

RETORIKA IZLOŽBENE POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA KAO POVIJEST UMJETNOSTI U POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

-



-

RHETORIC OF DISPLAY: CURATORIAL PRACTICE AS ART HISTORY IN POST-COMMUNIST EUROPE

IZVORNI ZNANSTVENI RAD / ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

PREDAN / RECEIVED: 15. 7. 2013.

PRIHVAĆEN / ACCEPTED: 27. 9. 2013.

UDK / UDC: 061.4:141.82] (4)"19"

SAŽETAK Ideološki aspekti pisanja povijesti umjetnosti višestruko su isticali kao dijelovi retoričke konstrukcije. Međutim, manje su se naglašavale sličnosti i razlike između kustoske prakse i pisanja povijesti umjetnosti. Kustos se u posljednje vrijeme javlja kao nadomjestak za nedovoljno razvijeno izučavanje regionalne povijesti umjetnosti, osobito u slučaju umjetnosti iz nekadašnje Srednje i Istočne Europe. U ovom tekstu analizira se pomak u novijim kustoskim praksama a u svezi s umjetnošću nastalom u Srednjoj i Istočnoj Europi nakon 1945. godine, koja se promatra kao neki oblik revizionizma u povijesti umjetnosti, budući da stvara specifične političke i vremenske imaginarije. Naglašavajući logiku vizualnog izlaganja kao aparata znanja/moći i postupke arhiviranja, kontekstualiziranja i pripovijedanja, govorimo o načinu na koji estetsko iskustvo i vizualna retorika konstruiraju ideju povijesnosti. Preispitujemo također i način na koji je politika regionalnog identiteta ukorijenjena u politici vremena, odnosno način na koji se vremenitost izražava kroz različite strategije oprostorenja.

KLJUČNE RIJEČI: povijesni revizionizam, arhiv, neoavangarde, kustoska istraživanja, vizualna istraživanja, povijest izložaba

MONIKA SOSNOWSKA, POGLED NA INSTALACIJU, *LES PROMESSES DU PASSÉ*, CENTRE POMPIDOU, PARIS, FRANCUSKA, 2010. Ljubaznošću UMJETNICE, FOKSAL GALLERY FOUNDATION, THE MODERN INSTITUTE, GALERIE GISELA CAPITAIN, KURIMANZUTTO, HAUSER & WIRTH

MONIKA SOSNOWSKA, INSTALLATION VIEW, *LES PROMESSES DU PASSÉ*, CENTRE POMPIDOU, PARIS, FRANCE, 2010. COURTESY OF THE ARTIST, FOKSAL GALLERY FOUNDATION, THE MODERN INSTITUTE, GALERIE GISELA CAPITAIN, KURIMANZUTTO, HAUSER & WIRTH

ABSTRACT: The ideological aspects of writing art history as parts of a rhetorical construction have been variously stressed. However, less stress has been put both on the association and dissimilarity between curating and writing art history. Especially in the case of the art from the former Central and Eastern Europe, the curator lately appeared as a substitute for an underdeveloped art historical research on the Region. The present text analyzes the art historical shift in recent curatorial practices concerning art produced in Central-Eastern Europe after 1945, regarded as form of art historical revisionism by creating specific political and temporal imaginaries. By focusing on the logic of visual display as a knowledge/power apparatus and on the operations of archiving, framing and narrating, it addresses the way aesthetic experience and visual rhetoric construct the idea of historicity. It also questions the way a politics of regional identity is embedded in politics of time and the way temporality is enacted by different strategies of spatialization.

KEYWORDS: historical revisionism, archive, neo-avant-gardes, curatorial studies, visual studies, history of exhibitions

Retorika izložbene postave: kustoska praksa i pisanje povijesti umjetnosti

O ideološkim aspektima pisanja povijesti umjetnosti intenzivno se raspravljalo. Međutim, manje se naglasak stavljalo na sličnosti i razlike između kustoske prakse i pisanja povijesti umjetnosti, budući da su se posljednjih desetljeća promijenili odnosi moći između tih dviju djelatnosti. Važnost kustosa za današnju povijest umjetnosti proizlazi iz značajnog položaja umjetničke izložbe u suvremenom svijetu umjetnosti, budući da se izložba smatra glavnim sredstvom posredovanja, doživljavanja i historizacije umjetnosti u današnje vrijeme.¹ Istodobno je pomak fokusa u metodologijama povijesti umjetnosti na odnos umjetnosti, publike i institucija, do kojega je došlo pod utjecajem pretpostavke o nestabilnim i društveno konstruiranim značenjima umjetničkih djela, skrenuo pozornost na politiku sakupljanja i izlaganja. Tako je izložbena postava postala još jedan medij za konstrukciju povijesti.² Prema Foster-Hahnu, ako se „izložbeni postav” shvati kao „materijalna reprezentacija filozofskog mišljenja i ideoloških diskursa, onda on nije samo nešto što naprosto zrcali ili odražava

VAŽNOST KUSTOSA ZA DANAŠNJU POVIJEST UMJETNOSTI PROIZLAZI IZ ZNAČAJNOG POLOŽAJA UMJETNIČKE IZLOŽBE U SUVREMENOM SVIJETU UMJETNOSTI, BUDUĆI DA SE IZLOŽBA SMATRA GLAVNIM SREDSTVOM POSREDOVANJA, DOŽIVLJAVANJA I HISTORIZACIJE UMJETNOSTI U DANAŠNJE VRIJEME.¹

THE IMPORTANCE OF THE CURATOR FOR TODAY'S ART HISTORY RESULTS FROM THE SIGNIFICANT POSITION OF THE ART EXHIBITION IN THE CONTEMPORARY ARTWORLD, REGARDED AS THE MAIN MEANS THROUGH WHICH ART IS NOW MEDIATED, EXPERIENCED AND HISTORICIZED.¹

Rhetoric of Display: Curating and the Writing of Art History

The ideological aspects of writing art history have been intensely debated. However, less stress has been put both on the association and dissimilarity between the practice of curating and the writing of art history, due to the shifting positions of power between these two agencies in recent decades. The importance of the curator for today's art history results from the significant position of the art exhibition in the contemporary artworld, regarded as the main means through which art is now mediated, experienced and historicized¹. At the same time, the changing focus of art historical methodologies on the relationship between art, audience and institutions, influenced by the assumption of the unstable and socially constructed meanings of the artworks, has prompted attention to the politics of collecting and display. Thus, display became another medium to construct histories². According to Foster-Hahn, if “display” is understood as “the material representation of philosophical thought and ideological discourses, then display do not merely mirror or reflect society and a particular historical moment, but actively function as agents

društvo i specifični povijesni trenutak, nego također aktivno djeluje kao subjekt koji oblikuje povijesni proces kao takav”.³ Usredotočujući se na retoriku vizualne postavbe triju važnih umjetničkih izložaba koje su kontekstualizirale umjetnost Srednje i Istočne Europe u posljednjem desetljeću, ova studija nastoji dati primjere za način na koji su postkolonijalna teorija i preklapanje geografije i povijesti, oprostorenog vremena i ovremenjenog prostora, transformirale dominantni kustoski diskurs u terminima lokalnog identiteta i politike reprezentacije, u diskurs povijesnog revizionizma konstruiranog na pozadini nedovoljno razvijene povijesti umjetnosti u nekadašnjoj Istočnoj Europi. Takav „obrat prema povijesti umjetnosti” u kuriranju umjetnosti iz nekadašnje Istočne Europe konzistentan je s pokušajima destabilizacije razlika između središta i periferije u novijoj povijesti umjetnosti. Takve transformacije na području kustoskih praksi i vizualnih metodologija potaknute su, s jedne strane, uklapanjem mnogih zemalja nekadašnjeg Istočnog bloka u nove političke strukture kao što je EU. U skladu s tim, ideologija o bitno nestabilnom, ali zajedničkom europskom identitetu destabilizirala je regionalni umjetnički identitet koji se ranije iskazivao društveno-političkim rječnikom kao „socijalistički”. S druge strane, dovodenje u

pitanje dominantnih interpretacija na polju povijesti umjetnosti može se smatrati sredstvom političke borbe, koja ima za cilj aproprijaciju načina na koji se konstruira i reprezentira regionalni kulturni identitet.⁴ Stoga se, s gledišta oblikovanog postkolonijalnog teorijom, novije izložbe posvećene povijesti umjetnosti u nekadašnjoj Istočnoj Europi, konstruirane po modelu „izložaba sjećanja”⁵ – odnosno izložaba koje koriste dokumente kako bi replicirale, reprizirale ili interpretirale neke važne ranije izložbe (a mogao bih dodati i umjetnička događanja iz prošlosti) u suvremenom kontekstu – mogu smatrati revizionističkim pokušajima prerađivanja dominantnih postojećih naracija u povijesti umjetnosti. One prepoznaju i popunjavaju praznine u određenom diskursu, dovodeći u pitanje prevladavajuća tumačenja i značenja te preoblikujući postojeće središnje narative s gledišta koje se iz postkolonijalne perspektive može poistovjetiti s pozicijom „urođeničkog informanta”. Unatoč svemu, tvrdim da arhivska sklonost tih izložaba nije toliko izraz želje da se spasi prošlost od zaborava koliko nastojanja da se povijest umjetnosti poveže s institucionalnim i materijalnim uvjetima njezine proizvodnje kao dijela globalne kapitalističke ekspanzije.

STOGA SE, S GLEDIŠTA OBLIKOVANOG POSTKOLONIJALNOM TEORIJOM, NOVIJE IZLOŽBE POSVEĆENE POVIJESTI UMJETNOSTI U NEKADAŠNJOJ ISTOČNOJ EUROPI, KONSTRUIRANE PO MODELU „IZLOŽABA SJEĆANJA”⁵ – ODNOSNO IZLOŽABA KOJE KORISTE DOKUMENTE KAKO BI REPLICIRALE, REPRIZIRALE ILI INTERPRETIRALE NEKE VAŽNE RANIJE IZLOŽBE (A MOGAO BIH DODATI I UMJETNIČKA DOGAĐANJA IZ PROŠLOSTI) U SUVREMENOM KONTEKSTU – MOGU SMATRATI REVIZIONISTIČKIM POKUŠAJIMA PRERAĐIVANJA DOMINANTNIH POSTOJEĆIH NARACIJA U POVIJESTI UMJETNOSTI.

THEREFORE, FROM A PERSPECTIVE INFORMED BY POST-COLONIAL THEORY, RECENT EXHIBITIONS DEDICATED TO ART HISTORY IN THE FORMER EASTERN EUROPE ARE CONSTRUCTED ON THE MODEL OF “REMEMBERING EXHIBITIONS”⁵ – THAT IS, EXHIBITIONS THAT USE DOCUMENTS IN ORDER TO REPLICATE, REPRISE OR INTERPRET INTO A CONTEMPORARY FRAMEWORK SIGNIFICANT EXHIBITIONS (AND, I SHOULD ADD, ARTISTIC EVENTS FROM THE PAST) – MAY BE REGARDED AS REVISIONIST ATTEMPTS TO REWRITE DOMINANT EXISTING ART HISTORICAL NARRATIVES.

that shape the historical process itself”.³ By focusing on the rhetoric of visual display of three significant art exhibitions framing art from East-Central Europe in the last decade, the present study attempts to exemplify the way post-colonial theory and the overlapping between geography and history, between spatialized time and durational space, have transformed the dominant curatorial discourse expressed in terms of locational identity and politics of representation into a discourse of historical revisionism constructed against the background of an underdeveloped art history in former Eastern Europe. Such an “art historical turn” in curating art from former Eastern Europe is consistent with attempts of destabilizing the former center-periphery distinctions in recent art history. These transformations in the fields of curatorial practices and visual methodologies were incited, on the one hand, by the incorporation of many countries of the former Eastern bloc into new political structures such as the EU. Accordingly, the ideology of an essentially unstable but common European identity destabilized the regional artistic identity formerly expressed in social and political terms as

“socialist”. On the other hand, challenging dominant art historical readings may be regarded as a means of political contestation, aimed at appropriating the terms in which regional cultural identity is constructed and represented⁴. Therefore, from a perspective informed by post-colonial theory, recent exhibitions dedicated to art history in the former Eastern Europe are constructed on the model of “remembering exhibitions”⁵ – that is, exhibitions that use documents in order to replicate, reprise or interpret into a contemporary framework significant exhibitions (and, I should add, artistic events from the past) – may be regarded as revisionist attempts to rewrite dominant existing art historical narratives. They identify and fill in blanks in a certain discourse, challenging dominant readings and meanings and recomposing existing master narratives from a point of view which, from a post-colonial perspective, may be equated to the position of the “native informant”. Against the odds, I argue that the archival propensity of these exhibitions resides then less in the desire to rescue the past from oblivion but to link art history to its institutional and material conditions of production as part of a global capitalist expansion.

Rekonstrukcija Istočne Europe: od kustoskog imperijalizma do revizionizma u povijesti umjetnosti

Diskurs povijesti umjetnosti u nekadašnjoj Istočnoj Europi odnedavno se pridružio procesu decentriranja dominantnog diskursa globalne povijesti umjetnosti, na koji se gleda kao na proizvod sjevernjačkih i zapadnjačkih (ekonomskih) središta moći. Tako se Piotr Piotrowski zalaže za „horizontalnu” i spacijalnu povijest umjetnosti, zasnovanu na komparativnoj analizi nacionalnih mikropovijesti u Regiji, za razliku od hijerarhijske (ili vertikalne) povijesti umjetnosti kakva je dobila svoj izraz u utjecajnom kompendiju *Art since 1900*, koji su napisali proslavljeni povjesničari umjetnosti povezani s „novom poviješću umjetnosti” u Sjedinjenim Državama.⁶ On se također zalaže za priznavanje paralelnih naracija koje se međusobno prekidaju, preklapaju i nadopunjuju kao „dva glasa” povijesti umjetnosti, destabilizirajući time etablirane obrasce jednosmjernih ili linearnih odnosa kauzalnosti i utjecaja.⁷ U skladu s novim glasovima u povijesti umjetnosti, koji se zalažu za geografiju (ili, bolje rečeno, geopovijest) umjetnosti, kao i s onima koji predlažu preispitivanje moderniteta kao proizvoda Zapada,⁸ Piotrowskijev doprinos potaknuo je revalorizaciju moderne umjetnosti u Srednjoj i Istočnoj Europi kao niza narativa koji se preklapaju, ali

pokazuju i značajne nacionalne razlike bez ikavih jedinstvenih, zajedničkih obilježja kao njihove međusobne poveznice. Međutim, sve donedavno takav geopovijesni diskurs nije bio dosljedno artikuliran u kontekstu kustostva. Kustoski diskurs na najutjecajnijim izložbama posvećenim nekadašnjoj Istočnoj Europi početkom 21. stoljeća uglavnom se bazirao na politici identiteta. Konstruiran izvana, budući da su najutjecajnije izložbe proizvele i postavile važne umjetničke institucije nekadašnjeg Zapada,⁹ taj diskurs može se smatrati nekom vrstom kustoskog imperijalizma, budući da proizvodi egzotiziranu sliku Drugoga za pogled zapadnog subjekta. Iako su kritike kustoskog imperijalizma uglavnom poznate zahvaljujući čuvenim izložbama afričke umjetnosti, čije je izlaganje „poticalo gledatelja da promatra afričke predmete na modernistički način i time je učestvovalo u njihovoj aproprijaciji od strane Zapada”,¹⁰ one se mogu proširiti i na utjecajne geografski određene izložbe koje su interpretirale Istočnu Europu očima istaknutih zapadnoeuropskih kustosa (kao što su Harald Szeemann, René Block, David Eliott i Bojana Pejić). U oba slučaja kustoski nadzor ostao je u rukama zapadnjaka, dok je Treći svijet mogao intervenirati samo putem

U SKLADU S NOVIM GLASOVIMA U PVIJESTI UMJETNOSTI, KOJI SE ZALAŽU ZA GEOGRAFIJU (ILI, BOLJE REČENO, GEOPOVIJEST) UMJETNOSTI, KAO I S ONIMA KOJI PREDLAŽU PREISPITIVANJE MODERNITETA KAO PROIZVODA ZAPADA,⁸ PIOTROWSKIJEV DOPRINOS POTAKNUO JE REVALORIZACIJU MODERNE UMJETNOSTI U SREDNJOJ I ISTOČNOJ EUROPI KAO NIZA NARATIVA KOJE SE PREKLAPAJU, ALI POKAZUJU I ZNAČAJNE NACIONALNE RAZLIKE BEZ IKAVIH JEDINSTVENIH, ZAJEDNIČKIH OBIJELŽJA KAO NJIHOVE MEĐUSOBNE POVEZNICE..

IN LINE WITH RECENT VOICES IN ART HISTORY ARGUING FOR A GEOGRAPHY (OR RATHER, A GEO-HISTORY) OF ART, AND WITH THOSE CLAIMING A REEXAMINATION OF MODERNITY AS A WESTERN PRODUCT,⁸ PIOTROWSKI'S CONTRIBUTION PROMPTED TO A REEVALUATION OF MODERN ART IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE AS A SERIES OF OVERLAPPING NARRATIVES WITH SIGNIFICANT NATIONAL DIFFERENCES LACKING A UNIQUE UNDERLYING CHARACTERISTIC.

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO PVIJEST UMJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

Reconstructing Eastern Europe: From Curatorial Imperialism to Art Historical Revisionism

The art historical discourse in the former Eastern Europe has recently joined the process of de-centering the dominant discourse of global art history, viewed as the product of the Northern and Western (economic) centers of power. For instance, Piotr Piotrowski argued for a “horizontal” and spatial art history, based on comparative analysis of national micro-histories in the Region, as opposed to the hierarchical (or vertical) art history expressed in the influential *Art Since 1900* compendium written by the celebrated art historians associated with the “new art history” in the United States⁶. He also argued for the acknowledgment of parallel narratives which interrupt, overlap and complement each other as “two voices” of art history, thus destabilizing established patterns of unidirectional or linear relations of causality and influence⁷. In line with recent voices in art history arguing for a geography (or rather, a geo-history) of art, and with those claiming a reexamination of modernity as a western product⁸, Piotrowski's contribution prompted to

a reevaluation of modern art in Central and Eastern Europe as a series of overlapping narratives with significant national differences lacking a unique underlying characteristic. However, until recently, such a geo-historical discourse has not been consistently articulated in curatorial terms. The curatorial discourse of the most influential exhibitions dedicated to former Eastern Europe at the beginning of 2000's was mostly shaped in terms of identity politics. Constructed from the outside, as the most influential exhibitions were produced by and installed in important artistic institutions of the former West⁹, this discourse may be regarded as a form of curatorial imperialism, producing an exoticized image of the Other for the gaze of the western subject. Although critiques of curatorial imperialism are mainly known due to famous exhibitions of African art, whose display „encouraged the viewer to see African objects in modernist terms and is complicit in their appropriation by the West”¹⁰, they may be extended upon the influential geographically defined exhibitions reading Eastern Europe through the eyes of reputed western European curators (such as Harald Szeemann, René Block, David

MONIKA SOSNOWSKA, POGLED NA
 INSTALACIJU, *LES PROMESSES DU PASSE*,
 CENTRE POMPIDOU, PARIZ, FRANCUSKA,
 2010. LJUBAZNOŠĆU UMJETNICE, FOKSAL
 GALLERY FOUNDATION, THE MODERN
 INSTITUTE, GALERIE GISELA CAPITAIN,
 KURIMANZUTTO, HAUSER & WIRTH

54

MONIKA SOSNOWSKA, INSTALLATION
 VIEW, *LES PROMESSES DU PASSE*,
 CENTRE POMPIDOU, PARIS, FRANCE, 2010.
 COURTESY OF THE ARTIST, FOKSAL GALLERY
 FOUNDATION, THE MODERN INSTITUTE,
 GALERIE GISELA CAPITAIN, KURIMANZUTTO,
 HAUSER & WIRTH



CRISTIAN
 NAE

kritičkih komentara.¹¹ Proširimo li koncept orijentalizma Edwarda Saída, možemo primijetiti da se balkanski identitet pojavio u kustoskom diskursu glavne struje posvećenom nekadašnjoj Istočnoj Europi kao umjetan konstrukt koji je zamijenio imaginarni lik komunističkog Drugog. Na primjer, sadržajne specifičnosti videoumjetnosti proizvedene u regiji, izražene u obliku gubitka (nacionalnog) identiteta i dislociranosti, definitivno podsjećaju na globalne probleme nestabilnog lokaliteta i dijasorske mobilnosti, dok je Zoran Erić osudio tendenciju „globalizacije” umjetničkih praksi na osnovi prilagodbe umjetničkog stila međunarodnog svijeta umjetnosti društvenopolitičkom sadržaju „lokalne” umjetničke produkcije.¹² Čuvene izložbe kao što su *In the Gorges of Balkans* ili *Blood and Honey: The Future Lies in the Balkans* (obje iz 2003.) zamijenile su esencijaliziranu sliku Istoka egzotiziranim regionalnim imaginarijem oštih suprotnosti i eksplozivnih nacionalizama. Analizirajući te izložbe, Raluca Voinea također je istaknula činjenicu da se u toj konstrukciji ukida povijesno vrijeme.¹³ Tako na tim izložbama geografija postaje oprostorenjem nekog mitskog vremena. Kao rezultat takvih oštih kritika nametanja pogleda Drugoga lokalnoj ili regionalnoj umjetničkoj sceni, upotpunjenog gubitkom antropološkog ili etnološkog viđenja pod pritiskom postkolonijalne teorije i posljedičnog prenošenja odgovornosti na lokalne kustose, valjalo bi se osobito posvetiti novijem liku kustosa. Djelatnost

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POUČENJE UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

Elliott and Bojana Pejić). In both cases, curatorial control remained in the hands of westerners, while the third world only could intervene by means of critical commentary¹¹. Extending Edward Said's concept of orientalism, one may notice that Balkan identity emerged in mainstream curatorial discourse dedicated to former Eastern Europe as an artificial construct replacing the imaginary of figure of the communist Other. For instance, the content-related particularities of video art produced in the Region, expressed in terms of loss of (national) identity and displacement have been proven to resemble global issues of unstable locality and diasporic mobility, while the tendency to “glocalize” art practices have been denounced by Zoric Erić on grounds of the artworld's adaptation of an international artistic style to the socio-political content of “local” artistic production¹². Famous exhibitions such as *In the Gorges of Balkans* or *Blood and Honey: The Future Lies in the Balkans* (both created in 2003) replaced the essentialized image of the East with an exoticized regional imaginary of sharp contradictions and bursting nationalisms. By analyzing these exhibitions, Raluca Voinea also pointed out the fact that, in this construction, historical time is suspended¹³. Thus, according to these exhibitions, geography becomes a spatialization of a mythical time. As a result of such harsh critiques of the imposition of the Other's view on the local or regional artistic scene, complemented by the

kuriranja ne poistovjećuje se samo s baratanjem informacijama, ili s proizvodnjom vizualnih spektakala u ekspanzivnoj kulturnoj industriji, nego i sa specifičnim oblikom pisanja povijesti – opskrbljenim financijskim sredstvima, institucionalnim istraživačkim resursima, prestižem i javnom vidljivošću, svim onime što nedostaje drugim istraživačima, koji rade na znanstvenim institutima ili sveučilištima. Prema tom gledištu, zahvaljujući naprednim osjetilnim mehanizmima prezentacije i vidljivosti u javnoj sferi, kustos kao povjesničar umjetnosti pridonosi očitijoj materijalizaciji i dislokaciji dominantnih okvira za razumijevanje i pisanje povijesti umjetnosti. Međutim, kulturni diskursi ne odražavaju samo pasivno tekstove koji se bave poviješću umjetnosti, preuzimajući ideje i metodologije koje povjesničari umjetnosti artikuliraju u svojim radovima, nego su također u dijaloškom odnosu prema postojećem stanju istraživanja, često artikulirajući odgovore na goruća pitanja u struci. U skladu s tim, takve borbene kustoske prakse koje su prisutne u Srednjoj i Istočnoj Europi mogu se smatrati političkim gestama na poprištu kulture, kojima je cilj decentrirati diskurs povijesti umjetnosti istodobno strateški težeći prema vlastitom osnaženju.

Izložba kao arhiv i izložbena postava kao sredstvo struke

Tri slučaja mogu zorno predočiti spomenuti obrat u povijesti umjetnosti na primjeru novijeg kustoskog diskursa: izložba *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former*

demise of the anthropological or ethnographic gaze under the pressure of postcolonial theory and the subsequent delegation of responsibility to local curators, a particular interest may therefore be given to the more recent figure of the curator. The activity of curating is not only equated with managing information, or with producing visual spectacles within an expanding cultural industry, but also with a particular form of art historical writing - endowed with financial resources, institutional research facilities, prestige and a public visibility which other art historians working in research institutes or universities were lacking. According to this perspective, due to the enhanced sensorial mechanisms of presentation and visibility in the public sphere, the curator as art historian contributes to a more obvious materialization and displacement of dominant frameworks for understanding and writing art history. However, curatorial discourses do not only passively mirror art historical texts, borrowing ideas and methodologies that art historians articulate in their writings, but also stand in a dialogical relation to the existing scholarship, often articulating responses to pressing concerns in the discipline. Consequently, such curatorial practices of contestation performed in Central and Eastern Europe may be regarded as political gestures in the cultural arena, aimed at decentering the discourse of art history while strategically aiming at self-empowerment.

Eastern Europe, koju su kurirale Christine Macel i Joanna Mytkowska u pariškom Centre George Pompidou 2010.; *Interrupted Histories* s kustosicom Zdenkom Badovinac u ljubljanskoj Modernoj galeriji 2006.; i *Parallel Chronologies – Invisible History of Exhibitions*, kompleksni kustoski projekt Dóre Hegy i Zsuzse László u budimpeštanskom Krétakör Baszis s gostovanjem u Badischer Kunstverein Karlsruhe, i Prelom Kolektiva i Centra za nove medije kuda.org u budimpeštanskoj galeriji Labor (2009.). Usredotočujući se na izložbenu postavu kao materijalizaciju kustoskog diskursa, također ću istražiti nekoliko tehnologija reprezentacije koje igraju retoričku ulogu u okviru izložbe: *kontekstualizaciju* (vizualnim sredstvima i tekstualnim komentarom), koja je odgovorna za uspostavu i opis odnosa umjetničkog djela i konteksta njegove proizvodnje i recepcije; *organizaciju arhiva*; i što je možda najvažnije, *oprostorenje vremena* putem arhitektonskih intervencija. Kustoski diskurs materijalizira i formalizira određenu naraciju povijesti umjetnosti usvajajući određenu povijesnu perspektivu ili gledište. On također odabire i ističe važnost i vrijednost

određene skupine umjetničkih djela, suprotstavljajući i slažući ih u uređene nizove i odnose. Stoga se umjetničke izložbe mogu smatrati dijelom većeg institucionalnog aparata, koji zajedno s praksom povijesti umjetnosti (i umjetničkom kritikom) pridonosi proizvodnji umjetničkog diskursa. Prema Foucaultu, „diskurs” se odnosi na skup regulacija koje se primjenjuju na skup ponašanja i artikulacijskih praksi te naposljetku oblikuju način na koji se o nečemu (naposljetku i o stvarnosti) misli, kao i način na koji djelujemo na osnovi tog mišljenja.¹⁴ Kao aparat znanja/moći, sama izložba može se smatrati diskurzivnom praksom, budući da uspostavlja granice i forme *ekspresibilnosti* (odlučujući o tome što treba izložiti), *konzervacije* (odlučujući o tome na što je važno podsjetiti se, a što bi trebalo isključiti), *memorijalizacije* (odlučujući o formi onoga na što treba podsjetiti i pod kojim uvjetima), *reaktivacije* (odlučujući koji elementi kulture zaslužuju da ih se ponovo uspostavi i kako ih treba aktualizirati) i *aproprijacije* određenih umjetničkih djela.¹⁵ U tom pogledu, izložba koja podsjeća, shvaćena kao revizionistički diskurs, poprima oblik istraživanja o formiranju arhiva povijesti umjetnosti, preispitujući

KAKO SE MODERNA LOGIKA ARHIVA ARTIKULIRA U POSTAVI TIH IZLOŽABA? DO KOJE SU MJERE ONE POVEZANE SA SAMOM POVIJEŠĆU KAO MODERNA TEHNOLOGIJA REPREZENTACIJE (SVIJETA)? DO KOJE MJERE PROVODE DEKONSTRUKCIJU NOVIH KOLONIZIRAJUĆIH TENDENCIJA, RAZOTKRIVAJUĆI PUKOTINE I SLIJEPE TOČKE U DOMINANTNOM DISKURSU GLOBALNE POVIJESTI UMJETNOSTI? DO KOJE MJERE TE REPREZENTACIJE POVIJESTI DJELUJU KAO KRITIKE POVIJESNIH METANARATIVA IZ PERSPEKTIVE MIKROPOVIJESTI?

HOW IS THE MODERN LOGIC OF THE ARCHIVE ARTICULATED IN THE DISPLAY OF THESE EXHIBITIONS? TO WHAT EXTENT DO THEY RELATE TO HISTORY ITSELF AS A MODERN TECHNOLOGY OF (WORLD) REPRESENTATION? TO WHAT EXTENT DO THEY PERFORM A DECONSTRUCTION OF NEW COLONIZING TENDENCIES, EXPOSING CRACKS AND BLIND SPOTS IN THE DOMINANT DISCOURSE OF GLOBAL ART HISTORY? TO WHAT EXTENT DO THESE REPRESENTATIONS OF HISTORY ACT AS CRITIQUES OF HISTORICAL META-NARRATIVES FROM THE PERSPECTIVE OF MICRO-HISTORIES?

The Exhibition as Archive and the Display as Disciplinary Device

Three case studies can hypostasize this art historical turn in recent curatorial discourse: the exhibition *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, curated by Christine Macel and Joanna Mytkowska at Centre George Pompidou in Paris in 2010; *Interrupted Histories* curated by Zdenka Badovinac at Moderna Galerija in Ljubljana in 2006; and *Parallel Chronologies – Invisible History of Exhibitions*, a complex curatorial project curated by Dóra Hegy and Zsuzsa László at Krétakör Baszis in Budapest and iterated at Badischer Kunstverein Karlsruhe, and by Prelom Kolektiv and Centre for New Media Art kuda.org at Labor Gallery Budapest (2009). By focusing on the exhibition display as a materialization of curatorial discourse, I will also examine several technologies of representation which play a rhetorical function in the exhibition: the activities of *framing* (by visual means and textual commentary), responsible for instituting and describing

the relation between artwork and its context of production and reception; the organization of the archive; and perhaps the most important, *the spatialization of time* by means of architectural interventions.

Curatorial discourse materializes and formalizes a certain art historical narrative by adopting a certain historical perspective or point of view. It also selects and highlights the importance and value of a certain group of artworks, contrasting and arranging them in ordered series and relations. Therefore, art exhibitions may be regarded as parts of a larger institutional apparatus, which, together with the practice of art history (and criticism), contribute to production of a artistic discourse. According to Foucault, “discourse” refers to a set of regulations exercised upon a set of behaviors and enunciative practices which ultimately shapes the way a thing (and ultimately, reality) is thought and the way we act on the basis of that thinking¹⁴. As a knowledge/power apparatus, the exhibition itself may be regarded as a discursive practice, setting up the limits and forms of *expressibility*

granice i kriterije za uključivanje istočnoeuropske umjetnosti, definirane geografski i također vremenski.

Shvaćene kao izložbene prakse s arhivskim pretenzijama, sve te izložbe imaju istu ideju o arhivu kao o povijesnom konstruktivnom o kakvom govori Jacques Derrida, gdje elementi ne postoje prije svoga protetičkog upisivanja na određenu površinu. Isto tako, tehnologije sjećanja (a u ovom slučaju i izlaganja) proizvode događaje jednako kao što ih i dokumentiraju.¹⁶ Istodobno su povezane s „arhivskim porivom” koji je Hal Foster definirao kao želju da se povijesne informacije, često izgubljene ili dislocirane, učine fizički prisutnima. Međutim, za razliku od Fosterove analize, koja je usredotočena na praksu nekolicine umjetnika koji djeluju u globaliziranoj perspektivi s idejama fragmentarnosti, nepovezanosti i dislokacije, čini se da novi arhivski poriv u današnjoj kustoskoj praksi naglašava javno, a ne privatno, faktično, a ipak fiktivno, kao i konstruirani, a ipak zatečeni karakter zbivanja.¹⁷

Kroz svoje tehnologije izlaganja kustoski diskurs također konstruira sredstva reprezentacije koja često igraju „ortopsihičku”

ulogu, propisujući određeni odnos publike i izloženih predmeta.¹⁸ Tako se izložbene postavke mogu smatrati sredstvima koja reguliraju ponašanje građana, vršeći disciplinarnu funkciju, i projiciraju određenu vrstu samoprepoznavanja u odnosu na izložene slike. One stoga utjelovljuju specifične tehnologije viđenja, sposobne odrediti fantazmatski odnos prema povijesti. U skladu s time javlja se drugi niz gorućih pitanja: kako se moderna logika arhiva artikulira u postavi tih izložaba? Do koje su mjere one povezane sa samom poviješću kao moderna tehnologija reprezentacije (svijeta)? Do koje mjere provode dekonstrukciju novih kolonizirajućih tendencija, razotkrivajući pukotine i sljepoće u dominantnom diskursu globalne povijesti umjetnosti? Do koje mjere te reprezentacije povijesti djeluju kao kritike povijesnih metanarativa iz perspektive mikropovijesti?

Od specifičnih vremenitosti do različitih geografija: paralelne naracije

Dopustite mi da krenem od jednog od najaktualnijih pitanja u novijem diskursu povijesti umjetnosti, a to je problem sinkronosti

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POVJESNI UMIJENOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

KAKO POJMOVI ZAKAŠNJELOSTI, ASINKRONOSTI I TRAJANJA, KAO I IDEJE POTENCIJALNOSTI, DISKONTINUITETA, PREKIDA I UTJECAJA, INTERVENIRAJU U ARHITEKTONSKU LOGIKU IZLOŽBE? I KAKO SE TE IZLOŽBE RAZLIKUJU I SUPROTSTAVLJAJU JEDNA DRUGOJ?

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

HOW DO NOTIONS OF BELATEDNESS, A-SYNCHRONICITY AND DURATION, AS WELL AS NOTIONS OF POTENTIALITY, DISCONTINUITY, INTERRUPTION AND INFLUENCE INTERVENE IN THE ARCHITECTURAL LOGIC OF THE EXHIBITION? AND HOW DO THESE EXHIBITIONS DIFFER AND CONTRAST EACH OTHER?

57

(deciding upon what should be exhibited), *conservation* (deciding upon what worth being reminded and what should be excluded), *memorialization* (deciding upon the form and the terms in which something should be reminded), *reactivation* (deciding what elements of a culture deserve to be reconstituted and how they should be actualized) and *appropriation* of certain artworks¹⁵. In this sense, the art historical remembering exhibition, conceived as revisionist discourse, takes the shape of an investigation of the formation of art historical archives, questioning the limits and criteria of inclusion of Eastern European art defined both geographically and temporally.

Regarded as exhibition practices of archival contestation, all these exhibitions share the idea of the archive as a historical construction expressed by Jacques Derrida, where elements do not exist prior to their prosthetic inscription onto a certain surface. Accordingly, the technologies of memory (and, in this case, of display) produce as much as they record the events¹⁶. At the same time, they appear related to the “archival

impulse”, interpreted by Hal Foster as a desire to make historical information, often lost or displaced, physically present. However, contrary to Foster’s analysis, focused on the practice of several artists working in a globalized perspective with notions of fragmentary, disconnection and displacement, the new archival impulse in recent curatorial practice seems to emphasize the public, not private, the factual, and yet fictional, and the constructed, and yet found character of the events¹⁷.

Through its technologies of display, curatorial discourse also constructs representational devices which often perform an “ortopsychic” function, prescribing a certain relation between the audience and the objects displayed¹⁸. Thus, exhibition displays may be regarded as devices which regularize behavior of the citizens, performing a disciplinary function, and project a certain type of self-recognition in relation to the images displayed. Thus, they embody particular technologies of vision, capable of prescribing a phantasmal relation to history. Accordingly, another series of questions become pressing: how is the modern logic

i zakašnjelosti u umjetničkim događanjima na nekadašnjem Istoku i Zapadu u razdoblju od 1960. do 1989. godine. Ideja „zakašnjelosti“ izražava u vremenskom pogledu puko prostornu razliku između Istoka i Zapada, dok sinkronost izražava želju za konstrukcijom jedinstvene naracije, izučavajući podzemne mreže utjecaja i formalne sličnosti među umjetničkim praksama na objema stranama „željezne zavjese“. Kako pojmovi zakašnjelosti, asinkronosti i trajanja, kao i ideje potencijalnosti, diskontinuiteta, prekida i utjecaja, interveniraju u arhitektonsku logiku izložbe? I kako se te izložbe razlikuju i suprotstavljaju jedna drugoj? Umjesto da se suprotne umjetničke prakse događaju u dvjema paralelnim naracijama, zanimljivo je da su se sve spomenute izložbe odlučile usredotočiti na internu fragmentaciju i mnogostruke mikropovijesti koje se križaju i preklapaju u rekonstrukciji umjetnosti nekadašnje Istočne Europe kao specifičnog prostora. Umjesto da se bave geopovijesnom dihotomijom Istoka i Zapada, one su izrazile internu dihotomiju onoga što bi se moglo nazvati dominantnim i rezidualnim povijestima umjetnosti, kao i dihotomiju formalnih i neformalnih umjetničkih događanja. Sve tri izložbe vrte se oko pretpostavke o stanju „zamrznute povijesti“ između 1960. i 1989. godine, interpretirajući neformalne umjetničke prostore i događaje, kao i njihove specifične oblike dokumentacije, kao dio koji nedostaje u globalnoj naraciji povijesti umjetnosti. U vizualnom pogledu se

oprostorenje razlike između nekadašnjeg Istoka i nekadašnjeg Zapada metaforički artikulira kao „otok“ u prostoru muzeja, što najbolje izražava arhitektura izložbe koju je osmislila poljska umjetnica Monika Sosnowska za *Promises of the Past*. U tom slučaju muzej kao takav postao je metonimija za ideju Povijesti kao (a-temporalnog) Totaliteta, zasnovanu na ideji dominantnog zapadnjačkog diskursa povijesti umjetnosti. Zaprečujući svaki utjecaj ili interakciju između Povijesti i njezina istočnoeuropskog dijela, dva prostora nastavljaju postojati u paralelnim dimenzijama. Međutim, u artikulaciji te pretpostavke postaje očito izjednačavanje pisanja povijesti umjetnosti kao procesa arhiviranja, s jedne strane, i zapadnjačkih institucija s njihovom logikom prikupljanja obilježenoj kapitalističkim poimanjem privatne umjetničke prakse i kreativnosti, s druge. Istodobno to sugerira da diskurs istočnoeuropske povijesti umjetnosti piše sam sebe, po vlastitom nahodaњу, koristeći izložbeni prostor u muzeju kao treći prostor kulturnog prijenosa, negdje između (nekadašnjeg) Istoka i (nekadašnjeg) Zapada. Kustoski diskurs izložbe *Promises of the Past* vrti se oko ideje povijesnog diskontinuiteta, prema kojoj se lanci događanja mogu prekinuti i ponovo pojaviti na nekom drugom mjestu i u drugo vrijeme tako što će se promijeniti epistemičke konfiguracije. Izložba želi preispitati ideju umjetnosti kao društveno transformacijske prakse, kao što je bila utjelovljena u

of the archive articulated in the display of these exhibitions? To what extent do they relate to history itself as a modern technology of (world) representation? To what extent do they perform a deconstruction of new colonizing tendencies, exposing cracks and blind spots in the dominant discourse of global art history? And to what extent do these representations of history act as critiques of historical meta-narratives from the perspective of micro-histories?

From Distinct Temporalities to Different Geographies: Parallel Narratives

Let me start from one of the most pressing concerns of recent art historical discourse, namely, the questions of synchronicity and belatedness related to artistic events taking place between 1960 – 1989 in the former West and East. The idea of “belatedness” expresses in temporal terms a merely spatial difference between the East and the West, while synchronicity expresses the desire of constructing a unified narrative, examining the underground networks of influences and formal similarities between art practices on both sides of the Iron Curtain. How do notions of belatedness, a-synchronicity and duration, as well as notions of potentiality, discontinuity, interruption and influence intervene in the architectural logic of the exhibition? And how do these exhibitions differ and contrast each other?

Instead of contrasting art practices taking place in two parallel narratives, it is remarkable that all the above-mentioned exhibitions chose to focus on the internal fragmentation and multiple micro-histories intersecting and overlapping in the reconstruction of art in the former Eastern Europe as a distinct space. Instead of addressing the geo-historical dichotomy between East and West, they expressed an internal dichotomy between what may be described as dominant and residual art histories, as well as between formal and informal artistic events. All three exhibitions revolve around the assumption of a state of “suspended history” between 1960-1989, which reads the informal artistic spaces and events and their particular forms of documentation as a missing part in a global art historical narrative. Visually, the spatialization of difference between the former East and the former West is metaphorically articulated as an “island” within the space of the museum, best expressed by the exhibition architecture conceived by the Polish artist Monika Sosnowska for *Promises of the Past*. In this case, the museum itself becomes a metonymy for the idea of History as (a-temporal) Totality, premised on the idea of the dominant Western art historical discourse. By closing off any influence or interaction between History and its Eastern-European part, the two spaces continue to exist in parallel dimensions. However, in articulating this assumption, the equation between the writing of

neoavangardama Srednje i Istočne Europe.¹⁹ Prema izjavama kustosa, takvo preispitivanje može se smatrati procesom u kojemu su događaji iz prošlosti zamrznuti te se mogu iznova oživjeti u sadašnjosti. Tu tvrdnju podupire pretpostavka da su se u vrijeme suzbijanja političke i društvene kritike u Istočnoj Europi kritičke umjetničke prakse razvile izvan kapitalističkog sustava umjetnosti kao komodificirane proizvodnje, stvarajući oblike društvenog i umjetničkog djelovanja i primjere estetskog doživljaja koje još nije zarobila totalizirajuća logika Države. Upravo je to utopijsko nasljeđe (zaboravljeno, dislocirano, pogrešno interpretirano ili naprosto napušteno) ono što je izložba naumila preispitati, otkrivajući posljedice po današnje razumijevanje aktualnog stanja globalizacije. Naslov izložbe preuzima ideju Waltera Benjamina o nelinearnoj povijesti, koja se ne promatra samo kao sadašnjost, nego i kao (nerealizirana) potencijalnost prošlosti.²⁰ Kustoska argumentacija uključuje nekoliko metodoloških sugestija. S jedne strane, tu je ideja Svetlane Boym o „off“ modernizmu: koncept različitih modernizama koji se isprepliću u različitim zemljama i dijelovima svijeta te su često i u sukobu, razotkrivajući time jaz između modernističke ideje i njezine implementacije.²¹ Druga važna ideja u kustoskom diskursu je njezin koncept „refleksivne nostalgije“, pod čime se podrazumijeva „ironični, nedovršeni i fragmentarni“ odnos prema udaljenoj prošlosti. Prema njezinu mišljenju, to je sredstvo

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POUČAK UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

art history as an archiving process and its western institutions and their logic of collection, informed by capitalist notions of private art practice and creativity, becomes manifest. At the same time, it suggests that the discourse of Eastern European art history is writing itself, in its own terms, using the exhibition space within the museum as a third space of cultural translation, in between the (former) East and the (former) West.

The curatorial discourse of *Promises of the Past*, revolves around the notion of historical discontinuity, according to which chains of events may be interrupted and may resurface at another time and place, in changing epistemic configurations. The exhibition avows the claim of reviewing the notion of art as socially transformative practice as it was embodied by the neo-avant-gardes in Central and Eastern Europe¹⁹. According to the curators, such examination may be regarded as a process where events of the past are frozen and can be re-enacted in the present. This claim has been supported by the assumption that, in times of repressed political and social critique, critical art practices in Eastern Europe developed outside a capitalist art system of commodified production, engendering forms of social and artistic agency and instances of aesthetic experience not yet captured by the totalizing logic of the State. It is this utopian legacy (forgotten, displaced, misrepresented or simply abandoned) that the exhibition has undertaken the task to question, exposing its

koje se koristi kako bi se stvorila povijesna distanca, podloga na kojoj sadašnjost može poprimiti neki smisao.²² Očito su primjer za „sadašnjost“ suvremene umjetničke institucije prožete kapitalističkim društvenim odnosima.

Veza između modernističkog muzeja kao utjelovljenja zapadnjačke umjetničke institucije i određenog poimanja povijesti, koje je zasnovano na metonimijskoj podudarnosti između arhiva i zbirke, također je osnova koncepcije Zdenke Badovinac o paralelnim povijestima, izražena kroz izložbu *Interrupted Histories*. Badovinac pravi oštru razliku između zapadnoeuropskog i istočnoeuropskog institucionalnog prostora umjetničke proizvodnje, tvrdeći kako ovaj potonji ima dva glasa, službeni i neslužbeni, u kojemu se podređene povijesti, prelazeći granice tih dvaju prostora, preklapaju s istinski radikalnim prekidima službenog diskursa, koji su uspjeli stvoriti vlastite oblike historizacije. U središtu te argumentacije je pojam „autohistorizacije“, što se odnosi na tehnologije arhiviranja koje su osmislili sami umjetnici kako bi dokumentirali vlastitu praksu koja se odvija u neslužbenim ili neformalnim umjetničkim prostorima.²³ Ta ideja naturalizira pretpostavku o nedovoljno razvijenom istraživanju na polju povijesti umjetnosti u Regiji, što je ostavilo umjetnike na milost i nemilost zapadnim umjetničkim galerijama, istodobno čuvajući potencijal anarhičnog otpora unutar jedinstvene modernističke naracije. U svojoj anarhičnoj, ali urednoj arhivskoj postavi izložba

consequences for the present understanding of current globalized condition. The title of the exhibition uses Walter Benjamin's idea of non-linear history, regarded not only as actuality, but also as an (unrealized) potentiality of the past²⁰. The curatorial argument incorporates different methodological suggestions. On the one hand, it incorporates Svetlana Boym's notion of the "off-modern", a concept of different modernisms which intersect in various countries and parts of the world often in conflicting ways, thus exposing a hiatus between the modernist idea and its implementation²¹. Another important notion in the curatorial discourse is Boym's concept of "reflective nostalgia", which describes an "ironic, inconclusive and fragmentary" relation to a distant past. For Boym, such a device is used to create historical distance, a background against which the present may become meaningful²². Obviously, the "present" is exemplified by the contemporary art institutions infused by capitalist social relations. The association between the modernist museum as the embodiment of the Western art institution and a certain notion of history, based on the metonymical contiguity between the archive and the collection, is also underpinning Zdenka Badovinac's conception of parallel histories expressed in the exhibition *Interrupted Histories*. Badovinac draws a sharp distinction between the Western and the Eastern European institutional spaces of artistic production, claiming for the latter's

Interrupted Histories preispituje modernističku logiku muzeja, destabilizirajući ideju zbirke, koja je preuređena prema predmodernim idejama subjektivnog doživljaja i neformalnih kriterija. U tom pogledu postala je metapovijesnim diskursom, artikulirajući alternativne oblike arhiviranja kakve su primjenjivali sami umjetnici. Zasnovan na istoj ideji „nevidljivosti” tih tehnologija historizacije kao i izložbe koje je obuhvaćao niz *Parallel Chronologies*, kustoski je odabir uključivao raznovrsne fiktivne ili „alternativne” muzeje, poput muzeja P.A.R.A.S.I.T.E Tadeja Pogačara, CAA Lije Perjovschi, East Art Map skupine IRWIN i arhiva Zofije Kulik. S druge strane, iako je objema izložbama bila zajednička ideja suštinski „nevidljivih” (ili „alternativnih”) umjetničkih praksi muzeifikacije i izlaganja koji su postojali izvan „službenog” umjetničkog sustava u Regiji između 1960. i 1989. godine, ova potonja je aktivno preispitala razliku između službenih i neslužbenih umjetničkih prostora, između javnog i privatnog režima umjetnosti, što je izraženo vertikalnom podjelom zidova na gornji i donji dio, obilježenom sivim i bijelim prugama (ili u

verziji u Badischer Kunstverein, koju je dizajnirao Tamás Tibor Kaszás, drvenim panelima) duž zidova. To je također otkrilo subjektivnu dimenziju, koja intervenira putem usmenih povijesti u odabir značajnih događanja u povijesti umjetnosti i oblikuje arhiv na osnovi kolektivnog sjećanja. Zasnovan na pretpostavci o potajnim ili neformalnim izložbama koje su se događale u raznim dijelovima nekadašnje Istočne Europe, kao što su Mađarska ili bivša Jugoslavija, a čija dokumentacija i historizacija još nisu dovoljno istražene i izvedene, ovaj projekt nije bio toliko posvećen povijesnim artefaktima ili umjetničkim djelima, nego prije izložbi kao performativnom događanju u javnoj sferi, čiji se tragovi u kolektivnom sjećanju mogu zabilježiti i revalorizirati. Da sažmemo: obilježavajući razdvajanje prostora reprezentacije i prostora institucije, diskurs povijesnog revizionizma kakav su prakticirale ove izložbe doveo je u pitanje *institucionaliziranu* reprezentaciju umjetnosti u zapadnom i istočnom svijetu, povezujući povijest umjetnosti s institucijama prezentacije i konzervacije umjetnosti te dovodeći u pitanje uključivanje i

OBILJEŽAVAJUĆI RAZDVAJANJE PROSTORA REPREZENTACIJE I PROSTORA INSTITUCIJE, DISKURS POVIJESNOG REVIZIONIZMA KAKAV SU PRAKTICIRALE OVE IZLOŽBE DOVEO JE U PITANJE INSTITUCIONALIZIRANU REPREZENTACIJU UMJETNOSTI U ZAPADNOM I ISTOČNOM SVIJETU, POVEZUJUĆI POVIJEST UMJETNOSTI S INSTITUCIJAMA PREZENTACIJE I KONZERVACIJE UMJETNOSTI TE DOVODEĆI U PITANJE UKLJUČIVANJE I ISKLJUČIVANJE IZ POTENCIJALNOG ARHIVA POVIJESTI UMJETNOSTI NA OSNOVI POLITIČKIH ODLUKA I JAVNOG PRISTUPA POVIJESNOJ DOKUMENTACIJI.

IN MARKING A SEPARATION BETWEEN THE SPACES OF REPRESENTATION AND THE SPACES OF THE INSTITUTION, THE DISCOURSE OF HISTORICAL REVISIONISM PRACTICED BY THESE EXHIBITIONS CHALLENGED THE INSTITUTIONALIZED REPRESENTATION OF ART IN THE WESTERN AND EASTERN WORLD, LINKING ART HISTORY TO THE INSTITUTIONS OF ARTISTIC PRESENTATION AND CONSERVATION AND QUESTIONING THE INCLUSION AND EXCLUSION FROM A POTENTIAL ART HISTORICAL ARCHIVE ON GROUNDS OF POLITICAL DECISIONS AND THE PUBLIC ACCESS TO HISTORICAL DOCUMENTATION.

double voices, official and unofficial, in which subordinate histories, transgressing the two spaces, overlap with truly radical interruptions of the official discourse, which succeeded to create their own forms of historicization. Central to this argument is the notion of “self-historicization”, referring to technologies of archiving conceived by the artists themselves in order to document their own practice taking place in non-official or informal artistic spaces²³. This notion naturalizes the assumption of the underdeveloped art historical research in the Region which left the artists at the mercy of Western art museums, at the same time preserving a potential of anarchic resistance within a unified modernist narrative.

In its anarchic but neat archival display, *Interrupted Histories* questioned the modernist logic of the museum, destabilizing the idea of the collection which was re-arranged according to pre-modern notions of subjective experience and informal criteria. In this respect, the exhibition became a meta-historical discourse, articulating alternative forms of archiving that were

employed by the artists themselves. Premised on the same idea of the “invisibility” of these technologies of historicization with the exhibitions comprising *Parallel Chronologies*, the curatorial selection included fictional or “alternative” museums of different sorts like Tadej Pogacar’s P.A.R.A.S.I.T.E museum, Lia Perjovschi’s CAA, IRWIN’s East Art Map and Zofia Kulik’s archives. On the other hand, although both exhibitions shared the idea of the essentially “invisible” (or “alternative”) practices of artistic exhibition and documentation existing besides the “official” artistic system in the Region between 1960-1989, the latter actively questioned the distinction between official and unofficial art spaces, between the public and the private regime of art. This questioning was expressed by vertically dividing the walls into upper and lower sections, marked by stripes of grey and white color (or, in its version at Badisher Kunstverein designed by Tamás Tibor Kaszás, by wooden panels) which go along the walls. The latter also exposed the subjective dimension which intervenes by means of oral histories in selecting significant art historical

isključivanje iz potencijalnog arhiva povijesti umjetnosti na osnovi političkih odluka i javnog pristupa povijesnoj dokumentaciji.

Obrati, slijepe točke i sljedovi: prostorne reprezentacije vremenitosti

Pažljiviji pogled na izložbenu postavu može razotkriti i druge pretpostavke o povijesti umjetnosti. Kako se gledatelj pozicionira u odnosu na umjetnička djela? I kako se materijalno konstruira povijesna perspektiva? Jer očito je da svako takvo oprostorenje povijesti unutar izložbenog aparata konstruira neku heterotopiju, mjesto gdje se različiti vremenski elementi i različiti prostori mogu supostaviti i suprotstaviti unutar istog prostora.²⁴

U svojoj arhitektonskoj materijalizaciji, zasnovanoj na ideji „nejednakog tempa povijesti“, izložba *Promises of the Past* izvodi prostornu reprezentaciju povijesti koja odbacuje panoptički režim vizualnosti, sposoban obuhvatiti (a time i kontrolirati) totalitet povijesti kao uređeni slijed događaja sagledanih s određene distance. Takva tehnologija nadzora, koja je sposobna individualizirati subjekte, koji su učinjeni vidljivima za pogled nadzornika na uređenoj površini, specifična je za disciplinska društva, a prema Mirzoeffu također je specifična za kolonijalne sklopove vizualnosti.²⁵ Svako izlaganje koje dovodi u pitanje pisanje povijesti u bivšoj Istočnoj Europi kao dekolonizirajuću praksu stoga nužno dovodi u pitanje iluziju

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POUČENJE UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

events and shaping the archive based on collective memory. Premised on the assumption of clandestine or informal exhibitions taking place in different parts of former Eastern Europe such as Hungary and the former Yugoslavia, whose documentation and historicization has not been properly examined and performed, the project addressed less the artworks as historical artifacts, but the exhibition as a performative event in the public sphere, whose traces in collective memory may be recorded and re-evaluated. To sum up, in marking a separation between the spaces of representation and the spaces of the institution, the discourse of historical revisionism practiced by these exhibitions challenged the *institutionalized* representation of art in the Western and Eastern world, linking art history to the institutions of artistic presentation and conservation and questioning the inclusion and exclusion from a potential art historical archive on grounds of political decisions and the public access to historical documentation.

Turns, Blind Spots and Sequences: Spatial Representations of Temporality

A closer look at the exhibition display may disclose further assumptions about art history. How is the viewer positioned in relation to the works? And how is the historical perspective materially constructed? For it is obvious that any such

povijesnog totaliteta. Način na koji se vremenitost oprostoriše, predstavlja i pripovijeda unutar izložbenog aparata izražava se putem arhitektonskih konstrukcija koje je dizajnirala poljska umjetnica Monica Sosnowska, skulptura koje blokiraju pogled i istodobno pozicioniraju gledatelja kao dio performativne prostorne konstrukcije. Kao umjetnica poznata po arhitektonskim intervencijama u raznim institucionalnim prostorima, koji naglašavaju političke procese materijalizirane u arhitektonskom dizajnu, Monika Sosnowska osmislila je fragmentiranu prostornu strukturu koja je sputavala i usmjeravala tjelesne pokrete posjetitelja unutar prostora nalik na labirint. Publika je bila uključena u naizgled linearnu narativnu strukturu, označenu nišama i udubljenjima koja su materijalizirala veze, nedostajuća mjesta ili moguće alternative, time često izmjenjujući uloge trećeg i drugog lica. Ta konstrukcija osmislila je ideju vremenitosti kao slomljene strijele koja se kreće u cik-cak liniji vlastitim tempom, okrećući i vraćajući se u sadašnjost u beskrajnoj petlji. Zbog tvrdnje kako je nemoguće ponoviti ili replicirati početne

TAKO SE ZA RAZLIKU OD IZVORNIH UVJETA
RECEPCIJE, KOJI SU ČESTO UKLJUČIVALI
TRANSFORMACIJSKE ESTETSKE DOŽIVLJAJE
U KOJIMA SE STAPAJU UMIJETNOST I
SVAKODNEVICA, OVDJE STVARA SUŠTINSKI
REFLEKSIVAN TIP DISTANCIRANOG
GLEDATELJSTVA.

THUS, UNLIKE ITS ORIGINAL CONDITIONS
OF RECEPTION, WHICH OFTEN INVOLVED IN
TRANSFORMATIVE AESTHETIC EXPERIENCES
MERGING ART AND ORDINARY LIFE, IT CREATES
AN ESSENTIALLY REFLEXIVE TYPE OF DETACHED
SPECTATORSHIP.

spatialization of history within the exhibition apparatus constructs a heterotopia, a place where different temporal elements and different spaces may juxtapose and contrast each other within the same space²⁴.

In its architectural materialization, based on an idea of the “uneven pace of history”, *Promises of the Past* enacts a spatial representation of history which denies the panoptic regime of visibility, capable of seizing (and thus, controlling) the totality of history as an ordered sequence of events viewed from a certain distance. Such a technology of surveillance, which is able to individualize subjects made visible on an ordered plane for the eye of the overseer is specific to disciplinary societies, and, according to Mirzoeff, it is also specific to colonial complexes of visibility²⁵. Any display which challenges the writing of history in former Eastern Europe as a de-colonizing practice is therefore, compelled to challenge the illusion of historical totality. The way temporality is spatialized, represented and narrated within the exhibition apparatus is expressed by the

uvjete (često sudjelujućeg) gledateljstva predstavljenih događaja zbog promjenjivog društveno-političkog konteksta recepcije, posjetitelj izložbe *Parallel Chronologies* svjesno se svodi na bestjelesan kartezijanski subjekt, „um koji vidi stvari“ unutar suštinski „okulocentričkog“ sredstva reprezentacije.²⁶ Istodobno se središnja uloga vida destabilizira mnogostrukošću fragmentarnih informacija između kojih gledatelj mora odabrati i na koje se mora usredotočiti. Suprotno tome, posjetitelj izložbe *Promises of the Past* stječe narativno, kumulativno znanje, postajući svjedokom suštinski promijenjenog estetskog doživljaja gdje se, na primjer, skulpturalni dijelovi povlače u geometrijske niše pokrivene staklom kao predmeti arhivske kontemplacije. U svojoj sklonosti naraciji ta izložba konstruira široke povijesne kategorije prema kojima gledatelj, ispočetka se susrećući s današnjim stanjem stvari, opisanim kao „Onkraj utopije modernizma“ i prolazeći kroz „Fantazije totaliteta“, razmatra ideje o destabiliziranoj institucionalizaciji umjetnosti („Anti-umjetnost“, „Privatni naspram javnih prostora“ i „Minimalna gesta i kritički pristup instituciji“). Tako se za razliku od izvornih uvjeta recepcije, koji su često uključivali transformacijske estetske doživljaje u kojima se stapaju umjetnost i svakodnevnica, ovdje stvara suštinski refleksivan tip distanciranog gledateljstva. Struktura Monike Sosnowske nije samo metonimijska reprezentacija izolirane povijesti, nego i sinegdohijska

reprezentacija kanonskog arhiva povijesti umjetnosti. Ona omogućuje posjetitelju da doživi obrate i okrete unutar izložbe, ponekad dopuštajući nelinearne veze između umjetničkih djela i umjetnika koji ne pripadaju samo različitim nacionalnim povijestima umjetnosti i identitetima, nego i različitim umjetničkim generacijama. Tako je dopustila da se paralelno predstavi praksa umjetnika koji se ustvari nikada nisu upoznali, kao što je konceptualna kritika vizualnosti i osobito slikarstva koju su prakticirali Július Koller, Edward Krasinski i Mangelos. Također je istaknula, na primjer, mogući kontinuitet između Pawela Althamera i Iona Grigorescu, koji se smatraju nasljedem duhovnosti u suvremenoj umjetnosti. Tretirajući „Istočnu Europu“ kao metaforu za neuspjeli modernitet (a ovo potonje kao metaforu za potencijalnu pobunu), izložba je izvela lomove i asinkrone umjetničke procese s obzirom na formalne i estetske značajke djela, dajući prednost odnosima konceptualne bliskosti ili citiranja starijih djela kod suvremenih umjetnika. Istodobno je koncept povijesnog utjecaja kao jednosmjerne kauzalnosti učinjen nefunkcionalnim, budući da arhitektonska postava nije samo dopustila potajne kontinuitete, nego je gledatelju predočila i kontrastivne elemente u dodirima i podudarnostima. U skladu s time, ideja retrospektivne povijesne kauzalnosti dobila je novo značenje. Pogled na neoavangarde kao na razbijenu zbirku kolektivnih i osobnih fantazija također podsjeća na psihoanalitičko

architectural constructions designed by polish artist Monica Sosnowska, a sculpture which at the same time blocked the gaze and positioned the viewer as part of a performative spatial construction. An artist well-known for her architectural interventions upon various institutional spaces which underline the political processes materialized in architectural design, Monika Sosnowska conceived a fragmented spatial structure that confined and oriented the visitor's body movements within a labyrinthine space. The audience is involved within a seemingly linear narrative structure, marked by niches and recesses which materialize connections, missing spots or possible alternatives, thus often exchanging roles between a third and a second person mode of address. The construction designs the idea of temporality as a broken arrow, zigzagging in its own pace, which twists and turns back to the present in an indefinite loop. Avowing the impossibility of rehearsing or replicating the initial conditions of (often participatory) spectatorship to the events presented due to the changing social and political context of reception, the spectator of *Parallel Chronologies* is consciously reduced to the disembodied, Cartesian subject, "a mind who sees things" within an essentially "oculocentric" representational device.²⁶ At the same time, the centrality of vision is destabilized by the multiplicity of fragmentary information it has to select and focus upon. On the contrary, the spectator of *Promises of the*

Past is gaining a narrative, cumulative knowledge by becoming the witness of an essentially altered aesthetic experience, where, for instance, sculptural pieces recess in geometrical niches covered with glass as objects of archival contemplation. In its narrative propensity, the exhibition constructs broad historical categories, according to which the spectator, initially encountering the present state of affairs described as "Beyond the utopia of modernism" and passing through "Fantasies of totality", is contemplating notions of destabilized institutionalization of art ("Anti-art", "Private vs. public spaces" and "Minimal Gesture and Critical Approach to the Institution"). Thus, unlike its original conditions of reception, which often involved in transformative aesthetic experiences merging art and ordinary life, it creates an essentially reflexive type of detached spectatorship. Sosnowska's structure is not only a metonymical representation of isolated history, but also a synecdochal representation of a canonical art historical archive. It enabled the visitor to experience turns and twists inside the exhibition, sometimes allowing for non-linear associations of artworks and artists belonging not only to different national art histories and identities, but also to different artistic generations. Thus, it allowed presenting in parallel the practice of artists who have never actually met, such as the conceptual critique of visuality and particularly of painting undertaken by Július Koller, Edward Krasinski, and Mangelos. It

čitanje prefiksa "neo-" Hala Fostera kao povratak neispunjenim ili potisnutim avangardama,²⁷ koje suvremeni umjetnici ponavljaju pod krinkom.

Oprostorenje vremenitosti Monike Sosnowske može se također interpretirati pomoću Deleuzeovih pojmova glatkog naspram izbrazdanog prostora. U Deleuzeovu smislu, „izbrazdano“ označava prostornu distribuciju moći pomoću regulacije kretanja i distribucije ljudi, što odgovara društvenom prostoru, dok glatko odgovara nomadskoj, destabilizirajućoj aktivnosti koja doživljava prostor u smislu intenziteta i estetskih doživljaja. Izbrazdani prostor odgovara hijerarhijski razdvojenim entitetima koji teže održati postojeće strukture dominacije, materijalizirane u trajnim simboličkim izrazima. Dok je nomadska aktivnost imanentna povijesnim procesima, stvarajući prostorno znanje zasnovano na podudarnosti i bliskosti bez ikakvog transcendentalnog gledišta totalizirajuće logike koja bi bila sposobna premostiti udaljenosti, izbrazdani prostor regulira povlašćujući viđenje, vladajući udaljenošću i bliskošću, dopuštajući teritoriju da se razvija unutar jasno obilježenih granica.²⁸ Međutim, iako tjelesno kretanje gledatelja i posljednja fragmentacija pogleda sugeriraju takvu interpretaciju, izložbena postava opisuje takvu funkciju više nego što je izvodi. U potpunosti kustoskim diskursom, ona naprosto reprezentira povijesnu nestabilnost, istodobno ostavljajući institucionalnu strukturu centra George

Pompidou doslovce netaknutom.²⁹

S druge strane, izložbena postava koju je dizajnirala Tamás Tibor Kaszás za njemačku verziju izložbe *Parallel Chronologies* osmišljena je kao drvena struktura koja sugerira paralelne, ali suštinski linearne vremenske linije, sposobne registrirati i učiniti vidljivima važne izložbe zabilježene na fotografijama, u svjedočanstvima ili izjavama umjetnika. Za razliku od mađarske verzije, koja je isticala nestalnost materijala (što i samo odražava oskudnu estetiku izvornih umjetničkih situacija), njemačka verzija estetizirala je sugestiju oskudnosti pomoću grube strukture drva. Tako su zidne konstrukcije materijalizirale povijesno vrijeme na plošnom, kantovskom praznom prostoru, gdje različiti sljedovi događaja mogu nastanjivati isti prostor pojedinačnih sjećanja. Te paralelne kronologije svojom su artikulacijom sugerirale nesigurni konstrukt kolektivne memorije kao sljedove pojedinačnih sjećanja koja se međusobno suprotstavljaju i preklapaju. Prema tom gledištu, isti povijesni događaj može izbljedjeti ili obrnuto, postati relevantan, već prema društvenim, osobnim i političkim odnosima u kojima se nalazi naspram drugih događaja, u odnosu na koje postaje značajan. Za razliku od toga, postava Zdenke Badovinac funkcionirala je u suštini kao niz anarhijskih upada u građansku logiku dotičnog muzeja moderne umjetnosti, zamjenjujući uređeni slijed povijesnih umjetničkih djela manje ili više neformalnim strukturama zamišljenim kao samoarhiviranje i muzeifikacija.

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POUČENJE UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

also stressed, for instance, a possible line of continuity between Paweł Althamer and Ion Grigorescu, regarded as a legacy of the spiritual in contemporary art. By treating "Eastern-Europe" as a metaphor for failed modernity (and the latter as a metaphor for potential insurrection), the exhibition was performing ruptures and a-synchronous artistic developments in terms of formal or aesthetic properties of the artworks, favoring relations of conceptual affinity or quotations of older works by contemporary artists. At the same time, the concept of historical influence as unidirectional causality was thus rendered inoperable, the architectural display not only allowing for surreptitious continuities, but also staging contrastive elements in contiguous correspondences for the viewer. Accordingly, the notion of retrospective historical causality gains a renewed significance. The treatment of the neo-avant-gardes as a shattered collection of collective and private fantasies is also reminiscent of Hal Foster's psychoanalytical reading of the "neo-" as a reprise of the unaccomplished or repressed avant-gardes²⁷, which contemporary artists rehearse in disguise.

Sosnowska spatialization of temporality may be equally read by means of Deleuze's notions of smooth vs. striated space. In Deleuze's terms, "striated" expresses the spatial distribution of power by means of regulation of movement and distribution of people, corresponding to the social space, while the smooth

space corresponds to a nomadic, destabilizing activity which experiences the space in terms of intensities and aesthetic experiences. The striated space corresponds to hierarchically separated entities which tend to conserve existing structures of dominance materialized in lasting symbolic expressions. Whereas the nomadic activity is immanent to historical processes, engendering a spatial knowledge based on contiguity and proximity, without any transcendental point of view or totalizing logic able to master distance, striated space regulates by privileging vision, mastering distance and proximity, allowing for the territory to unfold within clearly demarcated boundaries²⁸. However, although the bodily movements of the spectator and the consequent fragmentation of vision suggest such a reading, the exhibition display rather describes than performs such a function. Complemented by the curatorial discourse, it merely represents historical instability, while preserving the institutional structure of the Centre George Pompidou virtually untouched²⁹. On the other hand, the exhibition display designed by Tamás Tibor Kaszás for the German version of the exhibition *Parallel Chronologies* envisioned a wooden structure suggesting parallel, but essentially linear timelines, able to register and make visible significant exhibitions recorded through photographs, testimonies or artist statements. Unlike the Hungarian version, highlighting the precariousness of these materials (which itself mirrors the poor

Reaktivirajući logiku kabineta čuda, izložba je istodobno dovela u pitanje oblike spoznaje i logiku reprezentacije koju je taj kabinet izložio za gledatelja, predstavljajući ih kao polje istraživanja.

Povratak isključenoga i njegovi suvremeni mitovi

U svim trima slučajevima ideja povijesti kao nereda, kao otvorene potencijalnosti koja dovodi u pitanje sustave klasifikacije i linearne naracije, materijalizira se u arhitektonskim strukturama koje neutraliziraju estetsku potencijalnost umjetničkih djela u smislu pukih svjedočanstava o određenom kontekstu umjetničke proizvodnje, istodobno estetizirajući vizualnu i tekstualnu dokumentaciju konstruiranih umjetničkih događaja i situacija. Tako one nadziru interpretacijski doživljaj gledatelja kao distanciranog promatrača u različitoj mjeri. Usredotočivši se na izložbene postavbe, nastojao sam pokazati kako metonimijske reprezentacije povijesti kao muzeja, kao i sinegdohijske reprezentacije vremena, nude specifične tehnologije vizualnosti, konstruirajući određeno viđenje istočnoeuropske povijesti kao nekartiranog teritorija. Tretirajući povijesnu prošlost u osnovi kao aktivan čimbenik u oblikovanju sadašnjosti, istodobno prepoznajući kulturno sjećanje kao nešto što je i samo oblikovano sadašnjošću,³⁰ sve izložbe sadržavale su dekonstrukciju arhiva kao homogenog artefakta sa svrhom autorepresentacije. Međutim, u svom arhivskom porivu fragmenti povijesti presložili su se u sliku neke suštinski nedostupne povijesti, čija je relevantnost za sadašnjost svedena

na izražavanje više ili manje utopijskog stajališta. Kao što sam ranije napomenuo, sve izložbe pokušale su učiniti vidljivim važan dio povijesti umjetnosti koja je isključena iz dominantnog diskursa povijesti umjetnosti, kako zapadnog tako i istočnog, a zaslužuje da je današnji povjesničari umjetnosti sačuvaju (ili/i memoriziraju) i reaktiviraju (ili/i prisvoje) na specifičnoj institucionalnoj osnovi koja materijalizira diskurzivne učinke pisanja o povijesti umjetnosti. U slučaju izložbe *Promises of the Past*, njezina je politička važnost u trenutnoj krizi globalnog kapitalizma (zabilježenoj kao kriza moderniteta) u tome što istočnoeuropske neoavangarde mogu poslužiti kao referentna točka za današnje generacije kozmopolitskih umjetnika. Izložba *Interrupted Histories* pak nudi mogućnost konstruiranja drugačije vrste arhiva, koja je prema Tupytsinu reakcija na muzeološki poriv

KADA BI SE U SUPROTNOSTI PREMA SLICI „NESLUŽBENOG” SVIJETA UMJETNOSTI U NEKADAŠNJOJ ISTOČNOJ EUROPI SADAŠNJE STANJE UMJETNIČKE PRODUKCIJE DEFINIRALO KAO INSTITUCIONALNI KONFORMIZAM U ODNOSU NA UMJETNIČKO TRŽIŠTE, TAKAV BI OPIS SAMO POJAČAO DIJALEKTALNU OPOZICIJU IZMEĐU PROŠLOSTI I SADAŠNOSTI, PRIDONOSEĆI KONSOLIDACIJI MITSKOG LIKA ISTOKA KAO ISKLJUČENOG DRUGOG U PVIJESTI UMJETNOSTI. U TOM PROCESU ISTOČNOEUROPSKE NEOAVANGARDE BILJEŽE SE KAO DESTABILIZIRAJUĆA SNAGA U ODNOSU NA NEOKAPITALISTIČKU LOGIKU PROFITA I IZRAČUNLJIVOSTI.

CRISTIAN

NAE

IF, CONTRASTING THE IMAGE OF THE “UNOFFICIAL” ARTWORLD FROM FORMER EASTERN EUROPE, THE PRESENT CONDITION OF ARTISTIC PRODUCTION WOULD BE DEFINED BY INSTITUTIONAL CONFORMISM TO THE ARTMARKET, SUCH A DESCRIPTION WOULD ONLY REINFORCE THE DIALECTICAL OPPOSITION BETWEEN PAST AND PRESENT, CONTRIBUTING TO THE CONSOLIDATION OF THE MYTHICAL FIGURE OF THE EAST AS THE EXCLUDED OTHER OF ART HISTORY. IN THIS PROCESS, THE EASTERN EUROPEAN NEO-AVANT-GARDES ARE BEING RE-CODED AS A DESTABILIZING FORCE IN RELATION TO THE NEO-CAPITALIST LOGIC OF PROFIT AND CALCULABILITY.

The Return of the Excluded and its Contemporary Myths

In all three cases, the idea of history as disorder, as an open potentiality challenging systems of classification and linear narratives is materialized in architectural structures which neutralize the aesthetic potentiality of the artworks in terms of mere evidences of a certain context of artistic production while at the same time aestheticize the visual and textual documentation of the constructed artistic events and situations. Thus, they control the reading experience of the viewer as a detached observer in different degrees. By focusing on exhibition displayed, I have attempted to show how metonymical representations of history as museum, as well as synecdochal representations of temporality propose specific technologies of visibility, constructing a certain vision of Eastern European

aesthetics of the original artistic situations which blur the boundary between art and everyday life), the German version aestheticizes the suggestion of poverty by means of the rough condition of the wood. Thus, the wall structures materialize historical time upon a flat, Kantian empty space, where different sequences of events may inhabit the same space of singular memories. In their articulation, these parallel chronologies suggest the uncertain construction of collective memory as sequences of individual remembrances which contrast and overlap each other. According to this perspective, the same historical event may fade out or, conversely, may become relevant according to the social, personal and political relations in which it stands to other events and in relation to which it becomes meaningful. In contrast, Zdenka Badovinac's display functioned essentially as a series of anarchic intrusions in the bourgeois logic of the given modern art museum, replacing the ordered sequence of historical artworks with more or less informal structures intended as self-archiving and museification. By reactivating the logic of the cabinet of curiosities against the disciplinary function of the modern museum of art, the exhibition at the same time challenged the forms of knowledge and the logic of representation that the cabinet displayed for the viewer, regarded as a field of study.

zapadnih umjetničkih institucija te nameće interpretaciju prošlih događaja koju preferiraju sami umjetnici.³¹ U slučaju izložbe *Parallel Chronologies*, reaktivacija isključenoga i sjećanje na nj suprotstavljaju se okoštavanju određenih konceptualnih dihotomija kao što je razlika između „službene” i „neslužbene” povijesti umjetnosti i izložbene prakse.

Međutim, glavni problem kod sve tri analizirane izložbe počiva upravo u njihovoj pretpostavci da je uopće postojalo nešto toliko izvanjsko sustavu umjetnosti, neki međuprostor ili neformalni umjetnički prostor koji je ostao u stanju suspenzije od 1960. do 1989., prostor društvene isključenosti oslonjen na suspendirano povijesno vrijeme koje izložbena postava danas može rekapitulirati u globaliziranom svijetu umjetnosti, gdje su se već pomutile razlike između Istoka i Zapada. No nije li to situacija isključenog konteksta, konstruiranog unutar i pomoću samog kustoskog diskursa? Do koje mjere „neslužbeno” izražava neznanje zapadnjačkih povjesničara umjetnosti o događajima koji su im bili praktički nedostupni? Do koje mjere pak odražava puku nostalgiju za kreativnom političkom oporbenošću, koja se danas čini zarobljenom u difuznoj mreži globalnog kapitala? I nije li ideja smislenog (i jedinstvenog) svijeta umjetnosti u najboljem slučaju puko priželjkivanje? Jer kako bismo mogli okarakterizirati današnji globalizirani svijet umjetnosti ako ne kao suštinski nestabilnu mrežu decentraliziranih institucija, koje djeluju u transverzalnim

sustavima znanja?

Kada bi se u suprotnosti prema slici „neslužbenog” svijeta umjetnosti u nekadašnjoj Istočnoj Europi sadašnje stanje umjetničke produkcije definiralo kao institucionalni konformizam u odnosu na umjetničko tržište, takav bi opis samo pojačao dijalektalnu opoziciju između prošlosti i sadašnjosti, pridonoseći konsolidaciji mitskog lika Istoka kao isključenog Drugog u povijesti umjetnosti. U tom procesu istočnoeuropske neoavangarde bilježe se kao destabilizirajuća snaga u odnosu na neokapitalističku logiku profita i izračunljivosti. Istodobno ta vrsta izložbi znatno pridonosi konsolidaciji mitskog lika neoavangardnog umjetnika, koji dovodi u pitanje današnju podjelu rada unutar globaliziranog svijeta umjetnosti današnjice. Tipološki lik umjetnika predstavlja se kao netko tko djeluje u neformalnom i više ili manje siromašnom miljeu, preuzimajući na sebe zadaće amaterskog povjesničara umjetnosti, kustosa vlastitog rada i socijalnog aktivista koji se bori za svoju zajednicu. Međutim, djelo istočnoeuropskih umjetnika time se tumači i predstavlja na anakronističan način, više ili manje u skladu s tehnologijama reprezentacije i podjelom rada kakve su na snazi u današnjoj strukturi kapitalističkog svijeta umjetnosti. Podešavajući diskurs osporavanja prema revizionističkom diskursu povijesti umjetnosti, novije kustoske prakse mapiraju te točke osporavanja na razini koja iznova stvara „izbrazdani prostor” za svako znanje o prošlosti koje bi inače ostalo neuhvaćeno i

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO PUVIJEŠT UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

history as an uncharted territory.

By treating the historical past essentially as an active factor in shaping the present, while acknowledging cultural memory as being itself shaped by the present³⁰, all exhibitions engender a deconstruction of the archive as a homogeneous artifact intended for self-representation. However, in their archival impulse, fragments of history are re-assembled into an image of an essentially inaccessible past, whose relevance for the present is reduced to the expression of a more or less lost utopian attitude. As suggested above, all exhibitions attempt to make visible a significant part of art history which has been excluded from a dominant art historical discourse, both Western and Eastern, and deserves to be conserved (or/and memorialized) and reactivated (or/and appropriated) by present art historians against a specific institutional background which materializes the discursive effects of art historical writing. In case of *Promises of the Past*, it is its political significance in the current crisis of global capitalism (recoded as a crisis of modernity) that the Eastern European neo-avant-gardes may serve as a point of reference for current generations of cosmopolitan artists. For *Interrupted Histories*, it relates to the possibility of constructing a different kind of archive which, according to Victor Tupytin, reacts to the museological drive of Western art institutions, imposing an interpretation of past events which is preferred by the artists themselves³¹. For *Parallel*

Chronologies, the reactivation of the excluded and its recollection counters the ossification of certain conceptual dichotomies such as the distinction between “official” and “unofficial” art histories and exhibition practices.

However, the main problem of all three exhibitions analyzed here lies precisely in their assumption that there actually existed such an outside of the art system, an intermediary or informal artistic space existing in a state of suspension between 1960 and 1989, a space of social exclusion superposed on a suspended historical time that the exhibition display is able to recapture today in the globalized artworld where distinctions between East and West have already become blurred. But isn't that condition of the excluded framed, constructed within and by the curatorial discourse itself? To what extent does the “unofficial” express the ignorance of Western art historians about events they could hardly access? To what extent does it reflect a mere nostalgia for creative political oppositionality which seems captured today by the diffuse network of the global capital? And isn't the idea of a meaningful (and unified) present artworld at best a wishful thinking? For how could we characterize today's globalized art world if not as an essentially unstable network of decentralized institutions, working in transversal systems of knowledge? If, contrasting the image of the “unofficial” artworld from former Eastern Europe, the present condition of artistic production would

nekontrolirano. Iako nijedna od navedenih izložbi ne izražava neku drugu esencijalističku ideologiju „Istoka“ u smislu pretpostavljene stilističke ili političke homogenosti, nego upravo naprotiv, daje prednost inherentnoj različitosti i nelinearnim dodirnim točkama među umjetnicima, ona ipak pokazuje želju za redefiniranjem teritorija i ponovnim zacrtavanjem granica unutar sustava povijesti umjetnosti koji su konceptualno zatvoreni. Unatoč konceptualnim manevrima koje poduzimaju svi kustosi, prostorne materijalizacije vremenitosti repetiraju sustavni, uređeni (pa stoga i racionalistički) poriv upravo onog moderniteta kojemu umjetnička djela (i umjetnički događaji) uključena u njihove arhive proturječe. Jer ono što nedostaje takvim oprostorenjima vremenitosti jest koncept vremena koji bi bio shvaćen kao čisti intenzitet i trajanje.

¹ Paul O' Neil, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, u: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, (ur.) Judith Rugg & Michele Sedgwick, Intellect Books, Bristol i Chicago, 2007., 15.

² Francois Foster-Hahn, „The Politics of Display or the Display of Politics?“, u: *The Art Bulletin*, 77/2 (1995.), 174.

³ Isto.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, u: *The Post-Colonial Studies Reader*, (ur.) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin, Routledge, New York, 1995., 24–29.

⁵ Reesa Greenberg, „Archival Remembering Exhibitions“, u: *Journal of Curatorial Studies*, 1/2 (2012.), 160.

⁶ Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, u: *Umeni/Art*, 5 (2008.). Referiram se na Hala Foster, Rosalind Krasuss,

Yve-Alaina Boisa i Benjamin H.D. Buchloha (odnedavna i Davida Joselita).

⁷ Piotr Piotrowski, „On ‘Two Voices of Art History’“, u: *Grenzen überwindend*, (ur.) Katja Bernhardt i Piotr Piotrowski, Lukas Verlag, Berlin, 2006., 42–56.

⁸ Thomas Da Costa Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2004. Vidi također: Partha Mitter, „Decentering Modernism. Art History and the Avant-Garde from the Periphery“, u: *The Art Bulletin*, 90/4 (2008.), 531–549.

⁹ Među tim institucijama valja spomenuti Moderna Museet u Stockholmu, Museum Fridericianum u Kasselu, Museum moderner Kunst u Beču, Museum of Contemporary Art u Chicagu i Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland u Bonnu.

¹⁰ Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press i Open University, New Haven, 1999., 158.

¹¹ Olu Oguibe, „Review of Africa Explores“, u: *African Arts* (1993.), 16–22.

¹² Diane Amiel, „Specifically Balkan Art – Does it Exist?“, u: *Third Text*, 21/2 (2007.), 137–144. Vidi također: Zoran Erić, „Glocalization, Art Exhibitions and the Balkans“, u: *Third Text*, 21/2 (2007.), 207–210.

¹³ Raluca Voinea, „Geographically Defined Exhibitions. The Balkans between Eastern Europe and the New Europe“, *Third Text* 21/2 (2007.), 145–151.

¹⁴ Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching Visual Materials*, Sage Publications, London, 2011., 136.

¹⁵ Michel Foucault, „History, Discourse and Discontinuity“ (prev. Anthony M. Nazzaro), u: *Salmagundi*, 20 (1972.), 234.

¹⁶ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1995., 17.

¹⁷ Hal Foster, „The Archival Impulse“, u: *October*, 110 (2004.), 17.

¹⁸ Donald Preziosi, „The Crystalline Veil and The Philomorphonic Imaginary“, u: *The Biennial Reader*, (ur.) Elena Filipovic, Mariene

be defined by institutional conformism to the artmarket, such a description would only reinforce the dialectical opposition between past and present, contributing to the consolidation of the mythical figure of the East as the excluded Other of art history. In this process, the Eastern European neo-avant-gardes are being re-coded as a destabilizing force in relation to the neo-capitalist logic of profit and calculability. At the same time, this line of exhibitions contribute significantly to the consolidation of the mythical figure of the neo-avant-garde artist, which challenges today's distribution of labor within the present-day globalized artworld. The typological figure of the artist is represented as working in an informal and more or less pauper milieu, assuming the tasks of an amateur art historian, a curator of his own work, of a social activist acting for his or her own community. However, the work of Eastern-European artists is thus being interpreted and represented in an anachronistic manner, more or less according to technologies of representation and divisions of labor active in today's structure of the capitalist artworld.

By calibrating the discourse of contestation within a revisionist art historical discourse, recent curatorial practices map these points of contestation on a plane that recreates a “striated space” for any knowledge of the past that would remain uncaptured and uncontrolled. While none of the above-mentioned exhibitions expresses another essentialist ideology of the “East” in terms of a presumed stylistic or political homogeneity, favoring, on the

contrary, inherent diversity and non-linear points of connection between the artists, it nevertheless rehearses the desire of rewriting territories and re-establishing boundaries within art historical systems of conceptual closure. Despite conceptual maneuvers undertaken by all curators, the spatial materializations of temporality rehearse the systematic, ordered (and thus, rationalist) impulse of the very modernity the artworks (and artistic events) which are included in their archives contradict. For what such spatializations of temporality are lacking is a concept of time conceived as mere intensity and duration.

¹ Paul O' Neil, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: Judith Rugg & Michele Sedgwick (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Bristol & Chicago, 2007, 15.

² Francois Foster-Hahn, „The Politics of Display or the Display of Politics?“, in *The Art Bulletin*, LXXVII (2), 1995, 174.

³ Ibid.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, New York, 1995, 24–29.

⁵ Reesa Greenberg, „Archival Remembering Exhibitions“, *Journal of Curatorial Studies*, 1 (2), 2012, 160.

⁶ Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umeni/ Art*, No. 5, 2008. I refer to Hal Foster, Rosalind Krasuss, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh (recently joined by David Joselit).

⁷ Piotr Piotrowski, „On ‘Two Voices of Art History’“, in: Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski (ed.), *Grenzen überwindend*, Lukas Verlag, Berlin, 2006, 42–56.

⁸ Thomas Da Costa Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, The

val Hal i Solveig Ovsterbo, Bergen Kunsthall & Hatje Cantz, Bergen i Ostfildern, 2010., 32–34.

¹⁹ Christine Macel i Joanna Mytkowska, „Promises of the Past”, u: *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, JRP/Ringier i Centre Georges Pompidou, Zürich i Pariz, 2010., 18.

²⁰ Walter Benjamin, „Theses on the Philosophy of History”, u: *Illuminations. Essays and Reflections*, (ur.) Hannah Arendt, Schocken, New York, 1969., 253–265.

²¹ Svetlana Boym, „Off-Modern”, u: *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, JRP/Ringier i Centre Georges Pompidou, Zürich i Pariz, 2010., 18.

²² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

²³ Zdenka Badovinac, „Interrupted Histories”, u: ista, *Interrupted Histories*, Moderna galerija, Ljubljana, 2006.

²⁴ Michel Foucault, „Of Other Spaces”, u: *Diacritics*, 16 (proljeće 1986.), 22–27.

²⁵ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, 2011., 2–10.

²⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 1994., 81.

²⁷ Hal Foster, *The Return of the Real*, MA:MIT Press, Cambridge, 2006., 1–35.

²⁸ Mark Bonta i John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

²⁹ *Site-specific* intervencija Daniela Knorra, jedan od malobrojnih radova koji su prešli granice arhitektonske postave, lako se asimilira s nekom verzijom „institucije kritike”, tendencijom novije institucionalne kritike koju je relevantno sažela Andrea Fraser („From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, u: *Institutional Critique and After*, (ur.) John C. Welchman, JRP/Ringier, Zürich, 2006., 123–136),

gdje se semantička kritika djela poništava pomoću kontrolirane arhitektonske konstrukcije koju nadzire sam muzej, koji upravlja intervencijom.

³⁰ Mieke Bal, *Quoting Carravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

³¹ Victor Tupytsin, *The Museological Unconscious*, MA: MIT Press, Cambridge, 2009., 229–248.

RETORIKA IZLOŽBENE
POSTAVE: KUSTOSKA PRAKSA
KAO POVIJEST UMIJETNOSTI U
POSTKOMUNISTIČKOJ EUROPI

RHETORIC OF DISPLAY:
CURATORIAL PRACTICE
AS ART HISTORY IN POST-
COMMUNIST EUROPE

University of Chicago Press, Chicago, 2004. See also Partha Mitter, “Decentering Modernism. Art History and the Avant-Garde from the Periphery”, *The Art Bulletin*, 90 (4), 2008, 531–549

⁹ Among these institutions, one should mention Moderna Museet, Stockholm, Museum Fridericianum, Kassel, Museum of Modern Art, Viena, Museum of Contemporary Art, Chicago or Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

¹⁰ Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven: Yale University Press and Open University, 1999, 158.

¹¹ Olu Oguibe, “Review of Africa Explores”, *African Arts*, 1993, 16–22.

¹² Diane Amiel, “Specifically Balkan Art – Does it Exist?”, *Third Text*, 21 (2), 2007, 137–144. See also: Zoran Eric, “Glocalization, Art Exhibitions and the Balkans”, *Third Text*, 21 (2), 2007, 207–210.

¹³ Raluca Voinea, “Geographically Defined Exhibitions. The Balkans between Eastern Europe and the New Europe”, *Third Text*, 21 (2), 2007, 145–151.

¹⁴ Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching Visual Materials*. Sage Publications, London, 2011, 136.

¹⁵ Michel Foucault, “History, Discourse and Discontinuity”, (transl. Anthony M. Nazzaro), *Salmagundi*, 20, 1972, 234.

¹⁶ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, 17.

¹⁷ Hal Foster, “The Archival Impulse”, *October*, 110, 2004, 17.

¹⁸ Donald Preziosi, “The Crystalline Veil and The Phallomorphic Imaginary”, in: Elena Filipovic, Mariene val Hal, Solveig Ovsterbo (ed.), *The Biennial Reader*, Bergen & Ostfildern: Bergen Kunsthall & Hatje Cantz, 2010, 32–34.

¹⁹ Christine Macel, Joanna Mytkowska, “Promises of the Past”, in: *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in former Eastern Europe*. JRP/Ringier and Centre Georges Pompidou, Zurich/Paris, 2010, 18.

²⁰ Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, in: *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, Schocken,

New York., 1969, 253–265.

²¹ Svetlana Boym, “Off-Modern”, in: *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in former Eastern Europe*. JRP/Ringier and Centre Georges Pompidou, Zurich/Paris, 2010, 18.

²² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

²³ Zdenka Badovinac, “Interrupted Histories”, in: Zdenka Badovinac, *Interrupted Histories*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2006.

²⁴ Michel Foucault, „Of Other Spaces”, *Diacritics* 16 (Spring 1986), 22–27.

²⁵ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, 2011, 2–10.

²⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994, 81.

²⁷ Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2006, 1–35.

²⁸ Mark Bonta and John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

²⁹ Daniel Knorr’s *site-specific* intervention, one of the few pieces which transgressed the architectural display, is easily assimilated with a version of the “institution of critique”, a tendency of recent institutional critique aptly summarized by Andrea Fraser (“From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, in: John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich, 2006, 123–136), where the semantic critique of the piece is annihilated by the controlled architectural construction supervised by the museum itself which commands the intervention.

³⁰ Mieke Bal, *Quoting Carravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

³¹ Victor Tupytsin, *The Museological Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2009, 229–248.