



Ivana Bago

Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 17. 7. 2012. – Prihvaćen 14. 10. 2012.

UDK: 061.4(497.1)“196/197“

Sažetak

U tekstu se razmatraju odabrani primjeri izložbenih praksi u Jugoslaviji tijekom 1960-ih i 1970-ih, projekti triju kustosa: Želimira Košćevića, Ide Biard i Dunje Blažević, koji su svi (posredno ili neposredno) bili vezani uz studentske centre, žarišta progresivnih kulturnih postšezdesetosmaških praksi u Jugoslaviji. U svojim projektima kustosi su eksperimentirali s izložbenim formatom i samom formom umjetničke institucije,

transformirajući ih u mjesto i sredstvo institucionalne i društvene kritike buržoaskog razumijevanja umjetnosti i kulture. Primjeri koji se ovdje analiziraju »uznemiruju« uspostavljene simetrije između umjetnosti i kustostva, medijacije i publike, razotkrivajući kustosku praksu kao kreativni i transformativni proces prevođenja koji se oblikuje, i preoblikuje, u odnosu na radikalne pomake u umjetničkoj produkciji toga vremena.

Ključne riječi: *povijest izložbi, kustoska praksa, institucionalna kritika, teorije prevođenja, 1968., studentski centri, Dunja Blažević, Želimir Košćević, Ida Biard*

Uvod

Konvencionalne definicije kustoske prakse upućuju na njezinu funkciju medijacije između umjetnosti, umjetničke prakse i javnosti, u mediju izložbe. Čak je i Harald Szeemann, koji utjelovljuje ono što je Bruce Altshuler nazvao »usponom kustosa kao stvaraoča«¹ kasnih 1960-ih, sebe prozaično nazivao tek organizatorom izložbi (*Ausstellungsmacher*). U međuvremenu se rasprava o kustoskim praksama razgranala u složen skup tema i diskurza, popraćena sve većom profesionalizacijom zanimanja u specijaliziranim akademskim programima i razvoju posebnog područja istraživanja – kustoskih studija. Aktualni procesi historizacije kustoskih i izložbenih praksi, međutim, najčešće ne uzimaju u obzir događanja izvan prominentnih umjetničkih centara Zapadne Europe i SAD-a.² Usredotočujući se na odabrane primjere izložbenih praksi u Jugoslaviji tijekom 1960-ih i 1970-ih, cilj je ovoga teksta intervenirati u tekuće procese konstrukcije povijesti izložbi, ne tek pridodavanjem novih primjera postojećim paradigmatama, nego postavljajući promatrane slučajeve kao generatore novih paradigmi i modela pomoću kojih možemo razumjeti i prakticirati kustosku praksu danas.³ Projekti koje se ovdje razmatra odabrani su po kriteriju

radikalnosti kojom remete uspostavljene binarne odnose između umjetnosti/kustostva i medijacije/publike, razotkrivajući kustosku praksu ne kao medijaciju, nego kao kreativni i transformativni proces prevođenja koje je oblikovano, ili, služeći se rječnikom Waltera Benjamina, »začarano«⁴ novoformiranim jezikom konceptualne ili »dematerijalizirane« umjetnosti. U nekim slučajevima taj se proces odvijao mimo neposrednog uključivanja umjetničkih radova ili umjetnika, a u radikalnoj reartikulaciji izložbenog formata i preispitivanju uloge kustosa u kompleksnoj mreži odnosa moći unutar umjetničkog i društvenog sistema u začecima doba tzv. kognitivnog kapitalizma šezdesetih i sedamdesetih godina. Kritička umjetnost i kustoska praksa suočavaju se tada s novim izazovima i prvim upozorenjima da nisu samo predmeti (odnosno u slučaju umjetnosti objektna umjetnost), nego također i ideje (odnosno konceptualna umjetnost) ti koje je moguće komodificirati i usisati u sistem.

U tekstu se analiziraju odabrani kustoski projekti Želimira Košćevića, Ide Biard i Dunje Blažević, koji su (posredno ili neposredno) svi bili vezani uz studentske centre – Galeriju Studentskog Centra u Zagrebu odnosno Galeriju Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Kasnih 60-ih i 70-ih u

Jugoslaviji studentski centri postali su jezgrom progresivnih umjetničkih i kulturnih praksi, okupljajući nove generacije umjetnika, kritičara i kulturnih menadžera, koji će postati predvodnicima onoga što će se kasnije nazvati Novom umjetničkom praksom – razdobljem koje su obilježile konceptualne, postavangardne i procesualne umjetničke strategije u jugoslavenskoj umjetnosti.⁵ Studentski centri su bili državne institucije, a njihovi kulturni odjeli za cilj su imali poticanje i prezentaciju umjetničkih i kulturnih aktivnosti za mlade. Danas se nerijetko upotrebljavaju oksimoronske sintagme koje studentske centre definiraju, primjerice, kao mjesta kontrolirane ili relativne slobode. Naročito nakon studentskih pobuna 1968. godine u Jugoslaviji, ti centri funkcioniraju kao prostor društvenog susreta i slobodnog umjetničkog eksperimenta za alternativnu kulturu mladih, koja je u isto vrijeme sigurno omeđena unutar jednog prostora u svakom od većih gradova u Jugoslaviji.⁶ U tom smjeru se kreće interpretacija Miška Šuvakovića koji o beogradskom SKC-u – nadovezujući se na onodobnu izjavu Achilea Bonita Olive – studentske centre naziva »rezervatima«, mjestima u kojima je subverzija dopuštena, ali je istovremeno njezin društveni učinak i ekspanzivni potencijal ograničen.⁷ Čak i ako ne prihvatimo u potpunosti implikacije te i njoj srodnih interpretacija, činjenica je da studentski »centri« doista jesu predstavljali margine kulturnog života, privlačeći i generirajući sve ono što nije pripadalo visokoinstitucionaliziranoj kulturnoj produkciji. Unutar tih margina, međutim, odvila su se neka od najradikalnijih preispitivanja društvene i političke uloge kulture i umjetnosti. Također su predstavljali žarišta razmjene između lokalnih i internacionalnih progresivnih umjetničkih krugova, okupljajući neke od najvažnijih protagonista umjetničke scene toga vremena.⁸

Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji razvija se u intenzivnom dijalogu s neoavangardnim praksama Zapadne Europe i Sjeverne Amerike, gdje se također u samim počecima i s velikim entuzijazmom govori o »novoj umjetnosti«.⁹ Međutim, ono što izdvaja kustoske prakse koje su predmet interesa ovoga teksta njihovo je radikalno kritičko pozicioniranje naspram konteksta proizvodnje i recepcije umjetnosti na Zapadu, nakon što postaje razvidno da je nova, dematerijalizirana umjetnost jednako podložna amortizaciji i kooptaciji od tržišta i umjetničkih institucija koje i same sve više zadobivaju korporativni karakter. Takvim kritičkim pozicioniranjem subvertira se i sam odnos centra i periferije: ovdje periferija ne samo da više nije ona koja preuzima i (uz vernakularna obilježja) ponavlja sa zakašnjenjem, nego preuzima vodstvo u radikalnosti i dosljednosti inicijalnim postulatima »nove umjetnosti«. Dakako, takav je stav uvjetovan i specifičnim društvenopolitičkim kontekstom u bivšoj Jugoslaviji u kojoj studentske pobune 1968. godine, za razliku od onih na Zapadu, nisu pobuna protiv vladajućeg društvenog sistema, nego za dosljedno provođenje socijalističkog projekta, a protiv birokratizacije revolucije i proturječja koja rezultiraju stvaranjem još jedne oksimoronske klase, »crvene buržoazije«. Progresivna kulturna i umjetnička scena mahom se identificira s novom kontrakulturom i zahtjevima mladih na Zapadu, međutim sa samosviješću o (barem potencijal-

noj) prednosti na putu emancipacije koje djelovanje unutar socijalističkog, umjesto kapitalističkog, društva nudi. Izrazito antiburžoaski i antikapitalistički artikulirana institucionalna kritika upravo je tipična za značajan segment umjetničke i kustoske prakse u Jugoslaviji. Ona rezultira snažnim odmakom naspram razvoja umjetničkih kretanja na Zapadu, a podjednako i kritikom zaostalih i novopridošlih elemenata buržoaskog poimanja umjetnosti i kulture u domaćem institucionalnom i društvenom kontekstu. Teza je ovoga teksta da su se upravo u polju kustoskih praksi realizirali neki od – internacionalno – najsnažnijih izraza ovako pozicionirane institucionalne kritike, koja je istovremeno radikalno pomakla granice dotadašnjeg poimanja izložbene forme, uloge kustosa, tj. voditelja galerije, i odnosa kustoske i umjetničke prakse. To je pomicanje granica bilo moguće uspostavljanjem kustoske prakse kao procesa prevođenja – između umjetničke i kustoske prakse i između internacionalnog i lokalnog konteksta, pri čemu se prevođenje shvaća ne kao puki prijenos informacije između dva raznorodna registra, nego transformativni proces koji uznemiruje i mijenja ustaljene pozicije i rezultira potpuno novim artikulacijama kako umjetničke i izložbene prakse tako i polja njihova stapanja i presijecanja.

Situiranje kustoske prakse kao prakse prevođenja nije neuobičajeno. Primjerice, Suzana Milevska edukacijski projekt *Curatorial Translation* zasniva na tri paradigme: prijevod na relaciji teorija–kustoska praksa, umjetnost–kustoska praksa i kulturni prijevod–kustoska praksa.¹⁰ Međutim, pritom se proces prevođenja često formulira kao jednosmjernan, a kustoska praksa kao recipijent i prevoditelj različitih praksi i diskurza. Nasuprot tome, potaknut samim nazivom konferencije, »The Task of the Curator«, u sklopu koje je nastao, ovaj tekst teze Waltera Benjamina iz eseja »The Task of the Translator« doslovno primjenjuje na analizu primjera odabrane linije kustoskih praksi, ukazujući na njihovo nadilaženje prevođenja kao jednosmjernog prijenosa.¹¹ Takva analiza pokazuje da je odnos između kustoske i umjetničke prakse višesmjernan i uzajamno transformativan. Premda nam prostor ovoga teksta ne omogućuje da zahvatimo kompleksnost tog višesmjernog prožimanja i fokusira se isključivo na kustoske projekte, naglasimo tek da umjetničke prakse 60-ih i 70-ih i same dobrim dijelom nastaju u dinamici prevođenja kritičarskih, kustoskih i muzeološko-birokratskih diskurza i praksi.

Moguće kartografije povijesti kustoskih praksi u Jugoslaviji

Primjeri na temelju kojih je sagrađena gore iznesena teza u domaćoj literaturi nisu nepoznati. Štoviše, većina ih je još 70-ih godina uvrštena u ključne preglede nove umjetničke prakse, što pokazuje da je njihov kreativni doprinos zbivanjima na sceni od samog početka jasno valoriziran.¹² Međutim, u to vrijeme ne postoji analitički i teorijski aparat kojim bi se te prakse situirale u specifičan korpus »novih kustoskih praksi«, koji bi bio analogan »novoj umjetnosti«. Kao što je naznačeno na početku, njihova specifična povijest i morfologija tek je od nedavno postala predme-

tom interesa.¹³ Kada Davor Matičević, primjerice, piše o projektima Želimira Košćevića o kojima će ovdje biti riječi, on ih (oprezno) nastoji artikulirati upravo kao umjetničke, iako je, kako kaže, »(a)utorski pristup Želimira Košćevića (...) nemoguće potpuno utvrditi jer ni u jednoj od ovih izložaba nije deklarirana svijest o umjetničkom činu, nego je naglašen primat etičkog nad estetskim što je međutim, uz ostala, jedno od temeljnih obilježja aktualnog umjetničkog stvaranja ovdje obrađivanog«. ¹⁴ Čini se kao da je njihovo približavanje autonomnom umjetničkom iskazu trebalo poslužiti i kao opravdanje njihove zastupljenosti u pregledu nove umjetničke prakse. Premda još uvijek nema ime za ono što bi takva praksa predstavljala ako ne bi bila umjetnička, Matičević implicitno upućuje upravo na autonomni i kreativni proces prevođenja principa »etike a ne estetike« kao ključne odrednice umjetnosti toga vremena, zaključujući da je u svakom slučaju riječ o primjerima »gubljenja granica profesija«. ¹⁵ Danas, kada su na mnoge načine dekonstruirane pretpostavke, mehanizmi i kreativni potencijali kustoske ili izložbene prakse, nema razloga za dvojbu, jer »autorski pristup« nije više rezerviran tek za umjetničko djelovanje. Međutim, recentni osvrti ili aktualizacije ovdje analiziranih kustoskih praksi također se uglavnom drže historizacije pojedinačnih primjera ili individualnog djelovanja, bez njihova međusobnog povezivanja koje bi zacrtalo osnovne interpretacijske okvire i tendencije kustoskih praksi toga razdoblja, i, ne manje važno, njihovih stvarnih i potencijalnih reperkusija danas. ¹⁶ Ovaj tekst nastoji biti prilog upravo takvoj historizaciji, u svrhe koje ću ukratko skicirati u tri potencijalne linije koje je moguće pratiti od 60-ih godina do danas.

Unatoč tome što se odnosi isključivo na Košćevićeve projekte, navedeni Matičevićev citat naznačuje čitanje čitave jedne linije kustoskih praksi 60-ih i 70-ih, koju ću ovdje definirati kao antikapitalistički i antiburžoaski pozicioniranu institucionalnu kritiku, provedenu kroz radikalnu dematerijalizaciju i politizaciju izložbe. To ne znači da i mnogi drugi izložbeni projekti ne dijele slične ideološke postavke, kao i ideju o umjetničkoj i izložbenoj praksi kao društveno-gradbenom i transformativnom djelovanju. Prije svega to je slučaj u nizu izložbenih projekata izvedenih u javnom prostoru i pojedinačnim dijelovima grada početkom 70-ih godina u Zagrebu, čija bi se povijest i njene reperkusije do danas mogla čitati praćenjem linije kustoske prakse kao demokratizacije umjetnosti premošćivanjem galerijskih zidova i aktiviranjem neposredne participacije građana. ¹⁷ Konačno, treću potencijalnu liniju mogli bismo iscrtati kroz kategoriju kustoskih intervencija u kritiku i povijest umjetnosti, gdje bi spadali oni izložbeni projekti koji su zacrtali važne obrise interpretacije i historizacije novih umjetničkih praksi, u istom času njihova odvijanja, kao i one koje su i neke starije pojave upisale u interpretacijski i ideološki okvir »nove umjetnosti«. ¹⁸ Međutim, ni druga ni treća kategorija nisu tako korjenito intervenirale u samo tijelo izložbe kao diskurzivnog sustava, kao iskaza koji ima svoje povijesno zacrtane konvencije, uključujući i figuru kustosa kao nositelja tog iskaza. ¹⁹ Upravo je to posebnost primjera koji će, u nastavku teksta, biti analizirani.

Izložba kao kritička intervencija u diskurz i ideologiju umjetnosti (bez umjetničkih radova i umjetnika)

Želimir Košćević postao je voditeljem zagrebačke Galerije SC 1969. godine, premda u realizaciji njenog programa sudjeluje još od 1966. Košćević je u to vrijeme mladi povjesničar umjetnosti čiji su interesi oblikovani zagrebačkom novotendencijskom umjetničkom scenom 60-ih godina i internacionalnim fenomenima kao što su Fluksus i »konceptualni obrat« u umjetnosti 60-ih. Tijekom 1969. godine proveo je četiri mjeseca kao stipendist Moderna Museeta u Stockholmu, instituciji koju u to vrijeme vodi Pontus Hultén, čiji je inovativni kustoski pristup zasigurno ohrabrio i Košćeviću vlastitu potragu za novim i eksperimentalnim pristupima umjetnosti i izložbenoj praksi. ²⁰ Međutim, Košćević je svoj prvi kustoski eksperiment predstavio u Galeriji SC još 1966. na izložbi *Imaginarni muzej*, koja se sastojala od niza »slobodno« raspoređenih etnografskih, arheoloških, umjetničkih i primijenjenoumjetničkih eksponata, posuđenih iz depoa nekolicine zagrebačkih muzeja. *Imaginarni muzej* izložba je priređena u prostoru za suvremenu umjetnost, međutim, umjesto prezentacije umjetničkih djela, intervenirala je u samu politiku reprezentacije dajući vidljivost predmetima koji nisu zaslužili mjesto u stalnim postavama lokalnih muzeja. Osim subverzije granica između visoke i primijenjene umjetnosti, umjetnosti i artefakta, temeljni učinak ovog projekta je razotkrivanje onoga što muzej – a samim time i svaka muzeološka i izložbena djelatnost – implicitno skriva: mit o objektivnosti i neutralnosti vlastitih praksi. Tako se već svojom prvom izložbom u Galeriji SC Košćević opredjeljuje za kritički i samokritički pristup kustoskoj praksi koju uspostavlja prije svega kao praksu institucionalne kritike. Rani Košćevićevi projekti time predskazuju tzv. treću fazu institucionalne kritike karakterističnu za početak 21. stoljeća, kada njeni protagonisti nisu više samo, ili prije svega, umjetnici – kao u slučaju 60-ih i 70-ih godina – nego to, u samorefleksivnom obratu, postaju same institucije.

Nakon što je preuzeo vodstvo galerije i predstavio niz izložbi koje su uključile najmlađu generaciju umjetnika (od kojih će većina poslije postati vodećim figurama Nove umjetničke prakse), Košćević je osmislio i organizirao *Izložbu žena i muškaraca*. U najavljeni vrijeme otvaranja izložbe Galerija je zbudjenim posjetiteljima otvorila vrata uvodeći ih u potpuno prazan prostor, a letci koji su se dijelili informirali su ih da se upravo od njih očekuje da budu izložba: »Budite, zaboga, izložba. Na ovoj izložbi vi ste djelo, vi ste figuracija (...) vi ste socijalistički realizam. Pazite, vaše su oči uprte u vas. Vi ste tijelo u prostoru, vi ste tijelo koje se kreće, vi ste kinetička skulptura, vi ste spacio-dinamizam. Umjetnost nije pokraj vas. Ili je nema ili ste to vi«. ²¹ Taj se projekt odigrao 1969., kada u Zagrebu još ne postoji kritički artikulirano poimanje ni praksa konceptualne umjetnosti ili institucionalne kritike, premda neki umjetnici u to vrijeme eksperimentiraju u tom smjeru. ²² Njezin podnaslov, »didaktička izložba«, funkcionira tako i kao provokacija za novi način promišljanja umjetnosti; poput Johna Chandlera i Lucy Lippard koji 1968. godine govore o dematerijalizaciji umjetničkog objekta, i ova



Izložba žena i muškaraca, Galerija SC, Zagreb, kustos Želimir Košević, 1969. (foto: P. Dabac)

Exhibition of Women and Men, SC Gallery, Zagreb, curator Želimir Košević, 1969

izložba predlaže upravo »umjetnost kao ideju i umjetnost kao akciju«. ²³ Bez obzira na to je li Košević već tada upoznat s tim člankom i novom terminologijom, *Izložba žena i muškaraca* izvodi još radikalniju gestu dematerijalizacije, otvarajući put kojim se ne samo umjetnička, nego i izložbena/kustoska praksa oslobađa diktata materijalne prezentacije i manifestira kao »ideja« i »akcija«. Nasuprot, primjerice, *Praznini* Yvesa Kleina, koja zaziva ontološko preispitivanje praznine i koja je, prije svega, umjetnički rad, *Izložba žena i muškaraca* intervenira, iz perspektive voditelja galerije, u strukture društvenih odnosa i odnosa moći između umjetničke institucije i njezine publike. ²⁴ Zajednica koja se okupljala na otvaranjima izložbi u Zagrebu sada je zadobila središnje mjesto, osvješćujući vlastitu funkciju i odgovornost koju ima kao publika, dok su se kustos i institucija odrekli kontrole nad sadržajem koji predstavljaju. Dakako, takav obrat samo je načelno uspostavljen, jer je institucija i dalje ta koja daje instrukcije, podučava a samim time i disciplinira, na što se opet samokritički referira samim podnaslovom »didaktička izložba«. Uza sve kontradiktornosti koje institucionalna (samo) kritika nužno podrazumijeva, taj projekt spada među pionirske geste institucionalne otvorenosti, samo-refleksije i participativnog usmjerenja izložbene forme.

Još jedan primjer krajnje neposlušnosti prema izložbenim konvencijama i umjetničkom sistemu materijaliziran je u izložbi *Poštanske pošiljke* (1972.), koja predstavlja vrhunac Koševićevih eksperimenata u Galeriji SC. Izložba je trebala biti (putujuća) prezentacija sekcije *Poštanske pošiljke*, odnosno sekcije *mail arta* sa 7. Bijenala u Parizu 1971. godine, kako bi se jugoslavenska publika upoznala s dijelom produkcije predstavljene na Bijenalu. ²⁵ Međutim, Košče-

vić je odlučio ne izložiti ništa osim neotvorenog paketa u kojem su pristigli radovi, uz izjavu u pratećem izdanju *Novina Galerije SC*, kojom odbija sudionništvo u daljnjoj komodifikaciji i institucionalizaciji konceptualne umjetnosti. Činjenica da je konceptualna umjetnost postala tako bezazlena da ju je moguće uključiti u manifestaciju poput bijenala za Koševića je značilo početak njezina kraha: »Nekonvencionalna, smjela i provokativna misao konceptualne umjetnosti doživjela je uspostavljanjem posebne sekcije na pariškom Bijenalu svoju vlastitu povijest. Bilo je doduše i ranijih pokušaja, neki muzeji i financijski trustovi pokušali su umjetničke koncepte sistematizirati i svesti na kataloške podatke. Mnogi su umjetnici prihvatili ovu igru. Prolazna ocjena pariškog bijenala službeno je označila kraj života ove ideje koja nam u osnovi nije strana i neprihvatljiva«. ²⁶ Umjesto da (lokalnoj, perifernoj) publici pruži uvid u najnovije internacionalne trendove, Košević intervenira radikalnom kritikom mehanizama koji kompromitiraju same ideje koje su oblikovale konceptualnu umjetnost: »Umjesto daljnjeg trošenja konceptualne umjetnosti, umjesto daljnjeg podupiranja njene propasti pod svjetlom galerijskih i muzejskih reflektora, izložili smo sadržaj ove izložbe u nepatvorenom stanju. Izložili smo – po našem mišljenju – sublimat konceptualne umjetnosti – poštanske pošiljke kao poštansku pošiljku... Umjetnost se ne nalazi pod staklom, u staklenom zvonu, već nasuprot nama.« ²⁷ Koševićeva intervencija tako je ujedno i kustoski prijevod klasične konceptualističke jezičke igre, kojom se, manipulacijom izvornog naziva i opisa segmenta Bijenala, radikalizira samo obrazloženje organizatora koje tvrdi da »prenošenje informacija postaje važnije od prijevoza robe«. ²⁸ Istovremeno, neotvoreni paket postavljen nasred galerije ironično ukazuje na nevjerodostojnost tog iskaza i činjenicu da je upravo »prijevoz robe« i dalje netaknuto središte sistema umjetnosti.

Navedeni primjeri predstavljaju radikalnu dematerijalizaciju, subverziju i politizaciju izložbenog formata, vođenu samokritičkom i samorefleksivnom svijesću o ulozi kustosa (voditelja galerije) u sistemu suvremene umjetnosti i društva. Usporedba tih projekata s jednim od najčešće citiranih primjera eksperimenata s izložbenim formatom u kontekstu konceptualne umjetnosti, izložbom Seta Siegela *January 5-31, 1969*, pokazuje da Košević prihvaća i provocira puno šire posljedice ideje o dematerijalizaciji umjetnosti, odnosno umjetnosti kao ideji, akciji i informaciji. Dajući veću važnost katalogu izložbe nego samoj izložbi (»katalog je bio primaran, a fizička materijalizacija izložbe sekundarna«), Siegel je izokrenuo hijerarhiju primarne i sekundarne informacije, ukazujući time i na potpuno novu prirodu umjetnosti koja onemogućuje da i dalje sa sigurnošću govorimo o originalu i reprodukciji. ²⁹ Reprodukcijski tekst u fizičkom prostoru galerije tako nema nikakvu prednost nad reprodukcijom istog u časopisu ili katalogu. Međutim, izložba i katalog – kao i ranija izložba *The Xerox Book* (1968), gdje je katalog bio jedini izložak – ovdje se još uvijek sastoje od prezentacije radova i *statementa* četvorice odabranih umjetnika, dok Košević pokazuje da je radikalizacijom konceptualnog pristupa novu umjetnost, odnosno umjetnost kao ideju i akciju, moguće predstaviti i bez umjetnika i umjetničkih djela.

Ovdje nije riječ o potrebi da kustos preuzme ulogu umjetnika, čime bi potonji postao suvišan; izuzetno je važno naglasiti da su svi Košćevićevi projekti kustoski projekti *par excellence*, u kojima se on u potpunosti pozicionira kao (didaktički neposlušan) prevoditelj, a ne stvaratelj, nove umjetnosti.

Za takav specifičan proces prevođenja predložila bih korištenje terminologije teoretičara prevođenja Lawrencea Venutia, koji govori o dvije vrste prevođenja: *domestication* i *foreignization*.³⁰ Kod prvoga se strani jezik prijevodom u materinji naprosto udomaćuje, ili pripitomljava, dok kod drugoga – kojega Venuti zagovara – strani jezik djeluje transformativno u odnosu na jezik na koji se prevodi. Pod utjecajem – ili, ako se opet prisjetimo Benjamina, pod čarolijom – stranog jezika, materinji se jezik sam preporada, obogaćujući se potpuno novim komponentama.³¹ Upravo se ta vrsta prijevoda odvija u Košćevićevim kustoskim projektima: oni ne pripitomljavaju jezik nove umjetnosti pod »galerijskim reflektorima«, podvrgavajući ga ustaljenom leksiku muzeološke prakse, nego se tim novim jezikom služe kako bi transformirali vlastiti jezik, vlastitu kustosku i institucionalnu praksu. *Izložbu žena i muškaraca* tako možemo tumačiti kao transformativni prijevod jedne od temeljnih postavki konceptualne umjetnosti – umjetnosti kao prakse definicije, i to, kako naglašava Peter Osborne, kulturne prakse ne nužno vezane isključivo uz definiciju umjetnosti (kako inače glasi čuveni Kosuthov tautološki princip)³². Benjamin Buchloch pak govori o legalističkom i administrativnom stilu konceptualne umjetnosti, pri čemu »definicija estetskog postaje, s jedne strane, stvar lingvističke konvencije, a s druge funkcije kako pravnog sporazuma tako i institucionalnog diskurza (diskurza moći a ne ukusa)«. ³³ U *Izložbi žena i muškaraca* voditelj galerije (koji ima definirano mjesto u hijerarhiji moći u odnosu na prakse definicije estetskog) publici upravo nudi jedan takav ugovor sažet u performativu »Budite, zaboga, izložba«, čijim prihvaćanjem se zajednički redefiniraju granice, ali i društvena funkcija i potencijal transformacije izložbe kao ustaljene kulturne forme.

S druge strane, *Poštanske pošiljke* doista predstavljaju »sublimat« radikalnog antikomerijalnog i politizirajućeg stava konceptualne umjetnosti. Čak i kada je sama umjetnost, po mišljenju kustosa izložbe, izigrala zacrtane principe, njih je i dalje moguće prakticirati, ne posredno, prezentacijom primjera konceptualne umjetnosti, nego neposredno, transformacijom i politizacijom samog jezika izložbe odnosno diskurzivne moći i uloge kustosa u sistemu umjetnosti. Ostavljajući skrivenima pristigle umjetničke radove u neotvorenoj poštanskoj pošiljci, a ipak – ili upravo stoga – pokazujući srž konceptualne umjetnosti, *Poštanske pošiljke* utjelovljuju zanos kojim John Cage piše o poništenju vizualnog (metijerskog) i metaforičkog sadržaja Rauschenbergovih *Bijelih slika*: »Nakon pažljivog razmatranja došao sam do zaključka da ne postoji ništa u ovim slikama što ne bi moglo biti i izmijenjeno, da ih se može gledati pod bilo kakvim svjetlom i da ih nije moguće uništiti nikakvom igrom sjena. *Aleluja! slijepi ponovno vide...*«. ³⁴



Poštanske pošiljke, Galerija SC, Zagreb, kustos Želimir Košćević, 1971. (foto: P. Dabac)

Postal packages, SC Gallery, Zagreb, curator Želimir Košćević, 1971



Jonier Marin, *Situation Panama*, projekt za *French Window*, ožujak 1973. (Ljubaznošću Ide Biard i arhiva Galerije stanara)

Jonier Marin, *Situation Panama*, project for the *French Window*, March 1973 (Courtesy of Ida Biard and the archives of the Gallery of Tenants)

Dakako, ne možemo govoriti o fiksiranosti pozicija umjetničkog i kustoskog jezika; upravo se i radi o tome da se u stalnom procesu prevođenja one kontinuirano transformiraju. I sama ideja »umjetnosti kao definicije umjetnosti« već uključuje prijevod kritičkog i teorijskog diskurza u umjetničku praksu. Međutim, pozicija iz koje se govori/prevodi isključuje ambivalentnost: Košćević, kako je već naznačeno, jasno zauzima poziciju voditelja galerije, kustosa zaduženog za autorstvo i autoritet nad diskurzom i retorikom izložbe kao iskaza ili serije iskaza okupljenih u program galerije, čiji je primarni sadržaj govor o umjetnosti koji, u konceptualističkom obratu 60-ih godina, postaje i osnovni sadržaj umjetničke prakse. Ona, međutim, podrazumijeva drugu autorsku poziciju govora.

Protiv komodifikacije umjetnosti na Zapadu: iscrtavanje »trećeg puta«

Problematika koju otvara Košćević – oko dihotomije emancipatorskih kulturnih praksi nasuprot njihovoj komodifikaciji i institucionalizaciji, a posebno rasprave vezane uz kulturu bijenala – danas nam zvuče isuviše poznato. Ironično, često ih rješavamo upravo tako što tražimo zaklon u umjetnosti 1960-ih i 1970-ih, samo kako

bismo napravili puni krug i ondje pronašli ista pitanja. Dakako, nije nevažno govori li se o komercijalizaciji umjetnosti iz pozicije Zagreba ili iz New Yorka. Kustosi u Zagrebu i Beogradu nisu bili (i još uglavnom nisu) izloženi izazovima koji proizlaze iz, primjerice, ponude Phillipa Morrisa da financira njihovu narednu izložbu (kao što je bio slučaj sa slavnom Szeemannovom izložbom *When Attitudes Become Form*), niti je sfera umjetnosti općenito bila vezana za korporativno sponzorstvo i razvijeno umjetničko tržište. Kulturu je uglavnom financirala socijalistička država, a suprotstavljanje komodifikaciji umjetnosti značilo je prije svega ljevičarsku opoziciju buržoaskoj ideologiji i buržoaskom razumijevanju umjetnosti i kulture. Ono što je karakteristično za sve primjere o kojima se raspravlja u ovom tekstu upravo je otpor tržišnoj i kapitalističkoj logici unatoč nepostojanju razvijenog sistema tržišta i korporativnog sponzorstva umjetnosti u Jugoslaviji. Zato je taj otpor često okrenut prema umjetnosti Zapada, ili onome što se očituje kao negativan utjecaj Zapada. Ovdje se proces prevođenja pomiče iz registra umjetnosti-izložba/umjetnik-kustos na prevođenje i pregovaranje između relacija Istok-Zapad. Tako i *Izložba muškaraca i žena* nije tek eksperiment s izložbenim konvencijama, neovisan o kontekstu nastanka. On sadrži i važan aspekt poigravanja s očekivanjima publike, za koju se pretpostavilo da će naj-

javljeno izlaganje žena i muškaraca protumačiti u duhu »općeg izživljavanja na startovskoj, vikendovskoj, čikovskoj (...) i drugoj iz trulog kapitalizma uvezenoj golotinji«. ³⁵ Jednako tako, kritika *Poštanskih pošiljki* prije svega je kritika stanja umjetničkog sistema na Zapadu, nakon prvotnog entuzijazma i objava revolucionarnosti dematerijalizirane, konceptualne umjetnosti i njene otpornosti na asimilaciju i komodifikaciju. Taj početni entuzijazam lako ćemo iščitati i u lokalnom kontekstu. Pišući o prvoj internacionalnoj prezentaciji konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji koju su Braco i Nena Dimitrijević samoinicijativno organizirali kao jednodnevnu prezentaciju u haurstoru Frankopanske 2a, a koja je kasnije predstavljena i u beogradskom SKC-u, Ješa Denegri ustvrđuje kako takvu pravovremenu reakciju na događanja u svijetu umjetnosti i nije trebalo očekivati od muzejskih institucija nego upravo od pojedinaca. ³⁶ Nadalje, »(s)igurno je i to da mnogi od ovdje prisutnih autora ne bi bili voljni da uzmu učešće u priredbama koje bi mogle nositi prizvuk nekog oficijelnog ili makar konvencionalnog izložbenog nastupa«. ³⁷ Ubrzo je, međutim, postalo jasno da je većina protagonista konceptualne umjetnosti – na jednak način kao i njihovi prethodnici koji su proizvodili tzv. objektnu umjetnost – voljno postala dijelom konvencionalnog institucionalnog i tržišnog sistema umjetnosti. To je i razlog da velik broj jugoslavenskih umjetnika i kustosa uporište za daljnju

»vjeru« u »novu umjetnost« kao emancipatorsku praksu traži upravo u (makar načelnim) specifičnostima jugoslavenskog društva i samoupravnog socijalizma kao »trećeg puta«, koji istovremeno mimoilazi zamke Istoka i Zapada. Takav odnos prema kontekstu zapadne umjetnosti i konstantni proces prevođenja između lokalnog i globalnog konteksta umjetnosti, kao i između umjetnosti i kustoske prakse, pratit ćemo i u drugim primjerima koji u ovom tekstu čine liniju kustoske prakse kao antikapitalistički i antiburžoaski pozicionirane institucionalne kritike izražene dematerijalizacijom i politizacijom izložbe.

Kako je već naznačeno, za razliku od nove ljevice na Zapadu koja se suprotstavljala vladajućim državnim uređenjima, ono što su šezdesetimašima u Jugoslaviji zahtijevali bila je dosljedna primjena principa društvene pravde i jednakosti, usađenih u same temelje jugoslavenske socijalističke revolucije, koje je, međutim, država sada izigravala. Studenti su kritizirali birokratizaciju revolucije i povećanje socijalnih i ekonomskih razlika, što je dovelo do nastajanja nove vladajuće klase na visokim položajima, koja nominalno deklarira socijalističke principe dok zapravo formira novu oksimoronsku klasu: »crvenu buržoaziju«. Umjetnička i kulturna scena toga vremena u Jugoslaviji nastaje usred toga paradoksalnoga i ideološki nabijenoga društvenog okoliša, putem kojega i dolazi do specifičnog prijevoda konceptualističkih i antikapitalističkih društvenih i umjetničkih praksi, koje rezultiraju još radikalnijim kritičkim stavovima. U samoj umjetničkoj praksi to nije značilo da su se umjetnici više bavili društvenim aktivizmom ili dnevnom politikom. Njihovo bojno polje bila je prije svega sama umjetnost kao buržoaska institucija – transformacija društva odvijala se tako posredno, putem transformacije umjetnosti i kulture koja je još počivala na ostacima buržoaskog društva.³⁸ Kustoski projekt koji je spojio kritiku umjetnosti kao buržoaske institucije i kreiranje otvorenog prostora rasprave o umjetnosti u odnosu na širu društvenu i ideološku sferu jest izložba *Oktobar 75*, organizirana u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1975., po koncepciji voditeljice Galerije Dunje Blažević.³⁹ Ta izložba bila je jedna u nizu alternativnih *Oktobara*, koji se od samog početka djelovanja SKC-a organiziraju kao odgovor na beogradski *Oktobarski salon*, godišnju izložbu koja je predstavljala srednjostrujašku modernističku umjetnost u okviru buržoaske nomenklature – salona, a u kombinaciji sa simbolizmom oktobra – sve u socijalističkoj državi. Kako tvrdi Jelena Vesić, jedna od kustosica i autorica nezaobilaznog istraživanja Prelom kolektiva o beogradskom SKC-u, alternativni *Oktobri* nisu predstavljali tek konfrontaciju alternativne kulturne sfere s oficijelnom, nego su artikulirali potpuno novo poimanje umjetnosti i njene društvene funkcije.⁴⁰ SKC tako nije mjesto na kojem se umjetnost tek izlaže, poput relikvije u hramu, nego upravo mjesto na kojem se ona ogoljuje i desakralizira; galerija postaje poprište rasprave o prirodi i ulozi umjetnosti u društvu.⁴¹

Umjesto da načini još jednu izložbu (čak da ona i prezentira »progresivnu« umjetnost), Dunja Blažević pozvala je umjetnike i povjesničare umjetnosti da u tekstualnom obliku izraze svoj stav o poziciji umjetnosti u kontekstu

jugoslavenskog društva, konkretno u odnosu na jugoslavenski ekonomski i ideološki model socijalističkog samoupravljanja. Sama je izložba predstavljena u obliku bilježnice s tekstovima, što i u formalnom smislu predstavlja eksperiment s izložbenim formatom, dematerijalizaciju izložbe i radikalno odmak od salonskog poimanja umjetnosti, s kojim je u neposrednom dijalogu, odnosno konfrontaciji. Otvarajući prostor za debatu, izložba je okupila raznorodne pozicije o odnosu umjetnosti i politike, ekonomije, religije, ideologije, još jednom pokazujući jedinstvenost 1968. u Jugoslaviji. Umjesto pretpostavljene denuncijacije sudioništva umjetnosti sa službenom državnom politikom, ovdje umjetnici preispituju njezin istinski emancipatorski potencijal ili potrebu traganja za drugim modelima. Neki su pozvani umjetnici doduše odbili sudjelovati u projektu, upravo zato jer su smatrali da je prihvaćanje promišljanja ideje samoupravljanja u okviru kulture način suradnje s režimom.⁴² Dio onih koji su sudjelovali u svojim priložima služi se, prema Jeleni Vesić, »subverzivnom afirmacijom« – istovremenom apropiacijom i subverzivom birokratsko-etatičkom diskurzom samoupravljanja⁴³ – ili, ako parafraziramo Mladena Stilinovića, čija se praksa temelji na toj strategiji, manipulacijom onoga što ih manipulira.⁴⁴ Međutim, tekstualni prilozi u velikoj mjeri, prije svega onaj same Dunje Blažević – ali i tekstovi Ješe Denegrija, Raše Todosijevića, ili Zorana Popovića (eksplicitno zagovaračkog naziva »Za samoupravnu umjetnost«) – zaista reflektiraju potrebu iznalaženja »trećeg puta« za umjetnost, višekratno se referirajući na nedostatke kako zapadnjačkog tržišnog i larpurlartističkog modela tako i »istočnjačkog« etatičkom i instrumentalnog poimanja umjetnosti. Model socijalističkog samoupravljanja ukazuje se tako kao mogući putokaz za umjetnost koja bi bila istovremeno autonomna i društveno angažirana. Baš kao i u šezdesetimaškoj kritici »prinčeva komunizma« ili »crvene buržoazije«, i ovdje je oštra kritika upućena oksimoronskom stanju stvari u kulturi i umjetnosti u Jugoslaviji. Umjesto da prati revolucionarne ideje, umjetnost je i dalje zarobljena unutar malograđanskih okvira gdje postoji tek kao ukras ili, riječima Dunje Blažević, kao ono »bez čega nije pristojno ili kulturno da se bude«, odnosno: »Nije li krajnje komično graditi samoupravni društveni sistem političkim sredstvima jedne feudalne ili buržoaske strukture?«⁴⁵ Umjetnost je ovdje, kao i u drugim priložima, eksplicitno shvaćena kao političko sredstvo, pa tako njena transformacija i permanentna revolucija (Raša Todosijević) predstavljaju ujedno i put prema društvenoj revoluciji. Ovdje još jednom, kao i u izložbenim projektima Želimira Košćevića, dolazimo i do kritike apropiacije i komodifikacije same angažirane umjetnosti, prije svega od zapadnjačkog umjetničkog *establishment*: »KONSOLIDOVANI ESTABLISHMENT prihvata umjetnost u trenutku kada usahne njen revolucionarni i prevratnički duh. Tako buržoazija Zapada danas svojata *istorijske avangarde* kao sopstvenu istoriju umjetnosti, a nisu li avangarde tog doba pljuvale u lice tom istom društvu.«⁴⁶

Ono što je zajedničko modusu institucionalne kritike koji pronalazimo u izložbenim projektima predstavljenima u ovom tekstu njihovo je nadilaženje pukih tautoloških i, na

koncu, larpurlartističkih zapleta, kakve često nalazimo u kanonskim primjerima zapadnjačke umjetnosti 60-ih i 70-ih godina. Neupitno postojanje veza sa, i informiranost o događanjima na internacionalnoj sceni tog vremena,⁴⁷ ali i istovremena svijest o vlastitoj, ipak marginalnoj poziciji u odnosu na njih, ne rezultira epigonstvom nego praksom prevođenja koja kritički manevrira između »stranog«, već konsolidiranog diskurza konceptualne umjetnosti i »domaćeg«, anakrono-modernističkog institucionalnog jezika, kako bi postavila imperativ pronalaženja novih načina artikulacije i prakse umjetnosti i njezina odnosa prema konkretnoj društveno-političkoj stvarnosti.

Kustoska praksa kao potraga za mjestom i trajanjem izvan sistema

Kretanje između dvije iscrtane osi, tj. dvosmjerna, eksplicitna kritika zapadnjačke institucionalizacije i komodifikacije »nove« umjetnosti i njezine marginalizacije od lokalnih kulturnih politika crvena je nit projekata koje ovdje pratimo. Ona osobito dolazi do izražaja u djelovanju kustosice i kritičarke Ide Biard, koja, svojom pozicioniranošću između Pariza i Zagreba, odražava taj performativ dvostruke vizure. Njezin dugoročni projekt, *La Galerie des Locataires (Galerija stanara)*, prije svega je primjer potrage za autonomijom djelovanja, kako bi ono bilo neovisno i o državnom i o korporativnom pokroviteljstvu, odnosno afilijacijama i sudioništvu koje oba impliciraju. Ida Biard likovna je kritičarka i kustosica iz Zagreba koja je studirala u Parizu, a od 1972. godine inicirala brojne projekte između Pariza i Zagreba, kao i u drugim jugoslavenskim i europskim gradovima (Beograd, Novi Sad, Budimpešta, Düsseldorf, London, Milano, itd.). Premda je osnovana u Parizu i poznata po suradnji s umjetnicima koji će postati poznati akteri europske scene konceptualne umjetnosti (Daniel Buren, Christian Boltanski, Annette Messager, Sarkis, itd.), veza s jugoslavenskom scenom ključna je za specifično pozicioniranje *Galerije stanara* i funkcionira kao stalni korektiv, odnosno mjesto iz kojeg se kritički promatraju zbivanja na svjetskoj umjetničkoj sceni. Počeci *Galerije stanara* usko su vezani uz suradnju s umjetnikom Goranom Trbuljakom i upravo njegov umjetnički pristup kritici umjetničkog sistema nalazi svoj korelat u kustoskoj praksi Ide Biard. Nakon Trbuljakove, prva izložba koju je *Galerija stanara* priredila u pariškom stanu Ide Biard bila je izložba *Information sur le Travail des Jeunes Artistes Yugoslaves (1969-1973)*, a među predstavljenim projektima bio je i Košćevićev projekt *Izložba žena i muškaraca*, čime se uspostavlja neposredna veza i uzajamno prepoznavanje *Galerije stanara* i eksperimentalnih izložbenih praksi *Galerije SC*, s kojom će, kao i s *Galerijom SKC* u Beogradu, Ida Biard kasnije nastaviti surađivati.

Ta mogućnost dvostruke perspektive – jedne iz europskog umjetničkog centra, s velikim institucijama i umjetničkim tržištem, i druge iz male, ali dinamične umjetničke scene u socijalističkoj zemlji – u velikoj mjeri oblikuje *Galeriju stanara*. Za razliku od Zagreba, gdje pritisak umjetničkog tržišta i velikih institucija nije postojao, u Parizu je *Gale-*

rija stanara svoju glavnu misiju definirala kao intervenciju u tržišno orijentirani sistem galerija i muzeja. Ono što njezinu praksu razlikuje od ranije opisanih primjera jest to da je radila u potpunosti izvan institucionalnog konteksta, s dugoročnim osobnim angažmanom i entuzijazmom za nove, konceptualne i procesualne umjetničke prakse. Za razliku od Želimira Košćevića i Dunje Blažević, čiji je rad samom njihovom pozicijom usidren prije svega u promišljanju transformacije funkcioniranja javne umjetničke institucije u okviru zadanog društveno-političkog okvira, Ida Biard gotovo utopijski inzistira da su potpuno autonomni načini proizvodnje i medijacije umjetnosti mogući – mimo, ili na samim rubovima, umjetničkog sistema. Premda je stan Ide Biard bio »baza« projekta, galerija nije imala stalnu adresu, niti je, u konvencionalnom smislu, imala voditelja ili vlasnika. Fizička lokacija stana funkcionirala je više kao indeks *kreda Galerije* o ujedinjavanju umjetnosti i života, mjesto za susrete i komunikaciju, a ne programatski vođen izložbeni prostor.⁴⁸ Ili, kako je zabilježeno u tekstu koji se može smatrati njenim manifestom: »Galerija stanara je stanje uma. Postoji tamo gdje odluči biti. Nema zidova ni dekreta; ona nije nemoguća. Njen razlog postojanja: umjetnik je onaj kojem drugi za to daje priliku.«⁴⁹ Subvertirajući modernistički postulat o umjetniku kao predodređenom geniju, te iskazom da se umjetnikom postaje specifičnom konstelacijom društvenih, ideoloških i institucionalnih čimbenika, *Galerija* intervenira u samu arhitekturu umjetničkog sistema i mehanizme distribucije »prilika« unutar njega.

Suprotno od onog što njeno ime sugerira, djelovanje *Galerije stanara* nije lokalizirano nego upravo nomadsko. Za niz mladih umjetnika *Galerija* je otvorila platformu putem koje su njihovi projekti i ideje mogli biti »komunicirani«, što je termin koji *Galerija stanara* upotrebljava kako bi opisala svoje aktivnosti, razlikujući ih od pukog izlaganja. Umjetnici su bili pozvani da svoje prijedloge i radove šalju na adrese poštanskih ureda u Parizu, Milanu, Zagrebu, Düsseldorfu i New Yorku. Ida Biard bi ih zatim komunicirala ili realizirala u skladu s uputama te bi ih predstavljala na prozoru svog stana, ili drugim javnim mjestima u različitim gradovima. Izložbe u prozoru *Galerije* bile su dio programa *French Window*, nastalog po ideji Gorana Trbuljaka a po konceptu i u realizaciji Ide Biard. Selekcija predloženih projekata smatrala se nepotrebnom jer je *Galerija* računala na »paralelno stanje uma«, međusobno prepoznavanje koje je u pristupu umjetničkoj praksi etiku stavljalo iznad estetike, kako je i glasilo poziv umjetnicima objavljen 1973. u časopisu *Art Vivant*: »Umjetnici čija djela (rad + akcija) prelaze okvire estetskog i nalaze se u etičkom, obavještavaju se o postojanju *French Window*. Taj je prostor ekskluzivno okrenut prema ulici. Radovi će biti izloženi redom dolaska na adresu...«⁵⁰ *Galerija* je također producirala nove umjetničke projekte u »živućim mjestima« grada i među njegovim stanovnicima: ulicama, tržnicama, poštama, kinima, taksijima, eksperimentirajući sa strategijama komuniciranja umjetnosti javnosti i, opet, distancirajući se od konvencionalnih galerijskih i muzejskih prezentacija. Rad André Caderea je, primjerice, potajno »infiltriran« u prestižnu *Galeriju Maeght* u Parizu

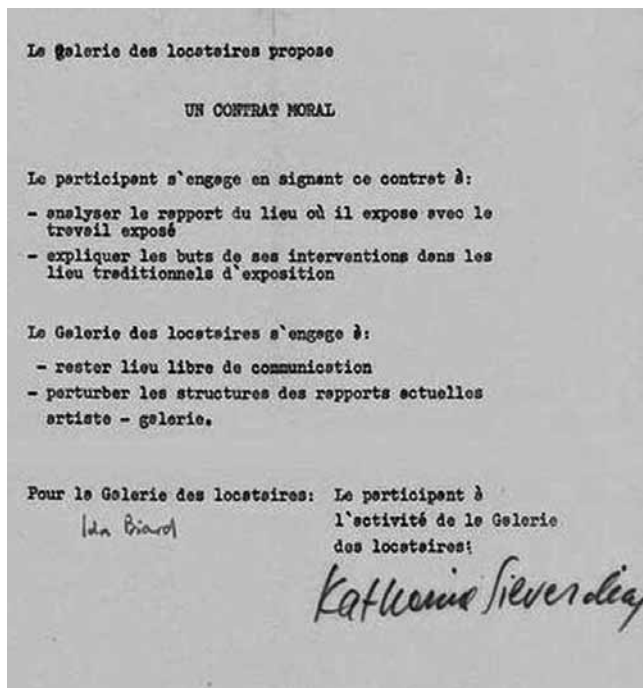


Ida Biard/Galerija stanara realizira rad Daniela Burena na ulicama Budimpešte, 1974. (Ljubaznošću Ide Biard i arhiva Galerije stanara)
 Ida Biard/Gallery of Tenants perform a piece by Daniel Buren on the streets of Budapest, 1974 (Courtesy of Ida Biard and the archives of the Gallery of Tenants)

na otvaranju samostalne izložbe nekog drugog umjetnika, stvarajući tako izložbu unutar izložbe, te intervenirajući neposredno u postojeći i tržišno vođen sistem raspodjele prilika. U sklopu manifestacije *Mahlerwochen* u Grazu, Biard umjesto umjetničkog rada predstavlja Ninu Kujundžić, »osobu koja želi postati umjetnicom«. U Zagrebu je Biard radove predstavljala u gradskim oglasnim vitrinama (*Jugoslavenska vitrina*), kao i u kinu Balkan, gdje je dijapozitive umjetničkih radova prikazivala umjesto reklama prije filma.

Antikomercijalni i antikapitalistički stav *Galerije* nije bio tek puki iskaz, koji bi reflektirao globalni novoljevičarski duh vremena; radilo se o manifestu koji je bio primjenjivan gotovo militantnom strogošću. Svjesna svoje pozicije u odnosu na tržišni i institucionalni svijet umjetnosti, *Galerija* je od 1975. umjetnicima slala upitnike koji tematiziraju te odnose, te im je, ironičnim obratom u odnosu na komercijalne ugovore između umjetnika i galerija, nudila »Moralni ugovor« potpisivanjem kojega su se umjetnici obvezivali »da će analizirati odnos mjesta izlaganja i rada koji izlažu« te da će »objasniti ciljeve svojih intervencija u tradicionalnim mjestima izlaganja«. *Galerija stanara* se obvezuje »ostati otvoreno polje komunikacije« i »intervenirati u strukture aktualnih odnosa na relaciji umjetnik-

galerija«. ⁵¹ U pismu u kojem predlaže Moralni ugovor, *Galerija* eksplicitno traži od umjetnika da se odrede smatraju li da je »antikapitalistički stav« *Galerije* prepreka za suradnju, ili pak da upravo takav stav može potaknuti ne samo transformaciju odnosa unutar umjetničkog sistema, nego i društva u cjelini. ⁵² Dok su se Košćevićevi projekti u Zagrebu odvijali u kontekstu izuzetno aktivne, no u svjetskim razmjerima ipak periferne umjetničke scene, Ida Biard je, kako je već navedeno, radila s umjetnicima koji će uskoro postati među internacionalno najpoznatijim protagonistima umjetnosti 1970-ih. Shvativši da se situacija na pariškoj i internacionalnoj sceni znatno izmijenila u odnosu na početak 70-ih, tijekom 1976. godine Biard je izvela jedinstvenu gestu: objavila je *Štrajk Galerije stanara*, šaljući pisanu izjavu svim umjetnicima s kojima je do tada surađivala, u kojoj objavljuje da *Galerija stanara* više »neće komunicirati takozvane umjetničke radove.« Radilo se o »neslaganju s ponašanjem tzv. oponirajućih i avangardnih umjetnika u okviru aktualnog sistema umjetničkog tržišta«. ⁵³ Izvrćući logiku prema kojoj su umjetnici oni od kojih se očekuje da se bune protiv sustava, dok kustosi i kritičari čuvaju svoje pozicije unutar zadanih hijerarhija, ovdje je kustosica/galeristica ta koja prosvjeduje protiv ponašanja umjetnika koji se integriraju u tržišni sistem, tako izigravajući »bit« konceptualne umjetnosti i vlastite



Moralni ugovor, Galerija stanara (Ida Biard) i Katharina Sieverding, 1975. (Ljubaznošću Ide Biard i arhiva Galerije stanara)

Moral Contract, *Gallery of Tenants (Ida Biard) and Katharina Sieverding, 1975* (Courtesy of Ida Biard and the archives of the Gallery of Tenants)

prakse na temelju koje su izgradili karijeru.⁵⁴ Štrajk je trajao do 1981. godine, nakon čega *Galerija stanara* nastavlja, premda manjim intenzitetom, svoje aktivnosti, sve do danas.⁵⁵

Premda se rad *Galerije stanara* i sam pristup Ide Biard često također karakterizira kao umjetnički, treba imati na umu da *Galerija stanara* ipak nije umjetnički projekt, pa tako nema ni mogućnost postizanja statusa umjetničkog rada, a samim time ni njegove potencijalne tržišne vrijednosti. Riječ je prije o nomadskom, životnom projektu kritičarke i kustosice koja nije odabrala uhljebljenje u sigurnim institucionalnim pozicijama nakon inicijalnog razdoblja eksperimentiranja. Biard se posvetila »komunikaciji« umjetnosti, zadržavši vjernost istim principima koji su obilježili obrat u umjetnosti 60-ih i 70-ih. Ovdje se opet vraćamo pitanju specifične procedure prevođenja u odnosu između umjetničke i kustoske prakse. Kako je već naglašeno, ono što se ukazuje kao formativno za *Galeriju stanara* veza je s jugoslavenskom umjetničkom scenom, prije svega s praksom umjetnika Gorana Trbuljaka koji u akciji iz 1972. obilazi pariške galerije, postavljajući njihovim voditeljima pitanje bi li izložili njegov rad, odnosno rad »anonimnog« umjetnika. *Galerija stanara* inicira proces interakcije i prevođenja s takvim praksama institucionalne kritike, ali iz »suprotnih« pozicija, samokritički postavljenih u odnosu na one koji imaju moć raspodjele »prilika« unutar svijeta umjetnosti (a kasnije i kritički u odnosu na same umjetnike koji pristaju na ustaljena pravila igre).⁵⁶

Historizacija kao inzistiranje na političkim potencijalima kustoske prakse

Ono što svi kustoski projekti, predstavljeni ovdje, dijele, osim zajedničkih etičkih i političkih stavova, metodologija je koja nadilazi simplističku logiku kustoske prakse kao prezentacije i izlaganja umjetnosti. Ovdje nije riječ o projektima koji su tek prezentirali dematerijaliziranu ili kritičku umjetnost, nego su i sami tragali za načinima dematerijalizacije, kritike i intervencije. Rečeno jednostavnim terminologijom prvih kritičkih refleksija o konceptualnoj umjetnosti: kustoska praksa postala je ideja i akcija, sa svim političkim implikacijama te preobrazbe. Nije preuzela ulogu umjetnika, ili tek kopirala postojeće umjetničke strategije, nego je rastvorila granice koje su dijelile umjetničku i kustosku praksu. Ti su projekti inicirali proces prevođenja koji, kako Benjamin upozorava, nije tek puki prijenos informacije ili poruke, nego proces transformacije kako izvornog jezika tako i onog na koji se prevodi.⁵⁷ Ili, riječima Rudolfa Panwitz, koje Benjamin navodi: »Temeljna greška prevoditelja je da zadržava stanje u kojem zatiče vlastiti jezik umjesto da dozvoli da njegov jezik bude snažno dodirnut stranim jezikom.«⁵⁸ Oba teoretičara, na koje se poslije naslanja i Venuti, otvaraju potencijalno osnažujuće načine na koje je moguće promišljati vezu umjetnosti i kustoske prakse danas. Rad Želimiru Košćevića, Dunje Blažević i Ide Biard možemo smatrati ranim primjerima izložbene prakse koja se opire pukom prijenosu informacija ili poruka sadržanih u umjetničkim djelima te odbija »udomaćivanje« umjetnika i umjetničke prakse u fluentni i stabilni vokabular kustoskog diskurza, institucionalno ili tržišno motiviranih agendi, kao i njihovu participaciju u neometanoj cirkulaciji globalnog kapitala, gdje se svijet umjetnosti ukazuje tek kao maketa globalnih ekonomskih odnosa i odnosa moći.

Umjesto perpetuiranja dihotomija kustos-umjetnik i »upozoravanja« o »novostečenoj moći« kustosa koja danas često čujemo, potrebno je zagovarati radikalno prožimanje tih dviju pozicija. Takav pristup omogućio bi istraživanje načina na koje umjetnička i kustoska praksa mogu biti uzajamno osnažujuće i transformativne, kako bi se otrgle »očuvanju stanja« u kojemu se svijet umjetnosti danas nalazi. Međutim, to radikalno prožimanje i stalni proces prevođenja ne treba shvatiti kao poništavanje razlike između umjetničke i kustoske prakse, pogotovo ne danas, kada je kustoska praksa toliko »u modi« i sklona površnim pristupima i diskurzivnom manirizmu. Kada bismo *Galeriju stanara, Oktobar 75, Poštanske pošiljke, Izložbu žena i muškaraca*, kao i druge, njima srodne projekte, karakterizirali kao umjetničke, negirali bismo političke potencijale i moguće posljedice same kustoske prakse. S druge strane, kustoskoj bismo praksi dopustili da se skriva iza alibija svoje ovisnosti o umjetničkoj produkciji i institucionalnim okvirima. Ti primjeri nam pokazuju upravo moć i odgovornost kojom kustoska praksa i u današnjem trenutku raspolaže, kako se ne bi svela tek na manirizam »kustoske retorike«. Upravo to je i razlog zašto je rad na historizaciji i teoriji kustoskih i izložbenih praksi važan, kao pronalaženje uporišta i šireg političkog značenja djelovanja u sadašnjosti.

Bilješke

- 1
U izvorniku »the rise of the curator as creator«, BRUCE ALTSHULER, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1998., 236. Altshuler također govori o »dematerijalizaciji« u kontekstu kustoskih praksi 60-ih i 70-ih godina, navodeći za primjer projekte Lucy Lippard, Setha Siegelauba i Haralda Szeemanna.
- 2
Na taj se način povijest ponavlja: unatoč činjenici da su kritički diskurzi koji upućuju i subvertiraju zapadnjačku kulturno-političku hegemoniju već dugo vremena akademski uspostavljeni i valorizirani i unatoč brojnim projektima koji su, primjerice u slučaju istočnoeuropske umjetničke prakse, »prekrajali« kanonsku zapadnjačku povijest, njeno se svako poglavlje, ovdje u slučaju izložbenih praksi, otvara na jednak način, u novom ciklusu uspostave zapadnjačkog kanona i tek naknadnih intervencija u njega.
- 3
Izorna verzija ovoga teksta predstavljena je na konferenciji *The Task of the Curator: Translation, Intervention and Innovation in Exhibitionary Practice*, na University of California Santa Cruz, 2010. Dio je dugoročnog istraživanja započetog serijom studentskih radionica »Povijest kustoskih i umjetničkih praksi u Hrvatskoj«, održanih 2008./2009. u sklopu edukacijskog projekta *Kustoska platforma* Ivane Meštrović i Mihaele Richter, a kasnije razvijanog u sklopu projekta *Izvađeni iz gomile*, u suradnji s Antonijom Majačom i u organizaciji Instituta za trajanje, mjesto i varijable (DeLVe).
- 4
»It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work.« – WALTER BENJAMIN, *The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*, prev. Harry Zohn, u: *Translation Studies Reader*, (ur.) Lawrence Venuti, SAD/Kanada: Routledge, 2004., 2. izdanje, 82.
- 5
Nova umjetnička praksa, katalog izložbe, (ur.) Marijan Susovski, Zagreb, GSU, 1968.
- 6
Treba napomenuti da za razliku od zagrebačkog SC-a koji je osnovan još 1957., beogradski SKC nastaje kao neposredan odgovor na studentske prosvjede 1968.
- 7
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Student Cultural Centers as Reservations*, u: *SKC in Škuc, The Case of Students' Cultural Center in the 1970s*, (ur.) Prelom kolektiv, Beograd/Ljubljana: Prelom Kolektiv/Škuc, 2009., 99–103.
- 8
Posebno su u tom pogledu bili važni *Aprilski susreti*, koje je organizirao beogradski SKC, a među internacionalnim gostima izdvajaju se, primjerice, Joseph Beuys, Gina Pane, Art and Language, Lutz Becker, Luigi Ontani, John Baldessari i drugi.
- 9
Vidi npr. *When Attitudes Become Form*, katalog izložbe, (ur.) Harald Szeemann, Bern, Kunsthalle Bern, 1968.
- 10
Vidi *Curatorial Translation Reader*, (ur.) Suzana Milevska, Skopje, Euro-Balkan Institute, 2009. Publikacija je nastala na temelju serije radionica i konferencije 2007. godine.
- 11
WALTER BENJAMIN (bilj. 4.).
- 12
Vidi npr. *Nova umjetnička praksa* (bilj. 5.) i *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe (ur.) Marijan Susovski, GSU, 1982. Djelovanje Galerije Studentskog centra dokumentirano je i redovitim izdavanjem *Novina Galerije SC*, kao i knjigom povodom desetogodišnjice postojanja galerije *Galerija Studentskog centra Zagreb*, (ur.) Želimir Košćević, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1975. Vidi također ŽELIMIR KOŠĆEVIĆ, *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1978.
- 13
Od osamdesetih godina prošloga stoljeća možemo pratiti razvoj tzv. nove muzeologije, unutar koje se uskoro razvija i poseban diskurz o povijesnom i ideološkom razvoju izložbene forme (neograničene na umjetničku izložbu), a u zadnja dva desetljeća fokus je sve više na figuri nezavisnog kustosa i razmatranju izložbenih praksi u polju suvremene umjetnosti.
- 14
DAVOR MATIČEVIĆ, Zagrebački krug, u: *Nova umjetnička praksa* (bilj. 5.), 22.
- 15
ISTO.
- 16
Primjerice *Galerija Studentskog centra: 40 godina*, (ur.) Darko Glavan i Leila Topić, Zagreb, Studentski centar, 2005; rekonstrukcija *Izložbe žena i muškaraca* u rujnu 2008. u Galeriji Nova u sklopu projekta *Nevidljiva povijest izložbi*, kustoskog kolektiva WHW/Što, kako i za koga, povodom koje je objavljen i razgovor sa Želimirom Košćevićem, u: *Novine Galerije Nova*, 18 (2008.), 8–12.
- 17
To su, primjerice, sekcija *Prijedlog Zagrebačkog salona 1971.*, izložba *Mogućnosti*, GSU, 1971., projekt u Novom Zagrebu *Pučke svečanosti* (1975.) koji se može čitati kao preteča »community arta« u lokalnom kontekstu. Čak i nekolicina navedenih primjera svjedoči kako kustoska praksa nije tek puka prezentacija umjetnosti, nego ona koja vrlo često inicira ili barem omogućava sam nastanak pojedinih umjetničkih djela ili čak čitave jedne linije umjetničkih praksi (primjerice, *Prizemljeno sunce* Ivana Kožarića, *Slučajni prolaznik* Brace Dimitrijevića, itd. nastali su u okviru navedenih inicijativa te ne bi bili mogući bez šire institucionalne potpore i kritičke i ideološke valorizacije takve vrste umjetnosti.

18

Tu bismo mogli svrstati izložbe poput: *Primeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji* Ješe Denegrija i Biljane Tomić, MSU, Beograd, 1971.; *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umjetnosti 1968.-1973.*, MSU, Beograd, 1973.; izložbu *Gorgona* Nene Dimitrijević, GSU, Zagreb, 1977., te ključne historizacijske izložbe *Nova umjetnička praksa*, GSU, Zagreb, 1978., *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982., *Nova umjetnost u Srbiji 1970.-1980. Pojedinci, grupe, pojave*, MSU, Beograd, 1983.

19

Vidi npr. MIEKE BAL, *The Discourse of the Museum*, i BRUCE W. FERGUSON, *Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense*, u: *Thinking About Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg et al., London i New York, Routledge, 1996.

20

Pod Hulténovim vodstvom, Moderna Museet bila je u to vrijeme među prostorima koji su provodili najradikalnije izložbene eksperimente. Vidi razgovor Hansa Ulricha Obrista s Pontusom Hulténom, *The Hang of It – Museum Director Pontus Hultén*, *Artforum International*, 4 (1997.) Vidi i *Novine Galerije Nova* (bilj. 16.).

21

Novine Galerije SC, 8 (1968./69.), 21. Tekst je nastao u suautorstvu s Vjeranom Zuppom.

22

Prije svega se to odnosi na djelovanje Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka, koje bi se moglo sagledati kroz prizmu institucionalne kritike, odnosno preispitivanje autorstva i mehanizama umjetničkog sistema.

23

Citirano u: LUCY LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of The Art Object From 1966 to 1972*, Berkely, University of California Press, 1997, IX.

24

Ovaj bismo projekt mogli čitati i iz perspektive povijesnih i ideoloških pretpostavki izložbe, ili onoga što Tony Bennett naziva »exhibitionary complex«. Pišući o prvim Svjetskim izložbama, Bennett među ostalim govori o elementu *panoptikona*, sadržanom i u samoj arhitekturi, pri čemu su posjetitelji istovremeno pozvani kako bi promatrali i bili promatrani. Vidi TONY BENNETT, *The Exhibitionary Complex*, u: *Thinking About Exhibitions* (bilj. 19.), 58–80.

25

Izložba *Poštanske pošiljke* bila je najprije predstavljena u beogradskom SKC-u u siječnju 1972., nakon čega je planirana prezentacija u Zagrebu. Vidi JEŠA DENEGRİ, Sekcija »poštanskih pošiljki« sa VII Bijenala mladih u Parizu, *Studentski kulturni centar kao umjetnička scena*, Beograd, 2003., 27–29.

26

Novine Galerije SC, ožujak 1972., 135. Tekst je u katalogu objavljen pored (nepotpisanog) kustoskog obrazloženja segmenta *Poštanske pošiljke (Envoi)* na 7. Pariškom bijenalu i kratke »povijesti pokreta« konceptualne umjetnosti.

27

ISTO.

246

28

ISTO.

29

Citat Setha Sigelauba preuzet je iz: PETER OSBOURNE, *Survey*, u: PETER OSBOURNE (ur.), *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2011., 29.

30

LAWRENCE VENUTTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 2005., 19, i dalje.

31

WALTER BENJAMIN (bilj. 4.).

32

»Conceptual art, one might say, is art *about* the cultural act of definition – paradigmatically, but by no means exclusively, the definition of 'art.« PETER OSBOURNE (bilj. 16.), 14. Zapravo, ovdje se radi o aproprijaciji kritičkog i teorijskog diskurza, ili njegovu prijevodu u umjetničku praksu.

33

BENJAMIN H. D. BUCHLOCH, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, *October*, 55 (1990.), 118. I tu bismo, dakako, mogli govoriti o procesu prevođenja.

34

Citirano u BENJAMIN H. D. BUCHLOCH (bilj. 33.).

35

Novine Galerije SC, 8, 21.

36

JEŠA DENEGRİ (bilj. 25.), 23.

37

ISTO.

38

Bilo je, dakako, umjetnika ili umjetničkih projekata koji su se neposrednije referirali na konkretna odnosno šira društvena i politička pitanja, no navedeni zaključak vrijedi za veći dio produkcije u okviru Nove umjetničke prakse.

39

Treba napomenuti da postoje dvije verzije »povijesti« *Oktobra 75*: prema jednoj on se odvio bez pojedinačnog autorstva, pod neposrednim utjecajem diskurzivne prakse grupe Art & Language i njihova gostovanja u Beogradu 1975. godine, a druga verzija govori o izložbi kao inicijativi kustosice i voditeljice Galerije SKC Dunje Blažević, o čemu svjedoči sama Dunja Blažević u razgovoru nastalom u sklopu projekta *SKC u ŠKUC-u* (vidi bilj. 6.).

40

JELENA VESIĆ, *Oktobar 75*, u: *Političke prakse (post)jugoslovenske umjetnosti: Retrospektiva 01*, katalog izložbe, (ur.) Zorana Dojić i Jelena Vesić, Beograd, Prelom kolektiv, 2010., 141.

41

ISTO.

- 42
S druge strane, sama Galerija SKC kao od države uspostavljena institucija već je ionako u takvoj »suradnji« te se ova izložba može čitati i kao propitivanje »samoupravne« autonomije samog SKC-a u kontekstu socijalističkog samoupravljanja. Za detaljnu analizu odnosa jugoslavenskog socijalističkog samoupravljanja i samoorganizacije na primjeru SKC-a i izložbe *Oktober 75* vidi JELENA VESIĆ, SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje. *Oktober 75* – institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija, *Život umjetnosti*, 91 (2012).
- 43
JELENA VESIĆ (bilj. 40.), 145.
- 44
MLADEN STILINOVIĆ, *Tekst nogom*, 1984.
- 45
Iz teksta Dunje Blažević, Umetnost kao oblik svojinske svesti, citirano u ISTO, 142.
- 46
Iz teksta Raše Todosijevića, Umetnost i revolucija, citirano u ISTO, 143.
- 47
Kao jedna od inspiracija za *Oktober 75* navodi se, kako je već spomenuto, gostovanje grupe Art & Language u Beogradu 1975. godine, i njihov seminar na temu umjetnosti i političkog angažmana.
- 48
Za analizu *Galerije stanara* kao alternativnog promišljanja upravo autonomnog »prostora« djelovanja, kao i njeno komparativno čitanje s *Radnom zajednicom umjetnika Podroom*, kao još jednim primjerom artikulacije zajedničkoga prostora rada i djelovanja, vidi Ivana Bago, A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at *La Galerie des Locataires* and *Podroom* – the Working Community of Artists, *ARTMargins*, 1 (2:3), MIT Press, 2012.
- 49
Citirano u: *Simplon-Express*, (ur.) Massimo Riposati, Rim, Editioni Carte Segrete/Data Arte s.r.l., 1989., 1. vlastiti prijevod. Tekst je objavljen i u samizdatu galerije iz 1973., čiji su dijelovi dostupni na: <http://lagaleriedeslocataires.com/> gdje se nalazi veći dio dokumentacije aktivnosti *Galerije stanara* (posljednji posjet stranici: 15. 09. 2011.). Sam *kredo* galerije nastao je opet u dijalogu, odnosno prijevodu rada *Referendum* Gorana Trbuljaka iz 1971. godine: »Pod parolom 'Umjetnik je onaj kome drugi za to dadu priliku' završen je 1.2.1972. prvi referendum na kojem su obični građani imali odlučiti je li netko umjetnik ili nije.«, prema: *Goran Trbuljak*, katalog izložbe, Zagreb, GSU, 1973.
- 50
IDA BIARD, Galerija stanara, u: *Nova umjetnička praksa*, katalog izložbe, (ur.) Marijan Susovski, Zagreb, GSU, 1978. Vidi također, *French Window*, Galerija SC, Zagreb, 1973.
- 51
http://lagaleriedeslocataires.com/la_galerie_des_locataires/2/galerie.php, vlastiti prijevod.
- 52
http://lagaleriedeslocataires.com/la_galerie_des_locataires/2/galerie.php
- 53
Simplon-Express (bilj. 29.), 94. Vlastiti prijevod. Zanimljivo je da se ta intervencija događa nakon što se Ida Biard privremeno preselila iz Pariza u Zagreb 1975., što simbolički možemo tumačiti kao još jedno »izoštavanje« perspektive i njeno usidrenje u jugoslavenski, socijalistički kontekst.
- 54
Zanimljiva je usporedba ovoga štrajka s *Internacionalnim štrajkom umjetnika* Gorana Đorđevića u kojemu je on, 1979., pismenim putem pozvao niz internacionalnih umjetnika na zajednički bojkot umjetničkog sustava. Iz odgovora većine (internacionalnih) umjetnika možemo čitati kako njegovu ideju smatraju besmislenom i naivnom. Upravo je ta naivnost i tvrdoglavo odbijanje sudjelovanja u sistemu umjetnosti ne samo potka *Štrajka Galerije stanara*, nego i crvena nit koju pratimo u brojnim drugim primjerima jugoslavenske nove umjetničke prakse.
- 55
Svojevrsan zaključak djelovanja predstavlja izložba *Simplon-Express* koja je priređena u formi putovanja vlakom na relaciji Zagreb–Pariz, i na kojoj sudjeluju mnogi umjetnici s kojima *Galerija* surađuje od samih početaka. Još jedna aktualizacija projekta dogodila se u lipnju 2012. godine, kada je *Galerija stanara* organizirala *Simplon-Express: Povratak*, ovoga puta na relaciji Zagreb–Pariz i u suradnji s nizom mlađih umjetnika.
- 56
Biard tvrdi kako je *Štrajk* započela upravo nakon preseljenja u Zagreb 1975. godine i povremenih posjeta Parizu. Dakle, upravo su se iz vizure periferije anomalije umjetničkog sistema i paradoksi konceptualne umjetnosti još jasnije uočavali. Vidi razgovor s Idom Biard u radijskom programu LA GALERIE DES LOCATAIRES, *Une exposition radiophonique*, emitiranom početkom 1982. na radiju France-Culture. Dokumentacija dostupna na <http://lagaleriedeslocataires.com>.
- 57
WALTER BENJAMIN (bilj. 4.), 82. Kako je već naglašeno, bilo bi moguće govoriti o tom procesu i u obrnutom smjeru, odnosno o načinima prevođenja izložbene i kustoske prakse u umjetničkim projektima, u lokalnom kontekstu, prije svega u praksama Gorana Trbuljaka ili Gorana Đorđevića.
- 58
ISTO.

Summary

Ivana Bago

Dematerialization and Politicization of the Exhibition: Examples of Curatorial Practice as Anticapitalist Institutional Critique in Yugoslavia During the 1960s and 1970s

By focusing on selected examples of exhibition/curatorial practices in Yugoslavia during the 1960s and 1970s, the paper aims to intervene into the ongoing processes and constructions of the history of exhibitions and curating, which as a rule exclude the developments beyond the prominent art world centres in the West. The work of three curators – Želimir Košćević, Ida Biard and Dunja Blažević – discussed in this text, was related to the context of the Student Centres, as the hubs of progressive cultural post-1968 practices of the time in Yugoslavia. All three curators initiated experiments with the exhibition format and the art institution, transforming both the exhibition and institution into the site and the means of institutional and social critique of the bourgeois and capitalist understanding of art and culture. Although in intense communication with the international art scene of the time, they posited themselves critically towards increased commercialization and appropriation of critical artistic practices in the West. Želimir Košćević was director of the Zagreb Student Centre Gallery from 1969 to 1977. In a number of seminal projects from that period, he intervened in the conventional understanding of the exhibition format, the role of the gallery director and audience. The understanding of curatorial practice primarily as the practice of non-complacent institutional (self)critique is best seen in the exhibition *Postal Packages* (1971). By exhibiting only the unopened package in which the works from the mail art section of the 7th Paris Biennial arrived, the exhibition posited itself as a statement against further commodification and fetishization of conceptual art and its »erosion under the museum and gallery reflectors«. Dunja Blažević was one of the director of the Student Cultural Center Gallery in Belgrade which, from its inception in 1971, regularly organized alternative *Octobers* – exhibitions that engaged in a critical and oppositional dialogue with the conventional and modernist exhibitions of the *October Salons*. The exhibition *October 75* consisted only of a notebook with texts by artists and critics, who had been invited by Dunja Blažević to reflect on the relation between art, ideology and politics, particularly in relation towards

the Yugoslav system of socialist self-management. Reconfiguring the art gallery from a space of aesthetic presentation to the space of discussion and contestation, *October 75* posited a radical critique of the art system in the local context, as well as that in the East and West, proposing the need for new ways or a »third way«, echoing the Yugoslav politics of socialist self-management – of understanding the function and the potential of art in society. Art critic Ida Biard (who moved from Zagreb to Paris and was thus an important link between the two scenes) worked completely outside the institutional framework, with her *Galerie des Locataires* (*Tenants' Gallery*), based in her Paris apartment. However, the Gallery's projects were not limited to any space, but rather nomadic. They used postal communication, took place in taxis, streets, as well as window displays and cinemas of different cities. With her practice, Biard aimed at showing that it was possible to instigate new ways of working outside or on the fringes of the art system, in opposition to the dominant gallery system governed by capitalist appropriation and exploitation. The examination of the practices presented in this text is not meant merely as an addition to the existing paradigms of the more known practices in the West, but as generators of new modes by which we can understand, historicize and practice curating today. The projects discussed here disturb the calm symmetries between art and curating, mediation and audience, revealing the curatorial practice as a creative and transformative process of translation that forms – and transforms itself – in relation to the radical shifts in the art production and politics of the time. The text insists on the relevance of such politicized approach to curating, particularly at the present moment, when curating is often nothing more than a »fashionable« mannerism based on empty curatorial rhetorics.

Keywords: history of exhibitions, curatorial practice, institutional critique, theories of translation, 1968, Student Centers, Dunja Blažević, Želimir Košćević, Ida Biard

(Translated by Ivana Bago)