

# DEVEDESETE ILI O SHVAĆANJU PROCESA

—  
RAZGOVOR S ČLANOVIMA  
GRUPE *EGOEAST* (IVANA KESER  
I ALEKSANDAR BATTISTA ILIĆ)



**ZIVOT UMJETNOSTI** ... Devedesete godine su razdoblje koje je dosta teško odrediti. S kim god smo razgovarali, svi su se žalili da su devedesete ili prošle prebrzo ili da se to vrijeme razvuklo između rata i današnjice. U umjetničkom smislu ostalo je najnedefiniranije desetljeće koje nam je jako blisko, o kojem svi sve znamo – a zapravo ne znamo ništa. Razmišljajući o tome što je bilo bitno, došli smo do 1992. godine i vaše izložbe *EgoEast. Hrvatska umjetnost danas* u Umjetničkom paviljonu, koja je izdvojena kao jedan od događaja s kojim je počelo desetljeće. Nakon toga je *Nova hrvatska umjetnost 1993.* u Modernoj galeriji bila svojevrsni „nastavak”, ali zasnovana na drugačiji način. Što ste s izložbom u tom trenutku nastojali postići i što ste postigli?

**ILIĆ:** Iz današnje perspektive gledano, uveli smo metodu umjetničkog istraživanja. Mi smo početkom 90-ih imali potrebu ući u ono što se kasnije prepoznalo kao praksa „umjetničkog istraživanja” – zasebni oblik umjetničke aktivnosti. Ali i društvenih i kulturnih praksi. Ideja je bila sublimirati tri generacije konceptualiziranja umjetnosti u Hrvatskoj – *Exat 51* iz pedesetih, šezdesete s *Gorgonom* i *Novim tendencijama*, i onda sedamdesete i osamdesete (konceptualne prakse) – s namjerom da mi, kao generacija koja tek počinje, sublimiramo to intenzivno umjetničko iskustvo, da uopće vidimo postoji li tu neka tradicija i relacija. Jer nitko dotad zapravo to nije zaokružio, a mi smo kao umjetnici osjećali nedostatak konteksta. S druge strane, i sam taj naziv govori o tome – namjera, ali i gesta da se pokuša stvoriti ili aktualizirati komunikacija između zemalja u regiji, odnosno na istoku Europe. Ovdje se uvijek znalo više ili manje sve što se radi na Zapadu – po galerijama, muzejima, ali jako malo se znalo – uz iznimku nekolicine pojedinaca – što se događa u Budimpešti, Pragu, Varšavi, to su bile sporadične informacije. Znači, naš se pokušaj temelji na dvije potrebe – sublimiranja povijesti te tradicije, a s druge strane komunikacije i pokušaja otvaranja. Tu komunikaciju je poslije preuzeo *Soros*. Kad smo

vidjeli da je *Soros* od 1994. postavio tu viziju i koncepciju, mi jednostavno više nismo imali potrebe nastaviti dalje, jer se sustav uspostavio. **KESER:** ... Nešto smo i sami znali, a pretpostavljali smo da je situacija slična u cijeloj Istočnoj Europi. Dakle, postoji ta jedna nevidljiva umjetnost koju bi trebalo na neki način usporediti s ovdašnjom praksom, općenito iznijeti na vidjelo. I to su također poslije istražili kustosi iz zapadnih zemalja, s izložbama koje imaju nazive s predznakom Istočne Europe. Činilo se tada da će se tadašnja Istočna Europa prvo sama predstaviti Zapadu, da će to učiniti njezini kustosi, ali to se nije dogodilo.

**ZIVOT UMJETNOSTI** ... **Da, recimo, takav je bio projekt *After the Wall*.**

**ILIĆ:** Da, to je bila prva izložba tog tipa, inicirana od Moderne Museet iz Stockholma, i to tek 1999.

**KESER:** ... No tradicije „istočnoeuropske” umjetnosti bili smo svi iznimno svjesni, od avangardi nadalje, i pomišljali smo da tamo odakle oni dolaze mora da još nešto postoji.

**ZIVOT UMJETNOSTI** ... **Kako ste bili svjesni onog što je postojalo? Kako ste došli do tih saznanja i zbog čega vam je kao umjetnicima bilo važno uspostaviti odnos prema zbivanjima koja su bila „nevidljiva”?**

**KESER:** Pa zapravo smo htjeli „saznati više”, istraživati, ali i preuzeti odgovornost, otkriti gestu, solidarnost. Stoga smo prilazili starijim umjetnicima i družili se s njima, i u njihovoj dokumentaciji, knjigama i sličnom uočili da postoji takva tradicija, u Moskvi, primjerice, ili u Pragu.

**ILIĆ:** ... Drugim riječima, išli smo na Akademiju, ali naša je edukacija bila proširena: Kinoteka, Multimedijalni centar, Galerija PM, a knjige smo posuđivali iz privatnih knjižnica Darka Šimičića, Mladena Stilinovića, Sanje Iveković...

**KESER:** ... To je taj krug – Šimičić, Martinis, Gotovac – s kojim smo se mi i poslije družili, pa smo ipak imali neki višak informacija... Posjećivali smo atelijere Ivana Kožarića, Julija Knifera.

ILIĆ: ... I iz drugačijeg kuta, kad gledam danas, dvadeset godina poslije – to je logična stvar, oni su vrhunski svjetski etablirani umjetnici; i tada su imali respekt, ali tada je to bilo u jednom vrlo uskom krugu ljudi, unutar kojeg se znao ili nazirao neki značaj. Mi, kao grupa mladih ljudi, jednostavno smo imali potrebu to negdje iskazati.

KESER: Primjerice, Galerija PM – jedno otvaranje tjedno. Sretali smo sve te ljude koji se bave nečim sličnim. Onda, Multimedijalni centar – svi koji se bave ovakvim tipom arta su tamo odlazili gledati filmove. Postojali su neki punktovi gdje je na tjednoj razini postojala mogućnost komunikacije i bilo je možda i življe nego sada. Mi smo projekt – vrlo entuzijastično – osmislili u 3 faze i naravno da za takvo nešto treba velika podrška. Prvo smo htjeli postići prepoznatljivost u regiji; jer prirodno je da takav projekt okuplja sve senzibilitete tog tipa iz cijele regije. Druga faza je bila umrežavanje s istočnoeuropskim gradovima koji su i nama bili nepoznanica. Ništa nismo znali o Moldaviji ili Ukrajini, ali nešto smo znali i čuli o Poljskoj, Češkoj, Mađarskoj. Pa smo onda krenuli od te jezgre o kojoj se nešto znalo. Treća faza nam je, na kraju, bilo uspostavljanje kontakta i ravnopravne komunikacije s europskom i svjetskom umjetnošću. Jer taj dio Istočne Europe je uvijek bio odsječen. Gdje god smo dolazili, svi su pretpostavljali da smo dio Istočnog bloka, što je bilo pitanje identiteta koje je bilo aktualno. Jer cijela naša scena nije imala veze s Istočnom Europom, i to je bila jedna od zabluda koju je u početku trebalo možda razjasniti.

ŽIVOT UMJETNOSTI... **Sjećam se komentara na Ivanin tekst u katalogu, za koji je netko bio izjavio da je to prva vrsta sinteznog teksta o toj temi ikad kod nas napisanog, i to od autorice koja je umjetnica, a ne povjesničarka umjetnosti. To je bila novost koja je do neke mjere iznenadila povijesnoumjetnički milje.**

ILIĆ: Čak bih dodao da u tekstu postoji u detaljima nekoliko novina, recimo, ni u jednom tekstu sinteznog karaktera nije spomenut Mangelos. Branka Stipančić napravila mu je

izložbu, ali nitko ga dotad nije stavio u takav povijesni kontekst kao što je to učinila Ivana u svom tekstu. Tek je poslije, devedesetih, postao aktualiziran. Nas je zanimalo istraživati umjetničko iskustvo.

KESER: ... Tek poslije, nakon što je objavljen katalog, uvidjeli smo da je postojao embargo na pojedine umjetnike.

#### ŽIVOT UMJETNOSTI... **Na koga?**

KESER: ... Pa recimo na Mangelosa, koji nikad nije povijesno kontekstualiziran. Onda, recimo, i Gotovac je bio pod embargom. Kristl je bio izvan svakog konteksta, umjetnik koji je nestao sa naše scene, a znali smo koliko je bio važan za njemačku scenu, pogotovo filmsku. Kožarić je, recimo, svima bio dobar umjetnik, ali njega su vidjeli u prvom redu kao kipara. Umjetnike se prisvajalo po principu metjea, i na taj su način pisani i tekstovi, a nama je bila zanimljiva druga razina – pozicija umjetnika. S druge strane, scena je bila totalno isfragmentirana, čega mi nismo bili svjesni.

#### ŽIVOT UMJETNOSTI... **Bez obzira na postojanje GSU-a, koji je doista puno i dobro radio?**

ILIĆ: ... Ali tada je postojao jedino GSU, odnosno Muzej suvremene umjetnosti, i Galerija PM. To su bila jedina dva punkta koja su sustavno pratila scenu.

KESER: ... Mi smo išli na sva otvorenja, ali nismo bili svjesni koliko se profesionalno i privatno ne podnose ili mrže pojedinci, koji nisu dopustili da se ikad stvori interakcija, neka vidljivost, za dobrobit umjetnosti.

ILIĆ: ... Što se zapravo dobro vidjelo na našem primjeru. Jer mi smo izložbu smatrali istraživačkim projektom u kojem smo pokušali otvoriti neke problematike. Uz izložbu smo organizirali i okrugle stolove. Na jednom od njih se dobro vidio taj razdor na sceni, u situaciji u kojoj klinci s velikom ambicijom organiziraju nekakav okrugli stol, i sad se odjednom u istoj prostoriji nađu ljudi koji ne razgovaraju posljednjih dvadeset godina. To je bilo osuđeno na propast.

EGOEAST, DISKUSIJA U SKLOPU IZLOŽBE, 1992.  
LJUBAZNOŠĆU ALEKSANDRA ILIĆA



91 ...

**KESER:** ... I onda se dogodio paradoks: ljudi koji možda godinama ne pričaju, u jednom se trenutku nađu jedan do drugoga. I to je vjerojatno bio najiritabilniji trenutak, kad se sve okrenulo.

**ŽIVOT UMJETNOSTI.** **Mislite li da je vaš projekt, s obzirom da Aleksandar kaže da niti starija niti mlađa generacija nije uspjela odgovoriti na njega, ostao bez kontinuiteta?**

**ILIĆ:** ... Dogodile su se osim toga neke djelomično sretno okolnosti, a djelomično nesretne. Sretne okolnosti su izložbe poput *Nove hrvatske umjetnosti* u Modernoj galeriji, i nešto kasnije osnivanje mreže Soros centara za suvremenu umjetnost koji su se počeli sustavno i institucionalizirano baviti onime čime smo se mi bavili iz čiste potrebe i golog života. Polako su i

institucije počele pokazivati neki interes za to, ali su to radile po istoj špranci kao i prije. I to je bio privid alternative, jer u odboru SCCA su bili isti ljudi koji su radili po drugim institucijama i tu se nije mogao očekivati bilo kakav kvalitetan pomak. I već nakon dvije-tri godine opet se dogodilo raslojavanje. Stvorila se, doduše, i dokumentacija, što je najveća vrijednost SCCA i devedesetih, a koju i danas cijela ova kulturna sredina i javnost koristi u velikoj mjeri. Dogodilo se i nekoliko značajnih izložbi, kataloga i knjiga koje su krenule vrlo problemski, a ne pukim katalogiziranjem obrađivanja materije, kao npr. *Slike i riječi*. Osjetili smo da se nešto događa, ali u puno manjoj mjeri nego što smo željeli. Ali opet, kao umjetnici, nismo osjećali da možemo u dovoljnoj mjeri konkurirati institucijama koje su imale puno veće budžete.

KESER: ... Niti je to bila namjera. Mi smo htjeli taj jedan segment – koji je nevidljiv, a i te kako prisutan – iskristalizirati.

ŽIVOT UMJETNOSTI: **Je li i na koji način politička i društvena situacija, koja je počela 1989. s padom Zida, prouzročivši tektonske promjene na svim stranama Europe, utjecala i na potrebu za ovakvim umrežavanjem nečega što je dotad bilo nevidljivo?**

ILIC: Pa sigurno da jest. U tom smislu nama su uvijek bila bliža promišljanja koja nisu toliko bila uvriježena u institucijama. Osim, dakle, MSU-a koji je iz te točke gledišta bio čak i više od formalne institucije, ne toliko društveno ili politički ili antropološki orijentiran, nego baš na umjetnost. Neke pojave iz devedesetih, recimo Arkzin, bile su nam puno bliže po senzibilitetu nego Soros centar, iako smo, naravno, surađivali sa svima. Rekao bih da je Arkzin bio puno više pod dojmom političkih događanja. Ali se nije uspjela dogoditi ta fuzija, i to je nedostatak zbog kojeg se Ivana prihvatila pisanja teksta. Mi smo u prvom trenutku zamislili da to piše netko tko se bavi teorijom ili u najmanju ruku kritikom, ali jednostavno nikoga nismo našli.

KESER: ... Kustosi su uvijek bili nekako isključivi, nisu uspjeli stvoriti odabir koji je po nama bio simptomatičan za pulsiranje scene.

ILIC: ... Ali ono što nam je tada bilo značajno bila je velika podrška Davora Matičevića, tadašnjeg ravnatelja MSU-a. A s druge strane bili su umjetnički marginalci, ali genijalci – kao što je Gotovac, koji je to doživio kao „svoju stvar”. Tu su se dogodile neke zanimljive sprege. I mi smo kao umjetnici jako puno dobili.

KESER: ... Odmah nakon 1989., dakle u vremenu od 1989. do 1992. – očekivala sam da će interes za Istočnu Europu doći puno prije nego što je došao. On je stigao iznenađujuće kasno, i čak je postao nekakav trend geopolitičkog, folklorističkog naboja, koji se već na početku iscrpio i onda jako, jako dugo trajao. Imao je, također, nekakav naknadno isforsirani komercijalni predznak i više to nije bilo pravo istraživanje, nego utvrđivanje predrasuda i klišeja na koje su često pristajali i sami umjetnici i kustosi iz Istočne Europe,

katkad sretni da su ih selektori uključili u izložbe. Hoću reći, sve do kraja dvijetisućitih u Istočnoj se Europi nitko nije odvažio da sumira kolektivno istočnoeuropsko naslijeđe, nego je taj posao bio prepušten zapadnjačkim vizurama i parametrima. Često se pitam kako bi Istočni Europljani sami sebe sagledali i predstavili odmah nakon pada Berlinskog zida.

ILIC: ... Da, nije se uspio sagledati tadašnji aktualni trenutak, zatečeno stanje i naslijeđe, već se odmah krenulo u valorizaciju.

KESER: ... Mi nismo o tom aspektu tržišta i marketinga mogli niti razmišljati jer nismo odrasli u takvoj situaciji. Naši prvi izleti u gradove Slovačke, Češke, Mađarske u ranim 1990-ima bili su pomalo razočaravajući, iako je sve ukazivalo na to da u našoj regiji ipak imamo nesumnjivo najjaču tradiciju. Sumiranje ukupne istočnoeuropske tradicije bilo je uvijek obilježeno komentarima koji su ukazivali na prisutnost promišljenosti centara distribucije i prezentacije. Centara moći, koji su uvijek na Zapadu, koji djeluju sa zakašnjenjem i imaju predvidljivu, determinirajuću vizuru. Kad smo razgovarali s Okwuijem Enwezorom uoči Documente 2002., pitao nas je: „Zašto vi svi u Hrvatskoj toliko stvarate, kad nemate tržište i galerijski sustav?”. I onda je to bio dokaz: uh, strašno. Taj osjećaj da imaš drugu priču, druge razloge za stvaranje.

ŽIVOT UMJETNOSTI: **Ali to se stanje nije promijenilo.**

ILIC: ... Spomenut ću anegdodu s Hou Hanruom, jednim od moćnijih kustosa vrlo značajnih izložbi, Kinezom koji je emigrirao u Francusku. Dakle, emigrant koji je pobjegao nakon nemira na Tiananmenu, kad smo dolazili na izložbe u Pariz krajem 1990-ih pitao nas je: „Zašto vi dolazite ovdje, zašto ne radite kod sebe, doma?“, a onda ga je njegova supruga, koja je Francuskinja, podsjetila: “A odakle si ti došao?“, na što je on odgovorio kratko: “Ali ja sam nešto drugo.” Zanimljiv je bio njegov komentar kad kaže da je uvijek kad je letio iz Kine za Pariz prostor u kojem mi živimo doživljavao kao rupu, taj prostor nije za njega postojao. I onda smo mi shvatili da mora da smo mi zaista rupa, kad jedan Kinez ovo ne percipira kao Europu, njemu su Sibir i Istočna Europa

EGOEAST, DISKUSIJA U SKLOPU IZLOŽBE, 1992.  
LJUBAZNOŠĆU ALEKSANDRA ILIĆA



93 ...

isto: on prelijeće preko prazne močvare, i čak i intelektualac koji slovi kao aktivist ima takav odnos. Znači, komunikacija izvan regije je prije svega neprestano suočavanje s klišejima.

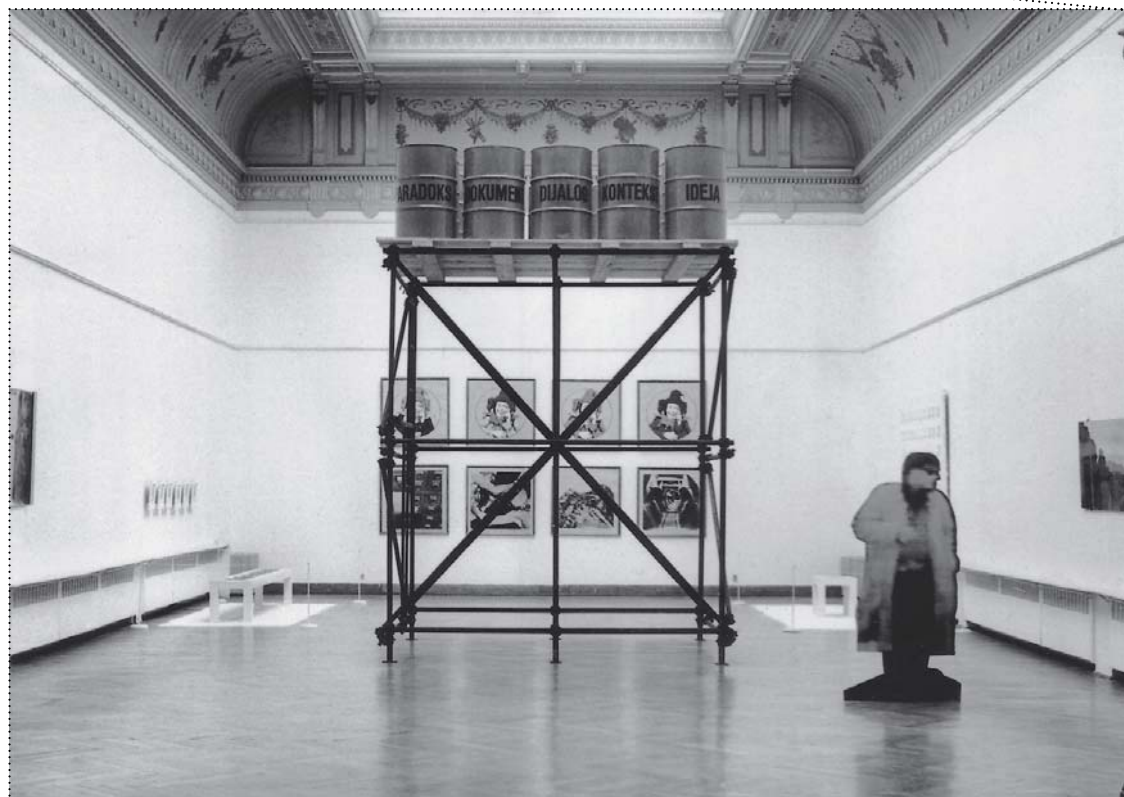
<sup>KESER:</sup> ... Mi smo potom, nakon niza takvih šokova, i iz situacije u kojoj neprestano ideš van i vraćaš se, ideš van i vraćaš se... a ovdje se zapravo jako malo događa, jer nema komunikacije, došli do zaključka da bismo se trebali posvetiti jednom razdoblju aktivne i obostrane, a ne polupasivne i autsajderske suradnje. Zato smo 2000. osnovali i udrugu *Umjetnost zajednice – Community Art*, s idejom da učinimo komunikaciju ravnopravnom, da mi pozivamo ljude ovdje i da mi idemo tamo odakle su oni i da taj dijalog traje.

<sup>ILIĆ:</sup> ... Držali smo predavanja, pa i školu *Community Art*, koja je bila prva takvog tipa – educiranje za umjetnike i one koji to nisu, škola

neformalnog tipa, studija koji nedostaju. Prvo sustavno neinstitucionalno školovanje grupe koja se uključila i ide iz predavanja u predavanje. Tu je bilo različitih studenata – od umjetničkih, s Filozofskog fakulteta, do novinarstva, pa čak i PMF-a. A krenulo je upravo iz te potrebe da se stvori scena, stalno smo htjeli raditi neki supstitut. To je bio već početak dvijetisućitih, kada je i nezavisna scena ojačala, kad je niz izložbi tematizirao istočnoeuropsku umjetnost, a najvidljiviji umjetnici su već stekli svoju reputaciju. U devedesetima, nakon silne energije oko *EgoEasta* i umjetničkog istraživanja koje smo pokrenuli, i tog aktivizma, blokada je bila strahovita. Novinski članci protiv nas su bili gotovo svakodnevni. U dnevnim novinama, umjesto da su podržali inicijativu mladih ljudi, uglavnom su objavljivali negativne tekstove.



IZLOŽBA EGOEAST,  
UMJETNIČKI PAVILJON, 1992.  
LJUBAZNOŠĆU ALEKSANDRA ILIĆA



ŽIVOT UMJETNOSTI... **Koja je bila njihova glavna zamjerka?**

ILIĆ: ... Da smo preambiciozni, da želimo sve za sebe, da se nastojimo nametnuti.

KESER: ... Da je to bio osobni projekt za vlastitu afirmaciju.

ILIĆ: ... I tako su nam zatvorili sva vrata. Nismo imali nikakve financije...

Ono što smo s *EgoEastom* početkom 90-ih počinjali fenomen je „umjetničkog istraživanja”. Ivana je potrebu za umjetničkim istraživanjem nastavila iskazivati i nakon teksta u projektu *EgoEast*, u različitim esejima, zatim produkcijom vlastitih umjetničkih novina koje su bile u slobodnoj distribuciji. Paradoksalno, kasnije su pojedini primjerci završili u ključnim svjetskim grafičkim kolekcijama, od Kabineta grafike u Ženevi, MoMA-e, pa nadalje. Uvrstili su je i u povijesnu izložbu MoMA-e *Eye on Europe – koncepti europske grafike od 50-ih do danas*. Ivana

svoje autorske novine radi i dalje već dvadesetak godina. Kasnije smo godinama s Gotovcem izvodili seriju performansa pod nazivom *Film-body-eseji*, nešto poput neverbalnih eseja o filmu. Kasnije je Ivana i doktorirala filmologiju na temu filmskog eseja. *Weekend Art* je bila naša subverzija. Već od samog naziva, gdje sebe nazivamo vikend-umjetnicima, što je zapravo bio precizan opis naše egzistencije.

KESER: ... Ali podnaslov *Hallelujah the Hill* je ukazivao da smo i dalje istraživali i osjećali umjetnička iskustva i referencije. Pa je to bila konkretna veza s braćom Mekas. Počeli smo izlagati i nastupati više vani nego ovdje, nitko nas ovdje nije zvao.

ILIĆ: ... U međuvremenu je Ivana, recimo, pozvana i na prvu Manifestu, 1996. u Rotterdamu. Tamo je izlagala svoju seriju *Izložba lokalnih novina* – dugogodišnji projekt koji je tematizirao poziciju lokalnog zajedno s njenim autorskim novinama u

IVANA KESER,  
IZLOŽBA LOKALNIH NOVINA,  
MANIFESTA I, ROTTERDAM, 1996.  
LJUBAZNOŠĆU ALEKSANDRA ILIĆA

I





nizu uglednih institucija i muzeja u svijetu. To je bila naša gesta, zbog institucija koje su napravile blokadu. Soros centar se zabetonirao u istoj onoj situaciji u kojoj je i bio. Mi smo napravili i gestu odlaska na Sljeme, i to upornog odlaženja, od čega smo pokušali napraviti instituciju. I onda direktno sa Sljemena: tekstovi u najznačajnijim svjetskim časopisima, muzejima, galerijama. To je bio taj jedan obrat. Ali smo ipak bili getoizirani.

ŽIVOT UMJETNOSTI: ... Kad ste započeli s *Weekend Artom*?

ILIC: ... 1995. Sve se praktički dogodilo u nekoliko godina, i akcija i reakcija, od *EgoEasta* do *Weekend Arta*. I onda sustavno u toj gesti, odlazak, gotovo posvećenički.

ŽIVOT UMJETNOSTI: ... Zanimljivo je da ste počeli s nečim što je bilo do te mjere ambiciozno, otvoreno, bazirano na komunikaciji, uspostavljanju veza, građenju mreže i da se u tako kratkom razdoblju vaša djelatnost okrenula prema vama samima i mikroprostoru.

KESER: ... Zato što nije bilo želje za suradnjom. Bili smo izolirani.

ILIC: ... Mi smo aplicirali i na Soros centre, koji su bili alternativa, pa su nas opet rezali. Svi su sudjelovali na tim okruglim stolovima, sve su znali, ali su sa zadovoljstvom to prekinuli. I zatim ideš na ljudsku gestu, i Sljeme smo vidjeli kao našu egzistencijalnu umjetničku gestu. Kao što je egzistencijalna umjetnička gesta bila, kao mladih umjetnika, da krenemo u takve istraživačke projekte i umjetnost, isto tako nam je egzistencijalna ljudska gesta bila da ukažemo na tu izmještenost.

KESER: ... Ali jednom se moralo dogoditi nekakvo resetiranje; mi smo se vratili tim kolektivnim umjetničkim praksama kroz *Umjetnost zajednice*, kad je situacija sazrela. Jednostavno se preusmjerila energija.

ILIC: ... U biti, iako je *Weekend Art* aktivno trajao od 1995. do 2005., znači debelo je zahvatio i dvijetisućite godine, totalni embargo je trajao otprilike tri godine, od 1995. do 1998. Mi smo kontinuirano pratili i podržavali aktivističku scenu koja je počela bujati s *Attackom* i sličnima

– tu se po prvi puta počelo doista događati nešto alternativno, a da nije institucionalno. Od 1998. dolazi nova generacija kulturnog aktivizma, ljudi stižu iz jednog novog sustava koji ne košta i koji ne replicira sam sebe, što je novo iskustvo. Taj embargo je trajao 3-4 godine maksimalno, bilo je to vrijeme naše samotnjačke geste, ali je u isto vrijeme u tekstovima – koliko god intimistički taj medij *Weekend Arta* bio – često proglašavan najisturenijim kulturnim proizvodom Hrvatske u to vrijeme. Tihomir Milovac je pak 1997.

napravio prvu prezentaciju u MSU. Nada Beroš je počela dosta pisati o tom procesu, raditi relacije. Tako da smo tom nekom upornošću opet uspjeli izgenerirati vrijednost. Prvo smo išli na frontu, na sužavanje i onda otvaranje. I to je bio jedan od rijetkih aktualnih projekata iz Istočne Europe koji je bio zamijećen. Zato su nas zvali – od Artpresa, Flash Arta, Artforuma, Kunstforuma, svi najjači časopisi koji su u tom trenutku pratili svjetsku umjetnost imali su tekst o tome.

KESER: ... *Weekend Art* je vani imao zbilja lijepe referencije, izložbe. Jednom smo se obratili tadašnjem ministru kulture, Antunu Vujiću. Aplicirali smo za tisak monografije u povodu izložbe koja je bila organizirana u inozemstvu, jer se u većim projektima podrazumijeva participacija, no nikad nismo dobili nikakva sredstva, i onda nam je gospodin Vujić rekao: „Ako vas zovu van, onda vas valjda i plaćaju.” Mi se od tada do danas osjećamo jednako.

ŽIVOT UMJETNOSTI: ... Kako ste organizirali onako opsežan projekt i katalog *EgoEast* izložbe?

KESER: ... S tadašnjim tajnikom HDLU-a otišli smo kod šefa fonda za financije u kulturi koji nas je „oprao”: „možete dobiti par tisuća kuna, ali ostalo ne”, na što sam se ja pobunio, naravno, kao predsjednik organizacije. To je eskaliralo do te mjere da je u jednom trenutku rekao: „Ja ću te izbaciti iz prostorije.” Bila je to posebnost *EgoEasta*: jedno je bilo istraživanje, estetika i umjetnici na koje smo se pozivali, ali smo uveli nekoliko novih praksi; osim te prve sublimacije umjetničke potrebe, gdje umjetnica piše prvi tekst kojim uspostavlja kontekst kontinuiteta, izložbu smo radili tako da smo svim umjetnicima



WEEKEND ART, 1995.-2005.,  
MEDVJEDNICA KRAJ ZAGREBA,  
LJUBAZANOŠĆU ALEKSANDRA ILIĆA

WEEKEND ART, PROJEKCIJE  
SLAJDOVA 1995.-1999.,  
IZLOŽBA AFTER THE WALL,  
MUZEJ MODERNE UMJETNOSTI  
STOCKHOLM, 1999.



COMMUNITY ART,  
DISKUSIJA PARADIGMA KONFLIKTA, 2002. MSU.  
LJUBAZNOŠĆU ALEKSANDRA ILIČA



kolegama sami našli sponzore za realizaciju njihovih radova. Solidarnost smo shvaćali kao osnovnu supstanciju.

KESER: ... Kako se to odvijalo u sklopu Salona mladih, regularni budžet namijenjen za Salon nije podrazumijevao nikakve druge koncepcije doli jednog godišnjeg pregleda, koji godinama – kako smo mi to vidjeli – nije dao ništa posebno, samo jednu sliku. Mi smo zapravo cijeli taj budžet prepustili jednoj kustosici da radi Salon mladih kakav se inače od javnosti očekuje, a projekt *EgoEasta* je bio financiran sponzorstvima iz sasvim drugih izvora, iz vlastitih napora i pronalaza sredstava.

ILIĆ: ... Kompletan projekt, cijela izložba. Čitava produkcija umjetničkih radova (bili su to novi radovi), katalog, oprema, sve je bilo financirano iz drugih sredstava. Potom su nas i drugi umjetnici dolazili tražiti savjete. Jer je bilo teško, posebno je devedesetih bilo teško. Pa smo mi ispali sposobni, ambiciozni, opasni. I onda smo krajem devedesetih dobili komentare – to je bio vrhunac – “zna se kako to ide”. Nakon *EgoEasta*, nakon *Weekend Arta* i svih prodora, jedan od zadnjih komentara u devedesetima je bio: „zna se kako to ide”.

KESER: ... A mi ni danas ne znamo kako to ide. Kako da te netko izvana pozove na izložbu? Možeš ti učiniti sve, ali ne postoji procedura.

ILIĆ: ... Godina 1998. je bila ključna godina – po mom mišljenju – kada se stvar počela lomiti. Krenula je masa izložbi o istočnoeuropskoj umjetnosti, ali i druge izložbe koje nisu tretirale geto istočne umjetnosti, *Manifeste* i slično... Recimo, Sanja Iveković je upravo na *Manifesti* 1998. sa svojim projektom zapravo doživjela prvi veliki prodor, iako je prije toga izlagala i na *Documenti* i u MoMA-i, ali to je prvi njezin veliki proboj. I nakon toga kreće njezina fantastična recepcija. Nešto poslije – Stilinović.

ZIVOT UMJETNOSTI: ... Koji su to konkretni događaji u 1998.? Čini se kao da ta godina zaključuje devedesete.

ILIĆ: ... Bilo je nekoliko inicijativa koje su krenule: 1996. Ivana je bila na prvoj *Manifesti*, kada se bilježi začetak interesa Europe za umjetnike s tog područja. Druga *Manifesta* 1998. je postala

normalna stvar. 1998. se dogodila akcija 22%, što je bila aktivistička intervencija. To su dva ključna događaja. Naravno, iza 22%, što je bitno, stajao je *Attack*, koji je sljednik arkzinovske aktivističke off-scene, doista prave off-scene. I tu je prvi put to dobilo vidljivost, trasirani su široki temelji za osnivanje niza organizacija pa i Multimedijalnog instituta, to su ti ljudi i to je ta scena koja je to podržavala. Zato mi je ta 1998. ostala u sjećanju kao vrlo bitna.

ZIVOT UMJETNOSTI: ... Vratimo se samoj izložbi *EgoEasta*. Čitav odabir predstavljenih umjetnika – i na samoj izložbi i u katalogu – danas nam izgleda logičan, međutim kako je do tog odabira konkretno došlo?

ILIĆ: ... Mi smo se educirali po stanovima umjetnika i u MSU-u. To je bio naš parametar koji smo zasnivali, imali smo literaturu, komunicirali. Uspoređivali događanja ovdje s nekima u svijetu. Goethe-Intitut je tada bio jako važan. Vrlo brzo smo uvidjeli, kao mladi ljudi koji žele komunicirati sa svojim vremenom, da su te stvari superkvalitetne, inteligentne, da su inventivne, da ravnopravno komuniciraju sa svijetom. Naravno, tu se vrlo brzo nametnuo *Exat 51*, koji je i ranije bio prepoznat. Pored njega trebalo je shvatiti da je u *Exatu* i Kristl koji je nešto totalno drugo. Zatim, shvatiti Zagrebačku školu crtanog filma, u kojoj je opet Kristl. Znači, te shizofrenije smo mi shvatili kao život. Ja ne mogu sada rekonstruirati zbog čega smo mi imali senzibilitet da „pogodimo”.

KESER: ... U tekstu su zastupljeni umjetnici koji nisu samo metjeovski umjetnici koji se bave slikanjem, kiparstvom i sl., nego su to umjetnici koji su konceptualizirali cijelu svoju misao. U svakom njihovom radu vidi se domišljatost, kontemplacija. I takav tip umjetnosti je bio onaj koji je nas zanimalo. Ono što je bilo samo na nivou estetike, to nas uopće nije zanimalo.

ZIVOT UMJETNOSTI: ... Do koje mjere ste se referirali na projekte *Nova umjetnička praksa i Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, koji su zasigurno dvije najznačajnije manifestacije koje su prethodile vašem istraživanju?

KESER: ... To su iznimni tekstovi iz kojih se moglo nešto naučiti, koji su dali širi kontekst; ne neka tehnička egzibicija, nego segment veće priče. A umjetnici čiji su se radovi provlačili kroz te tekstove bili su uvijek ukorijenjeni u još nekoj od umjetnosti, bili su otvoreni prema novim saznanjima i utjecajima. Čitali su knjige, gledali filmove, raspravljali, imali životnu filozofiju.

ILIC: ... Dok smo radili projekt, nismo mogli reći konkretno da se oslanjamo na neki tekst. Ali dok smo studirali, to je bila važna literatura, iz neke naše relativne pozicije izoliranosti. To nije bila službena literatura Akademije. Međutim, nama je to bilo zdravo za gotovo, podrazumijevalo se čitanje toga. To je bila svjetska literatura, relevantne stvari. Ali smo se počeli pitati: to je, dakle, bilo vrijeme sedamdesetih i početka osamdesetih, a nakon toga – rupa. Imali smo egzistencijalnu potrebu iskomunicirati tu „rupu”. Bili smo potpuno upućeni u samizdate *Grupe šestorice, Maj '75, časopis Gorgona...*

KESER: ... Podrazumijevalo se i da redovno posjećujemo umjetnike, i svi su nam neupitno otvarali svoja vrata. Ono što smo mi osjećali kao naš fenomen tada jest komunikacija starije i mlađe generacije. To je bio razlog zašto sve to radimo, to je postalo evidentno.

ILIC: ... Ono što je bilo najbolje u tome direktna je komunikacija, solidarnost među umjetnicima. To je bilo fantastično. Svi koji su kreirali kulturnu politiku nastojali su to prekinuti pod svaku cijenu. Sve što smo mi htjeli izgenerirati iz te solidarnosti oni su osjetili kao opasnost.

KESER: ... Postojala je kritična masa ljudi koji su čitali postmodernističke tekstove i aktivno raspravljali. Nisu samo crtali, slikali ili radili objekte, nego su tragali za relacijama.

ILIC: ... I komunicirali s umjetnicima. Doduše, ta grupa je više komunicirala s vrlo zanimljivim slikarskim konceptima osamdesetih – krugom oko *Nove slike* i *Geometrije*. Ova naša grupa, okupljenja oko *EgoEasta*, koju smo činili Ivana, Davor Pavelić, Ivica Franić, Željko Božičević i ja, više smo komunicirali s gorgonaškom i konceptualnom scenom i to se vidi i u *EgoEastu*. Premda nismo isključivali niti tu drugu liniju pozivanja na osamdesete, a koja se nastavlja iz procesualnog slikarstva kraja sedamdesetih.

KESER: ... Nama je osobitno važan bio Ješa Denegri. Uoči rata uključio nas je kao najmlađe umjetnike u *Jesenji salon* u Banjoj Luci i u druge svoje projekte. Imali smo jednu perspektivu i putanju, i onda se dogodio rat, prekid komunikacije. A mi smo praktički već bili umreženi – Beograd, Ljubljana, Sarajevo, Skopje, cijela Hrvatska – i onda se dogodio prekid. Uvijek smo imali širi okvir, nismo doživjeli izolaciju za vrijeme rata, koja je bila neizbježna. Za vrijeme rata trebali smo biti sami sebi dostatni, zato se i dogodio *EgoEast*, i stoga smo i krenuli od regionalne scene.

ŽIVOT UMJETNOSTI: ... MSU je ostao mjesto koje je generiralo zbivanja, ideje, povezivalo do određene mjere ljude, a na što ste se vi mogli nadovezati.

ILIC: ... Davor Matičević nas je iznimno podržavao. Već je 1993. godine inicirao našu samostalnu izložbu u MSU-u, koju smo nažalost realizirali tek nakon njegove smrti, 1994.; mi smo najmlađi umjetnici koji su tamo imali samostalnu izložbu. Izložbu je završio Tihomir Milovac. Jedan od benefita *EgoEasta* je to što je ipak ušao u institucionalnu kulturu; Zdenko Rus i autori izložbe *Nova hrvatska umjetnost* služili su se i *EgoEastovim* katalogom.

KESER: ... Nama se činilo i tada da je u Muzeju postojao jedan senzibilitet, da tamo nije bilo – da tako kažem – grešaka. U ostalim institucijama bilo je svaštarenja, nije postojala koncepcija, vizija.

ILIC: ... Mi smo doista osjećali da Muzej jedini ima viziju i misiju tijekom osamdesetih, iz toga se vidjelo da je to tako već četrdeset godina, da to nije od jučer. Ta velika nesreća – Matičevićeva smrt – promijenila je pomalo predznak tog muzeja, on je, naravno, i dalje nastavio, eksperimentirao, izgradila se zgrada, no to je ipak jedan drugi ton.

ILIC: ... Ono što smo tada shvatili – jedno su artefakti i sustavi galerija, oni uvijek počivaju na artefaktima. Međutim, naša sloboda bilo je to što nismo morali imati artefakte, što smo se mogli koncentrirati na procese, na stvaranje konstelacija. Impakt na društvene prakse. Artikulacija aktivizma i participacije.

Preuzimanje odgovornosti. To je bila poanta devedesetih. I zato su one tako difuzne, nevjerojatno važan resurs procesnog shvaćanja, a ne shvaćanja da moraš napraviti artefakt, fantastično remek-djelo. Ne, artefakti su samo posljedice, i to je ono što je bilo ključno. Ali definitivno medij devedesetih je i ovaj razgovor, devedesete su bile i to. Supstancija umjetničkog istraživanja.

-

RAZGOVOR VODILE SANDRA KRIŽIĆ ROBAN  
I JELENA PAŠIĆ

---

**ALEKSANDAR BATTISTA ILIĆ** - DIPLOMIRAO JE NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU (1992.). MULTIDISCIPLINARNI UMJETNIK, KULTURNI AKTIVIST, INICIJATOR PROJEKATA RAZLIČITIH FORMATA (JAVNE DISKUSIJE, RAZGOVORI, PERFORMANSI, RADIONICE, FILMOVI), AUTOR I INICIJATOR NEKOLICINE GRUPNIH I KOLABORATIVNIH PROJEKATA. 1991. OSNOVAO JE I ORGANIZIRAO PROJEKT EGOEAST (S IVANOM KESER), A 2001. UDRUGU COMMUNITY ART TE NEINSTITUCIONALNU COMMUNITY ART ŠKOLU (S IVANOM KESER). UREDNIK I KOUREDNIK NEKOLIKO KNJIGA I ČASOPISA IZ POLJA SUVREMENE UMJETNOSTI, KULTURNOG AKTIVIZMA I FILMA. PREDAVAČ NA ODSJEKU ZA ANIMIRANI FILM I NOVE MEDIJE NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU.

**IVANA KESER** - DIPLOMIRALA JE SLIKARSTVO NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU (1992.) I DOKTORIRALA S TEMOM IZ FILMOLOGIJE NA FILOZOFSKOM FAKULTETU U ZAGREBU (2009.). BAVI SE UMJETNIČKIM ISTRAŽIVANJEM, FILMOLOGIJOM, NOVIM MEDIJIMA I INTERDISCIPLINARNIM UMJETNIČKIM POSTUPCIMA, TE VIZUALNIM I TEKSTUALNIM ESEJIZMOM. SUOSNIVAČICA UDRUGE COMMUNITY ART. IZLAŽE U SVJETSKI RELEVATNIM MUZEJIMA MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI: U MUZEJU MODERNE UMJETNOSTI U NEW YORKU (MOMA), MODERNA MUSEET U STOCKHOLMU, MUZEJU MODERNE UMJETNOSTI U BEČU, IRSKOM MUZEJU MODERNE UMJETNOSTI U DUBLINU, NA 1. EUROPSKOM BIJENALEU U ROTTERDAMU (MANIFESTA I, 1996), NA BIJENALEU U KYOTU (2003). UMJETNIČKI RAD JOJ JE UVRŠTEN U BROJNE SVJETSKO I DOMAĆE ANTOLOGIJE, KNJIGE I PUBLIKACIJE.