

Kustoska praksa kao intervencija u akademske edukacijske modele i diskurs povijesti umjetnosti

Od začetaka svoje emancipacije kao neovisne discipline krajem 60-ih godina 20. stoljeća pa do danas kustoska praksa prošla je kroz niz transformacija koje su redefinirale i usložnjavale njezino značenje i metodologiju, kao i njezin odnos prema umjetničkoj produkciji i kritičkoj i umjetničkoj teoriji. Danas se u kontekstu razmatranja kustoske ali i umjetničke, kao i šire kulturne prakse, često govori o »edukacijskom obratu«, odnosno zamjetnom porastu diskurzivnih i edukacijskih formata u sklopu kustoskih, muzejskih ili izložbenih programa koji, u radikalnijim primjerima, postaju i osnovnim sadržajem pojedinih projekata. Jedan od najčešće navođenih primjera (iako u konačnici nerealiziran) koncept je za *Manifestu 6* iz 2006. godine koji reprezentativni format bienala transformira u procesualnu formu »izložbe kao škole«.¹ Srodne tendencije, privremene i alternativne škole, u umjetničkoj praksi možemo pratiti tijekom čitavoga 20. stoljeća, međutim, o relevantnom »obratu«, naročito unutar kustoskih praksi, možemo govoriti tek razmatrajući zbivanja posljednjih dvadeset godina.² U ovom tekstu pokušat ću iscrtno konture čitanja ovog obrata u kontekstu suvremene kustoske produkcije u Hrvatskoj, pri čemu ću se, budući da mom bavljenju ovom temom još uvijek ne prethodi relevantno istraživanje, zadržati prije svega na primjerima iz vlastite suradničke kustoske prakse koja se u ovom trenutku programski konstituira upravo kroz rastvaranje odnosa i napetosti između kustoske i akademske prakse. Pritom me ne zanima tek apropijacija edukacijskih ili diskurzivnih modela, nego kustoska praksa kao intervencija u postojeće diskurse i metodologije povijesti umjetnosti, bez obzira kroz koji se format manifestira – radionicu, publikaciju, izvedbu, izložbu, odnosno neovisno o tome je li format sam po sebi primarno »diskurzivan« ili »edukacijski«.

Termin »edukacijski obrat« stoga može poslužiti tek kao širi, orijentacijski okvir – jer je riječ o intervenciji u dominantne modele proizvodnje i distribucije znanja – međutim, pri razmatranju navedenih pitanja u lokalnom, kao i regionalnom pa i širem tzv. istočnoeuropskom kontekstu, preciznije bi bilo govoriti o »povijesnoumjetničkom« obratu. Naime, kao specifično obilježje kako umjetničke, tako i kustoske prakse (post)socijalističkih zemalja, ističe se usredotočenost na preispitivanje i preispisivanje lokalnih i regionalnih povijesti umjetničkih praksi, i njihova odnosa prema kanonskoj zapadnjačkoj, tj. euroameričkoj povijesti umjetnosti. Riječ je o kritici i intervenciji u lokalne i internacionalne diskurse povijesti umjetnosti koji su donekle ili posve zanemarivali

istočnoeuropske kritičke, avangardne, neo- i postavangardne umjetničke prakse ili ih, u razdoblju postsocijalizma, čitali isključivo kroz revizionističke paradigme disidentstva u odnosu na totalitarne komunističke režime te, nakon 1989. i oživljenog interesa za zbivanja iza željezne zavjese, kroz hegemonijske i neokolonijalne modele »zakašnjelosti« ili devijacije u odnosu na kanon. U takvoj konstelaciji, umjetnici često prisvajaju ulogu povjesničara umjetnosti i muzeologa, inicirajući procese (samo)historizacije – arhiviranja, klasificiranja i interpretacije vlastite (ali ne nužno samo vlastite) umjetničke prakse – koji se u pojedinim slučajevima konstituiraju i kao autonomna umjetnička praksa. Jedan od najupečatljivijih i najdosljednije provedenih primjera je slovenska skupina Irwin, i njihovi projekti *Retroavangarda*, *East Art Map* i *Like to like: Irwin – OHO*.³

Sukladno tome, kustoske prakse u postsocijalističkom kontekstu pokazuju – u odnosu na zapadnjačku produkciju neusporediv – interes za nova čitanja historijskih umjetničkih fenomena i intervencije u postojeće povijesnoumjetničke narative. Ovdje se zaista može govoriti o obratu, premda bismo ga mogli označiti i kao obrat obrata, budući da začetke neovisne kustoske prakse pratimo upravo kroz njezinu emancipaciju od muzejskog i muzeološkoga konteksta, odnosno klasičnog određenja kustosa kao onoga tko je zadužen za pojedinu muzejsku zbirku, dakle povijesnu građu. Nasuprot tome, neovisni kustos bavi se prije svega suvremenom umjetničkom produkcijom – odnosno stvaranjem obrisa buduće povijesti umjetnosti – a njegova je »matična institucija« tek internacionalna mreža umjetnika, kritičara, kustosa i intelektualaca, bez tereta povijesti i brige o povijesnom naslijeđu. U slučaju kustoskih praksi o kojima je ovdje riječ i koje se iznova vraćaju povijesnoj građi, događa se dakle dvostruki obrat koji, međutim, nipošto nije reakcionaran, već upravo dvostruko transformacijski: i u odnosu na kustosku praksu i diskurs povijesti umjetnosti. Povijesnoumjetnički fenomeni ne sagledavaju se iz muzeološke perspektive, niti konvencionalnom znanstvenoistraživačkom metodologijom, već iz perspektive aktualnoga umjetničkog, kulturnog i političkog trenutka, pri čemu sâm izbor materijala, a prije svega način njegove prezentacije i interpretacije, postaje intervencijom u specifični kulturno-politički kontekst.

Projekt koji utjelovljuje takav pristup, a ujedno okuplja i sudionike koji su do tada u svojim individualnim praksama djelovali u ovom polju, istraživački je, izložbeni i izdavački projekt *Političke prakse (post)jugoslavenske umjetnosti*, ra-

zvijan od 2006. godine u suradnji kustoskih udruga Prelom kolektiv iz Beograda, WHW/Što, kako i za koga iz Zagreba, kuda.org iz Novog Sada i SCCA iz Sarajeva. Istoimena izložba, čija je kustosica bila Jelena Vesić (Prelom kolektiv), održana je 2009. godine u Muzeju 25. maj u Beogradu kao zaključak projekta, ili jedne njegove faze, okupljajući devet istraživanja pojedinačnih kustosa-istraživača/kustoskih kolektiva, kao i niz umjetničkih radova novije produkcije koji na različite načine uspostavljaju dijalog s preispitivanim umjetničkim i kulturnim naslijeđem.⁴ U uvodnom tekstu kataloga, Jelena Vesić i Dušan Grlja kao osnovni cilj projekta zacrtavaju suprotstavljanje dominantnim diskursima koji umjetnost socijalističke Jugoslavije čitaju ili kroz paradigmu disidentskog otpora totalitarističkim komunističkim režimima Istočnog bloka (pri čemu se zanemaruju specifičnosti jugoslavenskoga socijalističkog projekta) i/ili kroz lokalne konstrukte nacionalne kulture, pri čemu se »jugoslovenska umetnost (...) rasparčava i (pre)raspodeljuje u niz nacionalnih istorija umetnosti, koje počivaju na 'oslobađanju' individualnih umjetničkih doprinosa od 'komunističke stege' i njihovom 'vraćanju' pod okrilje matične nacionalne kulture, što čini sastavni deo procesa konsolidacije novonastalih država-nacija.«⁵ Izložba se usredotočuje na tri tematska podskupa: partizansku umjetnost, socijalistički modernizam i Nove umjetničke prakse, koji ujedno predstavljaju i tri različite konceptualizacije odnosa između autonomije umjetnosti i društveno-političkog angažmana. Nije dakle riječ o sveobuhvatnom pregledu, nego o izboru koji rastvara okvir za čitanje pojedinačnih umjetničkih praksi u njihovu historijskom kontekstu, ali istodobno i za čitanje suvremenog trenutka i načina na koji je danas moguće misliti o političkim, tj. emancipatornim umjetničkim praksama. Upravo stoga autori predgovora i naglašavaju da nije riječ o historizaciji, nego o aktualizaciji.⁶

Kustoske prakse udružene u ovome projektu tako su istodobno i intervencija u prevladavajuće povijesnoumjetničke diskurse i suvremeni trenutak umjetnosti u doba neoliberalnog kapitalizma ali, nikako manje važno, i kritička intervencija u novonacionalne političke realnosti i ideološke konstrukte koji zajedničko kulturno i društveno naslijeđe Jugoslavije ili ignoriraju ili nacionaliziraju. Već je sama činjenica da se u naslovu predstavljaju i čitaju kao političke, i kao jugoslavenske subverzije, ne samo nacionalizirajućih i nacionalističkih diskursa, nego i globalnih koji, vođeni tržišno-profitnom logikom i agendama financijera razvoja civilnog društva, na raspadnutom mjestu jugoslavenske političke zajednice stvaraju regionalni konstrukt Zapadnog Balkana.

Jednake procese možemo pratiti ako promotrimo situaciju u Hrvatskoj i, specifično, odnos prema fenomenima Nove umjetničke prakse, ili umjetnosti 60-ih i 70-ih godina. Tijekom posljednjih dvadeset godina aktualizacija ovoga umjetničkog naslijeđa odvijala se gotovo isključivo u okviru djelovanja izvaninstitucionalne kulturne scene, a prije svega mimo konteksta akademske povijesnoumjetničke prakse, koja je – sve donedavno, i to zaslugom upornih pojedinaca, a ne u sklopu prepoznatljive »strategije« struke⁷ – nije postavljala kao relevantan predmet istraživanja. Pored toga što nisu bile predmetom relevantnih istraživačkih projekata i doktorskih disertacija, u sklopu akademskih kurikuluma također su dobivale tek marginalno mjesto, a i tada skučene is-

ključivo na okvire nacionalne kulture, što za posljedicu ima zanemarivanje njihova širega povijesnog i institucionalnog konteksta, kao i specifičnog konteksta kulturnih politika socijalističke Jugoslavije.

S druge strane, u polju institucionalne umjetničke scene, Muzej suvremene umjetnosti tijekom 90-ih i poslije održava nekoliko samostalnih izložbi protagonista Nove umjetničke prakse, kao i izložbu *Neprilagođeni* kustosa Tihomira Milovca i *Here Tomorrow* Roxane Marcocci, koje iscrtavaju kontinuitet Nove umjetničke prakse i suvremenih umjetničkih pojava. Međutim, MSU ne uspijeva do kraja iskoristiti potencijal trenutka novopobuđenoga globalnog interesa za »umjetnosti Istočne Europe« i stvoriti prepoznatljiv kulturni kapital upravo na osnovi ovoga naslijeđa i svoje vlastite, više nego relevantne, povijesne uloge u njegovu stvaranju.⁸ Kao nov, pozitivan pomak treba ipak spomenuti nedavno započet projekt MSU-a, *Digitalizacija ideja: arhivi konceptualnih i neoavangardnih umjetničkih praksi*, koji se odvija u suradnji s muzejima za modernu i suvremenu umjetnost iz Ljubljane, Novog Sada i Varšave.

Koliko god problematično bilo igranje na kartu novokonstruirane egzotičnosti umjetnosti »iza željezne zavjese«, rezultat nedovoljnoga istraživačkog, izlagačkog, ali i financijskog ulaganja i strateškog pristupa u sklopu javnih kulturnih i obrazovnih politika je s jedne strane stvaranje lokalnih privatnih zbirki, a s druge strani zaklada i zbirki koje svoj *brand* temelje upravo na »posvajanju« ovih umjetničkih praksi, dok reprezentativne monografije i velike retrospektivne izložbe umjetnika poput Sanje Iveković ili Mladena Stilinovića, koje se danas odvijaju u sklopu programa prestižnih svjetskih muzeja, ne možemo pronaći u programima lokalnih institucija.⁹

Međutim, intervencije u opće stanje zanemarenosti naslijeđa Novih umjetničkih praksi odvijale su se, prije svega, na polju izvaninstitucionalne kulture (u svojim počecima također primarno financirane kapitalom stranih zaklada). Važno je istaknuti projekte SCCA – Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, prije svega izložbu i monografiju *Grupa šestorice autora* (ur. Janka Vukmir) iza koje stoji visokoprofesionalan istraživački, dokumentacijski i interpretacijski rad. Također, ističe se individualni rad nezavisne kustosice Branke Stipančić (nakon njezinih jednako važnih projekata u sklopu SCCA i MSU-a) na izložbenim i izdavačkim projektima o Dimitriju Bašičeviću Mangelosu, Mladenu Stilinoviću, Vladi Marteku, Josipu Vaništi itd. Tijekom 2000-ih treba, prije svega, istaknuti rad kustoskog kolektiva WHW/Što, kako i za koga i njihovo trajno bavljenje novim, politizirajućim i polemičkim čitanjima fenomena Nove umjetničke prakse, kao i kulturno-političkog naslijeđa jugoslavenskoga socijalističkog projekta uopće. Posebno treba spomenuti projekte *Umjetnost uvijek ima posljedice* (u suradnji s kuda.org, Novi Sad; Museum Sztuki, Lodz; tranzit.hu, Budimpešta), *Vojin Bakić, Antispomenik Nikoli Tesli*, suradnički projekt *Slatke šezdesete* te najnoviji projekt u sklopu hrvatskog paviljona na Venecijanskom bijenalu koji u dijalog postavlja rad Tomislava Gotovca i izvedbenog kolektiva Bad.co.¹⁰ Navedeni projekti u oficijelne povijesnoumjetničke diskurse interviraju ili aktivirajući »prazan« ili zaboravljeni prostor, odnosno predmet interesa, ili ulazeći u dijalog i polemiku s postojećim čitanjima i interpretacijskim okvirima. S obzirom na

raspoloživa sredstva i infrastrukturu odvijaju se ili kao projekti iza kojih stoji dugoročni, fokusirani rad i istraživanje, ili kao svojevrsne urgentne kustoske intervencije u kulturni i društveno-politički trenutak, izvedene minimalnim sredstvima i velikom dozom entuzijazma i angažmana.

Često upravo nedostatak primjerenih uvjeta (bilo vremenskih, infrastrukturnih ili financijskih) postaje okidačem novih, eksperimentalnih pristupa kustosko-povijesnoumjetničkoj praksi. Ovdje ću navesti primjer projekta *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* kustoske udruge KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse, u kojem sam sudjelovala kao koautorica. Projekt je nastao na osnovi poziva organizatora konferencije PSi#15 (Performance Studies International #15), održane u Zagrebu u lipnju 2009. godine.¹¹ Namjera poziva bila je da kao kustoski kolektiv koji se, između ostalog, bavi suvremenim performansom i *body artom* osmislimo događaj koji bi internacionalnim gostima predstavio neki aspekt performansa u Hrvatskoj. Razmišljajući o ovom zadatku, odlučile smo, unatoč kratkom roku i nedostatku većih produkcijskih sredstava, osmisliti nešto što nadilazi formu prezentacije, razgovora ili predavanja, te u konačnici koncipirale potpuno novi format koji smo nazvale »povijesnoumjetnička drama/igrokaz« (art history play). Potaknute s jedne strane nepostojanjem usustavljene, znanstvene povijesti, odnosno »službenog« narativa o povijesti performansa u Hrvatskoj (pri čemu se ona u dobrom dijelu temelji na usmenoj predaji, sjećanjima, mitovima i konstrukcijama), a s druge strane kompleksnim odnosom performansa kao efemerne forme i učinaka njegove dokumentacije, koja postaje osnovom povijesnoumjetničkih narativa, naslov i »žanr« projekta odražavali su tenzije između »stvarnosti« i »fikcije« te u konačnici i samu povijest umjetnosti kao fiktivski i nužno performativni žanr. U sklopu samog projekta, to je i doslovno provedeno: istraživanje o povijesti performansa u Hrvatskoj pretvoreno je u predstavu u kojoj je narator (Master of Ceremony), u formi »vodstva« kroz povijest performansa, gledatelje vodio po prostorima Studentskog centra u kojima su glumci izvodili odabrane performanse nastale od 70-ih godina do danas, koji se na različite načine bave tijelom i tjelesno određenim, intersubjektivnim iskustvom.¹² Uokvirivanje projekta unutar polja fikcije postavljeno je u tenziji s istodobnim inzistiranjem da se izvedba ne temelji na reinterpretaciji (što je slučaj u umjetničkim reizvedbama vlastitih ili tuđih performansa), nego pokušaju što vjernije rekreacije originala, dakako, sa sviješću kako je istodobno riječ o apsurdnom zahtjevu i da je takvo bezinteresno uskrnuće nemoguće. Međutim, granice zamišljenoga stvarnog događaja i fikcije nisu tek jednoznačno postavljene; glumci su u pojedinim slučajevima bili izloženi radikalnim zahvatima na vlastitim tijelima (ponekad s trajnim posljedicama, poput tetoviranja), pri čemu proces fikcije – kao uostalom i svaki čin historizacije ili interpretacije – nužno rezultira stvarnim posljedicama.

Ideja performativne povijesti umjetnosti ili povijesti umjetnosti kao performativa osnova je nekoliko projekata koje smo Antonia Majača i ja ostvarile i započele u okviru Instituta za trajanje, mjesto i varijable (DeLVe). Ideja pokretanja ovog (zapravo fiktivnog) instituta nastala je upravo kao rezultat potrage za načinom rada koji nadilazi imperativ brzozmjenjujuće produkcije s naglaskom na kontinuiranu javnu

prezentaciju karakterističan za kustoski rad u galerijskom kontekstu (u našem slučaju, u Galeriji Miroslav Kraljević). DeLVe je zamišljen kao spoj kustoske i akademske prakse, prisvajajući jednako kustoske metode i strategije, kao i model dugoročnoga i fokusiranoga istraživanja, kakvoga kustosi, bilo u institucionalnom ili izvaninstitucionalnom kontekstu, rijetko mogu priuštiti. Procesualnost rada, uključivanje suradnika i stvaranje manje ili više privremenih mislećih i djelujućih zajednica postavljena je ispred imperativa vidljivosti i reprezentativnosti. Naše bavljenje Novom umjetničkom praksom započelo je s dvama otprilike istodobnim projektima, u drugoj polovini 2008. godine: uređivanjem 83. broja časopisa *Život umjetnosti* i u njemu objavljenog teksta *Pljuni istini u oči (a zatim brzo zatvori oči pred istinom)* i radionice »Povijest kustoskih i samoorganizacijskih praksi u Hrvatskoj«, održane u sklopu projekta *Kustoska platforma* tijekom 2008. i 2009. godine.

Radionica je zamišljena kao intervencija u nepostojeći korpus istraživanja koji bi se bavio specifičnom povijesti kustoskih i izložbenih praksi u lokalnom kontekstu, u situaciji kada se ta povijest intenzivno ispisuje na međunarodnoj razini (zaobilazeći još jednom prakse izvan euroameričkog okvira).¹³ Rad se tijekom nekoliko mjeseci odvijao u obliku seminara (otvorenih i javnosti) u kojima su studentice predstavljale svoja pojedinačna istraživanja koja su bila osnovom zajedničkih rasprava, u nekim slučajevima i uz prisustvo pozvanih gostiju. Program je bio zacrtan kao istraživanje svojevrsnoga recipročnog obrata unutar kustoskih i umjetničkih praksi: povijest kustoskih praksi pratili smo kao povijest autorskih ideja koje nisu tek prezentirale umjetničku praksu, nego su i transformirale umjetničku scenu, načine mišljenja umjetnosti i njezina odnosa prema društvu. S druge strane, umjetničke prakse nisu sagledavane kroz korpus umjetničkih radova, već kroz načine na koje su se umjetnici samoorganizirali, stvarali nove prostore produkcije i prezentacije umjetnosti i tako sami preuzimali ulogu kustosa. Konkretno, teme koje smo pratili bile su: jedinstveni izložbeni eksperimenti Želimira Košćevića u Galeriji SC; Ide Biard i »Galerije stanara«; prve izložbe u javnom prostoru (sekcija »Prijedlog Zagrebačkog salona«, *Mogućnosti za '71*, Akcija Total); izložbe na rubnim ili »neobičnim« mjestima, poput *Gulivera u zemlji čudesa* u parku u Karlovcu, *Pučkih svečanosti* u Novom Zagrebu) te konačno izložbe koje su bile relevantne intervencije u povijesnoumjetničke narative (izložba *Gorgona* Nene Dimitrijević (1977.), izložbe *Nova umjetnička praksa* (1978.) i *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih* (1981.) Galerije suvremene umjetnosti) te su i danas ključni oslonci za faktografiju i interpretaciju Novih umjetničkih praksi. Linija umjetničkih samoorganiziranih inicijativa seže od Gorgonina Salona Šira, preko izložbi-akcija u javnom prostoru Grupe šestorice autora i njihova časopisa *Maj 75, French Windowa* (Goran Trbuljak u suradnji s »Galerijom stanara«), Haustora Frankopanske 2a (Nena i Braco Dimitrijević), Radne zajednice umjetnika Podroom i, konačno, Galerije PM kojom započinje i kasnija institucionalizacija ove povijesne linije umjetničkog samoorganiziranja. Cilj je također bio potaknuti studentice ne samo na prezentaciju materijala iz sekundarnih izvora nego i na istraživanje izvorne građe, prikupljanje novih materijala, razgovore sa sudionicima. Također, ideja, nažalost neostvorena,

bila je sva pojedinačna istraživanja okupiti na izložbi kako bi se testirao upravo kustoski zaokret povijesnoumjetničkog istraživanja – ispitivanje metodologija i koncepata putem kojih se istraživački rad transformira u izložbeni, u javnu prezentaciju.

Tekst za 83. broj *Života umjetnosti* (koji je tematski bio usmjeren na istraživanje veza između događanja 1968. i umjetničke prakse, iz perspektive aktualnih čitanja i relacija naspram ovih fenomena) izveden je kao svojevrsni eksperiment pisanja koji razbija klasičnu strukturu koherentnog povijesno-umjetničkog teksta/narativa, čineći pri tome vidljivima reference, istraživačke bilješke, asocijacije iz područja popularne kulture, medija, glazbe itd. koje inače ne nalazimo u znanstvenim tekstovima, očišćenima od svega što ugrožava čvrsto postavljenu tezu i njezinu razradu. Osnovna linija teksta, uz fusnote i fotografije, tako je sadržavala i hipertekstualnu strukturu čiji je jedan dio gradio i *soundtrack* teksta, sadržavajući stihove iz popularne novovalne i suvremene *rock* glazbe, a ostatak se sastojao od »slučajnih« asocijacija, »istrgnutih« i slobodno vezanih citata, metanarativa i sl. Jednako tako, tekst nije zamišljen kao zatvorena struktura, već jedan od mogućih performativa pisanja, pri čemu se u svako sljedeće objavljivanje intervenira novim fragmentima i narativima.¹⁴ Tematski, tekst je istraživao odnos prema revolucionarnim ili transformacijskim događajima iz prošlosti, odnose melankolije i revolucije, mita i povijesti, angažmana i eskapizma, te konstituiranje fluidnih »singularno-pluralnih« zajednica (naspram kolektiviteta) kao ključne osnove za čitanje umjetničkih praksi 60-ih i 70-ih godina.

Oba projekta i teme koje su otvorili postali su osnovom koncipiranja dugoročnoga istraživačkog, arhivsko-izložbenog i izdavačkog projekta *Izvađeni iz gomile*, započetog 2009. godine prezentacijom dotadašnjeg istraživanja na izložbi *Političke prakse (post)jugoslavenske umjetnosti* i kasnije u Galeriji Škuc u Ljubljani.¹⁵ Naslovljen prema radu Mladena Stilinovića iz 1976. godine, *Izvađeni iz gomile* podcrtava podjednako i teme i metodologiju projekta. Projekt je nastavljen istraživanjem u Pragu 2011. godine (u suradnji s *transitdisplay*, Prag) i kroz otvoreni seminar (2010.) i prvi u nizu zbornika tekstova *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I* (2011.), u suradnji s udrugom BLOK. U fokusu su umjetničke i kustoske/izložbene prakse (uvjetno rečeno) historijske konceptuale, neomeđene geografskim fokusom, koje rastvaraju nova čitanja pojma javnosti, publike i javnog djelovanja. Interpretacijski narativ usidren je u pojmu »odgođene publike« i činjenici da su se razmatrane prakse odvijale unutar uskoga kruga privremenih zajednica suradnika, kolega, istomišljenika, pri čemu mnoge od njih u trenutku same izvedbe nisu ni bile »javno« izložene – odvijale su se na mjestima netipičnima za prezentaciju umjetnosti, u parkovima, prirodi, rubnim dijelovima grada ili privatnim, zatvorenim prostorima; ili u gradskim jezgrama gdje su se, međutim, koristili taktikama mimikrije, ne upućujući na to da je riječ o umjetničkom događanju. Ključan oslonac projekta upravo je istraživanje ovih mjesta događanja, kao i načina na koje su se generirale privremene zajednice unutar njih. Također, fokus je na učincima koje mi danas, kao njihova odgođena publika, proizvodimo pri njihovoj aktualizaciji i čitanju. Sami umjetnički radovi imaju dakle tek sekundarnu važnost, a u prvi je plan stavljeno razmatranje moguć-

nosti djelovanja mimo neposredne vidljivosti i redefiniranja pojma zajednice i javnosti, odnosno stvaranje usporednih, osnažujućih prostora javnosti i zajedničkog djelovanja. Ovaj fokus nije relevantan samo iz perspektive historijskog istraživanja, već je subverzivan upravo u odnosu na današnje imperativne vidljivosti, financijera koji projekte evaluiraju sve više na osnovi ciljanog broja publike, medijske eksponiranosti i kada se sve više naše »iskustvo« umjetnosti temelji tek na gomili svakodnevnog konzumiranih informacija i PR-najava projekata. Metodološki, *Izvađeni iz gomile*, s jedne strane, također upućuje na prisvajanje procesualnosti, dugoročnosti, mimo pritisaka proizvodnja »rezultata«. Pored »opipljivijih« formi galerijskih prezentacija, predavanja-performansa, osmišljavanja novih događanja i izvedbi sa suradnicima, publikacija itd., projekt emancipira format otvorenog istraživanja koji nije tek sredstvo, nego samo po sebi predstavlja integralni dio i »rezultat« projekta. Projekt tako i sam prisvaja strategije »odgađanja publike«, odnosno publika su svi pojedinačni istraživački susreti, razgovori i rasprave čiji sudionici na taj način postaju dio projekta. Ovim putem dekonstruira se i proces povijesnoumjetničkog istraživanja, odnosno povjesničara umjetnosti koji, poput modernističkog umjetnika-genija, radi »u tajnosti«, čuvajući svoje izvore, metode, ali i slučajne susrete, nedoumice, promašaje itd. koji ostaju nedostupni do trenutka konačno objavljenoga znanstvenog rada, a mnogi od fragmenata ovog procesa ni u njemu. *Izvađeni iz gomile* također se odnosi na metodologiju »bezobzirnog« povezivanja različitih materijala, fenomena i citata koji stvaraju neočekivane veze unatoč tome što nisu historijski ili na drugi način povezani. U slučaju galerijskih prezentacija ili predavanja, projekt stvara otvoreni arhiv čiji se fragmenti svakom novom aktivacijom ili iteracijom mogu dovesti u vezu na različite načine i stvoriti različite narative. Serija zbornika ima pak strukturirani pristup i zamišljena je kao serija tekstova koji primjenjuju metodu *close readinga* pojedinih fenomena ili praksi (umjesto širih pregleda), od kojih se neke temelje na metodi komparativne povijesti umjetnosti i usporednog čitanja dvaju (ili više) fenomena iz različitih društveno-političkih konteksta.

Projekti koje sam u ovom tekstu navela ili šire predstavila pokazuju načine na koje je povijest umjetnosti moguće koncipirati kao istodobno kustosku i performativnu praksu koja, pored akademskog korpusa novog znanja i interpretacija, iznalazi načine njihove aktualizacije kroz iniciranje novih metodologija, suradnji i produkcija, koje predstavljaju intervencije ne samo u povijest umjetnosti kao disciplinu nego i u suvremeni društveno-politički trenutak. Pri razmatranju povijesno-umjetničkog obrata u kustoskoj praksi »Istočne Europe« zamjetno je inzistiranje na formatiranju razmatranih umjetničkih praksi i historija kao »nemogućih«, »nevidljivih«, »underground«, »prekinutih« itd. što zapravo samo pridonosi ionako već unaprijed konstruiranoj i generalizirajućoj (samo)egzotizaciji. One su takve onoliko koliko ih mi takvima vidimo ili konstruiramo. Čitav narativ »otkrića« tih fenomena od strane Zapada (ili vlastitih sredina) nakon pada »željezne zavjese« zapravo je u velikoj mjeri, ili barem u mnogim slučajevima, još jedan neokolonijalni konstrukt. Mnogi umjetnici i kustosi su tijekom 60-ih i 70-ih godina bili itekako povezani s euroameričkom umjetničkom scenom, a scene poput jugoslavenske više su nego osvještano pratile,

interpretirale i historizirale ove fenomene – u tom su smislu historizacijske izložbe zagrebačkog i beogradskog muzeja suvremene umjetnosti zaista neprocjenjiv oslonac kako čitanja ovih praksi, tako i kustosko-povijesnoumjetničkog djelovanja. Narativi o njihovu ponovnom »otkriću« tijekom protekla dva desetljeća vrlo su kompleksni, s neusporedivim razlikama u pojedinim sredinama. U slučaju Čehoslovačke je, primjerice, prakse Petra Štembere – čiji su radovi u svijetu izlagani na gotovo svim važnim izložbama tijekom 70-ih, dok je u Pragu bio samo noćni čuvar muzeja – i drugih umjetnika s kojima je radio, Zapad »otkrio« i historizirao mnogo prije nego njihove lokalne umjetničke i akademske institucije. Jedna je od zadaća buduće historiografije istražiti upravo kada se i s kojim ideološkim i društvenim pretpostavkama dogodila »amnezija« u odnosu na njih, bilo u lokalnom ili međunarodnom kontekstu. Svakako, jedan od važnijih čimbenika je dekada 80-ih, kada se još jednom potpuno mijenja umjetnička paradigma, a iz »internacionalnog stila«, kakva je bila umjetnost 60-ih i 70-ih, ponovno se inzistira na specifičnostima *métiera* i nacionalnih »škola«. 80-ima se, dakako, tek treba pozabaviti, možda naročito onime što se događalo u pozadini dominantnih zbivanja.

Bilješke

1
Kustosi *Manifeste 6* koja se trebala održati na Cipru 2006. bili su: Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle i Florian Waldvogel. Premda zbog zamršene političke i organizacijske situacije nerealiziran, koncept projekta poslužio je kao osnova za pokretanje novih projekata Antona Vidoklea i suradnika, naprije pod imenom *unitednationsplaza* u Berlinu, a kasnije *Night School* u New Yorku. Vidi arhivu projekta na <http://www.unitednationsplaza.org/>. Treba međutim naglasiti kako Anton Vidokle ove projekte uokviruje unutar svoje umjetničke, a ne kustoske prakse.

2
Za širu raspravu o odnosu kustoske prakse i »edukacijskog obrata«, uključujući i kritičke stavove prema toj sintagmi i bojazni da ne proizvede tek još jedan pomodni »stil«, vidi *Curating and the Educational Turn*, (ur.) Paul O'Neill, Mick Wilson, London–Amsterdam, 2010.

3
Za čitanje navedenih projekata Irwina s obzirom na paradigme »samoarhiviranja« i samohistorizacije vidi: NATAŠA PETREŠIN, *The Archival Tendency: the Case of Irwin*, u: *Removed from the Crowd. Unexpected Encounters I*, (ur.) Ivana Bago, Antonia Majača, Vesna Vuković, Zagreb, 2011. Za širi osvrt na srodne prakse u istočnoeuropskom kontekstu vidjeti ZDENKA BADOVINAC et al., *Prekinjene zgodovine / Interrupted Histories*, katalog izložbe, Ljubljana, 2006.

4
Puni naziv izložbe je *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01*. Vidi katalog izložbe: *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01*, (ur.) Zorana Dojčić, Jelena Vesić, Beograd, 2009. i web-stranicu: <http://pp-yu-art.net>

5
JELENA VESIĆ, DUŠAN GRLJA, Predgovor izložbi, u: *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01*.

6
Isto.

7
Ovdje, prije svega, mislim na projekte dr. sc. Ljiljane Kolečnik, među kojima je kolegij »Umjetnost, kultura i ideologija u Jugoistočnoj Europi« na Odsjeku za povijest umjetnosti Sveučilišta u Splitu i suradnički istraživački, izložbeni i izdavački projekt *Socijalizam i modernost* čiji je nositelj zagrebački Institut za povijest umjetnosti u suradnji s Muzejom suvremene umjetnosti.

8
Primjerice, osnivanjem zbirke »Arteast 2000+« i pokretanjem niza transnacionalnih »istočnjačkih« izložbenih projekata, u tome je izuzetno uspješna bila ljubljanska Moderna galerija.

9
Ne želim nipošto tvrditi da su privatne inicijative same po sebi negativna pojava, međutim smatram da javne kulturne politike i javne zbirke imaju neusporedivo veće značenje za dugoročno stvaranje i očuvanje umjetnosti kao javnog dobra i komunalnih politika sjećanja.

10
Postoji još niz nezavisnih izdavačkih i istraživačkih projekata koji zaslužuju spomen, prije svega, projekti privatne izdavačke kuće Horetzky, međutim, budući da ne pripadaju specifično zacrtanom fokusu historizacije Novih umjetničkih praksi, ovdje ih ne navodim. Uz izuzetke, mnogi od spomenutih projekata izvaninstitucionalne scene i dalje su posvećeni razmatranju hrvatskoga konteksta, dok se veze između pojedinih scena bivše Jugoslavije znatnije počinju konstituirati tek u posljednjih nekoliko godina.

11
<http://teatar.hr/psi15.com/?content=48>

12
Više informacija na: <http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-foes-even-better-than-the-real-thing>

13
Kustoski kolektiv WHW / Što, kako i za koga, također je, u okviru projekta *Umjetnost uvijek ima posljedice*, pokrenuo projekt *Nevidljiva povijest izložbi* koji se bavi ovim temama.

14
Druga verzija teksta objavljena je u katalogu projekta *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti* (bilj. 4).

15
Izvađeni iz gomile. Sudbina udaljenih planeta, deplijan izložbe, Ljubljana, 2009.