možemo reći i za filozofiju te filozofe kontinentalnog kruga, tradicije filozofiranja kojoj pripadaju ovdje spomenuti filozofi kao njen najvažniji suvremeni izraz. Filozofija kontinentalnog kruga duboko je povezana i pod utjecajem ne samo umjetnosti nego i politike te kulture svoga vremena, pa u svom suvremenom izrazu očituje opravdanu nesvodivost na akademsko razgraničenje pošto je Heidegger još šezdesetih godina proglasio njen kraj, a Debord ga u svojoj teoriji potvrdio. Ne treba posebno isticati koliko ovakva situacija – iako začudna i nerijetko kompleksna – pogoduje produbljenom kritičkom sagledavanju suvremene umjetnosti ne samo kao izraza kulture nego integralnog dijela duhovne situacije vremena i to umjetnosti kao kulture, politike i ekonomije u doba slike svijeta, hiperrealnosti ili pak društva spektakla. (Slika 3)

Cilj ove rasprave, dakako, nije proširivanje kritičkog ili analitičkog aparata – odnosno neke teorije slike – za analizu vizualne kulture 20. stoljeća. Ona je u svakom slučaju postala stvar prošlosti jer se u najvećem broju slučajeva slika danas više ne pojavljuje kao opipljiva, materijalna ili

23 Žarko Paić, *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnosti* (Litteris, 2014), 209.
24 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti* (Litteris, 2006), 131.
25 Paić, *Treća zemlja*, 5.

Nam June Paik, *Global Groove*, 1973. (https://www.moma.org/collection/works/107679)



dapače neposredno vidljiva činjenica. Najveći dio slika oko nas upravo titra, pojavljuje se kao signal ili emisija putem digitalnih zaslona svih vrsti. Jednako tako, one više ne reprezentiraju, nego naprosto vizualiziraju, ne čine stvar(nost) ponovno prisutnom – one pred-stavljaju, čine stvar(nost) dostupnom za izvedbu čitavog niza operacija, od nadzora do konzumacije. Dosljedno misliti sliku u suvremeno doba, kao pojma proizašloga iz filozofije, značilo bi ići onkraj problema granice slike, ne- i anti-slikovnosti, a u smjeru pomišljanja njena okolišnog i infrastrukturnog karaktera upravo u smislu u kojem Heidegger sugerira da tamo „gdje svijet postaje slikom, gospodari sistem i to ne samo u mišljenju.“[26]

Jedna je stvar, dakle, pojam slike u filozofiji, a druga je filozofiranje o slici. Kako znamo da Heidegger koristi sliku kao „metaforu“ u sklopu svog fenomenološkog nastojanja dolaženja do biti moderne znanosti – dakle, dio je perifraze koja označava cjelinu njegova fenomenološkog nastojanja – tako znamo da i kod Deborda pojam slike (kao pred-stave, izričito heideggerijanski pojmljene) zadržava formu perifraze pomoću koje dolazi do biti suvremenog doba kao spektakla u čijem „mirnom središtu“ stoji „slika sretnog ujedinjenja, okruženog očajem i strahom“. O konceptualnim sličnostima dvaju filozofskih nastojanja koja su obilježila mišljenja u Europi 20. stoljeća prije svega u filozofiji, a onda i društvenoj kritici naprosto nema mjesta govoru o figurama nastavljača. Zato ne govorimo o pokušaju širenja analize vizualne kulture, nego naprosto o približavanju filozofskog značaja slike kao koncepta koji ima svoju funkciju unutar filozofskih rasprava dvadesetog stoljeća, nikako o fenomenologiji slike ili vizualnim studijima koji imaju vlastitu genealogiju, strukturu i ulogu prije svega u formiranju novih akademskih diskursa, a čija se funkcija u kritičkim praksama dosad nije na neki važniji način iskazala. U tom smjeru

26 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 33.

kreće se i posljednja studija, odnosno urednička znanstvena monografija Krešimira Purgara pod naslovom *Images, Reality, and Digital Culture Towards a Post-Pictorial Condition* (Purgar 2025), dok infrastrukturno tumačenje slike kao nužnoga, ali nikako eksplicitnog predmeta (umjetničkog) istraživanja daje Hito Stayerl u svom, sada već klasičnom videoradu *How Not to be Seen* (2013).

„Tradicionalne slike nikada nisu bile zamjena za nešto izvan njih, kao što koncepti mimeze, imitacije ili sličnosti mogu sugerirati, već su neizbježno funkcionirale kao zamjene, drugim riječima, kao posrednici u ime nekoga ili nečega. Uporište ove teze je da su različite vrste prikaza u zapadnoj kulturi dosljedno pokušavale, iako s različitim razinama intenziteta, izraziti iste opće kategorije koje se odnose na sva ljudska bića – pokret, emocije, prostor, vrijeme, sjećanje, maštu – bez obzira na epohu, medij, stil ili tehnološki napredak. Naprotiv, ono što je uvijek bilo podložno promjenama kroz povijesno vrijeme i kulture bio je oblik pojavljivanja slikovnih zamjena, kojima se tradicionalno bavila disciplina povijesti umjetnosti, a kasnije semiotika, vizualni studiji i Bildwissenschaft. (...) Posljedično, kada više ne percipiramo sliku kao povezanu s drugim slikama, a njezin isključivi status kao specifičnog objekta, entiteta i medija nestaje – prvenstveno korištenjem tehnologije digitalne manipulacije – ulazimo u post-slikovno stanje."[27]

Odgovor na problematiku koja se u danom stanju suvremenosti otvara implicitno ostaje izvan dosega disciplina, koje su dijaloški, metodički i konceptualno povezane s tradicionalno shvaćenom vizualnošću/slikom. No dosljedno mišljenju tehnike u provenijenciji heideggerijanske tehnologije – smanjenju svih udaljenosti koje se paradoksalno objavljuje kao pojava onoga „gigantskog"[28] ili tehnološke singularnosti – ovdje se ne radi o proširenju polja, nego o njegovoj kontrakciji, uzmicanju koje je već ranije opisao Bergson u pogledu filmske iluzije, u unutrašnjost samih mogućnosti mišljenja, pa je time povratak filozofiji kudikamo opravdan.

Upravo u tom kontekstu pojavljuje se potreba i mogućnost posezanja za filozofijama koje u svom središtu imaju pojam slike, ali ne kao filozofija slike – gdje se slika pojavljuje kao izričit predmet – nego kao filozofija u kojoj pojam slike ima ulogu „središta gravitacije", kao metodička uputa o tome kako zahvatiti istinsku narav jednoga filozofskog pokušaja promišljanja suvremenog svijeta, a ne slike kao elementa koji se – zajedno sa životom koji predstavlja – povukao, bergsonovski rečeno, u unutrašnjost aparata. Na taj način slika je središnja za Heideggera utoliko što je – osim što govori o slici kao sistemu izričito u svom tekstu o *Dobu slike svijeta* – svoju fenomenologiju prožeo upravo slikovnom motivikom, od pojma pri-sutnosti (kao tubitka, *Dasein*) do postava (kao okvira, *Gestell*)[29], a jednako tako i za Deborda čiji je pojam spektakla upravo tako jedna „slika sretnog ujedinjenja okruženog očajem i strahom u mirnom središtu nesreće"[30]. Uobičajena genealogija teorije slike, vizualnih studija ili vizualne kulture provela bi nas tako i dovela u konačnici do stanovite reorganizacije i radikalizacije vizualnosti kao područja društvene kritike i političke analize, a što zajedno razumijemo pod krovnim nazivom slikovnog zaokreta (*pictorial turn*).[31]

U konačnici, dovoljno je prisjetiti se ponovno idiomatske definicije spektakla koju daje Debord, a gdje se spektakl pojavljuje kao društveni odnos između pojedinaca (dakle, cjelokupna informacijsko-komunikacijska djelatnost u obliku kulture) posredovan slikama, a da bismo vidjeli u kolikoj mjeri ona odgovara onome što opisuje Paić, a što preko Bergsona i Heideggera ostaje središnjim za filozofiju i umjetnost u suvremeno doba. Naime, ukoliko odnos (*raport*) razumijemo kao informacijsko-komunikacijski sklop, a sliku posredstvom Heideggera kao vizualizaciju bića u cjelini, tada društveni odnos ima karakter kibernetičke znanosti[32] (kako glasi naslov jedne – za Heideggerov kritički dijalog s kibernetikom – od važnih knjiga Norberta Wienera iz 1950. godine *Ljudska uporaba ljudskih bića / The Human Use of Human Beings*). Otuda posredovanost slikama postaje povratnim sklopom objektivacije-vizualizacije, (po)stavljanja-ispred, odnosno s jedne strane uzmicanja života u pred-stavu tako što ovaj putem slike postaje predmet raznoraznih informacijsko-komunikacijskih eksperimenata, pa tako i danas, u doba generativne umjetne inteligencije. Iz danoga se Debordova definicija može reformulirati kao kibernetički sklop vizualizacije/virtualizacije života, odnosno upravo (ranije definirane) tehnosfere kao načina na koji se spektakl u danom nastojanju samo-organizira.

27 Krešimir Purgar, *Images, Reality, and Digital Culture. Towards a Post-Pictorial Condition*. (Routledge, 2025), 2.

28 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 26.

29 Usp. Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja* (Naprijed, 1996), 221 i dalje.

30 Debord, *Društvo spektakla*, 16.

31 Usporediti, primjerice, poglavlje „Znanost o slici i pictorial turn" (Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell i drugi) u Krešimir Purgar, ur., *Vizualni Studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (Centar za vizualne studije, 2009), 3–94.

32 Usporediti Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings* (Houghton Mifflin, 1950).

Literatura

— Baudrillard, Jean. *Simulacija i zbilja*. Jesenski i Turk, 2013.
— Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Školska knjiga, 1986.
— Bergson, Henri. *Creative evolution*. Random house, 1944.
— Bergson, Henri. *Materija i pamćenje*. Fedon, 2013.
— Bergson, Henri. *Duration and simultaneity with reference to Einstein's theory*. Bobbs-Merrill, 1965.
— Canales, Jimena. *The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and the Debate That Changed Our Understanding of Time*. Princeton University Press, 2015.
— Debord, Guy. *Društvo spektakla*. Arkzin, 1999.
— Heidegger, Martin. *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969.
— Heidegger, Martin. *Kraj filozofije i zadaća mišljenja.* Naprijed, 1996.
— Paić, Žarko. *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Litteris, 2006.
— Paić, Žarko. *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost.* Litteris, 2014.
— Purgar, Krešimir, ur. *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Centar za vizualne studije, 2009.
— Purgar, Krešimir, ur. *Images, Reality, and Digital Culture. Towards a Post-Pictorial Condition*. Routledge, 2025.
— Wiener, Norbert. *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine.* The MIT Press, 1985.
— Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings*. Houghton Mifflin, 1950.

Dario Vuger je docent na Katedri za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku. Doktorirao je na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani disertacijom *Spectacle and Time in Contemporary Philosophy*, a diplomirao filozofiju, povijest umjetnosti te muzeologiju i upravljanje baštinom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dosad objavljivao radove u više znanstvenih i stručnih časopisa (*Phainomena*, *Synthesis Philosophica*, *Filozofska istraživanja*, *Tvrđa*) te zbornika i znanstvenih monografija. Član je Hrvatskog filozofskog društva, ULUPUH-a, HS AICA-e, Central and East European Society for Phenomenology i European network for Japanese philosophy. Član je uredništva časopisa *Nove Teorije* Sveučilišta J.J.Strossmayera u Osijeku. Za Centar za Vizualne Studije 2023. godine uredio je znanstvenu monografiju *Introducing Nostalgia Movements*. Među glavne istraživačke interese uključuje život i djelo Guya Deborda, filozofiju tehnike i znanosti, suvremenu estetiku te vizualnu kulturu i intelektualne tradicije Japana.

KRITIČKA AUTOREFERENCIJALNOST U MUZEJIMA SUVREMENE UMJETNOSTI: STALNI POSTAVI U KOJIMA SE PREISPITUJU NJIHOVA POVIJEST I IDENTITET

CRITICAL SELF-REFERENTIALITY IN CONTEMPORARY ART MUSEUMS: PERMANENT SPACES WHERE THEIR HISTORY AND IDENTITY ARE RECONSIDERED

Jesús Pedro Lorente

Stručni rad /
Professional paper
UDK 069.01(4)"202"

Sažetak

Ovaj članak zagovara potrebu za muzeografijom koja prakticira kritičku retrospekciju ne samo na privremenim izložbama, mrežnim stranicama, publikacijama ili drugim forumima nego i u stalnim postavima, koji su okosnica muzeja. Unutar njih bi se mogao rezervirati određeni „autobiografski" prostor za kritičko promišljanje vlastitog identiteta i povijesti dotične ustanove. Bez sumnje, najsmjeliji autoreferencijalni diskursi u muzejima, kao i u književnosti, posebno su pojačani od postmodernizma, kada su zagovornici „kritičke muzeologije" doveli u pitanje samodopadni moderni teleološki narativ. Otad su se muzeji suvremene umjetnosti proširili kao nikada prije, njegujući ovu vrstu promišljanja na različite načine, iako još uvijek nije baš uobičajeno pronaći stalne postave posvećene ponovnom vrednovanju njihove prošlosti. Nadam se da će neki od ovdje raspravljenih primjera moći inspirirati dobre prakse ove vrste.

Ključne riječ: kritička muzeologija, muzeografija, povijest, muzej suvremene umjetnosti

Abstract

This article argues for the need for a museography that practices critical retrospection not only in temporary exhibitions, on websites, in publications, or in other forums, but also in the permanent rooms, which are supposedly the "spinal column" of a museum. Some "autobiographical" space could well be reserved in them for critically reflecting on the identity and history of the respective institution. Without a doubt, the most daring self-referential discourses in museums, as in literature, have been especially fostered since postmodernism, when the self-complacent modern teleological narrative was challenged by the advocates of "critical museology." Since then, contemporary art museums have proliferated as never before, cultivating this type of reflection through various means, although it is still not very common for them to have permanent spaces dedicated to re-evaluating their past. I hope that some of the examples discussed here can inspire good practices of this kind.

Keywords: Critical museology, museography, history, museum of contemporary art

S ciljem ispitivanja primjene pojedinih načela kritičke muzeologije u praksi, ovaj je članak posvećen autoreferencijalnim metanarativima u stalnim muzejskim postavima. Analiza je ograničena na muzeje suvremene umjetnosti, osobito na one s kojima je autor neposredno upoznat – prvenstveno na španjolske institucije, uz odabrane međunarodne studije slučaja radi komparativne analize. Članak donosi osobni pregled strukturiran prema dvjema prostornim taksonomijama: prvo, uvodnim postavima i sadržajima u atrijima, ulaznim predvorjima i međuprostorima muzejskih zgrada; drugo, samorefleksivnim diskursima na izložbama stalnog postava. Međutim, oba se pristupa ponajprije usmjeravaju na povijest zgrade i/ili zbirke, dok se povijest same institucije tematizira znatno rjeđe. U svakom slučaju, samokritički diskursi u stalnim muzejskim postavima i nadalje su iznimka.

Autoreferencijalnost u muzeografiji dobiva snažan zamah, pokazujući da baština nekog muzeja nije samo zbroj njegovih predmeta, nego da njegova vlastita evolucija kao muzeja predstavlja povijesno nasljeđe koje treba objasniti (Newhouse 2005). Međutim, dok se muzeji antropologije ili prirodoslovni muzeji redefiniraju putem postkolonijalnih preispitivanja, mnogi „hramovi umjetnosti“ i dalje ostaju uvelike usredotočeni na svoj sadržaj, ne zastajući kako bi preispitali svoj razvoj kao institucije. Svakako, ovaj kritički osvrt na umjetničke muzeje unutar vlastitih redova stekao je znatnu podršku, predvođen umjetnicima takozvane institucionalne kritike. Njezini pioniri uveli su polemična promišljanja o umjetničkom sustavu u sve vrste kulturnih ustanova, koje su ponekad reagirale vrlo oštro, ali danas su same institucije te koje naručuju ove kontroverzne umjetničke intervencije. To je dobro utaban put, također i u Španjolskoj, gdje imamo ugledne umjetnike posvećene ovom umjetničkom žanru te izvrsne studije o toj temi.[1] Veliki španjolski muzeji suvremene umjetnosti ne samo da su organizirali povremene aktivnosti nego i trajno izlažu pionirske primjere „institucionalne kritike“, poput djela Rogelija Lópeza Cuence i Ignasija Aballíja na ulazu u proširenje Nacionalnog muzeja centra umjetnosti Reina Sofía i u atriju Museu d’Art Contemporani de Barcelona[2]. Ta dva muzeja postala su mjerila kritičke misli, postavljajući brojna pitanja o umjetničkom sustavu općenito u svojim izložbama i pratećim katalozima, no to čine na tako zagonetan i neuhvatljiv način da se čini da ne ispunjavaju očekivanja onoga što je Manuel Borja-Villel predložio nazvati „kritičkom institucionalnošću“ (Borja-Villel 2010). Bile su vrlo opsežne rasprave i kustoske introspekcije koje je on, zajedno sa svojim

1 Nadilazilo bi okvire ovog članka napraviti pregled stanja pitanja o institucionalnoj kritici, koji je već ponuđen, uz obilnu bibliografiju, u specijaliziranim publikacijama (npr. Aldaz 2015; Cordero 2019).

2 Vidi https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=111717 (pristupljeno 1. travnja 2024.) i https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/aballi-ignasi/enderroc (pristupljeno 1. travnja 2024.).

1. Grafit Igora Grubića u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (fotografija autora)



kolegama na čelu španjolskih muzeja suvremene umjetnosti, poticao na različitim forumima, iako su ta promišljanja jedva kulminirala – možda zbog nedostatka podrške na višim razinama – samoanalizom dotične institucije u njezinim stalnim postavima.[3] Usporedo s tim, 2017. godine Galicijski centar za suvremenu umjetnost (CGAC) u Santiagu de Compostela osmislio je projekt preispitivanja povijesti kontroverznih izložbi u Španjolskoj *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español, 1975-1995*. (*Kritičke [iz]ložbe: Kritički diskursi u španjolskoj umjetnosti, 1975. – 1995.*). Osim tih i drugih pregleda našega suvremenog umjetničkog sustava, gdje svaka institucija priča svoju priču, malo je institucija koje su se usudile prekinuti tradiciju izdavanja samopromotivnih publikacija, a vrlo je malo slučajeva kustoskih i povijesnoumjetničkih promišljanja o njihovu razvoju koja nude samokritične perspektive (primjerice Rodrigo 2007; Sola 2019). Manuel Borja-Villel objavio je knjige sa svojim mišljenjima o svijetu umjetnosti (Borja-Villel 2020), a možda će jednog dana napisati procjenu svoje karijere vođenja muzeja kao što je to već učinio, u vrlo osobnom i kritičkom stilu, bivši direktor kulturnih programa

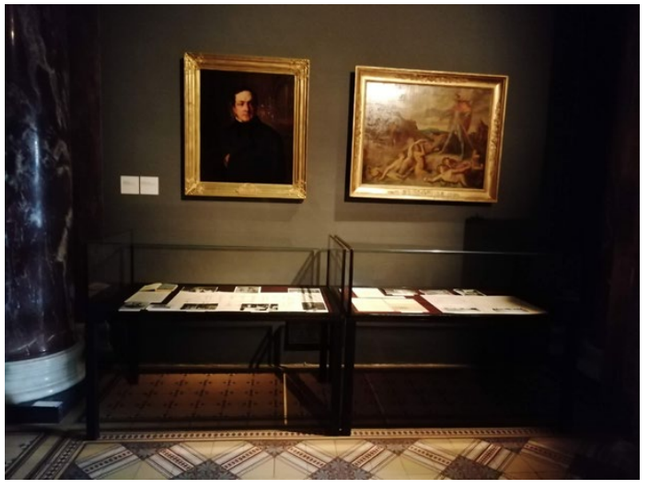
3 Nekoliko umjetničkih institucija razvilo je kritičko ponovno vrednovanje pod naslovom *Neslaganja. O umjetnosti, politici i javnoj sferi u španjolskoj državi*, projekt koji je kulminirao izložbom održanom 2005. u Museu d’Art Contemporani de Barcelona, a kasnije u Granadi u Centru José Guerrero, nakon čega je uslijedio niz publikacija u koprodukciji s drugim institucijama, uključujući Nacionalni muzej centar umjetnosti Reina Sofía: https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos (pristupljeno 1. travnja 2024.). Usp. i *Kritičke [iz]ložbe: Kritički diskursi u španjolskoj umjetnosti, 1975. – 1995.*, CGAC, Santiago de Compostela, 2017.

u Nacionalnom muzeju centru umjetnosti Reina Sofía (Carrillo 2022).

Njegova kolegica Zdenka Badovinac, koja je također bila na čelu važnih muzeja suvremene umjetnosti i zapravo je jedna od najistaknutijih osoba u muzejskim forumima konfederacije L'internationale, također je zagovornica toga da nas muzeji potiču na kritičko razmišljanje o umjetničkom sustavu, stoga je, otkad je 2022. godine preuzela ravnateljstvo Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, mnoge njegove zidove ukrasila grafitom Igora Grubića na kojem piše: „Mi gradimo muzej, muzej gradi nas" [*We build the museum, the museum builds us*] (slika 1). No Zdenka Badovinac se ne zadovoljava time da nas na to promišljanje potiče posredno, preko kritičkih umjetnika, jer je oduvijek u svojim muzejima prakticirala kustosku autoreferencijalnost.

To su dobre prakse koje vrijedi dijeliti jer se kritička muzeologija ne može konsolidirati bez duboko ukorijenjene kritičke muzeografije i obrnuto. Točno je da su diljem svijeta organizirane neke uzorne izložbe koje nastoje s publikom podijeliti povijesna preispitivanja koja otkrivaju promjene u kriterijima. Znale su to ispričati riječima ili starim fotografijama, ali i privlačeći našu pažnju na vlastite izložbene uređaje, naslijeđene iz prošlih razdoblja, te pozivajući publiku da ih smatra kulturnom baštinom. Stare vitrine i diorame, prostorije s aluzivnim ukrasima i interijeri s dizajnom iz tog vremena, sve su to muzeografski ostaci pregledani zajedno sa svjedočanstvima prijašnjih arhitektonskih intervencija. To već neko vrijeme radi Museum Fridericianum u Kasselu, koji je svakih četiri godine domaćin poznate *Documente*, na kojoj je često bilo moguće pronaći uređaje, fotografije ili druge podsjetnike koji upućuju na prethodna izdanja toga četverogodišnjeg događaja (Floyd 2017). Jednako ili čak prikladnije bilo bi promovirati ovaj pristup u samoj jezgri muzeja, u njihovim takozvanim stalnim postavima!

Neprikladno ih je tako nazvati jer u stvarnosti nikada nisu uistinu stalni postavi, čak ni u „autorskim muzejima" čiji su osnivači željeli da ostanu nepromijenjeni jer je svaka institucija otvorena za javnost podložna neizbježnim promjenama. Iskreni pristup bio bi otkriti i objasniti te promjene, posebno ako je došlo do kontroverznih prekida ili diskontinuiteta. Ova vrsta metamuzeografskog promišljanja, u velikoj mjeri potaknutoga postmodernom autoreferencijalnom sviješću, sve je više stjecala vidljivost u Sjedinjenim Američkim Državama, a proširila se i na europske muzeje. U njemačkom umjetničkom sustavu nakon ponovnog ujedinjenja pojavio se revizionizam kulturne politike, koji nije predložio samo obnovu muzejske infrastrukture nego i preispitivanje intelektualnog nasljeđa muzeja i njihovih vrlo institucionalnih idiosinkrazija (Sheehan 2000, 189). To je učinila Nationalgalerie u Berlinu, muzej posvećen umjetnosti 19. i 20. stoljeća koji je, nakon ambiciozne obnove poduzete povodom njegove 125. obljetnice, ponovno otvoren 2001. godine s malom prostorijom – Saal 1.04 – diskretno sačuvanom kakva je bila u 19. stoljeću (slika 2). Ta svojevrsna „vremenska kapsula" predstavlja sažet izbor jedinstvenih muzejskih repertoara iz tog doba, popraćenih fotografijama i specifičnim informacijama, slijedeći strategiju uobičajenu za mno-



2. Soba 1.04 Nationalgalerie u Berlinu, s dokumentima u vitrinama i umjetničkim djelima, prikazuje kakav je muzej bio u 19. stoljeću (fotografija autora)

ge druge muzeje (Leahy 2012).[4] Riječ je o „akupunkturama" povijesnog promišljanja, temeljenih na malim uzorcima prošlih muzeografija, kojima se nastoji osvijetliti različite prethodne slojeve koji su oblikovali svaki muzejski diskurs, kako preporučuje Karsten Schubert u svojoj utjecajnoj knjizi *Muzej: Povijest jedne ideje* (Schubert 2008, 157).

Ipak, iako je vrlo zanimljivo ovo isticanje muzeografija iz prošlih vremena, koje pokazuje koliko je sadašnja drugačija, još uvijek su rijetki muzeji koji prikazuju vlastitu povijest kroz cjelovito promišljanje, a još su rjeđi oni koji se usuđuju otkriti sukobe, pogreške ili neorganiziranost. Kao što je spomenuto, ova primjena kritičke muzeologije više se ukorijenila u Sjevernoj Americi, posebno u muzejima antropologije ili prirodne povijesti[5]. Vrlo je komentirano samokritičko ponovno vrednovanje koje je

4 U stvarnosti, to je promišljanje usmjereno na početno razdoblje povijesti, a ne nudi cjelovit pregled njegove povijesti. Slično tome, moderni hram dizajna poput Museum für Kunst und Gewerbe u Hamburgu izlaže dvije vitrine iz 19. stoljeća u hodniku u prizemlju kako bi posvjedočio o raznolikim interesima svojega prvog ravnatelja Justusa Brinckmanna, koji je sakupljao sve vrste predmeta: od antičke keramike do porculana iz Sèversa i secesijske primijenjene umjetnosti ili od zlatarstva i tekstila do narodne umjetnosti, što služi kao polazište za objašnjenje brojnih sadržaja institucije do danas. Na to je moguće utjecala galerija The Transparent Museum u susjednoj Hamburger Kunsthalle, koja nudi uvid u ključne izazove sakupljanja, očuvanja, istraživanja, izlaganja i komunikacije prema kriterijima koji se razvijaju u muzejskom kustoskom radu.

5 Jedan od mojih omiljenih primjera je Muzej znanosti u Bostonu koji na drugom katu ima poseban dio pod nazivom *Museum Then and Now*, u kojem se ispituju vlastiti artefakti i kriteriji izlaganja iz različitih razdoblja njegove povijesti. Vidi https://www.mos.org/node/1919411 (pristupljeno 1. travnja 2024.).



3. Atrij Muséea Luxembourg u Parizu, s informativnom pločom o njegovoj povijesti i identitetu institucije (fotografija autora)

pokrenuo Muzej moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku 2015. godine s privremenom izložbom pod nazivom *Petljanje s MoMA-om: Kritičke intervencije u Muzeju moderne umjetnosti od 1939. do danas* [*Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art 1939-Now*], koju je organizirala knjižničarka Jennifer Tobias. Ipak, možda bi ta privremena (povremena) izložba efemernih predmeta u knjižnici Obrazovne službe MoMA-e potvrdila sumnje Victorije Walsh o kritičkoj muzeologiji kao tendenciji koja cvjeta izvan jezgre muzeja, podalje od zbirki (Walsh 2015, 200).

Nemojmo biti toliko pesimistični jer sve više muzeja posvećuje posebne stalne postave preispitivanju svoje povijesti. Obično se nalaze blizu ulaza jer se čini prikladnim dočekati posjetitelje s objašnjenjima koja služe kao uvod u instituciju. Ovaj se trend sve više probija u (povijesno) umjetničke i arheološke muzeje, poput Muzeja u Málagi nakon njegova novog postava iz 2016. godine, koji počinje pripovijedanjem o povijesti zgrade u prizemlju, a na gornjem katu kulminira završnim dijelom pod nazivom *Muzej prepun povijesti*, zatvarajući krug refleksivnog narativa sa zanimljivim kritičkim osvrtima njegove povijesti u stalnim postavima (Gómez 2023, 304). Još svečanije su slične prostorije uređene u podrumu Muzeja Prado povodom njegove dvjestote obljetnice i soba 31 Nacionalnoga arheološkog muzeja u Madridu (Lorente 2022, 89). Po mom mišljenju, riječ je o dobroj kustoskoj praksi koja podsjeća na arhitektonsku i institucionalnu povijest muzeja, koristeći širok raspon edukativnih resursa poput modela, projekcija i plazma-ekrana, pa čak i uključujući izbor simboličnih originalnih djela velike baštinske vrijednosti. Možda bi mu najambicioznija paralela, u smislu prostora i sadržaja, bio Pavillon de l'Horloge, posvećen od 2016. godine pripovijedanju povijesti Louvrea: sveobuhvatan pregled povijesti palače i muzeja od njegovih početaka do novih podružnica u Lensu i Abu Dhabiju.

4. Ulaz u Galleriju d'Arte Moderna u Torinu, s informacijama o njezinoj povijesti i arhitektonskim lokacijama (fotografija autora)



Njegovo oponašanje u drugim umjetničkim muzejima bilo je prilično skromno[6]. To se posebno odnosi na muzeje moderne/suvremene umjetnosti koji rijetko posvećuju stalni postav pripovijedanju vlastite povijesti, možda zato što su mnogi od njih nedavno osnovane institucije. Među prvima s tom specijalizacijom bio je pariški Musée du Luxembourg, osnovan 1818. godine kao muzej posvećen živim umjetnicima. Ondje i danas postoji institucija s tim imenom koja na vanjskoj ogradi i u ulaznom atriju ima natpis kako bi se ukratko podsjetilo da je taj muzej iz 19. stoljeća danas izložbeni centar, no upravo objašnjenja o zgradi i njezinoj modernoj umjetničkoj dekoraciji ili o dizajnu današnjeg namještaja zauzimaju više odlomaka i slika na tim informativnim pločama, kako izvana tako i iznutra (slika 3). To je uobičajeno za tipičnu autobiografiju institucije, bilo da je predstavljena u muzejskom prostoru ili distribuirana u tiskanim publikacijama ili na društvenim mrežama. Standardni povijesni uvod dobrodošlice, uobičajeno vrlo sažet i samodopadan, obično opisuje arhitekturu muzeja s njegovim obnovama/proširenjima, važnost i rast njegovih zbirki itd. Početna se pozornost često ponajprije usmjerava na samu zgradu, bilo da je riječ o znamenitom povijesnom spomeniku prenamijenjenom za novu svrhu ili o novoj građevini koju potpisuje neki poznati arhitekt. Čini se da je to sasvim razuman redoslijed prioriteta jer je zgrada prvo što posjetitelji vide. Ne iznenađuje da su upravo zgrada i njezine prei-

6 Pa čak i zloslutno, kao u nestalom Hermitage Amsterdam čija je prostorija ove vrste, nazvana The Ruissia Gallery, opisivala taj muzej kao svojevrsno „veleposlanstvo", objašnjavajući njegovo porijeklo u kontekstu pozitivnih trendova i povijesnih odnosa između Nizozemske i Rusije (Goff 2017, 12). Nakon ruske invazije na Ukrajinu ta se institucija transformirala u H'ART Museum, koji se više ne identificira s tim povijesnim narativom i potpuno ga je napustio.



5. Nulti prostor u Muzeju Guggenheim Bilbao (fotografija ljubaznošću muzeja)

nake u središtu vrlo kratkog sažetka koji uokviruje ulaz u Galleria d'Arte Moderna (GAM) u Torinu čije porijeklo ponosno prikazuje *Risorgimento* iz 19. stoljeća, da bi se potom istaknula njezina avangardna arhitektura jer se od 1959. godine nalazi u prvoj muzejskoj zgradi u Italiji projektiranoj isključivo za muzejsku namjenu (slika 4). No bilo bi dobro da su aludirali na njezine građevinske nedostatke, zbog kojih je osamdesetih godina 20. stoljeća smatrana neprikladnom za svoju funkciju, što je zahtijevalo dugotrajnu obnovu sve dok nije ponovno otvorena 1993. godine[7]. Na isti način, ni u dvjema prostorijama u kojima Kröller-Müller Museum u Otterlou predstavlja svoju povijest ni na *Time Lineu* na njegovoj mrežnoj stranici nije objašnjena kontroverzna promjenu imena kojom je iz njegova naziva uklonjena riječ „nacionalni" [*Rijks*]. Umjesto toga, narativ se usredotočuje na hvaljenje Helen Kröller-Müller, Henrija Van de Veldea i sljedećih ravnatelja. Također se kao remek-djelo moderne arhitekture slavi i Moderna galerija u Beogradu, otvorena 1965. godine u zgradi izgrađenoj namjenski, ali tek iz drugih izvora saznajemo za osporavanja povezana s njezinom obnovom između 2007. i 2017. godine, kada je preimenovana u Muzej suvremene umjetnosti, ključni trenutak koji je izostavljen iz narativa same institucije i/ili na njezinoj službenoj mrežnoj stranici.

Trijumfalistički diskurs / samouvjereni trijumfalizam se prilično njeguje u muzejima koji se poistovjećuju s avangardama modernosti, koje su

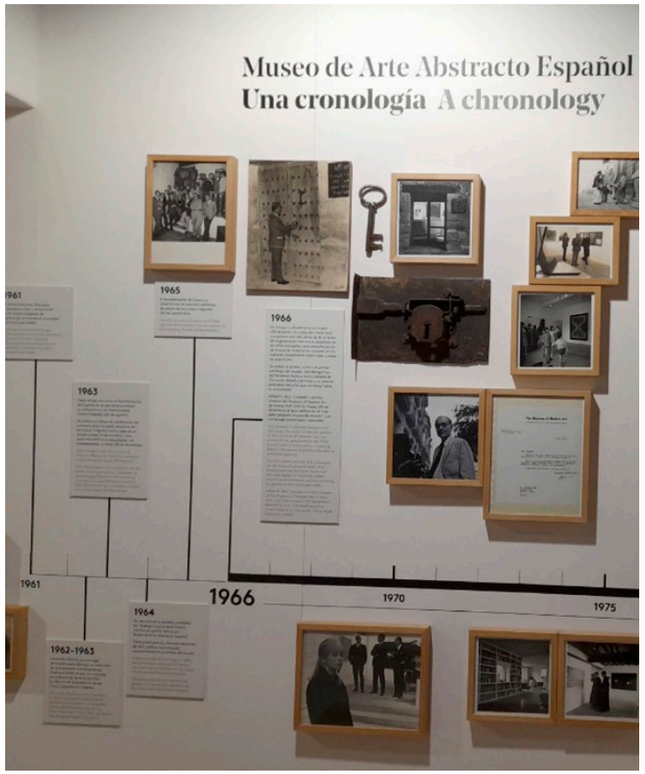
7 U skladu s postmodernističkim trendovima, zbirka je 2009. godine polemički reorganizirana oko tematskih tema – poput Pogleda, Žanrova, Djetinjstva i Ogledala – umjesto kronološkog reda, te je ponovno preuređena 2013. godine oko drugih tema – i to: Beskonačnost, Brzina, Etika i Priroda – ali to uopće nije dokumentirano niti objašnjeno na ulazu u muzej ili na njegovoj mrežnoj stranici. Vrijedi usporediti samohvalu na njegovoj mrežnoj stranici https://www.gamtorino.it/en/welcome/history/ s detaljnijom poviješću na https://en.wikipedia.org/wiki/Turin_Civic_Gallery_of_Modern_and_Contemporary_Art?uselang=it (pristupljeno 1. travnja 2024.).

6. Prva prostorija muzeja La Piscine u Roubaixu, s vremenskom crtom povijesti institucije i zgrade oko makete (fotografija autora)



sebe oduvijek doživljavale kao liniju neumoljivog napretka, slaveći svaku novinu kao korak naprijed. Možda zato u tim muzejima prvih „izama" s početka 20. stoljeća prevladava apologetski diskurs i zašto tako malo njih kritički preispituje vlastitu prošlost. Muzeji suvremene umjetnosti, koji su se diljem svijeta proširili s postmodernističkom krizom, u tom pogledu gotovo se nisu razlikovali. Možda najparadigmatičniji slučaj je uvodni prostor u Muzeju Guggenheim Bilbao: Zero Espazioa. Otvoren je kao interaktivni edukativni pretprostor 2010. godine, ali je potpuno renoviran 2018. godine u povodu dvadesete obljetnice institucije. Smješten neposredno prije blagajne, omogućuje svima, čak i onima koji odluče ne kupiti ulaznicu, da uživaju u imerzivnoj audiovizualnoj izložbi koja slavi „Bilbao efekt". Posjetitelje se nastoji suočiti sa svjetski poznatim „čudom" koje privlači tisuće kulturnih hodočasnika, stvarajući pritom gotovo epifanijsko iskustvo (slika 5). Još jedno mjesto turističkog hodočašća je stara tvornica Oskara Schindlera u Krakovu, djelomično srušena radi izgradnje Muzeja suvremene umjetnosti (MOCAK), koji je otvoren 2011. godine. Sadrži dio pod nazivom Gallery Re – također dostupan besplatno kroz stražnji ulaz – koji prepričava povijest bivšega industrijskog postrojenja, prepun referenci na film Stevena Spielberga u dijelu pod naslovom „Povijest i Oskar Schindler" (Potocka, 2021.). Ali ništa ne govori o povijesti samog muzeja! Prikladniji je dvostruki dijakronijski narativ predstavljen na dvama zidovima koji tvore pravi kut oko modela art déco bazena u Roubaixu, u kojem se od 2001. godine nalazi popularni muzej umjetnosti i industrije 19. i 20. stoljeća, čiji obilazak započinje dvjema didaktičkim fotomontažama pod nazivom „Histoire des musées de Roubaix" i „Des bains roubaisiens au musée La Piscine", a oba narativa kulminiraju obnovom i proširenjem iz 2018. godine. (slika 6).

Ove povijesne kronike obično se nalaze izvan glavne rute obilaska, služeći kao svojevrsni izložbeni predgovor. I baš kao što mnogi čitatelji vole preskočiti prologe u knjigama, također se pretpostavlja da te preliminarne prezentacije ostanu izvan glavne muzejske rute obilaska, kako



7. Vremenska lenta s fotografijama, dokumentacijom i predmetima smještenim u prostoriji posvećenoj povijesti Muzeja španjolske apstraktne umjetnosti u Cuenci (fotografija autora)



8. Vitrina s plakatima, brošurama i drugim materijalima u prostoriji Muzeja suvremene umjetnosti José María Moreno Galván u La Puebli de Cazalla (fotografija autora)

bi ih ljudi u žurbi mogli jednostavno zaobići... To se događa u španjolskom Muzeju apstraktne umjetnosti u Cuenci koji svoje posjetitelje dočekuje poznatom fotografijom svog osnivača Fernanda Zóbela, okruženoga prijateljima. No samo oni koji se popnu malim stubištem do prostorija A–D – koje su izvan rute obilaska kroz prostorije označene uzastopnim brojevima – uživat će u upečatljivoj kronologiji institucije do 2016. godine, upotpunjenoj fotografijama, dokumentima i predmetima poput originalnog ključa i brave vrata Visećih kuća (slika 7)[8]. Povijesni pregled u Muzeju suvremene umjetnosti José María Moreno Galván u La Puebli de Cazalla proteže se do 2016. godine s brošurama, plakatima i drugim materijalima izloženim u tri vitrine duž bočnog hodnika – kako bi svjedočile o nekim značajnim umjetničkim izložbama i drugim kulturnim aktivnostima, poput godišnjih okupljanja Canto Jondo, a nalaze se pored glavne dvorane posvećene njegovu osnivaču, slikaru i flamenkologu Franciscu Morenu Galvánu, bratu istoimenoga likovnog kritičara (slika 8). Bolje od kaotične dekoracije plakatima s prošlih izložbi kojom u Antwerpenu podsjećaju na ključne trenutke u povijesti Muzeja suvremene umjetnosti Antwerpen (MuHKA) na zidovima stubišta – kojim ne prolaze oni koji koriste dizala. Međutim, taj hodnik u andaluzijskom muzeju nije najprometniji put posjetitelja, od kojih mnogi vjerojatno nisu svjesni da se radi o autobiografiji institucije jer nema ni vremenske crte ni plakata s informativnim tekstovima.

Treba naglasiti važnost ovih autoreferencijalnih promišljanja. Budući da povijest izložbi i muzeja postaje važno pitanje u kritičkim studijama baštine, bilo bi logično da ta vrsta kritičke autobiografije postane važno pitanje i za same muzeje, dajući im počasno mjesto u njihovoj okosnici, odnosno u stalnim postavima. Metadiskurzivne muzeografije navodno su jedan od rastućih trendova 21. stoljeća. Prema Marie Fraser: „...one bi se pretvarale u mjesto u kojem bi promišljena muzejska i kustoska perspektiva omogućile preispitivanje muzeja, pa čak i njegovo ponovno pozicioniranje“ [*celles-ci seraient devenues le lieu où une aproche muséale et curatoriale réflexive serait à même de repenser le musée, voir de le repositionner*] (Fraser 2023, 40). Ta se tvrdnja može povezati s muzejima specijaliziranima za suvremenu umjetnost, koji bi posebno imali koristi od poticanja svojih posjetitelja na razmišljanje o tome kako su njihove zbirke konstruirane, izložene, ispričane i posjećene. Vrlo relevantan i u mnogočemu izniman primjer jest prostorija u kojoj Musée d’Art moderne,

8 Zanimljivo je da pripovijest ne započinje Visećim kućama, jednom od najprepoznatljivijih turističkih znamenitosti Cuence, iako se upravo njima bavi posljednja od tih prostorija, u kojoj je sačuvan i interpretiran mural iz 16. stoljeća. Isto tako, o specifičnom usmjerenju muzeja moglo bi se raspravljati i u prostoriji u kojoj su izložene knjige iz donacije Fernanda Zóbela. Njihova uloga, kao i položaj samoga muzeja u kulturnom kontekstu vremena njegova nastanka i razvoja, obrađeni su u zasebnom prostoru na kraju obilaska, gdje obrazovni program muzeja od 2023. godine predstavlja niz videosvjedočanstava pod prikladnim nazivom „Sjećanja“.



9. Prostorija 10 u LaM-u u Lille Métropole, čija je povijest evocirana muralom i vitrinom s raznolikom dokumentacijom (fotografija autora)

d'art contemporain er d'art brut Lille Métropole (LaM) predstavlja svoju povijest: na zidovima je Eddy Pluskota, umjetnik i vodič-interpretator muzeja, naslikao ogroman mural u povodu četrdesete obljetnice institucije. Taj mural prikazuje neke od ličnosti koje su obilježile njegovu promjenjivu povijest, a koja je dokumentirana u središnjoj vitrini različitim materijalima[9] (slika 9). Izvorno nastao 1983. godine pod imenom Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, muzej je ponovno otvoren 2010. godine nakon arhitektonske nadogradnje i proširenja svojih zbirki, a s novom misijom čiji je cilj dovesti u pitanje naslijeđeni povijesno-umjetnički narativ velikih genija, koji je još uvijek kanonski, prikazujući ikonična djela avangarde moderne umjetnosti uza suvremene kreacije i postavljajući ih uz djela ekscentrika, samoukih umjetnika i svih vrsta *autsajderskih* umjetnika, kako bi se ispričala povijest s margina. To nije lak pothvat, ni za širu javnost ni za stručnjake, jer nakon što se zajedno vide djela etabliranih i marginaliziranih umjetnika, moguće je da posjetitelj napusti muzej pun sumnje o tome kako definiramo i vrednujemo umjetnost. Zato je vrlo hrabro od LaM-a što eksplicitno objašnjava kako se njegov institucionalni identitet promijenio u prostoru kroz koji posjetitelji obavezno prolaze, a koji se nalazi na raskrižju između moderne zgrade i postmodernističkog proširenja, dakle smješten na pola obilaska stalnog postava, iako je šteta što su u ovoj prostoriji o njegovoj povijesti interpretativni tekstovi tako rijetki i samo na francuskom jeziku.

9 Vitrina sadrži dosad neviđene (neizlagane) skice i nacrte koje je 1978. godine potpisao arhitekt muzeja Roland Simounet, a 2002. Manuelle Gautrand, koja je projektirala njegovo proširenje; ali i obiteljski album donatora Geneviève i Jeana Maurela (1950. – 2003.), dokumente koje je donirala Dominique Bozo, fotografije i svjedočanstva osnivača i nekih članova udruge L'Aracine za autsajdersku umjetnost iz razdoblja između 1982. i 1992. godine, pa čak i zlatnu knjigu LaM-a.

10. Središnja prostorija Moderne galerije u Ljubljani, s djelima iz zbirke i povijesnim prikazom na zidovima (fotografija autora)



No to nije bila strategija koju je Zdenka Badovinac slijedila u Ljubljani u dvama muzejskim prostorima u kojima je bila ravnateljica, gdje se uvijek odlučivala za reinterpretacije i ponavljanja iz suvremenih perspektiva (Bishop 2014, 51). Muzej suvremene umjetnosti Metelkova (+MSUM), potpuno nova zgrada koju su projektirali Samo i Gorazd Groleger, otvorena 2011. godine, dočekuje svoje posjetitelje prepričavajući prekretnice svoje povijesti sažete na dva jezika na ulaznom zidu, nasuprot knjižari i pored knjižnice. Osim toga, u prostorijama stalnog postava s prozorima s pogledom na bivšu vojarnu pretvorenu u srce boemske četvrti koja muzeju daje ime, postavljena su djela iz zbirke koja aludiraju na epizode okupacije i gentrifikacije mesta Metelkova, čiji su autori umjetnici koji su svjedočili događajima poput Barbare Čeferin ili Nevena Korde Andriča. S druge strane, povijest u kontekstu institucije igra još istaknutiju ulogu u Modernoj galeriji, počevši od ulaznog atrija, na čelu s poprsjem povjesničara i likovnog kritičara Izidora Cankara, pokretačke snage osnutka tog muzeja otvorenoga 1948. godine. Sljedeći prostor je velika središnja dvorana s izborom djela iz zbirke izloženih od 2018. godine, povodom 70. obljetnice institucije, kako bi se obilježilo povijesno preispitivanje uokvireno na zidovima vremenskom crtom pod nazivom „Points in Time, 1889-1991", koja u smjeru kazaljke na satu prikazuje glavne prekretnice slovenskoga izložbenog konteksta u 20. stoljeću (slika 10).[10] Dalje, kao vrhunac obilaska – ne pored izlaza, kako je uobičajeno – nalazi se trgovina/knjižara s bogatom izloženom kritičkom literaturom na prodaju.

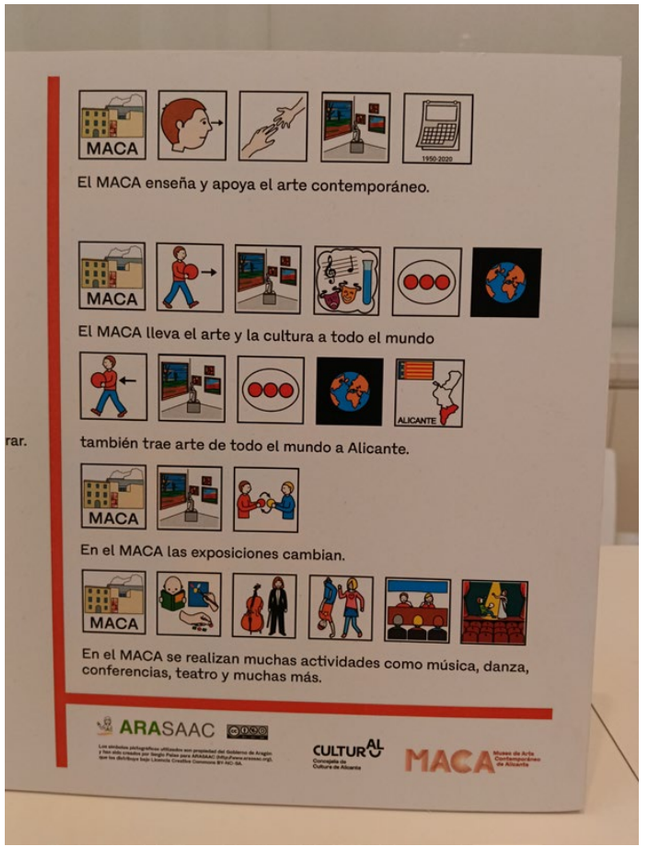
10 Zdenka Badovinac preuzela je dužnost ravnateljice muzeja 1993. godine, a strukturirala ga je oko ove povijesne naracije, opisane na licu mjesta na sljedeći način: „Circular timeline and selection of works are an addition to and continuation of the permanent exhibition *20th Century. Continuities and Ruptures* and the guide to same."

Važno je napomenuti da je ta središnja prostorija Moderne galerije u Ljubljani zamišljena kao vrhunac reorganizacije njezina stalnog postava, koji također koristi metamuzeografski diskurs jer prostorije posvećene uzastopnim umjetničkim „izmima“ imaju postave u skladu s tadašnjim izložbenim praksama: umjetnost svake generacije prikazuje se odgovarajućim dizajnom izložbe, gotovo kao da su *period rooms*. Možda je to ekstreman slučaj koji se ne može generalizirati, ali takva istaknutost izložbenog jezika uvijek je opravdana kada su u pitanju kustoske prakse koje su oblikovale povijest i identitet muzeja. Zdenka Badovinac rječito je izrazila svoju predanost toj autoreferencijalnosti: „Muzej suvremene umjetnosti mora stalno promišljati o vlastitoj poziciji i promatrati sebe kao iz vanjske metapozicije“ [*The museum of contemporary art must constantly reflect on its own position and observe itself as if from an external meta-position*] (Badovinac 2011, 48). Njezina se predanost takvoj autoreferencijalnosti može povezati i s ranije spomenutim grafitom Igora Grubića u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, u kojemu je taj prijedlog (autoreferencijalnosti) provela u praksi u neoavangardnoj prostoriji (tu je i Grubićev grafit), premda je njezin zagrebački mandat bio kratak (2022. – 2023.).

Postoji još jedan poznati slogan koji je ovdje prikladniji kao zaključak: „Sam muzej je izložen“ [*The museum itself is on display*] (Kirshenblatt-Gimblett 2006, 41). To bi trebao biti cilj kritičke muzeologije koja, kako je Anthony Shelton polemično tvrdio, ne nastoji reformirati institucije, nego „održavati kontinuirani kritički i dijalektički dijalog koji potiče kontinuirani autorefleksivni stav prema muzejskim praksama i njihovim širim skupinama“ [*to sustain an ongoing critical and dialectical dialogue that engenders a constant self-reflexive attittude toward museum practices and their wider constituencies*] (Shelton 2013, 18–20). Mora se priznati da ovaj trend nije dobio puno zamaha u Španjolskoj, ali je znatno pustio korijenje u zemljama koje su bile s druge strane takozvane željezne zavjese, sada željne obnoviti svoj način razmišljanja putem kulturnih ustanova, ponekad vrlo kritične prema vlastitoj povijesti (Piotrowski 2011). Možda nije slučajnost da su se kritička muzeologija i muzeji suvremene umjetnosti tamo istovremeno proširili (Orišková 2015; Jagodzińska 2020). Ako u njima pronađemo muzeografske geste koje promišljaju o vlastitoj misiji, to nije zbog narcizma, nego kako bi se prikazala institucionalnost u preispitivanju koju je, kako je primijetio András Szántó (2020, 81), krajnje vrijeme ispitati iz perifernih perspektiva.

Pripovijedajući nam svoju povijest kao priču o promjenama i diskontinuitetima, muzeji kritički zahtijevaju da našu pažnju obratimo na njih same, kako bi nam se prikazali, kroz te odraze prošlosti, kao narativi u trajnoj (re)konstrukciji (Smeds 2022). Uvijek je dobra ideja u tim muzejskim prostorima posvećenim samom muzeju ponuditi *Reading points* – mjesta za čitanje o povijesti muzeja, koja mogu biti važan doprinos kontekstualnom znanju o svijetu umjetnosti i mjestu muzeja u njemu, posebno ako su neke od tih publikacija povjerene autorima iz same institucije, kao i onima izvan nje. Osim toga, tehnički resursi poput mrežnih

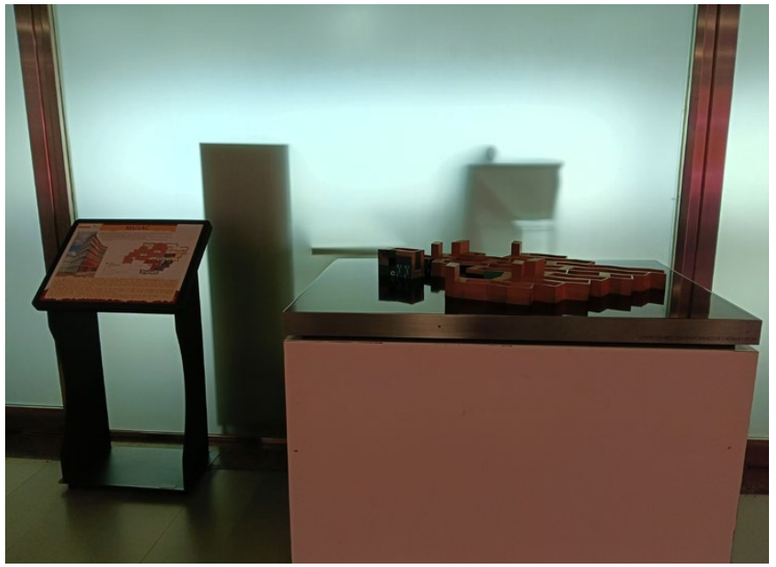
11. Plakati prilagođeni lakom čitanju (easy-to-read) o Muzeju suvremene umjetnosti u Alicanteu



12. Forum u Hamburger Bahnhofu na ulazu u Nationalgalerie der Gegenwart u Berlinu s prikazom povijesti željezničkog kolodvora, njegova susjedstva i muzeja (fotografija autora)



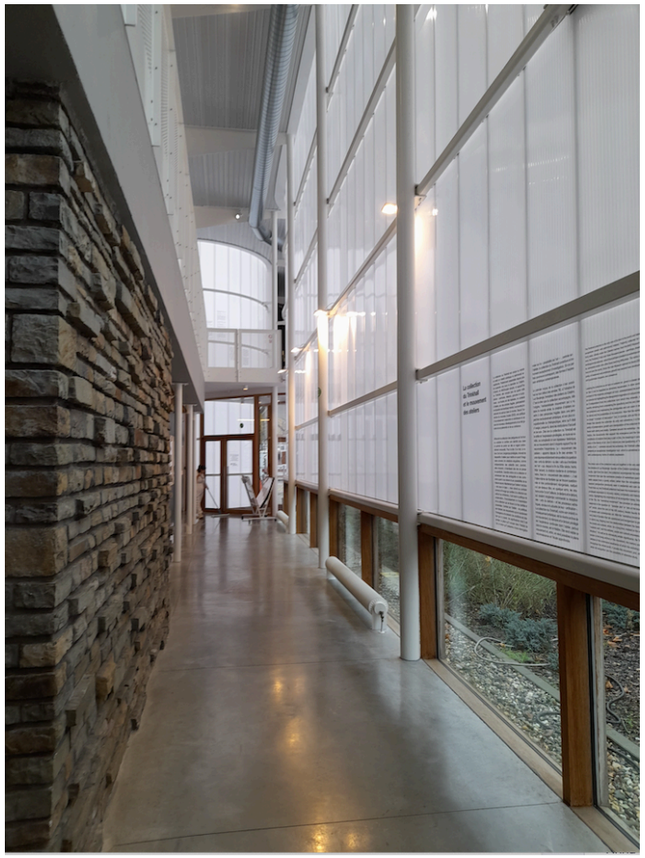




13. Galerija Re u Muzeju suvremene umjetnosti u Krakovu (MOCAK, Museum of Contemporary Art in Kraków), koja predstavlja povijest nekadašnje tvornice emajla Oskara Schindlera (fotografija autora)

14. Predvorje Muzeja suvremene umjetnosti u Leónu (MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) sa znakovima na Brailleovu pismu (brajici) i maketom koja objašnjava arhitekturu zgrade

15. Muzej Trinkhall u Liègeu (Trinkhall Museum, prije se zvao MADmusée ili Musée d'art différencié), s ulaznim predvorjem i bočnim hodnikom ispunjenim interpretativnim tekstovima o vlastitoj povijesti



16. Eliptični balkon Galerije moderne umjetnosti (GoMA, Gallery of Modern Art) u Glasgowu, na kojem se kritički interpretira povijest zgrade i muzeja (fotografija autora)





17. Igor Grubić, *You won't fool children of the Evolution*, 2009., grafit u tehnici šablone, garaža Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb
Rad je izveden u suradnji sa studentima Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu (ALU), povodom otvorenja nove muzejske zgrade. Lik Mickeyja Mousea, ikona popularne kulture, preobražen je u nositelja kritike kapitalističkih i tranzicijskih vrijednosti te ideje osobne revolucije.

stranica i društvenih mreža izvrsne su platforme za podsjećanje javnosti na povijesne događaje muzeja ili slike iz njihove povijesti. Muzeji trenutačno koriste Facebook, X i Instagram za obilježavanje obljetnica nekih događaja: svojevrsna autobiografija koja se primjenjuje u malim dozama. Tim promišljanjima o svojoj prošlosti, koja šire aktualne rasprave i buduće izazove, potiču svu publiku da osviješteno sudjeluje svojim različitim interpretacijama i prijedlozima. Poticanjem muzeoloških promišljanja muzej oblikuje nas istovremeno dok mi oblikujemo muzej, u povijesnom sjećanju i u fizičkom prostoru.

Literatura

— Aldaz Enrique, María Teresa. 2015. „Crítica institucional y crítica de la representación: conocimiento y transformación de la institución arte desde las prácticas artísticas contemporáneas“. Doktorska disertacija, Universidad de Castilla-La Mancha.
— Badovinac, Zdenka. 2011. „The museum of contemporary art“. U *(Re) Staging the art museum*, uredio Tone Hansen. Revolver Publishing, 149–184.
— Bishop, Claire. 2014. *Radical Museology, or, what's “contemporary” in museums of contemporary art?* Koening Books.
— Borja-Villel, Manuel. 2010. „¿Pueden los museos ser críticos?“, *Carta: Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 1: 1–2.
— Borja-Villel, Manuel. 2020. *Campos magnéticos: Escritos de arte y política.* Arcàdia.
— Carrillo, Jesús. 2022. *El museo, un proyecto inacabado: Experiencias Institucionales en el Museo Reina Sofía 2007-21.* La Oveja Roja.
— Cordero Martín, Beatriz. 2019. „Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa“, *Anales de Historia del Arte* 29: 245–263. https://doi.org/10.5209/anha.66062.
— Floyd, Kathryn M. 2017. „The museum exhibited: *Documenta* and the Museum Fridericianum“. U *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology,* uredile Eva-Maria Troelenberg i Melania Savino. De Gruyter, 65–90.
— Fraser, Marie. 2023. „La muséologie évènementielle ou la resilience des collections“. U *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'évènementiel*, uredile Mélanie Boucher, Marie Fraser i Johanne Lamoureux. Presses de l'Université de Québec, 21–42.
— Goff, Patricia M. 2017. „The museum as a transnational actor“, *Arts and International Affairs* 1, sv. 2: 117–140.
— Gómez, Javier. 2023. *Museografía comparada*. Trea.
— Jagodzińska, Katarzyna. 2020. *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe after 1989*. Routledge.
— Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2006. „Exhibitionary complexes“. U *Museum frictions: Public cultures/global transformations,* uredili I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja i T. Ybarra-Frausto. Duke University Press, 35–45.
— Leahy, Helen Rees. 2012. „Making an exhibition of ourselves“. U *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities,* uredila Kate Hill. Newcastle University, The Boydell Press, 145–155.
— Lorente, Jesús Pedro. 2019. „A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia“. *Anales de Historia del Arte* 29: 169–186. https://doi.org/10.5209/anha.66057.
— Lorente, Jesús Pedro. 2022. *Reflexiones sobre museología crítica*. Trea.
— Newhouse, Victoria. 2005. *Art and the Power of Placement*. Monacelli Press.
— Orišková, Mária. 2015. „Museums that listen and care? Central Europe and critical museum discourse“. U *From Museum Critique to the Critical Museum*, uredili Katarzyna Murawska-Muthesius i Piotr Pio-

trowski. Ashgate, 163–178.
— Piotrowski, Piotr. 2011. *Muzeum Krytyczne*. Rebis.
— Potocka, Maria Anna. 2021. *Schindler's Factory. Then and Now*. Cracovia, Muzej suvremene umjetnosti u Krakovu (MOCAK).
— Rodrigo, Javier. 2007. *Pràctiques dialògiques: Interseccions de la pedagogia critica i la museologia crítica. Prácticas dialógicas: Intersecciones entre la pedagogía crítica y la museología crítica. Dialogical Practices: Intersections between Critical Pedagogy and Critical Museology*. Es Baluard Museu d'Art Modern i contemporani de Palma.
— Schubert, Karsten. 2008. *El museo. Historia de una idea: de la Revolución Francesa a hoy*. Turpiana.
— Sheehan, James J. 2000. *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press.
— Shelton, Anthony. 2013. „Critical Museology. A Manifesto". *Museum Worlds Advances in Research* 1, sv. 1: 7–23. DOI: 10.3167/armw.2013.010102
— Smeds, Kerstin. 2021. „Critical museology in Scandinavia and Finland: a basis for change?". U *Theory of Museology: Main Schools of Thought, 1960-2000,* uredili Delia Tzortzaki i Stefanos Keramidas. Norwegian Institute, 179–202.
— Sola Pizarro, Belén. 2019. *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Catarata.
— Szántó, András. 2020. *The Future of Museums: 38 Dialogues*. Jatje Cantz Verlag.
— Walsh, Victoria. 2015. „The context and practice of post-critical museology". U *From Museum Critique to the Critical Museum,* uredili Katarzyna Murawska-Muthesius i Piotr Piotrowski. Ashgate, 195–214.

J. Pedro Lorente (Saragossa, 1963.) redoviti je profesor povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Saragossi (Španjolska), gdje vodi istraživačku skupinu Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere. Njegova posljednja knjiga na engleskom jeziku *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums* objavljena je 2022. godine u izdanju Routledgea. Isti je izdavač 2019. godine objavio i njegovu prethodnu knjigu *Public Art and Museums in Cultural Districts*. Izdavačka kuća Ashgate objavila je 1998. godine knjigu nastalu na temelju njegova doktorskog rada, izrađenoga pod mentorstvom Eileen Hooper-Greenhill na Odsjeku za muzejske studije Sveučilišta u Leicesteru, *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*. Ta je knjiga bila preteča njegove najpoznatije publikacije *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, koja je objavljena i na španjolskom, francuskom i turskom jeziku. Profesor Lorente član je uredničkih odbora specijaliziranih znanstvenih časopisa *Museum and Society*, *Museum History Journal*, *Museology: International Scientific Electronic Journal*, *MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, *Culture et Musées*, *MODOS*, *ICOFOM Study Series*, *Journal of International Museum Education*, *Museo y Territorio*, *Revista de Museología* i *Museos.es*.

J. Pedro Lorente (Saragosa, 1963) is Full Professor of Art History at the University of Saragossa, Spain, where he leads the research group Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere. His latest book in English, *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*, was published by Routledge in 2022. The same publisher released his previous book, *Public Art and Museums in Cultural Districts*, in 2019. In 1998, Ashgate published the book based on his PhD dissertation, supervised by Eileen Hooper-Greenhill at the Department of Museum Studies, University of Leicester: *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, which was the prequel to his best-known publication, *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development* (also available in Spanish, French, and Turkish). Prof. Lorente is a member of the editorial boards of various specialised journals, including *Museum and Society*, *Museum History Journal*, *Museology: International Scientific Electronic Journal*, *MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, *Culture et Musées*, *MODOS, ICOFOM Study Series*, *Journal of International Museum Education*, *Museo y Territorio*, *Revista de Museología*, and *Museos.es*.

MEMORIALS IN THE REPUBLIC OF CROATIA: MAPPING THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POLITICS

Božo Kesić

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper
UDK 725.94(497.5)"199/202"

Abstract

The production of monuments has always been a political affair, particularly in periods of social and historical upheaval. One such period in Croatia was marked by the Homeland War (Croatian War of Independence) fought between 1991 and 1995. As the Republic of Croatia is a relatively young state, politics and specific historical, geographical, and social circumstances still play a considerable part in the production of monuments, more conspicuously so in comparison to other institutional frameworks in which visual phenomena are made, displayed, perceived, and interpreted. This text aims to discuss how the relationship between art and politics is reflected in the production and design of memorials in Croatia. The first step in that direction is the introduction of a broader context illustrating the scope and importance of monument-making in the country, with particular attention to how Homeland War memorials appear in public space. Secondly, the text highlights one of the most significant recent examples demonstrating the influence of politics on memorial art, in parallel with the concept of institutionalisation of memory. Finally, examples are viewed within a selected theoretical framework in an attempt to elucidate the mechanisms underlying this process.

Keywords: Homeland War; memorial sculpture; public art; politics of memory; contemporary Croatian art

Monumentomania in Croatia

Since 1991, no less than one thousand memorials dedicated to or somehow related to the Croatian War of Independence (commonly referred to as Homeland War) have been erected in the Republic of Croatia.[1] These numbers keep steadily increasing. Actually, it would seem that in the last couple of years there has even been a renewal of interest in monuments dedicated to the specified memorial context. Varying in design and size, these artefacts are made in memory of war casualties and to commemorate events and people that profoundly marked the beginning of modern Croatian history. On the other hand, during the first decade of Croatian independence, a large number of monuments erected in the previous socialist state were

1 Some sources suggest there are around 1200 such memorials. See Edvin Kanka Ćudić (ed.), *In Memoriam Republika Hrvatska (1991–1995)* [In Memoriam Republic of Croatia (1991–1995)] (UDIK, 2017).

destroyed, some partially and many of them completely.[2] This practice, perhaps most clearly illustrated in Bogdan Žižić's documentary film titled *Damnatio Memoriae*, largely ended around the early 2000s.

The obvious importance and the pronounced production of monuments in modern Croatia has been described using similar expressions that can all be subsumed under the umbrella term *monumentomania*. This phenomenon echoes the famous French *statuomania* both through the name and through its inner workings related to the role of the government as the chief authority in imagining and designing public space. The fascination and ambivalent relationship towards monuments were recognised in the case of some other countries with similar historical background as well. Piotr Sztompka (2004) stated that much of the production, and particularly the devastation of monuments, can be observed in terms of the phenomenon labelled "postcommunist hangover."[3]

Authorship and Design of Homeland War Memorials in Croatia

Generally, there are two main sources of authorship for Homeland War memorials in Croatia. One pertains to the work of amateur sculptors or autodidacts and the other one to that of professionally trained sculptors and/or architects supported by the government or its subsidiaries. The latter is usually done through commissions and public tenders. Unlike this practice, which depends on some form of institutional authority, the first monuments in modern Croatia were created at the actual sites of the commemorated events, by the family members of the deceased and by those who felt the need to document the events in the war-torn country and their consequences so that "key facts and details about war casualties would not be forgotten."[4] As Croatia gained independence, their role was gradually replaced by professionally trained artists or architects working under the conditions set or accepted by local government as the leading force in shaping public space, with mixed results. Various controversies and the criticism of design quality of monuments in Croatia are sort of a recurring theme in the national public sphere.[5]

2 Sanja Horvatinčić, *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije* [Memorials from the socialist era in Croatia: A typology model], (PhD diss., Sveučilište u Zadru, 2017), 1.

3 Piotr Sztompka, "The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies," in *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (University of California Press, 2004), 181.

4 Sandra Križić Roban, "Diskontinuitet i/ili utočište? Spomenici Domovinskog rata u prostoru javnosti" [Discontinuity and/or refuge? Homeland War monuments in public space], in *Simbol, identitet i Domovinski rat* (Hrvatsko grboslovno i zastavoslovno društvo, 2016), 17.

5 Some of the many examples include a notable polemic between Vinko Srhoj and Ratko Petrić regarding the latter's perceived monopoly on public art in Zadar, as well as its quality. Similarly, Srhoj criticised

The number and the territorial coverage of Homeland War memorials reflect the change in socio-political structure in Croatia since the latest turn of the century. Almost thirty-five years into national independence, the continuous memorial production creates an impression of an ongoing, state-sponsored project. This has perhaps been most evident from the activities of the Ministry of Veterans' Affairs of the Republic of Croatia. In addition to honouring war casualties and commemorating related events, monument-making in the Republic of Croatia can be observed in terms of the (re)construction and further implementation of national (visual) identity. The latter has been perhaps most effectively achieved through inexpressive and simple architectonic forms, especially the motif of a cube. Additionally, select memorial statuary is dominated by a relatively defined visual language comprising squares or cubes, and motifs such as the checkerboard, the pre-Romanesque three-ribbon pattern known as the Croatian interlace, and the cross.[6] These motifs sometimes appear concurrently.

Most commonly, monuments dedicated to Homeland War are based on geometry, appearing as rectangular structures and various types of memorial plaques. One could argue that many of such structures, usually labelled as "abstract," would more accurately be described as "pseudo-abstract" as the point of departure for abstraction is often unclear or practically non-existent. If a structure is not referential, it does not work well as a memorial. Not every cube-like form in public space necessarily operates as a three-dimensional sign that points to a clear referent—especially when that referent is itself already a metaphor for an abstract concept (for example. the cube's almost indexical relation to the square, which functions metonymically as a single field of the Croatian checkerboard and is commonly employed as a symbol of Croatian state history and values). On the other hand, when such structures are claimed to represent emotions or something immaterial or metaphysical—as in Kazimir Malevich's use of the square—they frequently fail in their memorial function. In this context, openness to excessive interpretation becomes a weakness rather than a virtue, a problem already identified in memorial practice in this geographical context.[7] In reality, many of these structu-

Branko Silađin's monuments and ideas for their lack of inventiveness. Ive Šimat Banov even called for a moratorium on monument production in Croatia. All of the examples can easily be found on the Internet.

6 See Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika. Skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata" [The age of monuments: Sculptural, architectural, and other forms of commemorating the Homeland War], *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010): 225–240, https://hrcak.srce.hr/80927 (accessed on May 20, 2026).

7 See Božo Kesić, *Monuments in Croatia since 1991* (PhD diss., University of Zadar, 2023), 49.

res are basically large-size tombstones or memorial plaques.[8] The main function of such a monument is to carry a linguistic message. While this is legitimate, it does not justify artistic value attributed to such works. Conceptually, these monuments operate similarly to readymades: pre-existing or conventionally established forms that are appropriated and recontextualised for commemorative purposes. This proposition is important in the context of this essay as the simplicity of design offers clear pragmatic advantages. This is evident in the prevalence of similarly conceived memorials, where repetition and speed in monument-making serve their social and political purpose, though there are limits to deeper symbolic or aesthetic engagement.

In recent years, memorialisation processes in the Republic of Croatia have increasingly taken the form of elaborately designed *memorial landscapes*. Those responsible for these projects face two important tasks. The first is to organise the landscape in dialogue with its existing surroundings. The second is to imbue the space with symbolic meaning, defining it in reference to a specific memory. Though less frequently than in the past, sculptors are tasked with designing a symbolic centrepiece of such an environment, albeit within a "pre-programmed" spatial framework. The absence of sculptors in these projects is noticeable because memorial objects within such framework—most often simple, geometric, minimalist (almost anti-monumental) forms, conceived primarily as architectural forms adhering mainly to the spatial logic of the site—tend to lack either the symbolic strength or the referential clarity (iconicity) required in monuments.

Simplicity should not be confused with the notion of counter-monumentality, even though the latter term sometimes encompasses anti-monumental strategies. A counter-monument does not have to be anti-monumental, and anti-monumental forms are not necessarily counter-monuments.[9] James E. Young coined the term *counter-monument* to describe artefacts arising from Germany's engagement with collective guilt (*Kollektivschuld*) over its role in the Second World War. Such memorials are dialectical and anti-monumental in form, critiquing traditional statuary while maintaining the vitality of memory through interaction with the spectators. In a broader sense, counter-monuments often oppose institutionalised, archival forms of memory. They often convey the notion of temporality and are based on aesthetics of disappearance, seeking to "distribute" memory beyond the monument into sites of remembrance and the people who visit them. According to some authors, the term counter-monument challenges the traditional form and function of memorials, and can be dialogic in nature, for example when they critically engage with existing monuments or nearby institutions.[10] The only memorial in Croatia that fully embodied the characteristics of a counter-monument was *The Wall of Pain* that was situated at Selska Street in Zagreb (Fig. 1). Its content, location, form, authorship, and participatory design gave it both anti-monumental qualities and a dialogical, didactic potential, which are fundamental requirements for counter-monumentality.

8 For example, memorials in Vrbovsko (2012), Lipik (2016), Josipdol (2018), etc.

9 Globally, subversive and anti-monumental memorial expressions emerged in the late twentieth century. These works rely not on visibility or monumental form but on strategies of invisibility, inversion, reflection, or radical minimalism (for example, Horst Hoheisel's *Aschrott Fountain* in Kassel, 1985, and other "underground" memorials, as well as Maya Lin's *Vietnam Veterans Memorial* in Washington, 1981). Sergiusz Michalski traces the roots of these practices as far back as Pablo Picasso's proposal for a memorial to his friend, the poet Guillaume Apollinaire. For the latter, see Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage, 1870–1997* (Reaktion Books, 1998), 173.

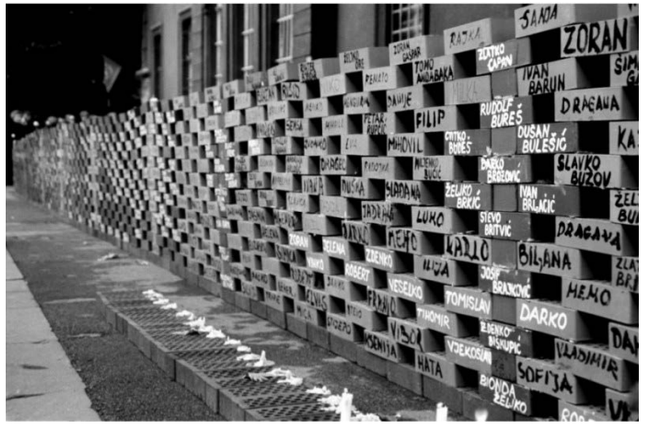


Fig. 1: *The Wall of Pain* (1993), image from *Povijest.hr*, https://povijest.hr/nadanasnjidan/zid-boli-simbol-stradanja-hrvata-u-domovinskom-ratu-1993/ (accessed January 16, 2026)

Politics at Work: An Example of Institutionalisation of Memory

This example leads us to the topic of institutionalisation of memory, a phenomenon influenced by politics and often operating as a form of intracultural appropriation—a kind of self-reproduction, an appropriation of culturally mediated memory performed "from within." This can be illustrated through perhaps the most significant example of such practice.

The *Wall of Pain* in Zagreb was one of the earliest and probably the most authentic war memorials in the Republic of Croatia. It had been cumulatively built from 1993 until its disassembly in the mid-2000s. The monument was not the work of a single author, and it was not institutionally

10 Quentin Stevens, Karen Franck, Ruth Fazakerley, "Counter-monuments: The Anti-monumental and the Dialogic," *The Journal of Architecture* 17/6 (2012): 952.



Fig. 2: *The Voice of Croatian Suffering – The Wall of Pain* (2004)



Fig. 3: *The Voice of Croatian Suffering – The Wall of Pain* (detail)

financed. Family members of the deceased or otherwise affected by the events of the Homeland War brought black and red bricks and placed them in front of the United Nations Protection Force (UNPROFOR) headquarters. This was a sign of protest against the perceived inactivity of the force. Black bricks were inscribed with the names of the deceased. Red bricks comprised names of missing and imprisoned people. Over the years, the wall started to grow, reaching three hundred metres in length and containing around thirteen and a half thousand bricks. It became an important site of collective memory, immersed in a busy urban landscape, where passers-by regularly paid their respects to the victims of the war.

In 2005, the memorial was dismantled, relocated, and exhibited as a minor part of Dušan Džamonja's memorial at Mirogoj Cemetery in Zagreb, a process organised by the city administration (Fig. 2). This decision provoked significant public criticism. The Croatian News Agency (HINA) issued only a brief statement about the event, stating the danger of pieces of bricks collapsing on pedestrians as the main reason for the

Fig. 4: *Homeland Memorial* (2020)



removal of the original memorial.[11] The more recent Mirogoj monument, going by the name *The Voice of Croatian Suffering – Wall of Pain*, resembles a labyrinth built using black granite slabs. A small part of the old memorial can be seen on the base-level of the Mirogoj memorial, the rest of the bricks supposedly buried beneath it. Black and red bricks became decorative elements in the new context and were relegated to the function of a motif in an otherwise inexpressive memorial complex at Mirogoj Cemetery (Fig. 3).

Similarly, the conversion of the *Wall of Pain* into a motif in a new context is also evident in the *Homeland Memorial* (Fig. 4). It was designed by architect Nenad Fabijanić and completed in 2020. It comprises three elements: the "wall of pain" (also known as the *Wall of Light*), the "altar-mensa," and the "portal-pavilion." According to the author's concept, the visual citation of the *Wall of Pain* was not an attempt to revive the original memorial, but to symbolise humanity, hope, and optimism.[12] Public reception, however, has been mixed.[13] Some consider this part

11 HINA, October 14, 2006, Baza EVA, http://www.hina.hr, cited in Miroslav Tuđman, "Memorijalni spomenici i javno znanje" [Memorial monuments and public knowledge], in *Ivi Maroeviću baštinici u spomen* (Zavod za informacijske studije, Odsjek za informacijske znanosti, Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009), 27.

12 Nenad Fabijanić, http://www.nenadfabijanic.hr/hrvatski/projekti/spomenik_foto_hr.html (accessed January 15, 2026).

13 Snješka Knežević lauded the memorial with regards to its architectonic and urbanistic value. See "Vodeća povjesničarka umjetnosti recenzira Spomenik domovini koji će biti postavljen u Zagrebu" [Prominent art historian on the Homeland Memorial to be installed in Zagreb], *Telegram*, https://www.telegram.hr/kultura/vodeca-povjesnicarka-umjetnosti-recenzira-spomenik-domovini-koji-ce-biti-postavljen-u-zagrebu/ (accessed May 1, 2026). Some experts had other opinions. See Vinko Srhoj, Sanja Horvatinčić, and Boris Ljubičić, "Spomenik domovini za svakoga i nikoga" [Homeland Memorial for everyone and no-one], interview by Nevenka Šarčević, *Kontura* (2021).



Fig. 5: *Altar of the Croatian Homeland* (1994)



Fig. 6: *Homeland Memorial* – altar mensa

of the monument to be a weak imitation of the *Wall of Pain*, while others have questioned the monument's high cost, particularly given the socioeconomic strains of the COVID-19 pandemic. Several experts interviewed on the topic raised the familiar question of marginalisation of sculptors in memorial projects, arguing that the monument lacks expressive and symbolic depth, and questioning the concept of abstract memorial forms in general.[14] Others assessed the project favourably from an urbanistic perspective, viewing it as a successful spatial intervention that appropriately shapes both its immediate location and the wider urban context.[15]

14 See Srhoj, Horvatinčić, Ljubičić, "Spomenik domovini za svakoga i nikoga," and Petra Miočić Mandić, "Spomenik domovini u očima struke" [Homeland Memorial Through the Eyes of Experts], *Vijenac*, 702 (January 28, 2021).

15 See "Vodeća povjesničarka umjetnosti recenzira Spomenik domovini."

Fig. 7: *Monument to Franjo Tuđman* (2018)



The monument is dedicated to all Croatian soldiers and civilians who fell in the Homeland War. Prior to 2020, Kuzma Kovačić's *Altar of the Croatian Homeland*, built in 1994 at the Medvedgrad Fortress, had exclusively served the same purpose and was the focal point of political protocol for twenty-five years (Fig. 5). Even before, but certainly after the erection of the new memorial, the Medvedgrad memorial began to lose its relevance. The *Homeland Memorial* works both as a commemorative site and as a venue for various social and political events. Although articulated differently, one of its elements adopts an altar-like form (Fig. 6), effectively signifying the succession of the memorial at Medvedgrad.

Situated at Stjepan Radić Square, in the vicinity of the Zagreb city administration building and Vatroslav Lisinski concert hall, this large-scale architectonic monument also faces the statue of the first Croatian president Franjo Tuđman (Fig. 7), which was erected in 2018 and is located just across Vukovarska Street. The street is named after Vukovar, the city in the far eastern part of Croatia that became a symbol of war suffering and devastation. Thus, the entire urban microlocation—defined by the spatial and symbolic relationship of the two mentioned monuments and the street itself—became a sort of "homeland point," even though the conception and purpose of each individual monument probably did not depend on the others, that is, they were determined by the authors' ideas rather than by a need to function as sub-elements of a broader concept of homeland identity.

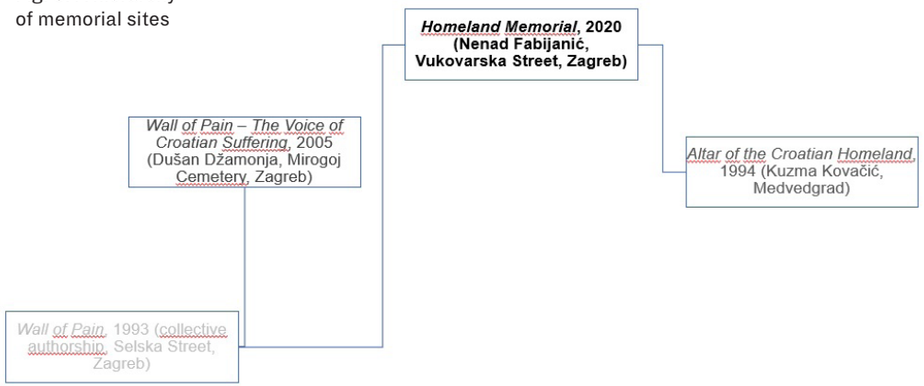
Institutionalisation of Memory: A Theoretical Perspective

According to Miroslav Tuđman's paper on memorials (2009), the fate of the *Wall of Pain* in Selska Street and the *Altar of the Croatian Homeland* at Medvedgrad is tied to the loss of place of those monuments in the hierarchy of cultural memory.[16] This is perhaps shown very simply, yet clearly in Figure 8. Their significance was reduced and essentially replaced in the process of making the select memory adherent to the continuity of current politics. Tuđman contextualises mechanisms of institutionalisation of memory by describing memorials as forms of "coded social memory."[17] They materialise implicit societal norms, collective expectations and the values endorsed by those in power. According to him, memorials operate according to social "matrices" that determine spatial arrangement, as well as the form and modes of participation, thereby shaping the rules through which memory is publicly experienced.[18] Political changes can recalibrate the function of existing memorials, as seen with the *Altar of the Croatian Homeland*, which completely lost its ceremonial role. In parallel, the *Wall of Pain* completely lost its original power and authenticity through relocation and adaptation, becoming absorbed into the currently dominant cultural narrative. Though unclear if deliberate or not, the spatial and symbolic orchestration of the *Homeland Memorial*, monument to Franjo Tuđman, and Vukovarska Street exemplifies these principles in practice. It is a curated narrative of national identity while basically deleting or marginalising prior commemorative sites, although they belong to the same historical and memorial context. In this sense, institutionalisation of memory performed as a sort of intracultural appropriation operates alongside Edward Hall's theory: memory is selected, spatially aligned, and re-sequenced to conform with current political and social norms.[19]

Institutionalisation of memory occurs in different ways. In the context of the examples mentioned, it can be examined through concepts such as *lieux de mémoire* (and the role of history) proposed by Pierre Nora or "figures of memory" (and the definition of cultural memory) introduced by Jan Assmann.[20] The proposition here is that the *Homeland Memorial* in Zagreb exemplifies both concepts, as does the Mirogoj memorial. In contrast, the Medvedgrad memorial lost the status of a *lieu de mémoire*, while the *Wall of Pain* at Selska could never be fully institutionalised due

16 Tuđman, "Memorijalni spomenici i javno znanje," 32.
17 Ibid., 17–19.
18 Ibid., 19.
19 Edward T. Hall, *The Silent Language* (Doubleday, 1959), where Hall outlines three fundamental principles of cultural organisation: the law of order, the law of selection, and the law of congruence.
20 See: Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," *Representations* 26 (Spring 1989); Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity," *New German Critique* 65 (Spring–Summer 1995).

Fig. 8: A hierarchy of memorial sites



to its specific ontology. Pierre Nora introduces the notion of *lieux de mémoire* to describe how institutionally constructed or officially endorsed sites of memory replace *milieux de memoire* ("real", lived memory).[21] The distinction between *lieux de mémoire* and *milieux de mémoire* parallels that between memory and history. Memory is living, embodied, emotional, and collective; it is socially transmitted through rituals, symbols, traditions, and practices. History, by contrast, is analytical, critical, and secular, a tool employed by institutions and politics. It reconstructs what no longer exists, claims objectivity and distance, exists as a representation of the past rather than as lived experience.

Modern societies, such as the post-war Croatian society, have experienced a profound shift from lived memory to its representation. The former—socially mediated collective memory, a key term in memory studies introduced by Maurice Halbwachs in 1992[22]—is rarely exemplified by memorial structures, with the original *Wall of Pain* in Zagreb being a notable exception. Over time, such memory has gradually eroded—both metaphorically and literally. Societies increasingly rely on mediated representations of the past rather than on direct, intergenerational transmission. Monument-making in the Republic of Croatia illustrates this shift. As prominent modes of such representation, monuments do not merely contain memory neutrally; they actively frame, stage, and produce it.

Applied to the sequence of events surrounding the examples described in the previous chapter, Pierre Nora's concept of *lieux de mémoire*—sites of memory—captures this transformation. These sites emerge precisely where memory can no longer operate spontaneously within social life. They are deliberately constructed, symbolic formations that function as representations of memory rather than memory itself. As compensatory mechanisms for the loss of lived continuity, *lieux de mé-*

21 Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," 7.
22 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser (University of Chicago Press, 1992).



Fig. 9: *Homeland Memorial – Wall of Light*

moire arise from a historical condition in which remembrance must be organised, archived, and institutionalised. Archives exist because societies no longer remember organically; monuments are erected because memory is no longer lived; commemorations occur because continuity with the past has been disrupted.

Representations of memory are selective and politically inflected. Closely tied to the construction of national identity, they privilege certain narratives while marginalising others, stabilising the past within official frameworks that serve ideological and state interests. Such representations are never neutral. Situated between memory and history, *lieux de mémoire* are institutional constructions that seek to evoke memory and affect; they present themselves as authentic while remaining fundamentally mediated and staged. This in-between condition defines the modern relationship to the past. As Nora argues,[23] history increasingly replaces memory while simultaneously attempting to imitate its experiential and emotional force (for example, the glass wall element of the *Homeland Memorial* (Fig. 9) is an imitation of the formerly built *Wall of Pain*).

The *Homeland Memorial* demonstrates the power of politics in shaping public space and collective values, as the specific commemorative need it purported to address did not really exist: there were already memorials at Mirogoj and at Medvedgrad. As noted, the new memorial merges two commemorative functions: remembrance of war casualties and a celebratory, protocolary one. The obvious advantage of the monument, acknowledged both by its critics and advocates, lies in its role in

23 Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” 8.

structuring the surrounding urban landscape and ensuring that political protocols take place within the city itself rather than at the Medvedgrad memorial, whose location is relatively remote. Following the latter, the motivation for building the new memorial also comes from the need to preserve specific memory so it would not be swept away by the ever “accelerating history,” which corresponds to Nora’s concept of “commemorative vigilance.”[24] Although Nora privileges spontaneous over modern memory—regarding the latter as “archival memory” reliant on material traces, immediacy of recording, and visual representation—his analysis nonetheless suggests that the institutionalisation of memory has ensured that the past does not consume memory entirely, but instead leaves it suspended somewhere between life and death—“no longer part of life, but not yet of death.”[25]

Nora’s concept of *lieux de mémoire* predates and largely corresponds to Jan Assmann’s notion of “figures of memory,” which are cultural and institutional embodiments of memory, material structures that refer to a specific social memory.[26] Assmann distinguishes between communicative and cultural memory, where the former stands for what Nora calls memory (memory as opposed to history).[27] Cultural memory, Assmann’s expansion of Halbwachs’s supra-individual, collective memory, accounts for political organisation, regulation, and public representation of memory. Assmann proposes that people produce artefacts like monuments as key sites where collective memory is transformed into visible, durable expressions of political meaning, anchoring a community’s foundational narratives, values, and power relations in space. He builds on Halbwachs by highlighting the spatial and material dimensions of memory, which are central to political power. So, memory is not only temporal but also spatial. Space functions as a medium of political memory, and monuments operate as its most concentrated form. Through monuments, societies inscribe memory into the built environment, thereby shaping how history is encountered, interpreted, and legitimised in the present.

As in Nora’s description of struggle between memory and history, the distinction between communicative and cultural memory becomes especially salient in political contexts. Communicative memory remains closely tied to lived experience, informal transmission, and generational limits, whereas cultural memory is institutionalised, curated, and regulated. Let us say that the *Wall of Pain* represented collective communicative memory, or *milieux de mémoire*, as it was not a typical memorial. Its destruction, and even expropriation rather than appropriation in the case of the Mirogoj memorial is obviously political. Assmann explicitly links cultural memory to institutions and to structures of power that se-

24 Ibid., 12.
25 Ibidem.
26 Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity.”
27 Ibidem.

lect, preserve, and authorise particular versions of the past. But they also project its strength outwards. Cultural memory is thus objectified in relatively stable symbolic forms—monuments, memorials, museums, archives—that function as external carriers of memory. These objects do not remember in themselves; they are never neutral. Rather, they compel remembrance and frame interpretation. They are shaped from "above," aligned with dominant political interests, and are tools of governance, materialising power relations in enduring form.

Political Mediation of Memory

It is in the public—and its reception by the public—where the institutionalisation of memory becomes fully operational. The prerequisites for political outreach of artefacts such as monuments are probably akin to those described in Walter Benjamin's seminal text, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936). Benjamin discusses how the reception and status of art changed in a modern society influenced by the advance of mass-reproduction technologies. By default, the work of art has unique presence in time and space, its aura.[28] This notion is linked to authenticity, tradition, ritual, and a specific kind of "distance," but has been weakened by modern (mechanical) means of reproduction. Its "here and now," its aura, is in danger of disappearing, as the cult value of a work gives way to exhibition value. Benjamin implies that different politics and ideologies use the work's exhibition value for their own specific purposes, each in its own way. Whereas the cult value of a work derives from its ritual use and participation, and implies a sort of sacrality, its exhibition value prioritises visibility, legibility, and some form of utilitarianism. The analogy with Nora's and Assmann's theory is clear. Cult value corresponds to *milieux de mémoire* or communicative memory, while exhibition value can be seen in terms of Nora's concept of history (*lieux de mémoire*) or Assmann's concept of cultural memory ("figures of memory"). In the case of the *Wall of Pain*, its aura was destroyed and its status completely changed through a kind of mechanical process. The inauguration of the memorial at Mirogoj means that the *Wall of Pain* was transformed from a participatory site of lived remembrance into a no-longer-existing origin of a new sign, a phenomenon Jean Baudrillard defined under the term simulacrum.[29] What followed is another aestheticised object whose social and political function was reframed in accordance with contemporary political needs. Similarly, the *Homeland Memorial* exemplifies exhibition value, even at a larger scale, as it encompasses both commemorative and protocolary function intended for mass spectatorship.

28 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations* (Harcourt Brace Jovanovich, 1968), 220, 222.

29 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Éditions Galilée, 1981).

Both the Medvedgrad memorial and the *Wall of Pain* at Selska Street are sites defined by loss, and this condition can also be productively analysed through the theoretical lenses of Pierre Nora and Walter Benjamin, both of whom place loss at the centre of modern memory and culture. For Nora, modernity is characterised by the loss of living, socially embedded memory, while for Benjamin it is marked by the loss of aura—the unique presence and ritual authority of the artwork. In both accounts, loss triggers processes of substitution: where lived memory disappears, archives and monuments proliferate; where aura fades, reproduction and mass mediation take its place. Memory, like art, becomes representational, mediated, and reproducible. From this perspective, *lieux de mémoire* can be understood as post-auratic substitutes for memory: they attempt to restore the authority and affect once grounded in lived experience, but do so through mediated, institutional means. Nora's *lieux de mémoire* inherit a similar form of authority through national ceremonies, commemorations, museums, and monuments. These sites simulate continuity and authenticity in a context where both have been structurally lost. They condense extended and contested histories into stable symbols, collapsing temporal depth into a timeless present that can be easily mobilised. Experience no longer unfolds slowly through lived remembrance; instead, it is orchestrated through institutional frameworks.

The loss of aura, as Benjamin suggests, enables the politicisation of cultural forms, just as the loss of living memory enables the politicisation of remembrance in Nora's account. *Lieux de mémoire* tend to support national narratives, stabilise meaning, and promote socio-political consensus. In this sense, they function as instruments of political agency: institutional attempts to manage loss by producing controlled representations of the past. Institutionalisation thus operates as compensation. Memory is no longer transmitted organically. Monuments freeze historical meaning, regulate interpretation, and position the nation-state as the primary holder and arbiter of memory.

Conclusively, analysis of chosen examples within the selected theoretical framework demonstrates that the institutionalisation of memory is not merely a process of preservation but also one of mediation, appropriation, and reproduction. Memory is actively transformed from lived, participatory experience into codified, display-oriented, and mass-consumable visual forms through political and cultural intervention. The selected examples, but also the general patterns governing monument-making in the context of Homeland War memorials, exemplify how memory can be curated and repurposed, often at the expense of original context, immediate emotional involvement, and experiential authenticity.

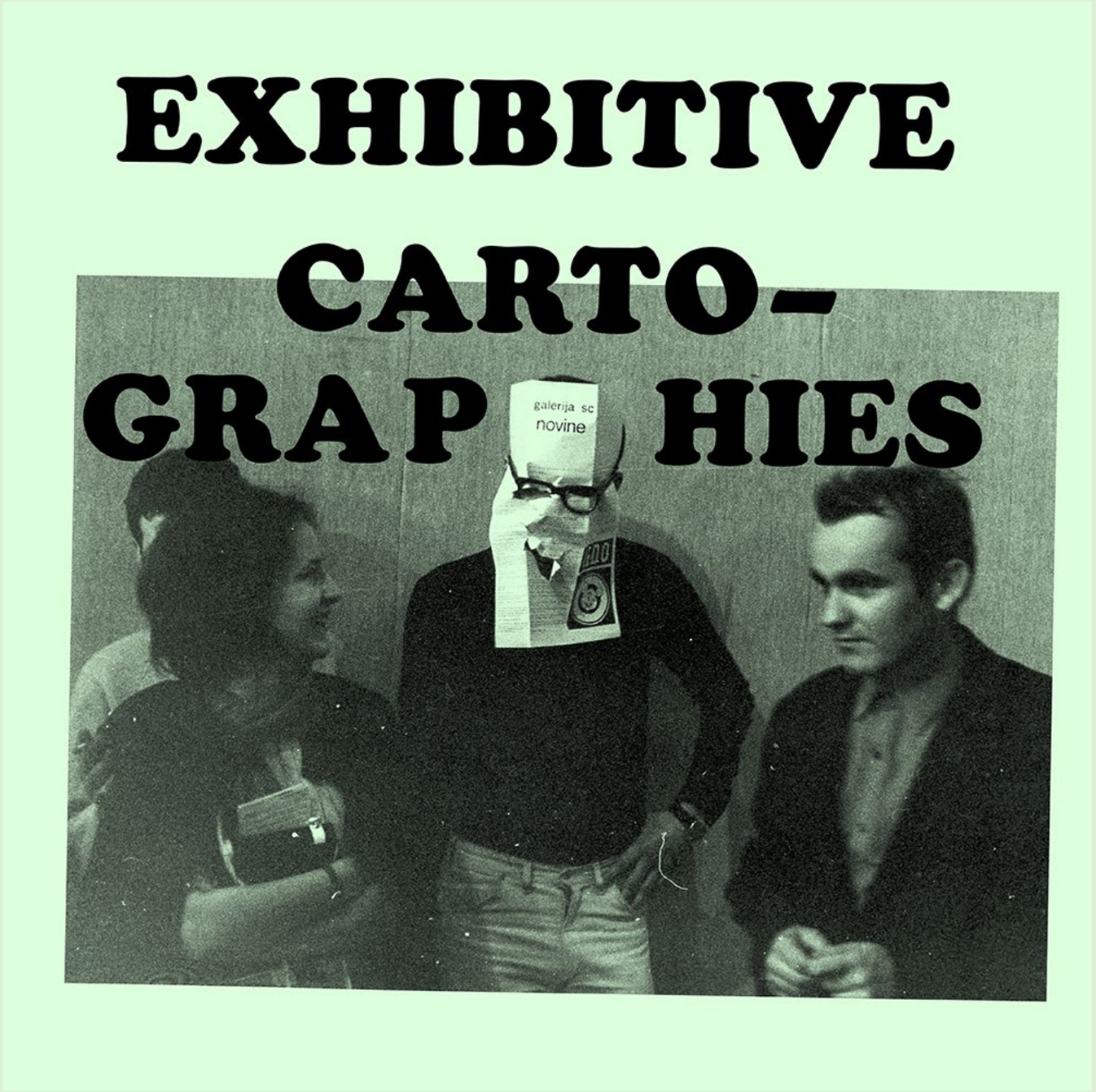
Bibliography

— Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique* 65 (Spring–Summer 1995): 125–133.
— Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Éditions Galilée, 1981.
— Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” In: *Illuminations*, 220–222. Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
— Ćudić, Edvin Kanka, ed. *In Memoriam Republika Hrvatska (1991–1995)*. UDIK, 2017.
— Fabijanić, Nenad. nenadfabijanic.hr (accessed January 15, 2026).
— Hall, Edward T. *The Silent Language*. Doubleday, 1959.
— Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser. University of Chicago Press, 1992.
— HINA (Croatian News Agency). October 14, 2006. Baza EVA. Cited in: Miroslav Tuđman, “Memorijalni spomenici i javno znanje,” in: *Ivi Maroeviću baštinici u spomen*, 27. Zavod za informacijske studije, Odsjek za informacijske znanosti, Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009.
— Horvatinčić, Sanja. *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije*. PhD diss., University of Zadar, 2017.
— Kesić, Božo. *Monuments in Croatia since 1991 to Present Day.* PhD diss., University of Zadar, 2023.
— Križić Roban, Sandra. “Diskontinuitet i/ili utočište? Spomenici Domovinskog rata u prostoru javnosti.” In: *Simbol, identitet i Domovinski rat*, 17. Hrvatsko grboslovno i zastavoslovno društvo, 2016.
— Križić Roban, Sandra. “Vrijeme spomenika. Skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata,” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010): 225–240.
— Michalski, Sergiusz. *Public Monuments: Art in Political Bondage, 1870–1997.* Reaktion Books, 1998.
— Miočić Mandić, Petra. “Spomenik domovini u očima struke,” *Vijenac* 702 (January 28, 2021).
— Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations* 26 (Spring 1989): 12.
— Srhoj, Vinko, Horvatinčić, Sanja, Ljubičić, Boris. “Spomenik domovini za svakoga i nikoga.” Interview by Nevenka Šarčević. *Kontura*, 2021.
— Stevens, Quentin, Franck, Karen, Fazakerley, Ruth. “Counter-monuments: The Anti-monumental and the Dialogic,” *The Journal of Architecture* 17/6 (2012): 952.
— Sztompka, Piotr. **“**The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies.” In: *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al., 181. University of California Press, 2004.
— Tuđman, Miroslav. “Memorijalni spomenici i javno znanje.” In: *Ivi Maroeviću baštinici u spomen*, 17–32. Zavod za informacijske studije, Odsjek za informacijske znanosti, Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009.

* All images except Fig. 1 are the property of the author.

Božo Kesić (Split, 1990) graduated in art history and English language and literature at the Faculty of Social Sciences, University of Split. He received his PhD degree in art history from the University of Zadar in 2023 on the subject of monuments in the Republic of Croatia. Currently, he is senior assistant at the Department of Painting, Arts Academy, University of Split. He also works as an independent curator. He is mainly interested in some aspects of modern and contemporary painting and sculpture.

PROGRAM KONFERENCIJA IZLOŽBENE KARTOGRAFIJE I-III (KRITIČKI INSTRUMENTARIJ, IZLOŽBENI I KUSTOSKI NARATIVI)



Fotografije:
Luka Pešun (Zagreb)
Duška Boban (Split)







Predavanje Jamesa Elsona,
Velika dvorana AAG fakulteta,
Zagreb, 2022.



INTERNATIONAL SCIENTIFIC,
PROFESSIONAL AND ARTS CONFERENCE
EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES I
Critical Instrumentation, Exhibitive and Curatorial Narratives

online on Google Meet, in English and Croatian
10–12 March 2022

CO-ORGANIZERS Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split and Croatian Section of the International Association of Art Critics (AICA Croatia)

KEYNOTE LECTURERS Ana Dević (WHW/What, How & for Whom), Professor James Elkins, PhD (Art Institute of Chicago), Professor Lev Manovich, PhD (The Graduate Center, City University of New York/Cultural Analytics Lab), Damir Gamulin and Antun Sevšek, Ivana Bago, PhD, Associate Professor Miriam De Rosa, PhD (Università Ca' Foscari, Venice) and Associate Professor Beti Žerovc, PhD (Faculty of Arts of the University of Ljubljana)

ORGANIZING COMMITTEE
Professor Marina Gržinić, PhD, from the Institute of Philosophy ZRC SAZU in Ljubljana; Associate Professor Asja Mandić, PhD, from the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Sarajevo; Assistant Professor Neli Ružić from the Arts Academy of the University of Split; alongside Assistant Professor Silva Kalčić, PhD, from the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Split, President of AICA Croatia

ORGANIZING COMMITTEE ASSISTANTS
Miona Muštra and Anđelko Mihanović, PhD, former attendees of the art criticism workshop
"Writing on Contemporary Art" in Zagreb and Split.

VISUAL IDENTITY
Niko Mihaljević. Vladimir Jakolić, photo from the Exhibition of Women and Men, June 26, 1969, Student Centre Gallery, Zagreb. Fine Arts Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Inv. No.: SC-46/F1

This conference is supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia.

MEĐUNARODNA ZNANSTVENO-STRUČNA
I UMJETNIČKA KONFERENCIJA
IZLOŽBENE KARTOGRAFIJE
Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi

online na platformi Google Meet, na engleskom i hrvatskom jeziku
10. – 12. ožujka 2022.

SUORGANIZACIJA
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu i Hrvatska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA)

POZVANI PREDAVAČI
Ana Dević (WHW/What, How & for Whom), prof. dr. sc. James Elkins (Art Institute of Chicago), Želimir Koščević, prof. dr. sc. Lev Manovich (The Graduate Center, City University of New York / Cultural Analytics Lab) i u 2023., u povodu predstavljanja zbornika, dr. sc. Ivana Bago, dr. sc. Miriam De Rosa, izv. prof. (Università Ca' Foscari, Venecija) i dr. sc. Beti Žerovc, izv. prof. (Filozofski fakultet Sveučilišta u Ljubljani)

ORGANIZACIJSKI ODBOR
prof. dr. sc. Marina Gržinić s Instituta za filozofiju, ZRC SAZU, u Ljubljani; Asja Mandić, izv. prof. s Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu; Neli Ružić, doc. s UMAS-a Sveučilišta u Splitu, uz dr. sc. Silvu Kalčić, doc. s Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i predsjednicu HS AICA-e

ASISTENTI ORGANIZACIJSKOG ODBORA
Miona Muštra i dr. sc. Anđelko Mihanović, nekadašnji polaznici radionice likovne kritike „Pisati o suvremenoj umjetnosti" u Zagrebu i Splitu

VIZUALNI IDENTITET
Niko Mihaljević, prema fotografiji Vladimira Jakolića s „Izložbe žena i muškaraca" 26. lipnja 1969., Galerija Studentskog centra, Zagreb. Fotografija Arhiva za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, inv. no.: SC-46/F1
Konferenciju je programski podržalo Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske.

INTERNATIONAL CONFERENCE
Exhibitive Cartographies
10 – 12 March 2022

EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES (CRITICAL INSTRUMENTATION, EXHIBITIVE AND CURATORIAL NARRATIVES)

INTRODUCTION

The aim of this conference is to present, examine and contextualise curatorial practices in contemporary art more comprehensively the for the first time in Croatian art history. It is important to note that the history of curatorial practices is a relatively little studied area in Croatian art history, while it is increasingly present at the international level. Our objective with this conference is to address this important subject at the crossroads of art criticism, theory and practice. There has been an increasing interest in exhibition history and contextualisation of curatorial practices in art-historical research. While we can trace back exhibition history in the modern sense of a universal right to publicness to the revolutionary turmoils of the late 18th century, it was the avant-garde tendencies of the late 19th and early 20th centuries that gave the history of exhibition practices a new dimension, paving the way for innovative methods, participation and the questioning of existing institutional policies, contextual frameworks and models of presentation. The emergence of neo-avantgarde and the institutional critique of the 1950s and 1960s destabilised the conventional meanings and institutional positions of artists, artworks, curators and audiences, which led to a more active role of curators in mediating new artistic expressions, but also to a radical questioning of their own position. Curators became increasingly active in the creation of meaning, assuming more and more often, with their gestures or texts, the role of meta-artists, especially in the domain of conceptual art. Redefining the position of the curator-author has increasingly come into focus since the emergence of conceptual/neo-avantgarde tendencies in art.

The starting point of the conference is the curatorial figure of Želimir Koščević, the 2018 laureate of AICA Croatia's Annual Award and Lifetime Achievement Award. Irradiated by late modernism but also by counterculture in the former country, as a relatively young art historian, Želimir Koščević won a fellowship at Stockholm's Moderna Museet. In 1969 – a period of radical social progress – he worked as an assistant to its then director, Pontus Hultén, in organising the legendary Poetry Must Be Made by All! Transform the World! exhibition that featured gestures and attitudes in lieu of material artworks, thereby opening up exhibition space not only for early conceptual practice but also for radical politics by encouraging supporters of Black Panthers to gather within the exhibition. The echo of the avant-garde's entangling of life and art and the

view of art as a transformative engine of social and political perception that was present in Pontus Hultén's practice would go on to motivate Koščević to take on a more experimental and daring approach to exhibition curating, but also to question the very exhibition format, which he continued to do in his curatorial beginnings, upon his return to Zagreb. This reshaping of Koščević's curating (and 'student practice') preceded his return to Zagreb and coincided with the programmatic openness and the generation's artistic experimentation at the Student Centre in Zagreb. Koščević worked there between 1966 and 1979 as head of the SC Gallery, and during this period introduced a series of innovations to its programme. Some of the innovations in Koščević's early curatorial approach include the exhibitions Imaginary Museum, Exhibition of Women and Men, Hit Parade, Postal Delivery and Total Action, held both outside and inside the SC Gallery. These exhibitions encouraged experimental practices and provided space to young artists; they opened up to an international exchange of ideas, interdisciplinarity, departure from the gallery and democratisation of art. A gallery newspaper was also published, aimed at self-contextualisation.

The conference is conceived as the final part of the workshop "Writing on Contemporary Art" which focused on analysing the role of the curator, institutional or non-institutional. The role of the contemporary art curator has radically expanded in the art world in the last few decades, and we could argue that the curatorial figure – whether one working within an institution or independently and non-institutionally – is a pivotal segment in understanding contemporary art. The main coordinates of this workshop range from drawing attention to the role of curators and curatorial collectives when acquiring relevant insights into the contemporary cultural context to examining the role of museums and galleries in contemporary society. By reviewing an exhibition event or how a particular collection is displayed, we examine the selection policies (acquisition policies, choice of exhibits). We examine how curators – with their critical and theoretical texts but also their practice – shape the history of contemporary art and anticipate/create future tendencies; we can also see how artists assume curatorial positions at museums, applying artistic methods – in lieu of linear museological narratives – such as the use of permanent collections or existing artefacts as materials, playing with the ways of seeing and with the exhibition as an all-around experience.

As part of the workshop, James Elkins held a public lecture on 20 January 2022 in Zagreb. The workshop was held in Split and also in Rijeka, in collaboration with the Museum of Modern and Contemporary Art (MMSU) – Ksenija Orelj, Branka Benčić and Sabina Salamon – as well as in Zagreb, in collaboration with the Tomislav Gotovac Institute, Institute for Contemporary Art and Nova Gallery. It was led by Silva Kalčić, Ivana Meštrov and Ksenija Orelj; parts of the workshop were led by Janka Vukmir and Tomislav Pavelić, David Maljković and Ivana Meštrov, Ana Kovačić and Lea Vene.

MEĐUNARODNA KONFERENCIJA
Izložbene kartografije
10. – 12. ožujka 2022.

IZLOŽBENE KARTOGRAFIJE (KRITIČKI INSTRUMENTARIJ, IZLOŽBENI I KUSTOSKI NARATIVI)

UVOD

Cilj konferencije je prvi put u hrvatskoj povijesti umjetnosti sveobuhvatnije predstaviti i obraditi te kontekstualizirati kustosku praksu u suvremenoj umjetnosti. Važno je istaknuti da je povijest kustoskih praksi relativno slabo istraživano područje u hrvatskom povijesnoumjetničkom kontekstu, dok na međunarodnom planu postaje sve prisutnije. Upravo ovom konferencijom otvaramo tu bitnu temu na razmeđu likovne kritike, teorije i prakse. Zanimanje za povijest izložbi i kontekstualizaciju kustoskih praksi postaje sve izraženije u povijesnoumjetničkim istraživanjima. Dok povijest izložbi u modernom smislu sveopćeg prava na javnost možemo pratiti još od revolucionarnih previranja s kraja 18. stoljeća, povijest izlagačkih praksi novu dimenziju dobiva upravo avangardnim umjetničkim iskoracima s kraja 19. i početka 20. stoljeća, što otvara put metodama inovativnosti, participativnosti i propitivanju postojećih institucionalnih politika, sadržajnih okvira i prezentacijskih modela. Pojava neoavangarde i institucionalne kritike pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća poljuljala je ustaljena značenja i institucionalne pozicije umjetnika, umjetničkog djela, kustosa i publike te dovela do aktivnije uloge kustosa u posredovanju novih umjetničkih izraza, ali i do radikalnog propitivanja vlastite pozicije. Kustosi sve aktivnije sudjeluju u stvaranju značenja te svojim gestama ili tekstovima sve češće preuzimaju ulogu metaumjetnika, osobito u domeni konceptualne umjetnosti. Redefinicija pozicije kustosa-autora sve je aktualnija od pojave konceptualnih /neo-avangardnih smjerova u umjetnosti.

Konferencija polazi od kustoske figure Želimira Koščevića, dobitnika Godišnje nagrade HS AICA-e za 2018. i za životno djelo. Ozračen kasnim modernizmom, ali i kontrakulturom na prostorima tadašnje države, još kao relativno mladi povjesničar umjetnosti Želimir Koščević odlazi na stipendiju u stockholmsku muzejsku instituciju Moderna Museet gdje u vrijeme radikalnih društvenih iskoraka, 1969. godine, pomaže tadašnjem direktoru institucije Pontusu Hulténu u pripremi legendarne izložbe „Poeziju stvaraju svi! Transformirajmo svijet!“, koja umjesto materijalnih umjetničkih djela izlaže geste i stavove, otvarajući izložbeni prostor ne samo za tada ranu konceptualnu praksu, nego i za radikalno političke stavove, i to poticanjem okupljanja pristaša Crnih pantera unutar izložbe. Odjek avangardnog premrežavanja života i umjetnosti te stav o umjetnosti kao transformacijskom motoru društvene i političke percepcije, prisutan u praksi Pontusa Hulténa, potaknut će Koščevića na eksperimentalniji i smjeliji pristup kuriranju izložbi, ali i na propitivanje samog izložbenog formata, što će nastaviti njegovati na svojim ranim kustoskim počecima, nakon povratka u Zagreb. Ta će prefiguracija Koščevićeva djelovanja (i ‘studentska praksa’) prethoditi njegovu povratku u Zagreb, koji koincidira s programskom otvorenošću i generacijskim umjetničkim eksperimentom u prostorima Studentskog centra u Zagrebu, kojem se Koščević od 1966. do 1979. priključuje kao voditelj Galerije SC. U tom razdoblju unosi niz inovacija u njezin program. Neke od inovacija u ranom Koščevićevu kustoskom pristupu čine izložbe Imaginarni muzej, Izložba muškaraca i žena, Hit parada, Poštanska pošiljka, akcija Total koje se održavaju izvan prostora i unutar Galerije SC. Njeguju eksperimentalnost i daju prostor mladim umjetnicima, otvaraju se prema međunarodnoj razmjeni ideja, interdisciplinarnosti, izlaženju iz Galerije i demokratizaciji umjetnosti. Izdaju se Galerijske novine s ciljem samokontekstualizacije.

Konferencija je završni dio radionice „Pisati o suvremenoj umjetnosti“, u kojoj se fokus stavlja na analizu uloge kustosa (i institucionalnog i izvaninstitucionalnog). Uloga kustosa suvremene umjetnosti posljednjih je desetljeća radikalno ojačala u svijetu umjetnosti pa se može reći da je kustoska figura (bez obzira na to događa li se unutar institucija ili je obilježena neovisnim izvaninstitucionalnim radom) neodvojivi segment promatranja suvremenoga umjetničkog svjetonazora. Inicirati promatranje uloge kustosa i kustoskih kolektiva u tvorbi relevantnih spoznaja o suvremenom kulturološkom kompleksu, odnosno problematizirati ulogu muzeja i galerije u suvremenom društvu, glavne su koordinate ove radionice. Obradom izložbene manifestacije ili prikaza postava određene zbirke, u njoj se sagledava politika odabira (otkupne politike, izložbene selekcije). Uz to, sagledava se i kako kustosi svojim tekstovima kritike i teorije, ali i praksom, oblikuju i povijest suvremene umjetnosti i anticipiraju/stvaraju buduće tendencije, no i to kako umjetnici zauzimaju kustosku poziciju u muzeju i pritom umjesto linearnih muzeoloških narativa primjenjuju umjetničke metode, kao što je korištenje postava i postojećih artefakata kao materijala, poigravanje načinima gledanja i izložbom kao zaokruženim iskustvom.

U sklopu radionice, 21. siječnja 2022. u Zagrebu James Elkins održao je javno predavanje, u Velikoj dvorani AGG fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Radionica se osim u Splitu održala i u Rijeci, u suradnji s Muzejom moderne i suvremene umjetnosti (MMSU) – Ksenijom Orelj, Brankom Benčić i Sabinom Salamon, te u Zagrebu, u suradnji s Institutom Tomislav Gotovac, Institutom za suvremenu umjetnost i Galerijom Nova. Radionicu su vodile Silva Kalčić, Ivana Meštrov i Ksenija Orelj, dijelove-dane radionice vodili su Janka Vukmir i Tomislav Pavelić, David Maljković i Ivana Meštrov, Ana Kovačić i Lea Vene.

PROGRAMME
Thursday, 10 March
PROGRAM
Četvrtak, 10. ožujka

Session 1
NEW ART HISTORY AND CONTEMPORARY CURATORSHIP
Panel 1
NOVA POVIJEST UMJETNOSTI I SUVREMENO KUSTOSTVO

Chair / Moderator
Silva Kalčić, Faculty of Philosophy and Social Sciences, University of Split, Croatia / Croatian section of AICA

10:00 – 13:30 h

Lev Manovich
Annotating the Invisible: How to Create a Planetary Art History?

Izabela Kowalczyk
A Need for Radical Social Practices in Contemporary Curatorship

Cristian Nae
Curating as Art: Experiments in Collective Curating in Late Socialist Romania

Niko Mihaljević
The Skull Speaks

Sandro Đukić
Memory as the Construct of Present-Day Social Discourses

Ewa Wójtowicz
Curating a Cloud. Data-Driven Cartographies in Recent Curatorial and Artistic Practices
Discussion / Razgovor

PROGRAMME
Thursday, 10 March
PROGRAM
Četvrtak, 10. ožujka

Session 2
NARRATIVES FROM CURATORS' PRACTICE IN CONTEMPORARY ART
Panel 2
NARATIVI KUSTOSKE PRAKSE U SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Chair / Moderator
Cristian Nae, George Enescu National University of Arts, Iasi, Romania

15:00 – 18:30 h

Dora Derado
Artistic Displays in Display Windows: Where Art and Life Meet

Silva Kalčić
Several Topics from the History of Curatorial Practices in Croatian Contemporary Art

James Elkins
How Curation Can Imply Narratives

Jasmina Fučkan
Permanent Collection Exhibition and Contemporary Artists in the Museum of Arts and Crafts from 2009 to 2020

Igor Loinjak
On the Specifics of the Phenomenon of Curatorial Practices in the Context of the Osijek POPUP Project (2012 – 2017)

Jasna Jakšić
A Society Without Art: The Curatorial Work of Dimitrije Bašičević Mangelos

Discussion / Razgovor

PROGRAMME
Friday, 11 March /
PROGRAM
Petak, 11. ožujka

Session 3
ARTIST-AS-CURATOR AND CURATOR-AS-ARTIST
Panel 3
UMJETNIK-KAO-KUSTOS I KUSTOS-KAO-UMJETNIK

Chair / Moderator
Jasna Jakšić,
Muzej suvremene umjetnosti Zagreb

10:00 – 13:30

Želimir Koščević
Moja kustoska praksa
1966. – 2020.

Ana Dević
"Janje moje malo
(Sve što vidimo moglo
bi biti i drugačije)"

Darko Šimičić
Tomislav Gotovac:
Sam svoj kustos

Tena Starčević i Maja Flajsig
Modeli samoorganizacije u suvremenoj izlagačkoj praksi u Zagrebu od šezdesetih godina do danas

Dario Vuger
O centralnosti pojma slike u filozofiji dvadesetog stoljeća

Amela Frankl
„Što nosim", društvena igra – suradnja i solidarnost u aktu

Discussion / Razgovor

PROGRAMME
Friday, 11 March /
PROGRAM
Petak, 11. ožujka

Session 4
SOCIAL AND POLITICAL SPACE OF ART
PANEL 4
DRUŠTVENI I POLITIČKI PROSTOR UMJETNOSTI

Chair / Moderator
Darko Šimičić, Institut Tomislav Gotovac

15:00 – 18:30 h

Marko Golub
Ovaj plakat nije dobar plakat – suvremena umjetnost i grafički dizajn

Branko Franceschi
'Slučajna čuvaonica' nakon potresa i problem zbirke Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu

Dragana Modrić
Umjetnička (re)prezentacija radničke i industrijske baštine u kontekstu postsocijalizma – primjer radova Igora Grubića

Antonio Grgić
Umjetnik kao kustos javnog prostora: kustoska dimenzija pozicije autora umjetničkih praksi u javnom prostoru

Marina Šafarić
Pogled na skulpturu The End Ratka Petrića iz dvije različite izložbene perspektive
Tekst je nastao u sklopu radionice likovne kritike HS AICA u 2022., na temu umjetničkog djela izlaganog na različitim izložbama – promjene konteksta i nastanka novih poruka.

Iva Brižan
Videoretrospektiva Sanje Iveković: Make Up – Make Down u MMSU Rijeka
Tekst-recenzija izložbe nastao je u sklopu radionice likovne kritike HS AICA u 2022., u suradnji s Muzejom moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci.

Discussion / Razgovor

PROGRAMME
Saturday, 12 March /
PROGRAM
Subota, 12. ožujka

SESSION 5
CURATING SMALL AND LARGE SCALE EXHIBITIONS IN PRECARIOUS CONDITIONS OF PRODUCTION /
PANEL 5
KUSTOSKI PRISTUP IZLOŽBAMA VELIKOG I MALOG FORMATA U NESTABILNIM UVJETIMA PROIZVODNJE

Chair / Moderator **Dragana Modrić** Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu; Galerija Sikirica, Sinj

10:00 – 13:00 h

Darko Fritz
Kustoska praksa a posteriori, kuriranje kao praxis – Iskustva prostora za suvremenu i medijsku umjetnost siva) (zona

Ivana Meštrov
Dekonstrukcija salonske izložbe na primjeru 41. Splitskog salona

Suzana Marjanić
Kustoske prakse nezavisne i prekarne scene: primjer Almissa Open Art, AAAA, Kvart i DADAnti

Damir Gamulin,
Antun Sevšek
Učenje iz prakse – 5 principa izgrađivanja izložbi

Martina Petranović,
Ivana Bakal
Kostim(ografija) kao izložak – iz hrvatske prakse Discussion / Razgovor

Annotating the Invisible: How to Create a Planetary Art History? — Lev Manovich

Heinrich Wölfflin envisioned “art history without names” in the early twentieth century. As the discipline grew, it took a different path, becoming “art history with some names”, as I like to call it. In art-historical accounts of modern art, only a tiny percentage of artists who lived in the last two centuries are included. While local publications and museums provide better coverage of a country’s art than any single “international” account, the same issue exists on the local level.

Is it possible to create an “art history with all the names”, one that encompasses everyone? Many projects in the fields of digital humanities, cultural analytics and data science have shown that it is possible to analyze billions of cultural objects created by millions of creators. I will demonstrate and discuss examples of such projects in my talk, which will include work from my Cultural Analytics Lab. Additionally, I will discuss how such a larger-scale art history can provide us with new maps and timelines of modern art that place regions such as Eastern Europe in the center rather than on the periphery.

Dr. Lev Manovich is a pioneering digital culture theorist, writer, and artist. He was included in the list of “25 People Shaping the Future of Design” in 2013 and the list of “50 Most Interesting People Building the Future” in 2014. Between 1991 and today, he has published 180 articles and 15 books that include Artificial Aesthetics. A Critical Guide to AI, Media and Design, Cultural Analytics, AI Aesthetics, Instagram and Contemporary Image, Software Takes Command, and The Language of New Media, described as “the most suggestive and broad-ranging media history since Marshall McLuhan”. Manovich’s digital art projects were shown in over 110 international exhibitions in Centre Pompidou, ICA London, ZKM, KIASMA, The Walker Art Center and other leading venues. Manovich is a Presidential Professor at The Graduate Center, CUNY, and a Director of the Cultural Analytics Lab.

A Need for Radical Social Practices in Contemporary Curatorship — Izabela Kowalczyk

In this paper I want to reflect on curatorial political engagement.

In many cases contemporary art not only adopts a critical attitude towards stereotypes rooted in our mentality. It can draw attention to the contradictions present in our reality and allow us to think without offering obvious solutions. In this way, it can help us to better grasp at least a fragment of our reality, e.g. by asking difficult questions about social issues. Similarly, the exhibition may become a kind of public forum where important, political issues are taken up and discussed. This is particularly evident in the case of feminist exhibitions.

In the case of the region of Central Europe, one of the most important exhibitions was Gender Check by Bojana Pejić (2008, 2009). This presentation let for some comparisons between avant-garde artworks and socialist realism works, tracing the construction of gender, fields of constraint and violation as well as fields of subversion. It was a historic exhibition; Bojana Pejić aimed to rewrite the history of contemporary art in Eastern and Central Europe in the context of gender issues.

I want to pay attention to a different strategy that is a kind of political intervention. Here I mean some exhibitions organized in Poland in the context of the current situation for Polish women and the introduction of strong anti-abortion law. Polish women have organized Black Protests and Women Strikes since 2016. The protests have developed their own symbolism, using contemporary artistic strategies that emphasize community action and solidarity. Many artworks related to the issue of women's rights were produced.

Some of the exhibitions focused on activism and showed artworks as well as other material (banners, leaflets, movies, etc.). I curated one such exhibition, Polish Women, Patriots, Rebels at the Arsenal Gallery in Poznań in 2017. The main aim of this show was to reflect on the situation of Polish women as citizens, participants in public life, patriots and demonstrators taking part in the Black Protests against the attempts to strengthen the anti-abortion law.

In 2020, the Polish government started to work on new anti-abortion legislation and this is why the protests broke out again. The April protests were organised as car blockades and queues to freedom in front of supermarkets or pharmacies, because of the pandemic restrictions. After the Constitutional Court ruling of 22nd October 2020, huge protests were organised in all of Poland, in cities and towns, gathering thousands of people. New exhibitions were organized, such as You'll Never Walk Alone at the Labyrinth Gallery in Lublin in late 2020 and early 2021. At the Museum of Modern Art in Warsaw, the exhibition Who Will Write the History of Tears. Artists on Women's Rights is still on view (26.11.2021–23.03.2022).

I want to reflect on how the artistic material interferes with the non-artistic in the cases of all these exhibitions. I propose a thesis that we need a new curatorial attitude or eventually we should come back to radical social practices from 1968 and later. The postulate of transforming the world, also through artistic actions, is still relevant, even more so than ever before. I mean here also such issues as the refugee crisis, threat of new world war in Europe and climate crisis.

Izabela Kowalczyk, PhD is an art and cultural historian, art critic and curator. She works as an associate professor at the University of Arts in Poznan, where she is also Dean of Art Education and Curatorial Studies Department. She is the author of publications on critical art, feminist art, interpretations of recent history, etc. Her publications, among others, include books: Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90. [Body and Power in Polish Critical Art in the 1990s], 2002, Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej [A Travel to the Past. Interpretations of Recent History in Polish Critical Art], 2010, and about 250 articles. She took part in the preparation and research for the exhibition Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Vienna, Warsaw, 2008, 2009). She curated several exhibitions of Polish contemporary art.

Curating as Art: Experiments in Collective Curating in Late Socialist Romania
— Cristian Nae

My presentation analyses the activity of Romanian artists Wanda Mihuleac and Constantin Flondor as exhibition-makers in Romania during the 1980s. I frame their practice, on the one hand, as collective curatorial work and, on the other hand, as a curatorial process derived from conceptual art, system aesthetics and Herve Fisher's "contextual art". Most of the group exhibitions I examine, such as The Study (1981), The Writing (1980), Space as a Mirror and Space as Objecthood (1986), were organized by Mihuleac or Flondor in cooperation with fellow artists and art critics (such as Paul Gherasim, Mihai Drișcu, etc.). They questioned the principles of curatorial authorship associated today with visionary, albeit authoritarian male curators such as Harald Szeemann, and promoted experimental investigations of the exhibition as an artistic medium. The exhibition space was conceived either as a preparatory model, a collective art studio (The Study) or a multidisciplinary laboratory (The Writing), or as reflecting on its own condition (Space as Objecthood). A special case study I intend to examine is House Party (1988), an event co-organized by Wanda Mihuleac, Decebal Scriba and others, which may be analysed not only as "apartment art" (Tupytsin), blurring the boundaries between artistic intervention, the private sphere and everyday life, but also as redefining the art exhibition as a performative and processual event.

Cristian Nae (Iași, Romania) is Associate Professor at the National University of Arts in Iași, where he teaches critical theory, exhibition studies and contemporary art history. His research focuses on exhibition histories and critical art practices in Eastern and Central Europe after the 1960s. He received research grants and fellowships from the Romanian National Research Council (CNCS), Erste Foundation, the CAA-Getty International Program, the Getty Foundation, and the New Europe College Institute for Advanced Studies, Bucharest. His most recent studies were included in Art History in a Global Context: Methods, Themes and Approaches (2020) and Realisms of the Avant-Garde (2020). He edited the book (In)Visible Frames: Rhetoric and Experimental Exhibition Practices in Romanian Art 1965–1989 (2019) and co-edited the book Contemporary Romanian Art 2010-2020 (2020). Currently, he is vice-president of AICA Romania.

The Skull Speaks
— Niko Mihaljević

The talk is about two of my recent projects that deal with different aspects of curating, collecting and cataloguing: Museum of the Crystal Skull and Mascaron Speaks (Of a Stone of an Unidentified Kind, of a Snake Curled Up in a Spiral, of a Shallow Dish with a Lid, of a Thick Green Patina with a Dull Shine—). Both projects explore the role of the artist-curator, either starting a new museum collection or working with an existing one.

The Museum of the Crystal Skull is an independent artist-run museum dedicated to the transition of the phenomenon of crystal skulls into contemporary popular culture. The famous central artifact – which is missing from the collection and is only there in spirit – is the mysterious Mitchell-Hedges' crystal skull. It is a copy of a human skull sculpted from a single block of quartz crystal with supposedly magical properties, made famous by the TV series Arthur C. Clarke's Mysterious World. Apart from encouraging many pseudoscientific theories and a global new age religious movement, this esoteric artifact inspired a variety of pop culture products, such as: the fourth film in the Indiana Jones series, an episode of the science fiction series Stargate SG-1, an episode of the graphic novel Martin Mystère, a 7-inch record by American heavy metal band Mastodon, a luxurious Crystal Head Vodka brand owned by Hollywood actor Dan Aykroyd, etc. These cultural artifacts are the focus of the Museum of the Crystal Skull. They are sourced mostly through classified ads or eBay and kept within the Museum.

The Museum eventually struck a new collaboration – last year I was invited to work with the Benko Horvat Collection which was donated to the City of Zagreb in 1946 and has since been managed by the Museum of Contemporary Art in Zagreb. The collection contains mostly archaeological finds with a minor section of paintings and graphic art from the 15th–18th centuries. The only artifact that (literally) spoke to me was a mascaron, a grotesque anthropomorphic marble head from 2nd-century Syracuse, Sicily. Its function was probably to spout water from a building, as suggested by its widely open mouth. I organized a series of orations for Mascaron during which it addressed the audience through the PA system. Mascaron spoke about itself and other artifacts from the collection. Its speech was compiled from the Benko Horvat Collection catalogue, focusing on the dry yet poetic language of archaeological cataloguing.

Niko Mihaljević (b. 1985 Split, Croatia) is an artist and a graphic designer. He graduated from the Werkplaats Typografie (ArtEZ Institute of the Arts) in Arnhem, Netherlands. In 2016 he received the Radoslav Putar Award (Young Visual Artist Award) for the best Croatian artist under 40 years of age. His artistic endeavors include composing a 130-year-long sound composition (www.onwatersmokethe.com) and publishing a philosophical dialogue proving that a small island in the Adriatic is indeed

land surrounded by water (Circumnavigare necesse est, vivere non est necesse, 2016). He is an assistant professor at the Department of Media Design, University North, Croatia. He is an independent graphic designer with an interest in researching and documenting vernacular design in the broadest sense (Stan Zagreb: An Archive of Zagreb Housing, 09/2015–11/2015 with Iva Maria Jurić and Wide Selection of Italian Trousers: A4 Vernacular Graphic Design of Zagreb, 2016).

Memory as the Construct of Present-Day Social Discourses
— Sandro Đukić

The presentation entitled Memory as the Construct of Present-Day Social Discourses will focus on a few projects in which the author was using an archive as a medium for creating artworks, as well as treating the archive as an artwork itself. Based on the presented methods, one can also clearly speculate about the dual character of those practices; on the one hand, this could be considered as creating a work of art, and on the other, as curating the archives. The blurred line between those two discourses is used as a strategy for elaborating on various subjects of artistic interest, as well as a questioning of the idea of reality and its representation.

Sandro Đukić is a multimedia artist from Zagreb, Croatia, who is interested in cultural and anthropological phenomena of the image, through the relations of presentation and representation, intermediality, media research and the links among artistic works and phenomena. He got his degree from the Academy of Fine Arts, University of Zagreb (class of Đuro Seder) in 1989. He studied in the new media class at Kunstakademie Düsseldorf from 1989 to 1993 as a visiting and a regular student (class of Nam June Paik), and then attended Nan Hoover's master workshop between 1993 and 1994. He is an awarded artist who participated in various international residency programs and presented talks at numerous local and international symposia. He was a guest lecturer at Kunstakademie Dusseldorf, as well as at the Academy of Drama Arts, University of Zagreb. He is a board member of the Nan Hoover Foundation.

Curating a Cloud. Data-Driven Cartographies in Recent Curatorial and Artistic Practices
— Ewa Wójtowicz

Coined for the purpose of the rhetoric of conquest of cyberspace, the notion of a cloud gains a new meaning starting from the perspective of Bruno Latour's actor-network theory (ANT). After applying some ideas of this theory within infrastructural studies, the cloud-related technical infrastructure can be seen as an important actor of contemporary culture. Also, if the cloud, according to Tung-Hui Hu, the author of A Prehistory of

the Cloud (2015), is not just a technological platform but rather a metaphor for the way knowledge and information is organised and accessed, then it might be useful to rethink contemporary modes of curating as well as artistic practice. If the cloud, as Hu reminds us, is (falsely) presented as placeless and unlimited, what kind of curating is relevant for this cloud-driven overabundance of data? Can the rhetorical concept of a cloud be used in a broader way, in order to find new ways of connecting previously incompatible elements in the process of curatorial and artistic research? What kind of cartography it enables to be drawn?

When a cloud means not only a marketing slogan for data storage, but a metaphor for dealing with data in a global network, it is time to rethink its impact on curatorial practices. Bearing in mind the issue of algocurating and the fact that the notion of curating has an increasingly complex meaning in contemporary culture, the aim of this text is to focus on various curatorial approaches in recent years, ranging from a cartography of global divisions, and a transversal cartography of linked matter, to a focus on a smaller yet inspiring case study. The examples are: Taipei Biennale 2020: You and I Don't Live on the Same Planet and Critical Zones. Observatories for Earthly Politics in ZKM | Karlsruhe, 2020–2021, two exhibitions co-curated by Bruno Latour, as well as the project Geocinema (2017–2018) by Asia Bazdyrieva and Solveig Suess.

The notion of a cloud is present in all of them: in relation to data, in a hybrid structure of the form in which the curatorial concept is embodied and in cartography-inspired theory. It enables building layered narratives, as following the concept of "abstraction layers" used by Tung-Hui Hu, as a series of layers from the less abstract to the most abstract one. That is why recent curatorial theory and practice is worth rethinking from the perspective of a cloud, not only as a model for data structure, but also critically.

Ewa Wójtowicz (Poznań, Poland), PhD (dr. hab.) is a media arts researcher and art critic with a background in fine arts. She is Associate Professor on the Faculty of Art Education and Curating at the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań, Poland. She is the author of books and monographies such as Through Art. Critical Observations (2021), Art in Post-Media Culture (2016), Net art (2008), with over 25 book chapters and more than 50 articles contributed to scholarly journals and books in Polish, English and other languages. She is a member of the Polish Aesthetics Society, Polish Society of Cultural Studies, Polish Society for Film and Media Studies, and AICA Poland. She is also the deputy editor-in-chief of the Zeszyty Artystyczne scholarly journal. Her research interests include: Internet art, digital culture, post-media art, curating new media and infrastructural geographies of new media.

Session 2 / Panel 2

Artistic Displays in Display Windows: Where Art and Life Meet — Dora Derado

The work of Želimir Koščević and in general that of the Student Centre Gallery helped form an entire generation of artists that were in the process of finding their artistic expressions in the 1960s and early 1970s. The innovations that Koščević introduced through his curatorial practice were entirely in the spirit of the era, aiming to include a wider art audience – and not just the usual gallery-goers – to the artworld in diverse ways (it may suffice to recall Dalibor Martinis's interactive work Module N&Z or, perhaps, the Hit Parade exhibition). Besides, Koščević himself, in line with the curatorial practice of Pontus Hultén (who was a source of inspiration for Koščević), aimed to make a connection between everyday life and art (Imaginary Museum I, II and III, Postal Delivery and The Exhibition of Women and Men). Koščević's role appears to be even larger given the fact that, during his time as the gallery's director (from 1966–1979), he created a space for (young) artists in which they could freely express themselves and test the limits of art.

With the latter process, during the 1960s, art and everyday life were drawn ever closer, which is a process that only intensified over the following two decades. Artists that exhibited within the Student Centre Gallery also exhibited outside of its walls, be it within projects that were (co)organized by the gallery (e.g., Total Action, 1970; Gulliver in Wonderland, 1971; Bus Action, 1971) or on their own within other alternative exhibition spaces.

This work, or rather presentation, will demonstrate what the spirit of the 1970s and 1980s (which Koščević greatly helped to form) was like, based on several art projects. By and large, these projects are exhibitions and actions organized in impromptu gallery spaces, presenting a selection of artists, some of whom also directly took part in the work of the Student Centre Gallery (Dimitrije Bašičević Mangelos, Vladimir Dodig Trokut and Goran Trbuljak, to name a few). The focus will be on a small selection of exhibitions held in the "Show Window" Gallery (hr. Galerija Izlog) from 1974 to 1979, which was essentially a shop window of an Octagon store in Zagreb. The "Ready-Mades" exhibition series, which was held from May 18 – July 20 of 1988 in the shop window of the Znanje – August Šenoa bookstore in Zagreb will also be presented. A selection of actions performed in Ivan Tkalčić Street in Zagreb in the 1980s by

Vladimir Dodig Trokut shall also be examined, most notably Sitting in a Shop Window – Museum Action (hr. Sjedenje u izlogu – muzejska akcija) which took place in the shop window of the Mladost bookstore on Flower Square in Zagreb. Finally, Edita Schubert's exhibition entitled "My Apartment" (hr. Moj stan), which was held from March 2–9, 1999 in eleven shop windows on and around Flower Square, will also be explored.

Suffice it to say, what all these exhibitions have in common is that they were organized in shop windows – places which passers-by were used to looking at in passing, not giving too much thought to them. However, what they saw in these display windows surely was nothing like the commodities they were expecting to see. Through these and similar actions, art became integrated into everyday life and life into art.

Dora Derado received her MA in Art History from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split in 2016 where she is currently a Research Assistant. She enrolled in the Postgraduate program of Art History at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb in 2017 where she is currently working on her doctoral thesis Appropriation Strategies in Contemporary Art in Croatia. From 2017 to 2020, she was an associate on the "Crosculpture" research project which was under the patronage of the Croatian Science Foundation. She has been actively engaged in the field of art history since her time at university, organizing several international conferences and curating solo and group exhibitions. Her current research interests include art theory, twentieth-century art, and contemporary art, based on an interdisciplinary approach to art history.

Several Topics from the History of Curatorial Practices in Croatian Contemporary Art
— Silva Kalčić

The conceptualization of the exhibition, the first conceptual exhibition in the history of contemporary art in Croatia begins with the curatorial approach of Želimir Košćević, who was curator of the SC Gallery in Zagreb (Student Centre Gallery in Zagreb, then within the Socialist Republic of Yugoslavia) between 1966 and 1979. More precisely, it begins with the 1969 Exhibition of Women and Men where its visitors were the exhibits, confirming the interdisciplinary character of contemporary art. The presentation and photo documentation of the audience's reactions were published in the gallery magazine Novina, launched as a medium of self-contextualization, but also a publication for theoretical postulates on conceptual art. The final example of a conceptual exhibition, or the phenomenon of conceptualisation of an exhibition and its layout, and also the architecture of exhibition set-up, ends with the exhibition With the Collection of artist David Maljković at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, in January 2020, as a part of the opening program for Rijeka 2020 – European Capital of Culture. In his solo exhibition, David Maljković in fact displayed a part of the museum's collection, stressing the point that the institution has no permanent display, but a collection archived in a storage. With his artistic intervention (or 'gesture', as termed by Maljković), the museum's collection is examined nonhierarchically and nonlinearly. Museum objects have been set up at the same level, above the observer's standard viewpoint, on a specially designed shelf that extended along the 40-metre wall of the newly opened exhibition space, in a former tobacco

factory. Maljković's exhibition included works or exhibitions of other, younger Croatian authors, such as Dora Budor who painted the façade of the museum in red, as a bright red monochrome in a line of buildings on a busy thoroughfare across the historicist Main Railway Station. Entitled narratively, There's something terrible about reality and I don't know what it is. No one will tell me, as a temporary art installation, it stayed there for more than two years, provoking negative comments of the non-gallery public who recognized in it, in the façade's red colour, a communist "heraldry symbol", a remnant of the past state's (Yugoslavia's) ideology.

Silva Kalčić obtained her PhD from the Faculty of Architecture, University of Zagreb. She graduated in Art History from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb (MA). She currently teaches at the Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split. She also works as curator, critic, editor and theorist of contemporary art, architecture and design. She is the author of the visual culture textbook entitled Art in Suspense (2005) and also the book The World toward the Labyrinth. Essays on High Modernism and Postmodernism in the 1970 and 1980 (2017).

How Curation Can Imply Narratives
— James Elkins

From the British Museum to MoMA, large museums have been invested in telling stories to visitors. The "master narratives" of national and modern art have been told largely without words, by guiding viewers from one object or room to the next. In postmodern and contemporary curation, the interest has often been in undermining or erasing those narratives. In this talk I will visit several examples: the history of the hang in MoMA, the new universal Louvre museum in Abu Dhabi, and attempts to steer and orient visitors to imply the presence or absence of narratives in smaller museums.

James Elkins (b. 1955) is E.C. Chadbourne Professor in the Department of Art History, Theory, and Criticism, School of the Art Institute of Chicago. His areas of interest are theories of images, non-art images (maps, schemata, heraldry, etc.), writing in art history and in the humanities, connections between science and art, historiography of art history, the relation of studio art practice and art history, representations of the body, etc. He authored such books as What Happened to Art Criticism?, Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students and The End of Diversity in Art Historical Writing. Lately he has focused on a non-art-related experimental writing project. His work came to prominence early on, when he wrote about the hegemony of the Western discourse in art history, the crisis of art criticism, and the wider area of cultural images, especially scientific and computer-generated images.

The Permanent Collection Exhibition and Contemporary Artists in the Museum of Arts and Crafts from 2009 to 2021
— Jasmina Fučkan

In the permanent exhibition that was open to the public in 1995, the original focus was on the evidence of historical art styles and the typology of objects, with an obvious lack of additional textual explanation that would contribute to further historical contextualization or understanding of the used technologies.

Introducing the Contemporary Artists in the MUO Permanent Exhibition format in 2009 enabled such basic presentation to be enriched, setting a varied range of modes of viewing and bases for understanding.

The cycle of exhibitions Contemporary Artists in the MUO Permanent Exhibition was initiated by director Miroslav Gašparović; it started with an ambitious project by Dalibor Martinis, entitled MUORTINIS Works in the Museum! (November 12, 2009 – March 7, 2010). Martinis turned the usual roles of artist and museum-gallery system in his favour. Through about 40 interventions, he conducted a thorough conceptual revision of the museum's aesthetic principle and opened a strong insight into the social aspect of working in the culture sector or a public institution, having challenged the elitist concept of culture.

Dubravka Rakoci's exhibition The Premiere (November 24, 2011 – May 13, 2012) dealt with the relationship between arts and crafts, reflecting the institution's name. Her objects, entitled Spatial Drawings discreetly activated the latent and vague tension between contemplation and the exhibits' functional purpose.

Željko Badurina in his exhibition Insider (November 27, 2012 – March 30, 2013) made 58 different kinds of interventions in the format of digital collages, audio works and ready-made installations across the museum exhibition. Along with all the interventions, Badurina introduced contents and subjects that usually intrigue him, such as entangling visual codes of popular cultures with artistic styles, playing with the boundaries of kitsch, emphasizing the banality of marketing rhetoric and introducing a regime of market valorisations of museum objects.

In the exhibition Citius, altius, fortius (December 10, 2013 – April 13, 2014), Slaven Tolj set to provoke power games between the public good and the problematic privatization efforts that have dominated a corrupt society such as ours. He did this by staging a set for a golf tournament all across the museum and its artefacts. The choice of subject originated from the artist's participation in the civic opposition to investment plans to construct a golf course on Srđ, a hill overlooking Dubrovnik.

Following biomimetic ideas and inspired by cultures of the East Asia, Ida Blažičko in her exhibition Topology of Infinity (January 30 – August 20, 2015) established a new organic dialectic between architecture, museum objects and visitors. In order to create poetic elements of a spatial-psychological image, haiku verses by poets Matsu Bashô and Shohaku were used instead of the usual museum captions.

With the concept of her exhibition entitled At Home (November 5, 2015 – February 28, 2016), Nika Radić lay the groundwork for exploring various aspects of the theme of everyday life that museum collections seek to represent. Through her interventions, she broke the boundaries of museum objects from the system of life-functions and expanded the tight and isolating framework of the museum world.

Božica Dea Matasić in her exhibition IN-Version (January 24 – April 2, 2017) applied VR technology in a critical way, in order to create disrupted virtual images of exhibition rooms.

This method was meant to encourage visitors' perceptual interest in tangible characteristics of exhibited objects and emphasize the spectator's insight into their design qualities.

The exhibition by Zagreb-based Japanese artist, Akiko Sato, entitled Draw Attention / Exhibition for Drawing (January 16 – March 31, 2018) was a kind of work in progress. Within the museum exhibition envisioned as an art studio, Akiko created a series of ambient drawings which formed new relations among museum objects, inviting visitors to an imaginative game of vivid dynamics of associations.

Conceptual artist Goran Trbuljak's exhibition, entitled Why Would Someone Buy a Bach Wash Sink from Goran Trbuljak? (November 20, 2018 – April 1, 2019), expressed in a witty and serious way the author's view on the issue of artist identity and the idea of authenticity of artistic work by raising many questions about the art market, private collectors and institutional valorisation of art.

Marina Bauer's exhibition Delving (December 17, 2019 – March 22, 2020), presented a hybrid, tactile or an interactive object, expressing her reaction to the basic museum discomfort – the ban on touching the objects.

The last in the series was Top Dog / Underdog (December 5, 2020 – February 17, 2021), the exhibition by Paulina Jazvić. It presented a single installation as an emotional reaction to the museum damaged by earthquake. The permanent MUO exhibition was closed, the staircase leading to the first floor was blocked, access disabled, and the previous concept of the exhibition had to be reconfigured due to these circumstances.

Side programmes held as part of the cycle Contemporary Artists at the MUO Permanent Exhibition, such as meetings with artists, guided tours and workshops for children, further contributed to the activation a reflective space "in between" the objects and visitors. The specific variety of different voices and personal methodologies of those exhibitions during the ten-year period have demonstrated the inexhaustible potential of this project. Thanks to the interventions of contemporary artists, the autonomous approach of the original exhibition, complemented by strategies of appropriations, new visions and narratives, with more or less direct critical comments, from the point of view of audience proved to be an intriguing and updated experience of encountering museum material.

Jasmina Fučkan is the curator of the Contemporary Artists in the Permanent Exhibition of the Museum of Arts and Crafts program. She graduated in Art History and Comparative Literature from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb.

At the Museum of Arts and Crafts in Zagreb, she is the Head of Sculpture and Ivory Collections. Previously, in the role of exhibition curator, she collaborated on numerous exhibition, publishing and education projects.

As a curator, co-author or author, she participated in the organization of exhibitions from the museum's collection, as well as solo exhibitions by contemporary artists.

She is the author of the monograph Svjetlan Junaković / crteži iz blokova 2011–2021. (Sandorf, 2022). She writes reviews of contemporary performance art for Plesnascena.hr. She is a member of the Croatian Association of Artists of Applied Arts – ULUPUH/Study section.

On the Specifics of the Phenomenon of Curatorial Practices in the Context of the Osijek POPUP Project (2012–2017)
— Igor Loinjak

In the permanent exhibition that was open to the public in 1995, the original focus was on the evidence of historical art styles and the typology of objects, with an obvious lack of additional textual explanation that would contribute to further historical contextualization or understanding of the used technologies.

Introducing the Contemporary Artists in the MUO Permanent Exhibition format in 2009 enabled such basic presentation to be enriched, setting a varied range of modes of viewing and bases for understanding.

The cycle of exhibitions Contemporary Artists in the MUO Permanent Exhibition was initiated by director Miroslav Gašparović; it started with an ambitious project by Dalibor Martinis, entitled MUORTINIS Works in the Museum! (November 12, 2009 – March 7, 2010). Martinis turned the usual roles of artist and museum-gallery system in his favour. Through about 40 interventions, he conducted a thorough conceptual revision of the museum's aesthetic principle and opened a strong insight into the social aspect of working in the culture sector or a public institution, having challenged the elitist concept of culture.

Dubravka Rakoci's exhibition The Premiere (November 24, 2011 – May 13, 2012) dealt with the relationship between arts and crafts, reflecting the institution's name. Her objects, entitled Spatial Drawings discreetly activated the latent and vague tension between contemplation and the exhibits' functional purpose.

Željko Badurina in his exhibition Insider (November 27, 2012 – March 30, 2013) made 58 different kinds of interventions in the format of digital collages, audio works and ready-made installations across the museum exhibition. Along with all the interventions, Badurina introduced contents and subjects that usually intrigue him, such as entangling visual

codes of popular cultures with artistic styles, playing with the boundaries of kitsch, emphasizing the banality of marketing rhetoric and introducing a regime of market valorisations of museum objects.

In the exhibition Citius, altius, fortius (December 10, 2013 – April 13, 2014), Slaven Tolj set to provoke power games between the public good and the problematic privatization efforts that have dominated a corrupt society such as ours. He did this by staging a set for a golf tournament all across the museum and its artefacts. The choice of subject originated from the artist's participation in the civic opposition to investment plans to construct a golf course on Srđ, a hill overlooking Dubrovnik.

Following biomimetic ideas and inspired by cultures of the East Asia, Ida Blažičko in her exhibition Topology of Infinity (January 30 – August 20, 2015) established a new organic dialectic between architecture, museum objects and visitors. In order to create poetic elements of a spatial-psychological image, haiku verses by poets Matsu Bashô and Shohaku were used instead of the usual museum captions.

With the concept of her exhibition entitled At Home (November 5, 2015 – February 28, 2016), Nika Radić lay the groundwork for exploring various aspects of the theme of everyday life that museum collections seek to represent. Through her interventions, she broke the boundaries of museum objects from the system of life-functions and expanded the tight and isolating framework of the museum world.

Božica Dea Matasić in her exhibition IN-Version (January 24 – April 2, 2017) applied VR technology in a critical way, in order to create disrupted virtual images of exhibition rooms. This method was meant to encourage visitors' perceptual interest in tangible characteristics of exhibited objects and emphasize the spectator's insight into their design qualities.

The exhibition by Zagreb-based Japanese artist, Akiko Sato, entitled Draw Attention / Exhibition for Drawing (January 16 – March 31, 2018) was a kind of work in progress. Within the museum exhibition envisioned as an art studio, Akiko created a series of ambient drawings which formed new relations among museum objects, inviting visitors to an imaginative game of vivid dynamics of associations.

Conceptual artist Goran Trbuljak's exhibition, entitled Why Would Someone Buy a Bach Wash Sink from Goran Trbuljak? (November 20, 2018 – April 1, 2019), expressed in a witty and serious way the author's view on the issue of artist identity and the idea of authenticity of artistic work by raising many questions about the art market, private collectors and institutional valorisation of art.

Marina Bauer's exhibition Delving (December 17, 2019 – March 22, 2020), presented a hybrid, tactile or an interactive object, expressing her reaction to the basic museum discomfort – the ban on touching the objects.

The last in the series was Top Dog / Underdog (December 5, 2020 – February 17, 2021), the exhibition by Paulina Jazvić. It presented a single installation as an emotional reaction to the museum damaged by earthquake. The permanent MUO exhibition was closed, the staircase leading to

the first floor was blocked, access disabled, and the previous concept of the exhibition had to be reconfigured due to these circumstances.
Side programmes held as part of the cycle Contemporary Artists at the MUO Permanent Exhibition, such as meetings with artists, guided tours and workshops for children, further contributed to the activation a reflective space "in between" the objects and visitors. The specific variety of different voices and personal methodologies of those exhibitions during the ten-year period have demonstrated the inexhaustible potential of this project. Thanks to the interventions of contemporary artists, the autonomous approach of the original exhibition, complemented by strategies of appropriations, new visions and narratives, with more or less direct critical comments, from the point of view of audience proved to be an intriguing and updated experience of encountering museum material.

A Society Without Art: Curatorial Work of Dimitrije Bašičević Mangelos — Jasna Jakšić

The talk will present the curatorial practice of Dimitrije Bašičević Mangelos at the Zagreb City Galleries and the Gallery of Contemporary Art between 1958 and 1982. Bašičević, a renowned art critic, artist and founder of the Centre for Film, Photography and Television, spent his nearly entire career at the Zagreb City Galleries. One of the first exhibitions he organised was that of Sava Šumanović, a painter whose oeuvre was the subject of Bašičević's doctoral dissertation.

In the 1960s, he very actively promoted naïve art, albeit by departing from the strictly set role assigned to naïve art in cultural diplomacy, thus sparking great controversy and debates. He worked with the Gorgona Group, while at the same time preparing exhibitions of the New Tendencies at the Gallery of Contemporary Art, having written one of the anthological texts for the exhibition catalogue of New Tendency 3. Furthermore, he curated the exhibition De consequenties van de machine: Dertien Joegoslavische kunstenaars at the Museum Boijmans-Van Beuningen in Rotterdam.

From 1973 onwards, he managed the Centre for Film, Photography and Television; as part of its programme he produced exhibitions by Željko Jerman, the Group of Six Artists and Petar Dabac, and promoted photography as an artistic medium through exhibitions of New Photography. He was on the editorial board of Spot, a magazine for new photography.

In 1976, as part of the Centre for Film, Photography and Television programme, he organised a complex and innovative exhibition entitled Confrontations, where – alongside works from

the Zagreb City Galleries, including the Benko Horvat Collection – he presented works of the youngest generation of artists as reproductions, both recent ones or the ones made for that occasion. The available documentation on Bašičević's curatorial practice – which also included early photography and museology alongside contemporary art, new media practices and photography – reveals his critical attitude toward the dominant paradigms of art of the period, as well as toward individual exhibitions and exhibition practices. Furthermore, he also used partial institutionalisation of experimental practices as a space of critical reflection on them. Ultimately, the presentation will seek to establish parallels between Bašičević's curatorial and artistic practice through the prism of self-reflexivity and scepticism.

Jasna Jakšić is a curator and an art critic based in Zagreb, Croatia. She graduated in Art History and Italian Language and Literature, as well as Library Science from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. She has worked at the Museum of Contemporary Art Zagreb (MSU) since 2004, where she manages the Library and the Documentation and Information Department. She curated numerous exhibitions and coordinated international collaboration projects, such as Digitizing Ideas (2010–2012) www.digitizing-ideas.org and Performing the Museum (2014–2016). In her curatorial work, she focuses on the presentation, accessibility and mediation of artist's books and magazines, visual poetry and archival documents, and the borderline between artwork and artistic documentation. Since 2007, she has been working on the digitization of MSU publications and archival collections.

Session 3 / Panel 3

**Moja kustoska praksa 1966. – 2020.
— Želimir Koščević**

Teško je reći kad se formirala takozvana kustoska praksa, ali ta je „praksa" gotovo sigurno počela mnogo prije negoli je u posljednjem desetljeću definirana kao takva. Može li se taj početak „prakse" povezati s izložbenim projektima Alfreda Barra, koji je s 29 godina postao direktor Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku 1929. godine, ili možda s Pontusom Hulténom, koji je s 34 godine 1958. postao direktor stokholmskog Muzeja moderne umjetnosti? Oni su, svaki na svoj način, stubokom promijenili tradicionalni način muzejskog djelovanja. Ili možda s onim slobodnim strijelcima (recimo kustosima) poput Rudija Fuchsa, Germana Celanta, Haralda Szeemana, Renea Blocka, Kaspara Königa, Laszla Glosera, Roberta Storra i tako dalje, koji su svojim autorskim projektima ušli u muzej i obnovili tradicionalnu muzejsku djelatnost.

Želimir Koščević rođen je u Zagrebu 1939., živi u Samoboru. Godine 1964. diplomirao je povijest umjetnosti i etnologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je od 1966. do 1979. bio voditelj Galerije Studentskog centra. Od 1980. do umirovljenja bio je viši kustos i muzejski savjetnik u Galerijama grada Zagreba, potom u Muzeju suvremene umjetnosti. Honorarno je predavao muzeologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a od 1983. je sudski vještak za umjetnost 20. stoljeća. U godi-

nama 1993. i 1994. bio je savjetnik Bijenala u São Paulu, između ostaloga. Objavio je više od šesto studija, kritika i članaka u zemlji i inozemstvu te aktivno sudjelovao na brojnim znanstvenim i stručnim skupovima diljem svijeta. Također je autor više od četrdeset izložbenih projekata i izložaba. Utemeljitelj je i osnivač, 2002., Fotogalerije Lang u Samoboru. U dva mandata bio je predsjednik Hrvatskoga nacionalnog komiteta ICOM-a. Dobitnik je Godišnje nagrade HS AICA-e za 2019. godinu.

“Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)”
— Ana Dević

Zamišljena kao “izložba u vremenu”, “Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)” (kustosice: Što, kako i za koga / WHW u suradnji s Kathrin Rhomberg) održavala se u šest epizoda od studenoga 2016. do svibnja 2017. u brojnim nezavisnim umjetničkim prostorima, umjetničkim ateljeima i privatnim stanovima u Zagrebu. Projekt je kulminirao u rujnu 2017. epilogom predstavljenim u The Showroomu u Londonu. Polazište projekta su radovi iz Zbirke Kontakt koja predstavlja temeljne konceptualne, postkonceptualne i eksperimentalne umjetničke prakse srednje, istočne i jugoistočne Europe od šezdesetih godina 20. stoljeća. Kritički preispitujući geofikcionalne modalitete zbirke, projekt “Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)” u decentraliziranim formatima izlaganja bavio se temama utopizma, disidentstva, roda, političkih subjektiviteta i angažmana.

Nazvan prema radu Mladena Stilinovića (1947.–2016.), kojemu je bio i posvećen, projekt je obuhvatio njegove ključne cikluse koji se bave temama rada, novca, boli, siromaštva, smrti i nejednakosti.

Suprostavljajući kanonska djela zbirke s brojnim djelima iz drugih konteksta i geografskih područja, projekt je razvio gustu i preklapajuću izložbu koja je narušila status djela kao autonomnih objekata i stvorila interferirajuće polje njihovih međusobnih trenja.

Ana Dević je kustosica, živi u Zagrebu. Uz Ivet Ćurlin, Natašu Ilić i Sabinu Sabolović, članica je kustoskoga kolektiva WHW, koji od 2003. vodi program Galerije Nova, a od 2018. edukativni program za mlade umjetnike WHW Akademija u Zagrebu. Članice WHW-a, Ivet Ćurlin, Nataša Ilić i Sabina Sabolović, imenovane su 2019. za umjetničke direktorice Kunsthalle Wien, a Ana Dević vodi aktivnosti WHW-a u Zagrebu. Doktorandica je na studiju povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Zadru s temom «Hrvatska antifašistička umjetnička produkcija u kontekstu europske umjetnosti otpora», pod mentorstvom dr. sc. Ljiljane Kolešnik. Predaje na WHW Akademiji i MA programu Nuova Accademia di Belle Arti NABA-e u Milanu. Bila je članica kustoskog tima na izložbama Collective Creativity, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.; What keeps mankind alive?; 11th Istanbul Biennial, Istanbul, 2009. i drugima.

Tomislav Gotovac: Sam svoj kustos
— Darko Šimičić

Tomislav Gotovac je od 1984. do 1996. godine izveo seriju radova objedinjenu naslovom PARANOIA VIEW ART. Izvedeni u različitim medijskim formatima (akcije, performansi, izložbe, tekstovi, fotografije, novinske kritike, intervjui, film itd.), ti su radovi povezani s umjetnikovom osobnom interpretacijom prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i njegovom ulogom umjetnika-pojedinca u tom svijetu. Pojam paranoje upućuje na opsesivnost i sistematičnost, na oblikovanje svijeta kakvim ga umjetnik želi, na pomaknutu realnost u kojoj je privid njegov dio. U Gotovčevim formativnim godinama, u ranim pedesetim godinama 20. stoljeća, na njega je snažno utjecao američki film i jazz-glazba. Američka popularna kultura oličena u muzici Glenna Millera i filmovima Johna Forda, bez sumnje je moćno oružje za osvajanje ljudskih duša. Ta početna pozicija umnogome je oblikovala i Gotovčev umjetnički opus.

Na izložbi Tomislav Gotovac: Retrospektiva dokumenata ←1956–1986→, Umjetnost paranoidnog pogleda - Paranoia View Art, održanoj 1986. godine u Galeriji DDT u Zagrebu, Gotovac izlaže kopije fotografija iz svojega života: iz djetinjstva, vremena školovanja, umjetničke aktivnosti itd. i prezentira ga u formi muzejskoga postava. Sličan postupak ponovit će u više navrata, a kulminacija Gotovčeva „sam-svoj-kustos“ pothvata bila je izložba Point Blank u Franklin Furnace Archiveu u New Yorku 1993./1994. godine. Prema opsegu, izložba je sadržavala gotovo tri puta više izloženih predmeta nego što je to bilo u Zagrebu 1986. godine. U brojnim izjavama u tadašnjim novinama, Gotovac govori o Art-projektu Jugoslavija i o Muzeju revolucije naroda Tomislava Gotovca. U njegovu je fokusu globalna politika i uloga koju je SAD imao u Drugom svjetskom ratu, u doba hladnog rata, ali i u vrijeme ratova u Jugoslaviji. Upravo je takav paranoidni pogled na svijet zahtijevao umjetnikov puni angažman, stoga on postaje kustos, glasnogovornik i interpretator nedavne prošlosti, nesigurne sadašnjosti i mračne budućnosti.

Darko Šimičić (Slavonski Brod, 1957.) živi i radi u Zagrebu. Suosnivač je i predsjednik Instituta Tomislav Gotovac u Zagrebu (2012.), gdje radi kao voditelj projekata. Bio je programski menadžer u Soros centru za suvremenu umjetnost / Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu (1994.–2006.). Radio je na dokumentacijskom odjelu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (2006.–2009.). Član je Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA). Potkraj sedamdesetih godina 20. stoljeća počeo je stvarati osobnu arhivu kolekcionirajući djela suvremenih hrvatskih umjetnika. Bio je kustos brojnih izložbi u zemlji i inozemstvu i autor niza tekstova i likovnih kritika. Njegova recentna istraživanja fokusirana su na povijesne avangarde dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća (zenitizam, dada, Bauhaus, fotomontaže) i na grupe i umjetnike u hrvatskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina

prošloga stoljeća. Bio je član projektnog tima retrospektivne izložbe Tomislava Gotovca (Rijeka, Usti nad Labem, Ljubljana, 2017./2018.) i jedan od urednika dviju knjiga o njemu.

Modeli samoorganizacije u suvremenoj izlagačkoj praksi u Zagrebu od šezdesetih godina do danas
— Tena Starčević, Maja Flajsig

Od šezdesetih godina 20. stoljeća zamijećen je zaokret u izlagačkoj praksi, koji će odrediti daljnje putanje umjetničkog djelovanja. Prema modelu samoorganizacije, kustosi i umjetnici počinju se koristiti alternativnim izlagačkim prostorima, a odvajanjem od institucija, upravo njima upućuju kritiku. Tako stvaraju plodno tlo za umjetnički eksperiment, otvaranje prema publici i samoukim umjetnicima te za djelovanje izvan ustaljenih okvira. Početak takvih pristupa nalazimo u primjeru umjetnika okupljenih oko Studija G, kao i u djelovanju grupe Biafra. Sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća su, u pogledu daljnjeg razvijanja samoorganiziranih kolektiva, ključno razdoblje za razvoj nezavisne scene i promjenu umjetničke paradigme. Istraživanjem nastojimo mapirati prostore u kojima djeluju samoorganizirani umjetnički kolektivi, iznimno važni za razvoj umjetničke prakse. Predstavit ćemo kontinuitet samoorganizirane izlagačke prakse u nekonvencionalnim prostorima, poput Galerije proširenih medija (Starčevićev trg 6), Galerije Haustor (Frankopanska 2 a), radne zajednice umjetnika Podroom (Mesnička 12) i galerije AM-M14f/1-Z (Martićeva 14 f). Istraživanje se nastavlja na poslijeratno razdoblje deindustrijalizacije i privatizacije, tijekom kojega se brojni napušteni prostori nekadašnjih tvornica i obrta transformiraju u čvorišta umjetničke produkcije i izlagačke prakse te nude prostorni potencijal. Riječ je o prostorima poput Galerije Siva, Atelijeri Žitnjak, Garaža Kamba te o neformalnim inicijativama, poput

umjetničkih kolektiva Trash Will Smash, Arti Parti i drugih, koji nastoje riješiti problem nedostatka prostora za vlastito djelovanje kratkoročnim akcijama u urbanom tkivu. Dakle, cilj istraživanja je predstaviti kontinuitet samoorganizirane izlagačke prakse u Zagrebu te kritički sagledati utjecaje i doprinose kustosa razvoju nezavisne umjetničke scene.

Tena Starčević (Zagreb, 1993.) magistrica je povijesti umjetnosti i prvostupnica portugalskog jezika i književnosti. U vrijeme studija radila je kao vodičica i čuvarica na brojnim izložbama, a potom je počela razvijati autorske kustoske koncepte te je uspješno realizirala nekoliko izložbi. U sklopu pilot-projekta NOVAci kurirala je izložbu RAD, (NE)RED I (SAMO)DISCIPLINA: nevidljivo djelovanje radnica i radnika u kulturi u Galeriji Nova. Njezini su temeljni interesi usmjereni na istraživanje potencijala napuštene industrijske baštine te umjetnosti u javnom prostoru. Za jednosemestralnog boravka na Sveučilištu u Oslu (Norveška), u okviru kolegija Visual Studies, istraživala je temu intervencija u javnom (napuštenom) prostoru na primjeru zagrebačkoga umjetničkog kolektiva

Trash Will Smash. Zaposlena je u Uredu za fotografiju, povremeno piše za portal Kulturpunkt te se bavi glazbom.

Maja Flajsig (1994.) je magistra povijesti umjetnosti te etnologije i kulturne antropologije. Članica je studijske sekcije ULUPUH-a i Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA. Djeluje kao nezavisna kustosica i bavi se pisanjem likovne kritike, osvrta i intervjua za različite portale i radio. Kontinuirano surađuje s nekoliko udruga na polju vizualnih umjetnosti provođenjem diskurzivnih programa. Zaposlena je u zlarinskoj udruzi Tatavaka, posvećenoj ekološkim pitanjima, i članica je udruge 4 grada Dragodid i udruge Prirodno-umjetnički kružok. Istraživačka nastojanja koja čine polje njezinih interesa su interdisciplinarni pristupi suvremenim umjetničkim fenomenima kroz prizmu vizualne antropologije i ekofeminizma. Teme kojima se bavi ponajviše se tiču participativnog djelovanja u zajednici i umjetnosti u javnom prostoru i prirodnom okolišu, posebice u kontekstu manjih lokalnih sredina.

O centralnosti pojma slike u filozofiji dvadesetog stoljeća
— Dario Vuger

U izlaganju ću sagledati aspekte pojma slike kako se ovaj razvija kroz važne filozofske rasprave dvadesetog stoljeća. Pojam slike postaje središnjim mjestom filozofiranja u dvadesetom stoljeću iz više razloga, no najvažniji je pritom uvid koji je sa esejom Doba slike svijeta (Die Zeit des Weltbildes) ostvario Martin Heidegger, a u kojemu centralnost slike želi približiti jednom značajnijem povjesnom razvoju – onome ideje znanosti i istraživanja kroz cjelinu novovjekovnog intelektualnog razvitka od renesanse naovamo. Ne treba nas, pritom, iznenaditi da je Heideggerova rasprava o dobu slike svijeta po svojoj temporalnoj dispoziciji istoznačna sa kasnijom analizom Jeana Baudrillarda o poretku simulacija čiji izvor se nalazi upravo u središtu povijesnog razvoja zapadnjačke novovjekovne vizualne kulture, odnosno renesansnoj slici svijeta. Iako je već i sam Heideggerov esej dovoljan da nas zaokupi u raspravi o naravi slike u osvit modernih tehnologija, projekcija i transmisija pokreta i doživljaja na svim razinama svakodnevnog iskustva svijeta, njegova rasprava, kao i kasnija teorija spektakla Guya Deborda trebaju nam ovdje poslužiti tek da približimo sažetu skicu ili shematizam jednog centraliziranja pojma slike u nekih od najvažnijih mislioca dvadesetog stoljeća. Razumijevanje centralnosti pojma slike u suvremenoj filozofiji važno nam je upravo zbog mogućnosti neposredijeg odnosa prema slici kao fenomenu, pa je i razmatranje povijesti pojma slike u suvremenoj filozofiji zadatak metodičke prirode koji će nam na poslijetku pružiti nove mogućnosti konceptualiziranja slike kao predmeta umjetnosti, vizualnih studija i suvremene estetike.

Dario Vuger, doktorand na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani, diplomirao je filozofiju, povijest umjetnosti te muzeologiju i upravljanje baštinom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Do sada objavljivao radove u više znanstvenih i stručnih časopisa (Phainomena, Synthesis Philosophica, Filozofska istraživanja, Tvrđa, Kontura), surađuje na projektima Centra za vizualne studije u Zagrebu te je član Hrvatskog filozofskog društva. U organizaciji časopisa Tvrđa 2019. godine član je znanstvenog odbora konferencije Suvremeni film i njegove teorije, a 2020. urednik recenzija znanstvenog časopisa Nove teorije. Među glavne istraživačke interese uključuje život i djelo Guya Deborda.

„Što nosim", društvena igra – suradnja i solidarnost u aktu
— Amela Frankl

U projektu „Što nosim" (travanj 2011. – siječanj 2013.) deset kustosa ili kustoskih kolektiva pozvala sam na suradnju. Zadatak je bio da me pošalju u Pariz kako bih ispunila jedan zadatak, narudžbu. Odlazim u Pariz, slijedim precizno zadane upute, izvršavam narudžbu. Nakon povratka u Zagreb realiziram i predstavljam u Muzeju suvremene umjetnosti rad, performans ili instalaciju, koristeći se materijalom prikupljenim u provedbi zadatka. Rad je mogao komentirati narudžbu, kao i njezinu realizaciju. Pravilom projekta precizno je određen moj odnos s naručiteljem. Svaki naručitelj ima potpunu slobodu odlučiti o prirodi zadane narudžbe i o načinu njezine realizacije; kao izvršiteljica narudžbe imam potpunu slobodu koristiti se svim njezinim dijelovima u realizaciji rada, performansa ili instalacije. Ne interveniram u definiranje narudžbe, kao što naručitelj ne intervenira u pripremu i realizaciju mojega rada.

Popis narudžbi i realiziranih radova:

Narudžba broj 1: Razgovor s Idom Biard
Naručiteljica: Iva Radmila Janković, kustosica MSU-a Naziv rada: Etika heroja
Narudžba broj 2: Izložba Valérie Jouve u Galeriji Klovićevi dvori, 2013.
Naručiteljica: Marina Viculin +, kustosica Galerije Klovićevi dvori Naziv rada: Valérie Jouve, prvi put
Narudžba broj 3: Vinil The Velvet Underground & Nico u ovitku Andyja Warhola Naručitelj: Feđa Vukić, teoretičar dizajna
Naziv rada: Velvet Melankolija
Narudžba broj 4: Susret i razgovor s Miriam Cendrars, kćeri avangardnog francuskog pisca Blaisea Cendrarsa
Naručitelj: Kornel Šeper, URK (Udruženje za razvoj culture) Naziv rada: Bubnjar
Narudžba broj 5: Izvrni ti kožu naopako, da vidimo ima li krvi ispod nje Naručitelj: BLOK / Ivana Hanaček, Vesna Vuković
Naziv rada: Pogledajmo što je ispod kože
Narudžba broj 6: U javnom prostoru i u javnoj formi umjetničkog rada pokazati svoj pariški život

Naručiteljica: Evelina Turković, urednica na Trećem programu Hrvatskoga radija Naziv rada: Neke stare pjesme
Narudžba broj 7: ?
Naručitelj: DeLVe / Ivana Bago Naziv rada: Pismo
Narudžba broj 8: Potencijal prostora
Naručiteljica: Irena Bekić, voditeljica Galerije Prozori Naziv rada: Potencijal prostora
Narudžba broj 9: Potlač ili utopija umjetničke razmjene Naručiteljica: Tanja Vrvilo/ Filmske mutacije
Naziv rada: Čitajte Boomerang!
Narudžba broj 10: Suradnja s Jensom Hauserom
Naručitelj: Kontejner / Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić Naziv rada: Empatija i umjetnost

Session 4 / Panel 4

Ovaj plakat nije dobar plakat – suvremena umjetnost i grafički dizajn
— Marko Golub

Predavanje Ovaj plakat nije dobar plakat – Grafički dizajn i konceptualna umjetnost bavi se vrlo intrigantnom temom odnosa grafičkog dizajna i konceptualnih umjetničkih praksi sedamdesetih godina, na primjerima dizajnerskih radova Dalibora Martinisa, Sanje Iveković, Gorkog Žuvele, Gorana Trbuljaka te niza drugih umjetnika i umjetnica čije su umjetničke karijere tijekom desetljeća zasjenile njihovu ne tako malu dizajnersku produkciju, koja se s protokom vremena značenjski svela tek na fusnotu u širem kontekstu njihova djelovanja. Predavanje, koje se oslanja na istraživanja i izložbe održane recentnih godina u HDD galeriji i nekim drugim prostorima, bavi se načinima na koji su se umjetnički i svjetonazorski interesi navedenih autora prelijevali u grafički dizajn, ali i obratno, kako je jezik grafičkog dizajna davao oblik njihovim umjetničkim preokupacijama i praksama.

Marko Golub (Split, 1978.) je kustos, urednik i kritičar suvremene umjetnosti i dizajna. Kao kritičar djeluje od početka 2000-ih, pišući za emisije Radija 101, I. i III. programa Hrvatskoga radija, stručne časopise Čovjek i prostor, Oris, Život umjetnosti, Kontura te Zarez. Vodio je televizijsku emisiju Trikultura te suuređivao emisiju Transfer, obje na HRT-u. Od 2011. voditelj je galerije Hrvatskog dizajnerskog društva, kustos je i organizator dva nagrađena hrvatska nastupa na Praškom kvadrijenalu 2015. i 2019., između ostaloga. Od 2011. glavni je urednik publikacija Pregled hrvatskog dizajna, te je autor brojnih knjiga o dizajnu i suvremenoj umjetnosti: na primjer, zbirke kritičkih tekstova Kritička kartografija – tekstovi o suvremenoj umjetnosti i dizajnu (HS AICA & Durieux, 2016.). Dobitnik je Godišnje nagrade HS AICA-e za 2013., a od 2016. do 2018. bio je predsjednik HS AICA-e.

‘Slučajna čuvaonica’ nakon potresa i problem zbirke Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu
— Branko Franceschi

Arhitektura povijesne jezgre Zagreba u velikoj je mjeri oštećena/stradala u potresu 22. ožujka 2020. godine. ‘Slučajna čuvaonica’ naziv je postpotresnog i pandemijskog postava zbirke Moderne galerije, od 2021. Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti (NMSU) u Zagrebu, od 5. lipnja do 8. rujna iste godine, na drugom katu muzeja. U labavom kronološkom redoslijedu postav predstavlja sve umjetnine iz fundusa koje su se spletom okolnosti pohrane umjetnina u vrijeme izložbe ‘Ikonografija grada II’, evakuacijama potresom oštećenih čuvaonica muzeja te ureda uprave kojima su posuđene, zatekle u izložbenom prostoru. Postav kojem je kustos slučaj, a povod nužda, publici omogućuje komprimiran i saturiran pregled dobro poznatih, ali i nikad izlaganih umjetnina koje se čuvaju u muzeju. ‘Slučajna čuvaonica’ izravno upućuje na problem kroničnog nedostatka adekvatnih čuvaonica u hrvatskim muzejima. Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti potom je, 5. studenoga 2021., ovršena slika Mlada patricijka Vlahe Bukovca, prema sudskoj presudi u korist HAZU-a koji na sliku polaže pravo. O tom izdvajanju umjetnine iz zbirke koja je prema zakonu cjelovito zaštićeno kulturno dobro, u kontekstu sukoba s HAZU-om, preseljenju dijela zbirke te nacionalne institucije u prostor zadarskih Dviju palača, Providurove i Kneževe palače, te što će takav oblik povezivanja donijeti kulturnom životu Zadra i Hrvatske, kao i o specifičnim uvjetima stalnog postava muzeja, bit će riječi u ovom izlaganju.

Branko Franceschi (Zadar, 1959.), povjesničar umjetnosti, od 2020. ravnatelj Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu. Od 2014. do 2020. bio je ravnatelj Galerije umjetnina u Splitu. Od 2010. godine obnaša dužnost direktora Virtualnog muzeja avangardne umjetnosti. Od 2008 do 2010. godine ravnatelj je HDLU-a Zagreb, od 2004. do 2008. ravnatelj Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, a od 1987. do 2004. bio je voditelj i kustos Galerije Miroslav Kraljević u Zagrebu. Od 1987. inicijator je i kustos brojnih izložbi suvremene umjetnosti za izložbene prostore u Hrvatskoj i inozemstvu. Bio je povjerenik/kustos hrvatskoga paviljona na 16. Bijenalu u São Paulu (Brazil 2004.) i 55. Venecijanskog bijenala (2013.), kustos za 52. Venecijanski bijenale (2007.) te 11. Venecijanski bijenale arhitekture (2008.). Kokustos je 2. i 5. Bijenala ARK D-0, Konjic (2013. i 2017.) i Helsinškog bijenala fotografije (2014.). Član je kustoske ekipe Međunarodnog bijenala mladih umjetnika u Bukureštu (2006., 2012.). Godine 2005. inicirao je Biennale kvadrilaterale u Rijeci.

Umjetnička (re)prezentacija radničke i industrijske baštine u kontekstu postsocijalizma – primjer radova Igora Grubića
— Dragana Modrić

Kritičko promišljanje umjetničkih radova koji se bave industrijskom baštinom socijalizma, zbog izrazite povezanosti i ukotvljenosti u različite društvene i političke aspekte, zahtijevaju interdisciplinarni pristup. Ponajprije zato što se radi o još nedovoljno prepoznatoj baštini ili, koristeći se rječnikom Laurajane Smith, što se radi o baštini koja je još u procesu nastajanja. S druge strane, fenomen deindustrijalizacije o kojem je ovdje svakako riječ, nedovoljno je istražen u kontekstu postsocijalističkih zemalja, kao i radnički narativi koji se u slučaju jugoslavenskog samoupravnog socijalizma itekako razlikuju od zapadnih zemalja. Deindustrijalizacija u čijoj je osnovi osjećaj gubitka, često u kulturalnim reprezentacijama pati od takozvanog efekta “nostalgije dimnjaka” ili “pornografije ruševina”, što svakako treba uzeti u obzir pri kritičkoj analizi radova koji se bave tom temom. Imajući na umu tradiciju socijalne povijesti umjetnosti i izjavu Timothyja Clarka kako “povijest umjetnosti ne može postojati odvojeno od drugih vrsta povijesti”, dat će se pregled teorijskih tekstova kojima se objašnjavaju specifičnosti jugoslavenskoga primjera socijalizma, poput radničkog samoupravljanja. Često korištena sintagma ”jugoslavenski slučaj” ili jugoslavensko radničko samoupravljanje, ne objašnjava prisutnu dinamiku odnosa kapitalističkog i socijalističkog načina proizvodnje u Jugoslaviji, a koji su ključni i za razumijevanje radničke povijesti i za prepoznavanje nostalgičnih, nekritičkih elemenata kulturalnim reprezentacijama radništva. U tom smislu, skrenut će se pozornost na potencijal (umjetničkog) prikaza socijalističkoga nasljeđa radničke prošlosti i industrijske baštine (deindustrijalizacije), s posebnim osvrtom na fenomen radničkoga štrajka. Oslanjajući se na spomenute teorijske osi, pristupit će se analizi umjetničkih radova Igora Grubića.

Tekstom se želi ukazati na kompleksnost fenomena deindustrijalizacije, kao i na velik doprinos konkretno industrijskih studija pri uspostavi teorijskoga okvira za njegovu analizu na polju umjetnosti. Također, želi se predočiti potencijal umjetničkih radova na temu deindustrijalizacije u kontekstu kreiranja (bilo održavanja, bilo propitivanja dominantnih baštinskih narativa) baštinskih politika.

Dragana Modrić je diplomirala filozofiju i povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zadru. Od 2011. vodi program Galerije Sikirica u Sinju. U kustoskom radu bavila se temama povezanima s industrijskim nasljeđem iz socijalizma, posebno radničkom prošlošću. Trenutačno je doktorandica na poslijediplomskom doktorskom studiju Humanističke znanosti, na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu, gdje je angažirana kao vanjska suradnica u zvanju naslovni asistent. Područje njezina znanstvenog interesa je povezivanje teorijskih koncepata s područja filozofije politike s poljem umjetnosti, konkretno društveno angažiranim umjetničkim prak-

sama. U doktorskoj disertaciji uspostavlja interdisciplinarni pristup kojim povezuje kritičke baštinske studije, industrijske studije i područje filozofije politike s aktivističkim umjetničkim praksama koje se snažno referiraju na materijalne i nematerijalne aspekte industrijske baštine socijalizma.

Umjetnik kao kustos javnog prostora: kustoska dimenzija pozicije autora umjetničkih praksi u javnom prostoru
— Antonio Grgić

Suvremena umjetnička praksa u javnom prostoru često nije vezana uz poznatog naručitelja, nego je proizvod inicijative samog ili samih umjetnika. Ta praksa samostalnog izlaska u javni prostor traje već više od sto godina, kontinuirano još od dadaizma, prvoga modernističkog pokreta temeljenog na performativnim praksama. Poslije dadaističkoga pokreta, a naročito u suvremenoj umjetnosti, javni je prostor zauzeo jednakopravno mjesto, uz galerije i muzeje, odnosno izložbene institucije, u prezentaciji umjetnosti. Umjetnik u javnom prostoru često sam preuzima poziciju ne samo umjetnika nego i kustosa javnog prostora. Gotovo sve poslove kustosa, koje kustos obavlja u galerijskom sustavu, umjetnik obavlja u javnom prostoru: od odabira lokacije, organizacije izložbe pa sve do planiranja produkcije. Prema francuskom filozofu Alainu Badiouu, u prethodnom su razdoblju povijesti umjetnosti postojale jasno definirane umjetničke grane, discipline i mediji. On smatra da se suvremenost bori protiv takvoga razdvajanja po žanrovima, a umjetnička gesta više nije

određena svojim medijem. Uz to, moguće je kombinirati nekoliko tehnika i učiniti da granice različitih umjetničkih disciplina sasvim nestanu. Moja je teza, na primjeru vlastitoga rada, da je kustoski rad postao samo još jedna od punopravnih umjetničkih disciplina, koje su postale sastavni dio suvremenoga umjetničkog djela u javnom prostoru.

Antonio Grgić diplomirao je arhitekturu na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a pohađa doktorski studij na Institutu za teoriju arhitekture, povijest umjetnosti i kulturne studije u Grazu. Tema njegova doktorskog rada su spomenici. U arhitektonskom i umjetničkom djelovanju Antonija Grgića osnovni medij je urbani prostor, a njegov glavni interes su prostorne instalacije i intervencije koje propitkuju preklapanje političkih, ideoloških, antropoloških i psiholoških fenomena u urbanom okružju. Prvu afirmaciju na nacionalnom i međunarodnom planu ostvario je 1999. projektom Bunkeri, tijekom kojega je anonimno tapetama ukrašavao bunkere sagrađene prije Drugoga svjetskoga rata. Te akcije su se događale tijekom noći na državne praznike svih zemalja kojima su ti bunkeri bili tihi svjedoci, a to su: jugoslavenska monarhija (1918. – 1941.) Nezavisna Država Hrvatska (1941. – 1945.), socijalistička Jugoslavija (1945. – 1991.) i sadašnja Republika Hrvatska (1991. –).

Pogled na skulpturu The End Ratka Petrića iz dvije izložbene perspective
— Marina Šafarić

Poliesterska skulptura The End (1978.) hrvatskoga kipara Ratka Petrića 2021. godine izložena je na dvije tematski različite zagrebačke izložbe – u Muzeju suvremene umjetnosti na velikoj retrospektivi Ratko Petrić: Baciti istinu u lice! te potkraj iste godine u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti na izložbi Eksploatacija smrti. Osobno iskustvo susreta skulpture u različitim postavima te iskustvo čitanja skulpture na dva načina, dovodi do promišljanja simultane povezanosti promjene konteksta i stvaranja novih poruka umjetničkoga djela. Percepcija i prepoznavanje predmeta pod jakim su utjecajem okoline u kojoj se nalaze, a teorijskim se pregledom istih razmatranja te recentnih istraživanja publike to i dokazuje.

Prvi dio izlaganja počinje od razmišljanja Petera van Menscha, koji govori da predmet izložen na izložbi nije isti onaj kojega se naziva dokazom neke stvarnosti jer na njega utječu okolina i ambijent u koji se smješta, a što definira kao osnovni paradoks muzeološke situacije. Daljnjim seciranjem izložbi i izdvajanjem onoga što utječe na stvaranje novih značenja izložaka dolazi

se i do kontekstualnog modela učenja u muzeju, o čemu pišu John Falk i Lynn Dierking u Learning From Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning (2000.). Autori tvrde da ta vrsta učenja ovisi o fizičkom, društvenom i osobnom kontekstu. Ipak, u svom tekstu ponajprije razmatram fizički kontekst izloška čija se poruka mijenja izlaganjem na tematski različitim izložbama, u drugačijim arhitektonskim, odnosno institucionalnim granicama te u međuodnosima s ostalim izlošcima i izložbenim tekstovima. Osim toga, izložbom se šalju svjesne i nesvjesne poruke, a o čitanju potonjih Mary Anne Staniszewski iznosi mišljenje da one postaju jasnijima analiziranjem samoga dizajna postava, za koji autorica tvrdi da je jedna od najmoćnijih, a često zanemarivanih dimenzija umjetničke izložbe.

Navodi se i recentno istraživanje Clare Swabode koja proučava percepciju vizualno i stilski sličnog umjetničkog djela u dva pariška izložbena prostora, u muzeju Cognacq-Jay te u Louvreu. Istraživanje je provedeno među dvjesto posjetitelja kojima je nakon posjeta izložbene prostorije u kojoj je djelo bilo izloženo dan upitnik. Izložbeni prostori jasno se razlikuju u pogledu arhitektonskih karakteristika i ograničenja (veličina prostorije, visina zidova, raspored prostorija, osvjetljenje i sl.) te kustoskih izbora (grupiranje djela, informacije na legendama i ostali tekstovi). Istraživanjem je potvrđeno da kontekst vidno utječe na percepciju umjetničkog djela.

Drugi dio izlaganja posvećen je kritičkom promatranju, ali i usporedbi dvaju postava u kojima se skulptura The End Ratka Petrića našla 2021. godine. Analizom obaju postava doista se zaključuje, na temelju osobnog dojma, da se izložak u drugačijem prostoru i međuodnosu različito percipira.

U kontekstu retrospektive Ratko Petrić: Baciti istinu u lice!, skulptura se čita kao svojevrsni Petrićev rukopis, i u odabiru teme socijalnog angažmana i u odabiru materijala i tehnike. Ona je logičan, vizualno snažni, karnevaleskni nastavak na dotad viđeni dio izložbe te je najava onoga što slijedi.

Okružena djelima kršćanske simbolike obješenima na zid, Petrićeva skulptura na izložbi Eksploatacija smrti trodimenzionalno iskače i ruši taj friz. The End u tom prostoru, u međuodnosu s tematskom cjelinom i ostalim radovima, djeluje kao groteskni komentar je jedna od snažnijih točaka izložbe. Plastika gotovo komentatorski, ali i fizički upada u prostor grupe skulptura Poslije svega Stjepana Gračana, postavljene na podu, koja posjetitelja navodi na refleksiju o antropocentrizmu jer se sastoji od izgorenih dječjih i svinjskih figura.

Spomenuti međuodnos zanimljiv je stručnoj publici i zbog činjenice da su Petrić i Gračan bili jedni od osnivača likovne grupe Biafra.

Tekst je nastao u sklopu radionice likovne kritike HS AICA u 2022., na temu umjetničkog djela izlaganog na različitim izložbama – promjene konteksta i nastanka novih poruka.

Marina Šafarić je magistra povijesti umjetnosti i muzeologije, rođena 1996. godine u Čakovcu. Preddiplomski studij povijesti umjetnosti te hrvatskoga jezika i književnosti završila je 2019. godine na Filozofskom fakultetu u Rijeci, gdje je aktivno sudjelovala u provedbi nekoliko studentskih projekata kojima je zajedničko poticanje različitih vidova komunikacije i približavanja povijesti umjetnosti publici. Godine 2021. diplomirala je povijest umjetnosti te muzeologiju i upravljanje baštinom na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Zanima se za teoriju i likovnu kritiku moderne i suvremene umjetnosti, razmatranje izložbenih postava te za osvještavanje očuvanja baštine. Tijekom fakultetskoga obrazovanja bavila se volonterskim i istraživačkim radom te sudjelovala na različitim skupovima i konferencijama.

Videoretrospektiva Sanje Iveković: Make Up – Make Down u MMSU Rijeka
— Iva Brižan

U Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, u studenome 2021. godine postavljena je videoretrospektiva Sanje Iveković: Make Up – Make Down. Izložba kustosica Branke Benčić i Sabine Salamon fokusira se na umjetničine radove nastajale od sedamdesetih godina 20. stoljeća do posljednjih desetljeća ovoga stoljeća.

Na početku izlaganja razmatra se estetika izložbenog postava, dizajn postamenata, tekstova i naslova izložbenih cjelina te suradnja sa ženskim dizajnerskim kolektivom Oaza. Naslov izložbe Make Up – Make Down upućuje na prakse od kojih umjetnica polazi pri razotkrivanju društvenih i političkih mehanizama reprezentacije žena u medijima te

je naziv istoimenoga videorada. U videodokumentaciji izvedbe Un jour violente (1976.) umjetnica se koristi strategijom aproprijacije oglašivačkih fotografija i natpisa iz modnog časopisa Marie Claire, koje nastoji što vjernije rekreirati. Strategije aproprijacije Sanja Iveković primjenjuje tijekom cijeloga umjetničkog djelovanja, no s obzirom na to da je izložba fokusirana na video i prateću fotografsku dokumentaciju, izostaju radovi poput Tragedija jedne Venere (1975.). Tom Holert tvrdi da tim radom, usporedbom umjetničine privatnosti i života tragično skončale Marilyn Monroe, upućuje na slične biografske uzorke, otvara dihotomije javnog života glumice i privatnog života tada jugoslavenske umjetnice te ističe utjecaj slavnih osoba na načine prezentiranja običnih ljudi.

Izlaganje se nastavlja kratkim osvrtom na umjetničko djelovanje Sanje Iveković, od bavljenja konceptualnom umjetnošću i bivanja dijelom Nove umjetničke prakse do rada u grafičkom dizajnu i suradnje s Daliborom Martinisom na Radio-televiziji Zagreb. Istaknuta je uloga izložbe Dvostruki život Marka Goluba i Dejana Kršića 2018. godine, kojom je pokazano kako je njezine radove potrebno gledati kroz dizajn, oglašavanje i masovne medije.

Slijede opisi pojedinih radova i isticanje inovativnih elemenata izložbenog postava. Središnje mjesto videoretrospektive čini videorad Osobni rezovi (1982.), u kojem njezina preokupacija dihotomijama privatno – javno i osobno – političko najviše dolazi do izražaja. U tom radu umjetnica prvi put primjenjuje tehniku montažnog reza. Suradnja s Daliborom Martinisom na dizajnu televizijskih telopa pokazala se važnom za korištenje medija televizije u njezinu umjetničkom stvaralaštvu. Insert televizijskog propagandnog programa preuzima u radu Slatko nasilje (1974.) kojim upozorava na medijsku konstrukciju zbilje. U kontekstu istraživanja novog medija videa nastaje Monument (1976.) koji se nastavlja na Martinisov videorad Open-Reel.

Kustosice izložbe su se pri segmentiranju izložbe vodile uvjetima nastanka pojedinih radova te su radovi projicirani na izložbenim zidovima, platnu te LCD i analognim televizorima. Variranjem tehnologije reprodukcije te smještajem radova na postamente različitih visina ili na zidove, izložba na poticajan način varira različita očišta, utječući na perceptivne pomake u svijesti posjetitelja. Dvokanalni video Meeting Points vještim smještajem u prostoru dobiva nova značenja i mogućnosti interpretacije.

Dihotomijom privatno – javno i dojmom koji ostavljaju na posjetitelja analizirani su videoradovi Opća opasnost (Sapunica) i Opća opasnost [Godard] iz 1995. godine. Umjetnica njima iznova upozorava na političku i društvenu konstrukciju medijske zbilje i njezin utjecaj na gledatelja. Ivana Bago u teorijskim promišljanjima iznosi da se Sanja Iveković u umjetničkom djelovanju koristi umjetničkom i političkom gestom odbacivanja ženske krivnje, a smatra je podtekstom i pretpostavkom njezine umjetnosti od 1970-ih godina do danas.

Videoretrospektiva Make Up – Make Down, ujedno i prva hrvatska retrospektiva Sanje Iveković, važan je korak u valorizaciji te feminističke

umjetnice u nacionalnom kontekstu. Visokoestetizirani postav izložbe u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti može se promatrati kao taktika mimikrije političkog sadržaja umjetničkih radova i kao sredstvo putem kojega bi se za umjetničin rad mogla zainteresirati generacijski raznolikija i potencijalno mlađa publika.

Tekst-recenzija izložbe nastao je u sklopu radionice likovne kritike HS AICA u 2022., u suradnji s Muzejom moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci.

Iva Brižan (1990.) studentica je druge godine diplomskog studija povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Prethodno je diplomirala kulturologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Područja njezina zanimanja su moderna i suvremena umjetnost, film, antropologija prostora, rodna problematika i queer kultura.

Session 5 / Panel 5

Kustoska praksa a posteriori, kuriranje kao praxis – iskustva prostora za suvremenu i medijsku umjetnost siva) (zona
— Darko Fritz

Polazišna točka svih djelovanja sive) (zone je učenje i spoznaja praksom. Ta metodologija primjenjuje se na umjetnička i kustoska istraživanja: projekti ne polaze od zadanih premisa, nego se teorijska saznanja uspostavljaju tijekom projekta, praksom. Nazvat ću tu metodologiju kustoskom praksom a posteriori, kuriranje kao praxis. Upravo u tome vidim znatan odmak od dominantnih kustoskih praksi suvremene umjetnosti posljednjih desetljeća, od kada kustosi preuzimaju ulogu glavnog autora koji često umjetničkim radovima ilustriraju vlastite, unaprijed zadane teze, pretpostavke i teorije. Time se postižu samo prividi kustoskih i umjetničkih procesa (i njihovih interakcija), ako ih uopće ima. Postavke su zadane unaprijed, metodom top-down i prije svega predstavljaju estetiku kustosa; umjetnički radovi tek su sredstvo njezina ostvarenja. Takav vid kuriranja nazvao bih kuriranjem a priori. U suprotnosti s time, siva) (zona djeluje u kustoskim praksama a posteriori, aplikacijom praxisa u kontekstu suvremene umjetnosti, gdje se saznanja akumuliraju i estetike formiraju u višegodišnjim programskim smjernicama, nakon tek naznačenih početnih pozicija kustoskih inicijacija. U kustoskoj praksi a posteriori zadana se tema elaborira dulje vrijeme u vidu predstavljanja i produkcija relevantnih sadržaja i time akumulira (novi) estetski potencijal i eventualno formira teorijski okvir. Stajalište spoznaje se i prihvaća na osnovi iskustva i doživljaja, a posteriori, za razliku od danas pretežite kustoske prakse koja a priori uvjetuje estetiku prikazanog. Na području od zajedničkog interesa kustosa i umjetnika, kustos osluškuje umjetnost, ne nameće je.

Siva) (zona – prostor suvremene i medijske umjetnosti pokrenut je u Korčuli u ljeto 2006. na inicijativu Darka Fritza. Kao udruga u kulturi, formalno je organizirana 2008. godine. Kao čin autodecentralizacije kustoskog monopola voditelja galerije, uvedena je praksa gosta – kustosa.

Darko Fritz je likovni umjetnik, samostalni kustos i grafički dizajner (http://darkofritz.net/). Izlagao je na dvadeset samostalnih i više od stotinu grupnih izložbi diljem svijeta, a djelovao je i u umjetničkim grupama Studio imitacija života (sa Željkom Serdarevićem, 1987. – 1990.) i Katedrala (1988.). Godine 2006. pokreće udrugu siva) (zona. Kustos je brojnih izložbi. Autor je tematskog bloka Medijska umjetnost za portal Culturenet, 2002. Suurednik je knjige (s M. Gattin, M. Rosen i P. Weibelom) A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973, ZKM, Karlsruhe / MIT Press, Cambridge, Mass., 2011. Od 2010. do 2013. vodi istraživanje The beginning of digital arts in the Netherlands (1955 – 1980) s potporom Mondriaan Fonds. Autor je knjige Digitalna umjetnost u Hrvatskoj (1968. – 1984.), Tehnički muzej, Zagreb, 2021. Predaje na Media Art Histories na austrijskom Sveučilištu Danube u Kremsu.

Dekonstrukcija salonske izložbe na primjeru 41. Splitskog salona
— Ivana Meštrov

41. Splitski salon održavao se u Splitu od 19. studenoga do 16. prosinca 2021., a obuhvaćao je nekoliko izložbi i izvedbi za specifične galerijske i negalerijske prostore (Multimedijalni kulturni centar Split, Salon Galić, Akvarij Bačvice), umjetničke intervencije feminističkog predznaka u postojeći stalni muzejski postav (Hrvatski pomorski muzej Split), međusektorsku suradnju u vidu uspostavljanja Galerije Zoja Dumengjić pri KBC-u Split, koja nastavlja djelovati i nakon kalendarskih datuma Salona.
Ovaj referentni izložbeni format za suvremene umjetničke prakse s tradicijom duljom od pedeset godina, afirmirao je u svojem najnovijem izdanju vizualne radove, vizualna i društvena istraživanja pozvanih umjetnica, kolektiva i suradničkih organizacija koja promiču kompleksnosti feminističkih genealogija, potiču na produktivne dijaloge među generacijama kao načine izgradnje pravednijih povijesti, imaginiraju uključivije i zelenije sadašnjosti, lokalno, ali i mnogo šire.

Namjera Salona bila je testirati mogućnosti izlaženja izložbe iz reprezentacijskog i komunikacijskog polja u polje društvene intervencije u svijetu, koji je bitno narušen ekonomskom, rasnom, socijalnom, seksualnom i kulturnom stratifikacijom i imperijalističkim procesima koji nastavljaju provoditi nasilje nad tijelima.

Također, od samog početka postojala je svojevrsna nelagoda spram nametnute forme i nomenklature Salona te potreba da ga se poveže s izložbenom temom, ali i da ga se pojasni unutar narativa izložbenih povijesti, kao i kroz društveno-kulturnu historiografiju. Zanimljivo je da su u određenim razdobljima Saloni bili mjestom rasprava i razmjene informacija izvan ustaljenih klasnih normi (17. stoljeće), kao i prostorom ne bez ambivalentnosti društveno-političke aktivnosti ženskih subjekata (19. stoljeće).

Motivacija likovnog Salona danas bila je transponirati se u svojevrsno mjesto susreta različitih, samo naoko nespojivih prostora i vremena,

na razmeđe teorije i prakse, u motivatora malih pažnji usmjerenih prema nevidljivim i marginaliziranim objektima, subjektima i temama, efemernim umjetničkim formama i tjelesnim prisutnostima. Na neki način Salon je bio tek tihi, ali potreban izložbeni glitch (referenca na pojam glitch feminizam koji je skovala Legacy Russell).

Ostaje pitanje kako provoditi izložbe velikog formata i uspostaviti kontinuitet izložbene vizije u kulturnom kontekstu gdje su takve izložbe vrlo slabo dotirane te svi uključeni na granici prekarnosti, a razmatra se i pitanje smisla takvih velikih izložbenih formata danas.

Ivana Meštrov je kustosica, likovna kritičarka i istraživačica iz Zagreba. Suosnivačica je udruge Loose Associations / Slobodne veze. Diplomirala je povijesti umjetnosti na sveučilištu Paris 1- Pantheon Sorbonne gdje je sada na doktorskom studiju, te pohađala kustoski-istraživački program Ecole du Magasin u Grenobleu. Autorica je tekstova u stručnim časopisima i izložbenim katalozima, urednica nekoliko časopisa, izložbenih kataloga i knjiga te kustosica brojnih izložbi, kao što je 41. Splitski salon. S emisijom Triptih III. programa Hrvatskoga radija kontinuirano surađuje od 2008. Bila je zaposlena na Odsjeku za povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Pohađala je ljetni seminar iz pisanja o umjetnosti pri Salzburg Art Academy (The Art of Writing s Jennifer Allen).

Kustoske prakse nezavisne i prekarne scene: primjer Almissa Open Art, AAAA, Kvart i DADAnti
— Suzana Marjanić

Kao što naslov sugerira, izlaganje bi tekstualno pratilo kustoske prakse nezavisne scene, posebno splitsko-omiške scene, tj. dvaju festivala – Almissa Open Art, AAAA i rad dviju udruga – Kvart i DADAnti.

Ilustracije prvoga primjera: Vice Tomasović bio je u ulozi neformalnoga kustosa festivala Almissa Open Art do 2016., tako što bi zadao široku temu i pozvao kolege umjetnike; teme su bile – 2010. Događaj, 2011. Osjetilnost, 2012. Artefakti, 2013. Pogreška, 2014. Identitet, 2015. Neovisnost. Umjetnici koje je zvao pritom su mu i predlagali druge umjetnike: Marko Marković i Božidar Katić pomagali su u festivalskim pozivima 2011. i 2012., Boris Šitum i Milan Brkić 2013. i 2014., a Gildo Bavčević i Petar Grimani 2015. godine. Od 2016. godine počinju kustoske koncepcije, pri čemu je znakovito da kustosku ulogu preuzimaju sami umjetnici, čime jednako tako navedeni festival, kao i izborom lokacija, razmještenosti po cijelom Omišu, pozicionira umjetničku neovisnost o društvenim, ekonomskim strukturama s obzirom na to da u ulozi kustosa namjerno nastupaju umjetnici, i to većinom prekarni umjetnici koji se bave temama koje su izravno povezane sa stvarnošću, od čega kustoski programi ponekad odustaju, jer direktno ovise o financiranju iz državnoga aparata. Ili kao što Antej Jelenić iz udruge AAA ističe: „Veće institucije igraju tek ulogu banke sjećanja“ (iz e-razgovora s umjetnikom). (Usp. Tomasović 2019., Jelenić 2021.)

Suzana Marjanić (1969.) je teoretičarka umjetnosti performansa i kritičke animalistike. Znanstvena je savjetnica na Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu; posebno se zanima za teorije mita i rituala, kulturnu i kritičku animalistiku te izvedbene studije. Objavila je tri autorske knjige: knjigu Glasovi “Davnih dana”: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914 – 1921/22 (2005.), Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas (2014.) i knjigu Topoi hrvatskoga performansa: lokalna vizura (2017.). Suurednica je šest zbornika radova. Za knjigu Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas – koja dokumentira i interpretira povijest umjetnosti performansa u Hrvatskoj od dadaističkih uličnih akcija zagrebačke grupe rednjoškolaca Traveleri dvadesetih godina prošloga stoljeća do 2013. godine (ulazak Hrvatske u Europsku uniju), i to prema izvedbenim centrima – dobitnica je Godišnje nagrade Hrvatske sekcije AICA-e i Državne nagrade za znanost.

Učenje iz prakse – pet principa izgrađivanja izložbi
— Damir Gamulin, Antun Sevšek

Desetljeće traženja specifičnih odgovora na zadatke prezentacije znanja, pretežito u formi izložbi, izlučilo je niz uočenih ili novostvorenih oblikovnih i organizacijskih postavki i pristupa. Nužnost interdisciplinarnosti, ali i intermedijalnosti, prilikom stvaranja izložbi, sugerira i provjeru tih pravila rakursima svih u proces uključenih struka.

Kao početak, naš međusobni radni odnos, kao arhitekta i dizajnera na temi izložbi, uspostavlja se namjernim ukidanjem podjele uloga među disciplinama pri izgradnji rješenja i koncepta prezentacije. To naravno ne negira prirodne tehničke, metodološki logične i svakako korisne dosege pojedinih disciplina, nego ih samo, bez okvira strukovnog autoriteta i zaštite, otvara za kontinuirani dijalog i propitivanje s namjerom prepoznavanja za neku temu točnijih odgovora i pristupa.

U skladu s tim, projektantski i organizacijski rad na izložbama, kako ga mi vidimo, temelji se na ukidanju distinkcije između prostornog rješenja, muzejsko-prezentacijskog mobilijara, završne artikulacije muzeološkog sadržaja i organizacije izložaka, u cilju postizanja integralnog komunikacijsko-interpretacijskog ambijenta kao cjeline. Prostorni je okvir tako tretiran kao dio samog postava. Elementi postava, bez obzira na materijal, medij ili komunikacijski kanal, tretirani su kao gradivni elementi prostornih sekvenci, odnosno izložbenog narativa.

U konačnici prostor, sa svim svojim stalnim ili izmjenjivim elementima, postaje svojevrsni alat za izlaganje koji proširuje doživljaj teme kod posjetitelja i struke, i provocira na pitanja i razmišljanja.

Pet principa izgrađivanja izložbi, formiranih na temelju našega učenja uz praktični rad, pokušat ćemo jasno izreći te izložiti javno pogledu i pitanjima, u namjeri nihova daljnjeg pročišćavanja i definiranja.

Damir Gamulin i Antun Sevšek samostalno se, zajedno ili pak u različitim suradnjama bave istraživanjem i oblikovanjem u različitim medijima

i vrstama zadataka, prije svega na projektima sustava označavanja, produkt-dizajna, arhitekture te postava izložbi čije su najčešće teme javni prostori i prostori za kulturu.

Damir Gamulin dvadesetak godina djeluje kao samostalni profesionalni dizajner. Za to je vrijeme ostvario brojne uspješne suradnje s hrvatskim i inozemnim tvrtkama, udrugama i institucijama, za što je dobio međunarodno priznanje za grafički dizajn TDC NYC 2001. S M. Grubišom, I. Presečanom i I. Žalac dobitnik je nagrade UHA-e Bernardo Bernardi i Nagrade Vladimir Nazor 2013. te ICOGRADA ExcellenceAward 2014., između ostaloga.

Antun Sevšek je arhitekt i istraživač. Diplomirao je 2006. na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od iste godine radio je u arhitektonskim uredima Studio UP i hpnj+ iz Zagreba, gdje sudjeluje u nizu nagrađenih natječajnih projekata i realizacija. U raznim timovima sudjeluje na arhitektonskim natječajima i osvaja sedam nagrada, od kojih tri prve.

Gamulin i Sevšek zajedno su radili na izložbi i publikaciji Nedovršene modernizacije 2012. u Mariboru. Godine 2016. realizirali su projekt vizualnog identiteta, signalistike i postava Memorijalne zbirke Lipa pamti temeljem prvonagrađenog natječajnog rada iz 2013., koji je nagrađen priznanjem HDD-a 1516 u kategoriji Cjeloviti projekt 2016. te Velikom nagradom 52. Zagrebačkog salona i posebnim priznanjem Hrvatske sekcije AICA-e 2018. godine.

Kostim(ografija) kao izložak – iz hrvatske prakse — Martina Petranović, Ivana Bakal

Polazeći od utvrđivanja i analize dosadašnjih primjera izlaganja kostima i kostimografije u nacionalnoj kulturi, u radu će se nastojati ponuditi svojevrsni povijesni pregled hrvatskih izložbenih praksi s obzirom na kostim i kostimografiju od početka 20. stoljeća do danas. Pritom će uspostavljanje kronologije izlaganja kostima i kostimografije – svojevrsno što i kada kostima i kostimografije kao izloška – činiti tek jedan, inicijalni sloj rada te će se posebna pozornost posvetiti i proučavanju, razumijevanju i kontekstualiziranju dosadašnjih modela izlaganja kostima, posebno tome kako se prilazilo kostimu (tematika izložbi, politika odabira i selekcije građe, kustoski pristupi i sl.), a zanimat će nas i tko se bavio izlaganjem kostima te zašto i kojim povodom i s kojim motivima. Radom će se nastojati razmotriti i koliko su dosadašnje izložbe pristupale kostimu kao samostalnome umjetničkom artefaktu koji može funkcionirati kao samostalan izložak, a koliko kao dijelu izvedbenih umjetnosti neodvojivome od konteksta i cjeline za koju je inicijalno stvaran (lik, izvođač, izvedba, scena, svjetlo...), odnosno jesu li izložbama kostimi promatrani s aspekta povijesti umjetnosti ili odijevanja naspram povijesti izvedbenih umjetnosti, ili interdisciplinarno, i na koji su se način ta shvaćanja odražavala na

modalitete izlagačkih praksi. Napokon, imajući u vidu dugogodišnju zanemarenost likovne komponente scenske umjetnosti i unutar toga kostimografije kao relevantne teme kazališnopovijesnih i kazališnoteorijskih istraživanja, rad će se baviti udjelom izložbenih pristupa kostimu i kostimografije u vrednovanju i (re)kanonizaciji kostimografije kao važnoga segmenta nacionalne kazališne kulture i kulturne baštine, pa i u pozicioniranju kostimografije kao struke i umjetničke discipline u kazališnoj suvremenosti, kazališnoj kritici, obrazovnom sustavu itd.

S obzirom na to da su obje autorice već više godina aktivno uključene u izložbeno istraživanje i kontekstualiziranje, pa i u promociju, povijesti i suvremenosti hrvatske kazališne kostimografije, dio rada temeljit će se i na njihovu osobnom iskustvu u dosadašnjem radu na izložbama kostimografije te na razmatranju pitanja s kojima su se tijekom rada suočavale: odabir reprezentativnih i relevantnih tema i autora, pronalaženje adekvatnih izložaka, način njihove prezentacije, uspostavljanje suodnosa kostimografske građe, kao što su trodimenzionalni kostimi i ostale mahom dvodimenzionalne građe (arhivskoga materijala, skica, fotografija, snimki...), odnos ideje i provedbe te rekonstrukcija procesa kreacije od skice do kostima u izvedbi, rekreacija, evokacija i mogućnost izložbenog transfera izvornoga izvedbenog konteksta kostima, mogućnost izložbenog posredovanja viševrsnih značenjskih i izvedbenih potencijala kazališnoga kostima i sl.

Naposljetku, u završnome dijelu rad će se na primjeru recentnog autorskog opusa kostimografkinje i multimedijske umjetnice Ivane Bakal baviti i umjetničkim istraživanjima kostimografije izvan konteksta kazališne predstave, u izložbenom prostoru, posebice performativnim dimenzijama kostimografije i proučavanjem statusa kostima na razmeđu instalacije i performansa te kostimima u vizualnom kazalištu.

Martina Petranović teatrologinja je i znanstvena savjetnica na Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU u Zagrebu. Diplomirala je komparativnu književnost, engleski jezik i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i doktorirala temom o povijesti hrvatske kostimografije. Autorica je brojnih znanstvenih i stručnih radova te više izložbi kazališne tematike. Članica je organizacijskih odbora znanstvenih skupova, povjerenstava za dodjelu nagrada i kazališnih vijeća. Područja njezina zanimanja su suvremena hrvatska drama i kazalište, scenografija i kostimografija te kazališna historiografija. Autorica je više monografija o hrvatskoj kostimografiji i scenografiji: Prepoznatljivo svoja – kostimografkinja Ika Škomrlj (2014.), Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija (2015.), Kamilo Tompa i kazalište (2017.), Vanda Pavelić Weinert (2018.) s Guidom Quienom, Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač (2020.). Objavila je i dvije knjige teatroloških studija Na sceni i oko nje (2013.) i Kazalište i (pri)povijest (2015.). U suradnji s Ivanom Bakal i Anom Lederer objavila je knjigu Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije (1909.–2009.) (2011.), u suradnji s Lucijom Ljubić knjigu

Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga peta (2012.), a u suradnji s Anom Lederer dvojezičnu studiju Ideja sinteze. Scenografija i kostimografija 1950-ih (2019.). Za svoj rad dobila je više stručnih nagrada i priznanja.

Ivana Bakal je kostimografkinja i vizualna umjetnica, samostalna umjetnica i docentica na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, vanjska suradnica na diplomskom studiju kostimografije. Magistrirala je na Tekstilno-tehnološkom fakultetu, na diplomskom studiju kostimografije (2010.), a 2015. stekla je titulu doktorice umjetnosti radom Kazališni kostim između performansa, instalacije i objekta – vizualno kazalište na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Autorica je više od stotinu kostimografija i nekoliko scenografija te velikih strukovnih i umjetničkih projekata (Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije (1909.–2009.) (2009.) Dječje kazalište, lutke, performansi... (2012.), Beskompromisno svoja - kostimografkinja Ika Škomrlj (2021.) te bijenalnih izložbi (Nacionalna baština i dr.). Izlaže na samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i svijetu, članica je stručnih povjerenstava te sudjeluje na međunarodnim znanstveno-stručnim skupovima. Autorica je i urednica monografija o hrvatskoj scenografiji i kostimografiji. Pokrenula je s dr. sc. Martinom Petranović biblioteku Kazališna likovnost u knjizi koju zajednički izdaju HAZU i ULUPUH. Za svoj je rad primila više strukovnih nagrada i priznanja.

„Pet razloga zašto je razmišljanje o prosudbi teško“ / “Five Reasons Why Thinking about Judgment is Difficult“ predavanje Jamesa Elkinsa u okviru programa “Izložbene kartografije”

Poštovani,

pozivamo vas na predavanje Jamesa Elkinsa, povjesničara umjetnosti i likovnog kritičara, profesora povijesti umjetnosti, teorije i kritike pri School of the Art Institute of Chicago. James Elkins je jedan od vodećih teoretičara i kritičara suvremene umjetnosti čije je djelovanje bilo na samim počecima pisanja o krizi likovne kritike, a prethodno o hegemoniji zapadnog diskursa u povijesti umjetnosti. Jedan je od prvih znanstvenika koji je polje svoga interesa proširio na tzv. „nisku umjetnost“, u postmodernizmu, i na šire kulturno područje slika – posebno znanstvene slike poput grafikona i dijagrama, kao i računalne slike.

Poštovani, pozivamo vas na predavanje Jamesa Elkinsa, povjesničara umjetnosti i likovnog kritičara, profesora povijesti umjetnosti, teorije i kritike na School of the Art Institute of Chicago. James Elkins je jedan od vodećih teoretičara i kritičara suvremene umjetnosti koji je djelovao na samim počecima pisanja o krizi likovne kritike, a prethodno o hegemoniji zapadnoga diskursa u povijesti umjetnosti. Jedan je od prvih znanstvenika koji je polje svojega interesa proširio na tzv. nisku umjetnost, u postmodernizmu, i na šire kulturno područje slika – posebno znanstvene slike, poput grafikona i dijagrama, kao i računalne slike. Predavanje će se

održati na engleskom jeziku u Velikoj dvorani AGG fakulteta Sveučilišta u Zagrebu u četvrtak, 20. siječnja 2022. u 19 sati. Ulazak na predavanje je slobodan, u skladu s epidemiološkim uputama.

„Pet razloga (zašto) radi kojih je razmišljanje o prosudbi teško“ „Proučavanje ‘formi’, ‘stilova’ i ‘praksi prosuđivanja’ (da se poslužimo izrazima Stephanie Marchal) teško je jer samo prosuđivanje umjetničkoga djela nije uvijek priznato ili priznato u umjetničkom diskursu. Ovo predavanje iznosi nekoliko razloga za to, čime se otvara prostor za razgovor.

1. Prosudba je još uvijek povezana s reduktivnom verzijom visokoga modernizma.
2. Unificirani odgovor na tu verziju rasuđivanja, formulacija metode Rosalind Krauss, nejasan je i nikad nije razvijan. Rezultat je široko rasprostranjena praksa (koju nazivam ‘sjevernoatlantska povijest umjetnosti’) koja onemogućuje jasnu raspravu o mjestu prosuđivanja u povijesti umjetnosti.
3. U umjetničkoj kritici uvelike se izbjegava prosuđivanje, iako ona opstoji u novinarskoj kritici književnosti, poezije, kazališta i glazbe. To izbjegavanje rezultira neodređenim formulacijama, kao što je ‘svaki opis je prosudba’.
4. Nekoliko teorija o prirodi prosuđivanja u odnosu na suvremenu umjetnost zbunjujuće je neujednačeno (na primjer, formulacije Borisa Groysa, Irit Rogoff i Stephena Melvillea).
5. Mnoge europske i sjevernoameričke institucije okreću se kvantitativnom ocjenjivanju studenata umjetnosti, ali temeljni pojmovi ostaju neispitani – na primjer, ‘kompetencija’, ‘koherentnost’, ‘rječitost’, ‘istraživanje’, ‘znanje’ i ‘autorefleksivnost’. To su pojmovi kojima se moderna akademija koristi za ocjenjivanje umjetnosti.“

“Five Reasons Why Thinking About Judgement Is Difficult“

“The study of “forms,” “styles,” and “practices of judging” (to use Stephanie Marchal’s expressions) is difficult because judgement itself is not always acknowledged or recognised in art discourse. This lecture proposes several reasons why, as openings for further discussion: 1. Judgement is still associated with a reductive version of high modernism. 2. The central response to that version of judgement, Rosalind Krauss’s formulation of method, is obscure and has never been developed further. The result is a widespread practice (which I call “North Atlantic Art History”) which precludes clear discussion on the place of judgement in art history. 3. Judgement is largely avoided in art criticism, although it persists in journalistic criticism of literature, poetry, theatre, and music. This avoidance results in ineffectual formulations such as “all description is judgement.” 4. The few theories on the nature of judgement in relation to contemporary art are bewilderingly diverse (for example, formulations by Boris Groys, Irit Rogoff, and Stephen Melville). 5. Many European and

North American institutions are turning to quantitative assessment of art students, but the fundamental terms remain uninterrogated—for example, “competence,” “coherence,” “eloquence,” “research,” “knowledge,” and “self-reflexivity.” These are the terms which the modern academia uses to judge art.” James Elkins

Predavanje će se održati na engleskom jeziku, u Velikoj dvorani AGG fakulteta Sveučilišta u Zagrebu u četvrtak, 20. siječnja 2022. u 19 sati. Ulaz na predavanje je slobodan, u skladu s epidemiološkim uputama.

James Elkins / 20.1.2022.
Velika dvorana AGG fakulteta
Kačićeva 26 / 10000 Zagreb

James Elkins, rođen 1955., diplomirao je slikarstvo (MFA, Sveučilište u Chicagu, 1983.) i doktorirao povijest umjetnosti (Sveučilište u Chicagu, 1989.), radi na School of the Art Institute of Chicago. Velik dio njegovog pisanog rada može se opisati kao kritika akademske povijesti umjetnosti i njezinih konceptualnih ograničenja u pristupu slici. Elkinsova prva knjiga, „The Poetics of Perspective“ (1994.), ukazuje na to da je povijesna znanost umjetnosti nametnula lažno jedinstvo cilja i metode slikama načinjenim geometrijskom perspektivom od renesanse, te tako normirala i racionalizirala ono što je zapravo mnogo bogatija i kaotičnija pojava. James Elkins svoj interes za šire kulturno područje slika, posebno za znanstvene slike, dijeli s J. W. Mitchellom, no za razliku od Mitchellovog istraživanja odnosa između slikovne i jezične reprezentacije, prošireno na istraživanje kulturne ekonomije i globalnog kruženja slika u novoj humanističkoj disciplini vizualnih studija, Elkins nastupa sa stajališta radikalnog empirizma. Ispituje neke od konvencija umjetničkog povijesnog pisanja, pokušavajući pokazati kako je ta disciplina sputana njezinom samonametnutom obvezom da se formira kao znanost ili oblik filozofskog istraživanja. U knjizi „On Pictures and the Words that Fail Them“ (1998.) ispituje ograničenja analitičkih tehnika temeljenih na jeziku, kad ih se primjenjuje na vizualne slike, i potom u knjizi „The Domain of Images“ (1999.) sugerira nove analitičke prakse. U knjizi „Why Are Our Pictures Puzzles?“ (1999.) Elkins razmatra hipertrofiju pisanja o umjetnosti u dvadesetom stoljeću, i tumači je kao znak tjeskobe zbog načina na koji se slike u osnovi opiru redukciji na značenje. Takozvana ‘nova povijest umjetnosti’, koja je započela 1970-ih i 1980-ih, nastojala je na brojne različite načine prevladati ono što je smatrala ograničenjima tradicionalnih praksi, a Elkins dijeli mnoge od njezinih prevladavajućih pretpostavki i strategija. Mišljenje da je ‘umjetnost’, shvaćena kao ‘visoka umjetnost’, potrebno zamijeniti kao privilegirani predmet istraživanja – imalo je isprva političke konotacije, u nastojanju da se dokine elitistička kulturna perspektiva. Elkins je otišao korak dalje u tom stavu, tražeći da slike svih vrsta – ne samo ‘niski’ umjetnički objekti, već stvari poput grafikona, znanstvenih dijagrama i naprednih oblika računalne slike – također postanu predmetom naše pažnje. Druga tema ‘nove povijest umjetnosti’, povezana s prvom, bilo je nezadovoljstvo eurocentričnošću tradicionalne povijesti umjetnosti. Elkins promptno objavljuje tekst „Kinesko slikarstvo pejzaža kao teorija zapadne umjetnosti“ (1999.), na kineskom i u Kini.

Budući da veliki dio tekstova o umjetnosti uključuje primjenu ‘teorije’ – interpretativnih metoda razvijenih na području književne kritike, psihoanalize i sociologije – Elkins je kritičan prema takvoj praksi, jer mu se čini da previše pojednostavljuje pitanja specifična za vizualno iskustvo. Na primjer, njegova recenzija „Kompulzivne ljepote“ („Compulsive Beauty“), knjige Hala Fostera o nadrealizmu, dovodi u pitanje korisnost psihoanalize kao interpretativnog alata; pritom Elkins koristi skepticizam tradicionalnih empiričara. „On Pictures and the Words that Fail Them“ je kritika semiotike, koju Elkins smatra tek još jednim oblikom ‘logocentričnog’ umjetničkog povijesnog racionalizma. „Master Narratives and Their Discontents“ (2005.) kritički je pregled različitih historiografskih modela tumačenja moderne i postmoderne umjetnosti i njihovih „dogmatskih“ temelja. Okretanjem povijesti protiv povijesti, na neki način, Elkins zagovara sveobuhvatni pristup vizualnom, u kojemu ističe njegovo „značenje“, engl. „meaning“, odnosno pristupanje s „informirnom pažnjom“ vidljivom svijetu kao onome ‘prepunom značenja’. „How to Use Your Eyes“ (2000.) je zbir kratkih eseja u kojima se „oslobođeno viđenje“ slike naslanja na/ima referencu u osloboditeljske ambicije visokog modernizma. U knjizi „Što se dogodilo s likovnom kritikom“ (2003.) Elkins piše o sveprisutnosti i istodobnoj nevidljivosti likovne kritike – „kritika se masovno proizvodi i masovno ignorira“.

Predavanje je uvod u radionicu i konferenciju „Pisati o suvremenoj umjetnosti“/“Izložbene kartografije” (podnaslova: “Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi“), fokusirane na analizu uloge kustosa, kako onog institucionalnog, tako i vaninstitucionalnog. Svojevrsni ‘uspon kustosa’ u novijem umjetničkom diskursu, teoriji i praksi odražava širi kulturni pomak: pokazuje u kojoj se mjeri odnos između pojedinačnog umjetničkog djela i gledatelja u modernističkim teorijama umjetnosti i estetike, danas osporava u područje kreativne prakse, od strane podjednako umjetnika, kustosa i teoretičara.

* Program “Izložbene kartografije” odvija se u suorganizaciji Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA).
Zahvaljujemo Ministarstvu kulture RH na financiranju programa, a AGG fakultetu Sveučilišta u Zagrebu na ustupanju prostora za predavanje.









Predavanja u Udruženju hrvatskih arhitekata u Zagrebu, na konferenciji *Izložbene kartografije II*, siječanj 2024., i na radionici *Kako pisati i govoriti o suvremenoj umjetnosti?*, studeni/prosinac 2024. (organizacija: Silva Kalčić i Miona Muštra)










INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PROFESSIONAL CONFERENCE
EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES II
Critical Instrumentation, Exhibitive and Curatorial Narratives

Zagreb Architects Society (DAZ)
25 January, 2024

ORGANIZED by Croatian Section of the International Association of Art Critics (AICA Croatia) CO-ORGANIZER Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split

INVITED LECTURERS
Maja Ćirić, PhD (curator and independent researcher, Belgrade, Serbia); Professor Marina Gržinić, PhD (Institute of Philosophy ZRC SAZU, Ljubljana, Slovenia); Želimir Koščević (curator, Zagreb, Croatia); Jovanka Popova (curator, Museum of Contemporary Art, Skopje, North Macedonia)

The conference is supported by AICA International and City of Zagreb, City Office for Culture and Civil Society. We would like to thank DAZ for providing the venue for the conference.

Programme and Book of Abstracts

PROGRAMME
Thursday, 25 January

15:00 – 16:00 h
Marina Gržinić
From Turbo-Capitalism in Central Europe to Necrocapitalism in the Global World: Life and Esthetics in a New Guise

18:00 – 21:00 h
Zagreb Architects Society Ban Jelačić's Square 3/I
Chair **Silva Kalčić**

Želimir Koščević
My Curatorial Practice 1966–2020

Maja Ćirić
Silently Cancelling the Present: Unveiling Narratives, Exclusion, and Representation in Post-Yugoslav Context

Jovanka Popova
Curating as a Resilience Practice

Pedro Lorente
Contemporary Art Museums as Testing Grounds of Critical Museology

Discussion

From Turbo-Capitalism in Central Europe to Necrocapitalism in the Global World: Life and Esthetics in a New Guise
— Marina Gržinić

Exhibition cartography is about considering the arrangement, placement and relationship within a space of divisions. The reference area is Central Europe on the axis of Slovenia and Austria and the former Yugoslavia. In art theory, exhibition cartography overlaps with discussions of spatial necroesthetics, and the role of the viewer in shaping experience that calls for the social contract of the image. A connection will also be made to Black Lives Matter, Muslim realities in contemporary art and processes on one side, and of dis-empowering on the other side. A special focus will be placed on trans* and intersectionality and formats of working with a decoloniality of cultural geography in constructing exhibitions and interventions.

Marina Gržinić (1958, Ljubljana) a full professor at the Academy of Fine Arts Vienna and head of the Studio for Post-Conceptual Art (Dpt. Art and Intervention). She is also a Principal Research Associate at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU), Institute of Philosophy, Ljubljana. Gržinić is a philosopher, theorist and artist with a career spanning forty years. Gržinić's theoretical work focuses on contemporary philosophy and aesthetics after modernism. She received her PhD from the Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of Ljubljana in 1995, making her one of the first, if not the first, in Slovenia and perhaps in the entire former Yugoslavia to receive a PhD in philosophy and virtual reality, cyberspace, cyberfeminism, postcolonial theory, French structuralism and media theory. Her international speaking and teaching engagements include the Centre for Global Studies and the Humanities at Duke University, North Carolina, U.SA; UCLA, California, USA, etc.

She is principal investigator of the art-based research project "Conviviality as Potentiality" (FWF AR679, 2021–25). She co-edited with J. Pristovšek and S. Uitz the volume Opposing Colonialism, Antisemitism, and Turbo-Nationalism: Rethinking the Past for New Conviviality (Cambridge Scholars Publishing, 2020). She is co-curator of the international group exhibition "Stories of Traumatic Pasts: Counter-Archives for Future Memories" (with S. Uitz and C. Jauernik, Weltmuseum Wien, 2020–21).

My Curatorial Practice 1966–2020
— Želimir Koščević

It is difficult to say when my so-called curatorial practice was formed, but this 'practice' almost certainly began long before it was defined as such over the last decades. Can the outset of my 'practice' be tied in with the exhibition projects of Alfred Barr, who in 1929, when he was 29 years old, became the director of the Museum of Modern Art in New

York? Or perhaps with Pontus Hultén, who in 1958, at the age of 34, became the director of the Stockholm Museum of Modern Art? Both have, each in their own way, radically transformed the traditional way in which museums operated. Or maybe it could be related to those freelancers (let's call them curators), such as Rudi Fuchs, Germano Celant, Harald Szeeman, Rene Block, Kaspar König, Laszlo Gloser, Robert Storr etc., who entered with their original projects and brought new life into the traditional museum.

Želimir Koščević (Zagreb, 1939) graduated in 1964 in art history and ethnology from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. From 1966 to 1979 he was head of the Student Centre Gallery, and from 1980 until his retirement, he was a senior curator and museum advisor at the Zagreb City Galleries, and later at the Museum of Contemporary Art. He lectured in museology as an external associate at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb, and since 1983 he has been a court expert witness for 20th century art. In 1993 and 1994, he was an advisor at the São Paulo Biennial, among other things. He published over six hundred studies, reviews and articles, at home and abroad, and actively participated in numerous scientific and professional conferences around the world. He curated more than forty exhibitions and exhibition projects. In 2002, he founded the Lang Gallery in Samobor, where he lives. He was a two-term president of the Croatian National Committee of ICOM, and the laureate of the AICA Croatia Annual Award for 2019.

Silently Cancelling the Present: Unveiling Narratives, Exclusion, and Representation in Post-Yugoslav Context
— Maja Ćirić

This presentation intricately investigates the subtle dynamics of contemporary narrative control, exclusion, and representation within the institutional framework in the Post-Yugoslav territory and its surrounding. Titled "Silently Cancelling the Present," the study takes a nuanced approach, highlighting institutional deviations from current actualities, where the reinforcement of the Yugoslav narrative serves as just one facet of a multifaceted exploration.

The research aims to shed light on the intentional or serendipitous nature of incorporating the Yugoslav narrative. However, the scope extends beyond this, delving into broader institutional deviations from present actualities. The paper examines specific artistic positions and artworks featured in these institutional contexts to uncover the interconnected dynamics between curatorial decisions, representation, and the control of narratives in the dynamic landscape of contemporary art.

Key questions addressed include not only the strength of the Yugoslav identity in contrast to subsequent artistic positions but also a com-

prehensive exploration of broader institutional deviations from current realities. This encompasses technological and scientific innovation, technofeudalism, war terror, and their impact on or exclusion from the contemporary institutional discourse. The study navigates through themes of cultural diversity, post-socialist experiences, and the challenges associated with the trends in the Balkan region, all within the context of silently cancelling the present.

By offering a unique and comprehensive perspective on the integration of the Yugoslav narrative within institutional settings, this paper seeks to deepen our understanding of the profound significance and impact on the lack of criticality in the discourse of contemporary art. It places emphasis on the regressive aspects inherent in silent acts of cancellation within institutional contexts while acknowledging the broader trends that shape the landscape of present-day European art discourse and the impending challenges brought by the AI revolution.

Maja Ćirić, PhD (1977, Belgrade), is an independent curator and art critic, seamlessly blending the two roles. Originally focusing on the geopolitics of the curatorial, her interests evolved towards the multipolar geopolitics of planetary computation post the digital turn in 2020. Engaged in phygital projects, conferences, and exhibitions at the intersection of art, science, and technology, she also curates in the metaverse. Her impactful career includes

serving as the curator (2007) and commissioner (2013) of the Serbian Pavilion at the Venice Biennale. Noteworthy curatorships include the BJCEM Mediterranea Young Artist Biennale in Tirana, Albania (2017) and the 20th Pančevo Art Biennale in Pančevo, Serbia (2022). Her critical writings grace esteemed publications such as FlashArt, Obieg, Artforum, Artmargins Online, Arts of the Working Class, springerin, and Third Text, Sternberg Press. She is a recipient of prestigious awards, including the ISCP Curator Award, Dedalus Foundation Curatorial Research Award, Lazar Trifunović Award, ArtsLink Independent Projects Award, and Visual Artists Ireland Curatorial Research Award. She is or was a guest speaker at Harvard University, Centre Pompidou, MAC VAL, MNAC Bucharest, and recent conferences like the AICA Serbia Conference, or guest lecturer at institutions such as the Fine Arts Academy of China, Hanghzou, Faculty of Fine Arts and Faculty of Architecture at the University of Arts, and Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, etc.

Curating as a Resilience Practice
— Jovanka Popova

“Curating as a Resilience Practice” critically explores the multifaceted role of curating in the contemporary socio-political and cultural landscape, in the field of the intersection between social clashes and cultural efficacy, contemplating whether curatorial practices can serve as

agents of social solidarity, or as conduits for diverse political agendas. The narrative navigates the evolving relationship between art and politics, unveiling how art operates as a strategic tool for political intervention, economic rejuvenation, and the redistribution of geopolitical power.

Within the intricate web of cultural production, the presentation scrutinizes the delicate balance between aesthetic contemplation of politics and a deliberate avoidance of direct politicization. It also questions the challenges of maintaining a critical stance within art practices, highlighting efforts that oscillate between the limits imposed by the state, the market, and freelance activism. The final goal is to position artistic practices as integral contributors to democratic politics, portraying the role of the curator as a connector between privileged institutions and socially excluded groups.

Jovanka Popova (1980, Skopje) is a curator at Museum of Contemporary Art – Skopje and curator and program coordinator at Press to Exit Project Space, organization for contemporary art and curatorial practices. She is a PhD candidate at Faculty of Media and Communication, Singidunum University in Belgrade, Serbia. She has curated exhibitions in the contemporary art field in North Macedonia and worked on international curatorial projects. She was the curator of the North Macedonian Pavilion at the 58th Venice Biennale in 2019, and curator and coordinator for the 14th Manifesta Biennale in Prishtina, Parallel Program in MoCA Skopje for 2021–2023. She also presented her work at the Humboldt University, Central European University Budapest, Goethe University Frankfurt, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Bahcesehir University, Istanbul, Trondheim Academy of Fine Arts and other institutions. She served as a board member at MoCA – Skopje. She was executive director of Jadro Association of the Independent Cultural Scene, North Macedonia and she is president of the Macedonian Section of AICA International Association of Art Critics.

Contemporary Art Museums as Testing Grounds of Critical Museology
— Pedro Lorente

Since the 1970s, critical artists have created artwork that confronts the authority of temples of culture: this practice, known as “institutional critique,” is also inspiring curatorial revisionism. It was about time! Artists have always been the foremost and keenest critics of museums, however, should museologists persist in vicariously delegating such reflexive reassessments? For a museum to be a critical institution, it is not enough to display critical art, in fact, it is more definitive to curate critically. No longer content with showing off their puzzling buildings and collections to society, museums also wish to draw attention to their own curatorial endeavours.

Critical tendencies towards museographical self-reference are gaining momentum in the 21st century. However, more particularly, a historical reconsideration vis-à-vis modernity and its modes of display is now affecting museums of modern and contemporary art. By self-referentially retrieving former displays, museums are thus offering us a reflection of themselves as narratives under permanent (re)construction. What is ultimately exhibited is the museum itself and its history. Indeed, the key point is not so much to preserve testimonies of a museum's pedigree, but to instigate museological reflections about its past and present; even more so when museums have polemically discontinued their historical presentations. Re-assessing former displays and the criteria implemented in their staging do encourage public (self)reflection about changing curatorial practices and the evolution of museography.

On the other hand, increasingly more museums are devoting specific spaces to reviewing their respective pasts, presents and futures as institutions. However, these rooms devoted to their own history tend to recurrently remain well apart from the museum's regular trail regardless of whether they are devised as an introduction, the end of the visit, or as both. I am sorry to say that contemporary art museums rarely devote any space to telling their own history, perhaps because most of them are quite newly established institutions. Yet, some exceptional cases are producing curatorially prominent autobiographies. Most of these, I must say, are celebratory spaces that boast past and present deeds, but a critical stance can sometimes be found.

If only more museums would accompany reflections on their past with testimonies about present debates and future challenges! Art critics and cultural journalists could be excellent allies in this quest for public reflexivity in museums of modern/contemporary art by inspiring inquisitive reactions concerning the changing curatorial practices in the history of institutions. This is a personal aspiration I would like to encourage together with my colleagues of the International Association of Art Critics (AICA).

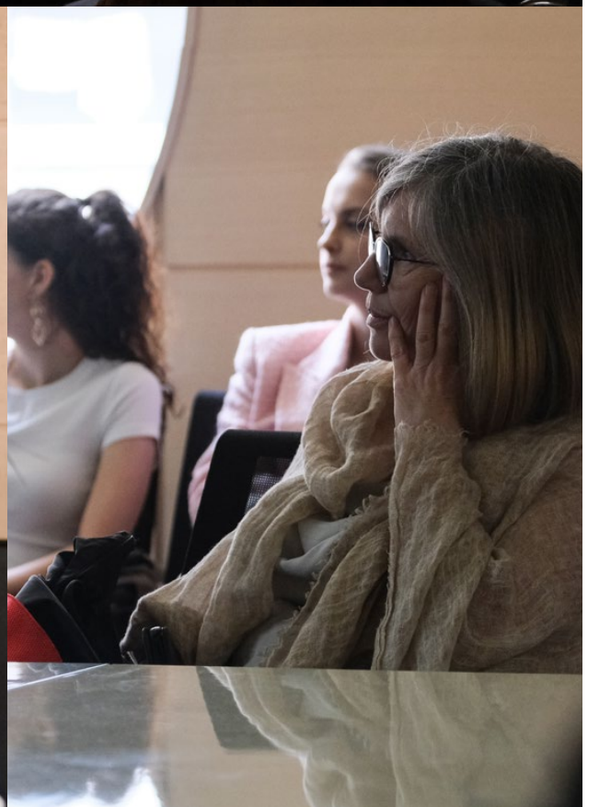
Pedro Lorente (1961, Saragosa) is Full Professor of Art History at the University of Saragossa (Spain), where he leads the research group Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere. His last book in English, Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums, was published in 2022 by Routledge. The same publisher released in 2019 his previous book: Public Art and Museums in Cultural Districts. Ashgate published in 1998 the book based on his PhD (supervised by Eileen Hooper-Greenhill at the Department of Museum Studies of Leicester University): Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930, which was the prequel to his best-known publication, The Museums of Contemporary Art: Notion and Development (also available in Spanish, French and Turkish).

Prof. Lorente is member of the editorial board of specialized journals such as Museum and Society, Museum History Journal, Museology: International Scientific Electronic Journal, MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, Culture et Musées, MODOS, ICOFOM Study Series, Journal of International Museum Education, Museo y Territorio, Revista de Museología, or Museos.es, etc.

Building upon the foundations established by the previous conferences, Exhibitive Cartographies III broadened the project's international dialogue through a focus on critical museology, museum self-reflexivity and contemporary curatorial methodologies. The conference brought together scholars and curators from several countries, further consolidating the Exhibitive Cartographies platform as a forum for research on exhibition histories and curatorial practices. The programme and abstracts are reproduced below.







INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PROFESSIONAL CONFERENCE EXHIBITIVE CARTOGRAPHIES III

Critical Instrumentation, Exhibitive and Curatorial Narratives
Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Split 14 May, 2024

ORGANIZED by Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split, and Croatian Section of the International Association of Art Critics (AICA Croatia)

KEYNOTE LECTURER
Pedro Lorente, PhD (Full Professor of Art History at the University of Saragossa)

INVITED LECTURERS
Jovanka Popova (curator, Museum of Contemporary Art, Skopje, North Macedonia), Dalibor Prančević, PhD (Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split), Božo Kesić, PhD (Senior Assistant at the Department of Painting, Arts Academy, University of Split)

The conference is supported by Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split, and AICA International.

Programme and Book of Abstracts

PROGRAMME 14 May
Faculty of Humanities
and Social Sciences,
University of Split,
Poljička Street 35

17:00 – 20:00 h

Pedro Lorente
Self-Referential Museographies in Museums of Contemporary Art as Landmarks of Critical Museology

Jovanka Popova
Curating as a Resilience Practice

Dalibor Prančević
Peripheral Discourses: Davor Matičević and his Influence on Art Scene in Split During the 1980s

Silva Kalčić
Extended Curatorial Practices of Želimir Koščević

Božo Kesić
Homeland War Memorials in Croatia – Drawing a Map

Discussion

Self-Referential Museographies in Museums of Contemporary art as Landmarks of Critical Museology
— Pedro Lorente

Since the 1970s, critical artists have created artwork that confronts the authority of temples of culture: this practice, known as "institutional critique," is also inspiring curatorial revisionism. It was about time! Artists have always been the foremost and keenest critics of museums; however, should museologists persist in vicariously delegating such reflexive reassessments? For a museum to be a critical institution, it is not enough to display critical art; in fact, it is more definitive to curate critically. No longer content with showing off their puzzling buildings and collections to society, museums also wish to draw attention to their own curatorial endeavours.

Critical tendencies towards museographical self-reference are gaining momentum in the 21st century. However, more particularly, a historical reconsideration vis-à-vis modernity and its modes of display is now affecting museums of modern and contemporary art. By self-referentially retrieving former displays, museums are thus offering us a reflection of themselves as narratives under permanent (re)construction. What is ultimately exhibited is the museum itself and its history. Indeed, the key point is not so much to preserve testimonies of a museum's pedigree, but to instigate museological reflections about its past and present; even more so when museums have polemically discontinued their historical presentations. Re-assessing former displays and the criteria implemented in their staging do encourage public (self)reflection about changing curatorial practices and the evolution of museography.

On the other hand, increasingly more museums are devoting specific spaces to reviewing their respective pasts, presents and futures as institutions. However, these rooms devoted to their own history tend to recurrently remain well apart from the museum's regular trail, regardless of whether they are devised as an introduction, the end of the visit, or as both. I am sorry to say that contemporary art museums rarely devote any space to telling their own history, perhaps because most of them are quite newly established institutions. Yet, some exceptional cases are producing curatorially prominent autobiographies. Most of these, I

must say, are celebratory spaces that boast past and present deeds, but a critical stance can sometimes be found.

If only more museums would accompany reflections on their past with testimonies about present debates and future challenges! Art critics and cultural journalists could be excellent allies in this quest for public reflexivity in museums of modern/contemporary art by inspiring inquisitive reactions concerning the history of institutions.

Curating as a Resilience Practice
— Jovanka Popova

"Curating as a Resilience Practice" critically explores the multifaceted role of curating in the contemporary socio-political and cultural landscape, in the field of the intersection between social clashes and cultural efficacy, contemplating whether curatorial practices can serve as agents of social solidarity, or as conduits for diverse political agendas. The narrative navigates the evolving relationship between art and politics, unveiling how art operates as a strategic tool for political intervention, economic rejuvenation, and the redistribution of geopolitical power.

Within the intricate web of cultural production, the presentation scrutinizes the delicate balance between aesthetic contemplation of politics and a deliberate avoidance of direct politicization. It also questions the challenges of maintaining a critical stance within art practices, highlighting efforts that oscillate between the limits imposed by the state, the market, and freelance activism. The final goal is to position artistic practices as integral contributors to democratic politics, portraying the role of the curator as a connector between privileged institutions and socially excluded groups.

Peripheral Discourses: Davor Matičević and his Influence on Art Practice in Split During the 1980s
— Dalibor Prančević

Davor Matičević (1945–1994), a graduate in art history and archaeology, emerged as a notable curator on the 1970s and 1980s art scene. Matičević held a longstanding position as a curator at the Gallery of Contemporary Art – Gallery of the City of Zagreb, a precursor to the present-day Museum of Contemporary Art. Notably, from 1991 until his demise, he assumed the directorship of the Museum of Contemporary Art in Zagreb. Matičević's curatorial endeavours encompassed a diverse array of projects, yet his most significant contributions had to do with the representation of visual artists in the public realm. His seminal curatorial project, Possibilities for 71, characterised the represented artists as the 'new generation of Zagreb interventionists', thus signalling a departure towards a novel paradigm in the artistic configuration of public spaces. This project, guided by Matičević's clear curatorial vision, aimed to connect the world of visual arts with the broader public domain – an approach echoed in the subsequent works of Želimir Koščević, whose curatorial investigations at the Student Centre Gallery in Zagreb scrutinised public space, its artistic manifestations, and audience engagement.

This presentation will delve into Davor Matičević's curatorial pursuits in his native Split during the 1980s, spanning from the interpretation of the 'new image' phenomenon to sculptural interventions in public spaces and solo exhibitions by selected artists. The term 'peripheral'

is employed herein, drawing upon the lexicon of Ljubo Karaman (1886–1971), another esteemed art historian associated with Split, who observed and described the peripheral milieu (or society) in 1963:

'Peripheral society' denotes a society which is positioned at a certain distance from the dominant cultural regions and which is influenced from multiple sources. By adopting and processing these various influences, such a society develops its own independent local artistic activity.

Dalibor Prančević (Split, 1972), a scholar of art history based in Split, directs his academic and professional focus towards the nuances of 20th-century art. Presently, he serves as an associate professor at the Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split. Dr Prančević is a prolific author, contributing regularly to scholarly discourse on modern and contemporary art as well as visual culture. Additionally, he has curated numerous exhibitions showcasing modern and contemporary art.

Extended Curatorial Practices of Želimir Koščević
— Silva Kalčić

The presentation raises fundamental questions about curatorial practices in contemporary art in Croatia. The history of curatorial practices is a relatively little studied area in Croatian art history, while it is increasingly present at the international level. Curatorial practices in art theory began to be associated with education, or the mediation of knowledge about art, only from the early 2000s, when the so-called "educational turn" started being discussed. The objective is to address this important subject at the crossroads of art criticism, theory and practice, with examples from exhibition history and by contextualisation of curatorial practices in art-historical research. The example of curatorial work as institutional critique is that of Želimir Koščević, a doyen of Croatian art criticism and curator. His first conceptual exhibition, and the first example of conceptual curatorial practice in the local context, was the Exhibition of Women and Men with the subtitle An Intimate Exhibition, held on June 26, 1969, from 9 p.m., at the Student Centre Gallery in Zagreb. It was conceived as a one-day "didactic" exhibition, the ninth in the gallery's programme that year. The space in front of the Gallery was brightly lit and the doors opened at exactly 9 p.m. so that the audience enter as a crowd. The empty "white cube" of the gallery invited the audience to become the "body" of the exhibition, serving as the carriers of its content. The empty gallery was envisioned as a place for an intimate encounter between "exhibits," confirming the transmedia nature of contemporary art. The presence of visitors with "no strings attached" was an opportunity for mutual communication and potential continuation of socialising, as they were so encouraged with a leaflet they each received at the entrance to the exhibition space. It is interesting that the audience

moved along the edge of the exhibition space as if they were works at the exhibition (usually a wall display), no one wanted to go to the light-flooded centre, i.e. the central part of the gallery remained empty.

Homeland War Memorials in Croatia – Drawing a Map
— Božo Kesić

The production of monuments has always been a largely political affair, more so in tumultuous times. Such was the period marked by the Homeland War (Croatian War of Independence) fought between 1991 and 1995. As the Republic of Croatia is a relatively young country, politics and specific geographical, historical and social circumstances still play a part in the production of artefacts such as monuments, even more conspicuously so in comparison to other institutional frameworks in which visual phenomena are made, displayed, perceived and interpreted. The aim of this presentation is to try to establish how these circumstances are reflected in recent memorials' production in Croatia, as well as describe these processes as close as possible to terms of conventions mostly developed in the realm of (high) art, i.e. categories of authorship, presentation (exhibition-value, display of the work) and interpretation (reception and relation to the public).

Božo Kesić (Split, 1990) graduated in art history and English language and literature at the Faculty of Social Sciences, University of Split. He received his PhD degree in art history from the University of Zadar in 2023 on the subject of monuments in the Republic of Croatia. Currently, he is senior assistant at the Department of Painting, Arts Academy, University of Split. He also works as an independent curator. He is mainly interested in some aspects of modern and contemporary painting and sculpture.


Dan Perjovschi
OUT AND IN THE MUSEUM




ThinkCentre



RECENZENTI POJEDINIH ČLANAKA /
REVIEWERS OF INDIVIDUAL ARTICLES

izv. prof. dr. sc. Josipa Alviž
dr. sc. Sonja Briski Uzelac, red. prof. u miru
doc. dr. sc. Natalia Bursiewicz
dr. sc. Ivana Hanaček
dr. sc. Dora Derado Giljanović
prof. dr. sc. Marina Gržinić Mauhler
izv. prof. dr. sc. Silva Kalčić
doc. dr. sc. Małgorzata Kaźmierczak
dr. sc. Božo Kesić, viši asist.
prof. dr. art. Andreja Kulunčić
prof. dr. sc. Nataša Lah
dr. sc. Igor Loinjak, pred.
izv. prof. dr. sc. Maria Manuela Lopes
dr. sc. Suzana Marjanić, znan. savj.
dr. sc. Roxana Modreanu, viša pred.
prof. dr. sc. Marina Vicelja Matijašić
izv. prof. dr. sc. Blaženka Perica
dr. sc. Patricia Počanić, viši asist.
doc. dr. sc. Ivana Podnar
Jovanka Popova, doktorandica
dr. sc. Iva Prosoli Stojkovska, muzejska savj., znan. sur.
doc. dr. sc. Mirela Ramljak Purgar
Janka Vukmir
doc. dr. sc. Dario Vuger

