



LEONIDA KOVAČ

RAZGOVOR VODILE JELENA GRAOVAC I TANJA ŠPOLJAR
FOTOGRAFIJA ANA SAVIĆ GECAN

1. Kojim nazivom definirate vlastito zanimanje i kako se odvijao vaš profesionalni put?

Nisam sklona definicijama, štoviše, uglavnom ih smatram problematičnima, odnosno na određeni način restriktivnima, pa mi tako i vaše pitanje izaziva svojevrstu nelagodu, budući da se ne mogu bez nedostatka identificirati ni s jednim pojmom koji bi „definirao” moje zanimanje. Mogla bih vam odgovoriti da sam po zanimanju teoretičarka, kustosica, nastavnica na Sveučilištu, međutim, uvijek postoji i onaj nezanemarivi sastojak zanimanja nepokriven ikojim ustaljenim pojmom. *A propos* moga „profesionalnog puta”, kronološki: kao studentica sudjelovala sam u nekoliko znanstvenoistraživačkih projekata Instituta za povijest umjetnosti, također sam sudjelovala i u arheološkim iskopavanjima. Moje prvo „radno mjesto” (1987.–1993.) bilo je u stručnom zvanju konzervatorice Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu. Potom sam petnaest godina radila kao kustosica u zagrebačkom Muzeju

suvremene umjetnosti. Taj sam posao napustila (u stručnom zvanju muzejske savjetnice) u prosincu 2008. i zaposlila se na Akademiji likovnih umjetnosti kao docentica pri Katedri za teoriju umjetnosti. Objavila sam pet knjiga, šesta je u pripremi za tisak. Koncipirala sam i realizirala tridesetak izložbi.

2. Što biste naveli kao odlučujuće momente za razvoj vaših promišljanja i prakse, bilo u pogledu određenih koncepata koje ste razvili bilo u pogledu referencija i suradnji?

Najvažnijom prekretnicom u promišljanju toga što se naziva umjetnošću smatram svoj susret s mislima teoretičarki i teoretičara čija se djelatnost obično svrstava u kategorije kritičkih teorija, odnosno poststrukturalizma, feminizma i psihoanalitičkih teorija. Tu sam literaturu počela čitati sredinom osamdesetih godina, pri završetku studija povijesti umjetnosti. Standardni teorijski aparat disciplina povijesti umjetnosti i likovne kritike u pristupu mom predmetu interesa, odnosno određenoj kulturnoj produkciji, bio

-
IVANA
BAGO I
ANTONIA
MAJAČA
-
BLOK
-
BRANKO
FRANCESCHI
-
IVA
RADMILA
JANKOVIĆ
-
KONTEJNER

**LEONIDA
KOVAČ**

-
SANDRA
KRIŽIĆ
ROBAN

-
ZVONKO
MAKOVIĆ

-
ANTUN
MARAČIĆ

-
TIHOMIR
MILOVAC

-
ANA
PERAICA

-
DAVORKA
PERIĆ

-
SABINA
SALAMON

-
BRANKA
STIPANČIĆ

-
KLAUDIO
ŠTEFANČIĆ

-
MARINA
VICULIN

-
JANKA
VUKMIR

-
WHW

mi je nedovoljan i zapravo neupotrebljiv. Radilo se o aparatu modernističke povijesti umjetnosti utemeljene na postulatima o samodovoljnosti vizualnoga i o autonomijama umjetničkih područja, što je za mene bilo neprihvatljivo. Kritičke teorije kojima je imanentno načelo interdisciplinarnosti omogućile su mi drugačije uvide i, u skladu s tim, neprestano nove i različite spoznaje. Tako sam pitanje o značenju i vrijednosti pojedinog umjetničkog djela ili određene umjetničke prakse zamijenila pitanjima o modalitetima konstrukcije značenja koja uvijek postoje u svojoj historičnosti i u određenim sociokulturnim kontekstima, a temeljni predmet mog interesa postao je i ostao performativni karakter kulturne produkcije. Dakle, ne ono što određeni rad jest, već ono što taj rad načinom vlastite artikulacije čini.

3. Koje metodologije upotrebljavate u svom radu? Što smatrate prostorom svoga javnog djelovanja?

U radu primjenjujem različite metode, uvjereni da svaki pojedini fenomen zahtijeva specifičan pristup. Ne može se sve čitati „po istom ključu”. Rekla bih da pristupajući određenom fenomenu, ili ako ga hoćemo tako nazvati – umjetničkom djelu ili činu, nastojim s njim voditi svojevrstan dijalog, uspostaviti odnos, dokučiti što mi, s koje pozicije, kako i zašto govori. Tome nastojim replicirati. Na vaše pitanje što smatram prostorom svoga javnog djelovanja, odgovorila bih da prostor ne postoji u smislu predegzistirajuće kategorije. Prostor se neprestano stvara djelovanjem, prostor je nešto što postoji u trajnom procesu postajanja. Svako je moje djelovanje javno, ne vjerujem u legitimnost odvajanja sfera, primjerice u podjelu na privatno i javno, a isto tako binarnu opoziciju subjektivno–objektivno ne smatram ni najmanje vjerodostojnom. Mogu govoriti i djelovati jedino s vlastite pozicije koja je, kao takva, uvjetovana brojnim faktorima – od razine mog obrazovanja, socijalnog statusa, zemljopisne smještenosti, rodnih identifikacija, političkih uvjerenja, itd. Međutim, ni ta pozicija nije jednom zauvijek fiksirano mjesto, ona je također promjenjiva, ovisno o spoznajama do kojih djelujući stižem.

4. Iz vašeg iskustva, koliko kustos/ica sudjeluje u koncepciji, produkciji, prezentaciji i promociji umjetničkog rada? Kako postavljate granice u tom odnosu?

Odgovor bih započela citirajući američku teoretičarku Carol Duncan, koja u tekstu naslovljenome „Who Rules the Art World?” tvrdi kako kontrolirajuća sila tržišta visoke umjetnosti nije ni jedan pojedini kritičar, kustos ili *dealer*, nego sama kritika koja je

svugdje – u prosudbama *dealera*, kustosa i kritičara, u umjetničkim strategijama umjetnika, u predavanjima profesora povijesti umjetnosti, u odlukama urednika časopisa za umjetnost. Kritika je sveobuhvatna sila koja omogućuje i sjedinjuje tržišni sustav. Njezin se utjecaj osjeća od trenutka proizvodnje, u mislima umjetnika i nakon toga neprestano, do trenutka kada publika visoke umjetnosti vidi djelo. Kritika je u umjetničkom svijetu oblik kontrole kvalitete. Duncan je ovu konstataciju izrekla prije dvadesetak godina, a danas, u razdoblju globalizacije, njezina se tvrdnja pokazuje više negoli istinitom, premda je sada granica između takozvane visoke umjetnosti i produkcije koja sebe takvom ne deklarira prividno nestala. Iz današnje perspektive, s dovoljne povijesne distance, moguće je posve jasno percipirati stadije promjene značenja termina umjetnost u razdoblju od završetka Drugog svjetskog rata pa nadalje, a to uključuje i modifikacije kustoskih funkcija. Očito je da umjetnost nije moguće promatrati izvan konteksta globalne ekonomije, odnosno tržišta. Naravno, pod pretpostavkom da se radi o javno prezentiranoj produkciji; ukoliko određena produkcija nema javnu prezentaciju, ona postoji izvan područja javne percepcije i kao takva je praktički nevidljiva, što u našoj civilizaciji znači nepostojeća. U kontekstu neoliberalnog kapitalizma umjetnička produkcija jest roba na tržištu. I u toj činjenici leži temeljna opasnost. Dovoljno je primijetiti kako tijekom zadnjeg desetljeća na tržištu tzv. visoke umjetnosti djela konceptualne umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća (odnosno dokumentacija onih umjetničkih činova izvedenih na način da ne budu trajni, upravo zato da bi se suprotstavili komercijalizaciji umjetnosti) postižu astronomske cijene. Radovi artikulirani kao kritička misao o ulozi institucionalnog okvira koji definira značenje pojma umjetnosti postali su sami muzealizirani, a time i mortificirani. Lišeni svog performativnog učinka. Možda bi najparadoksalniji primjer toga stanja, koje potvrđuje davnu Baudrillardovu tezu o nemogućnosti sabotaže sustava (jer svaki sustav u sebi već sadrži ukalkulirane pokušaje vlastite opstrukcije), bilo izlaganje Guerilla Girls na venecijanskom bijenalu 2005. ili uključivanje njihovih „radnih materijala” u stalni postav londonske Tate Modern. Vratit ću se sada vašem pitanju i reći da kustos/ica definitivno sudjeluje u koncepciji, produkciji i promociji umjetničkog rada upravo zbog te dimenzije kritike o kojoj govori Duncan. Nadalje, postaviti izložbu ili prezentirati određeni rad znači resignificirati. Iznova razmjestiti poredak jezika,

artikulirati izvedbu određenog iskaza u smislu stvaranja različitog konteksta. Kustoska intervencija za mene znači svijest o odgovornosti za vlastiti čin resignifikacije, i s obzirom na to postavljam ili ne postavljam granice.

5. Koliko i u kojem segmentu surađujete s drugim kustosima i/ili sa stručnjacima iz drugih područja?

Važan mi je dijalog s kolegicama i kolegama, bilo da je posrijedi suradnja na određenom projektu ili jednostavno razgovor o određenoj njihovoj ili mojoj koncepciji. Na taj način stavljam na kušnju vlastite stavove, a dobre argumentacije pomiču mi prag percepcije. Pri realizaciji izložbenih projekata nužna je suradnja sa stručnjacima s drugih područja i to na više razina – od same tehničke realizacije projekta do pokušaja sagledavanja fenomena kojima se bavim s aspekata o kojima ranije nisam razmišljala.

6. Kako u svojim projektima promišljate i provodite medijaciju između umjetničkog rada i publike?

Načelno, nastojim publiku potaknuti da umjetnički rad pokuša čitati drugačije nego što to inače čini. Kažem načelno, jer to bi pitanje trebalo uputiti i publici; nekada je ta „medijacija“ uspješna, nekada nije.

7. Koja je, po vama, razlika između institucionalnih i nezavisnih (kustoskih) pozicija?

Nesklona sam generalizacijama, pogotovo ovdje gdje bih teško mogla povući granicu između toga što vi nazivate institucionalnim i nezavisnim kustoskim pozicijama i što postavljate binarnu opoziciju. Pretpostavljam da pod pojmom institucionalno podrazumijevate zaposlenike i zaposlenice određenih muzejsko-galerijskih ustanova koje se financiraju novcem iz državnog ili gradskog proračuna. Također, pretpostavljam da pojmom nezavisnih pozicija označujete *free-lance* kustosice i kustose, koji koncipiraju i realiziraju određene projekte te za njih pronalaze izvore financiranja. Upravo to pitanje izvora financiranja čini mi pojam nezavisne kustoske pozicije problematičnim jer svaki financijer, bilo da se radi o uredu koji raspolaže javnim novcem, određenoj fundaciji, korporaciji ili privatnoj osobi, postavlja uvjete pod kojima će financirati određeni projekt. Za mene važnije pitanje od onoga o institucionalnim i nezavisnim kustoskim pozicijama jest ono o birokratskim i nebirokratskim mentalnim sklopovima kustoskih jedinki. Sama činjenica da netko nije zaposlenik ili zaposlenica određene institucije ne amnestira tu osobu od šablonskog načina razmišljanja i dubioznog ponašanja. I obratno, radno mjesto u muzeju ili galeriji ne čini automatski kustosicu ili kustosa birokratom.

8. Kako se financiraju vaši programi?

Gotovo svi izložbeni projekti koje sam realizirala u Hrvatskoj (kao i međunarodne izložbe na kojima je prezentirana hrvatska umjetnička produkcija) bili su financirani proračunskim novcem. Sponzorski udio bio je minimalan ili uopće nije postojao.

9. Što mislite o odnosu kulturne produkcije i privatnog sektora u Hrvatskoj – korporativni natječaji/nagrade (T-com, Erste...) te privatne kolekcije (Filip Trade, Essl kolekcija...)?

Preduvjet je svake produkcije investicija. Prije svega znanja, a potom materijalnih sredstava koja omogućuju proces koji započinje kreativnim mišljenjem i istraživanjem, a nastavlja se uobličenjem određenog kulturnog proizvoda i njegovom javnom recepcijom. Kasni kapitalizam u razvijenim je zemljama stvorio sustav investicija privatnog novca u javno dobro bez kojeg nema civiliziranog načina postojanja. A kulturna produkcija jest javno dobro *par excellence*. U divljem kapitalizmu, nalik svojevrsnom mutantu feudalizma, koji se u Hrvatskoj prakticira tijekom zadnja dva desetljeća, ideja javnog dobra gotovo da je i nestala. Govori se o „zemlji znanja“, a tzv. kulturna politika, ako o takvom nečemu uopće možemo govoriti, čini sve da bi zatrla svaku mogućnost kritičkog i kreativnog mišljenja. Ne govorim ovdje samo o onome što se kolokvijalno označuje terminima politike i političara kao provoditelja određenih politika. Mislim prije svega na medijsku proizvodnju stvarnosti i kulturnih normi koje su kod nas često ispod svake civilizacijske razine, tako da se nerijetko otužni, ponekad i primitivni spektakli prezentiraju kao vrhunska kulturna dobra. O sprezi medija i interesa globalnog kapitala napisani su kilometri ozbiljnih studija, a analiza funkcioniranja tog induktora kvazikulturne politike u Hrvatskoj zahtijevala bi puno više prostora nego što to ovaj intervju dopušta. Korporacijske investicije u kulturnu produkciju u Hrvatskoj nedovoljne su, a mislim da je razlog tome činjenica što se temelje na marketinškoj stihiji umjesto na sustavnoj kulturnoj politici. Spomenuli ste zbirku tvrtke Filip Trade. Ta u hrvatskom kontestu iznimna zbirka koja sadrži brojna antologijska djela hrvatske umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, kao i djela umjetnica i umjetnika koji se tek pojavljuju na sceni, nastala je zahvaljujući entuzijazmu svoga vlasnika, kolekcionara Tomislava Klička. I upravo je taj individualni entuzijazam i respekt spram znanja i umijeća, kako umjetnika i umjetnica čije radove sakuplja tako i kritičkog rada stručnjaka, ono što djelatnost zbirke Filip Trade

IVANA
BAGO I
ANTONIA
MAJAČA
-
BLOK
-
BRANKO
FRANCESCHI
-
IVA
RADMILA
JANKOVIĆ
-
KONTEJNER
-
**LEONIDA
KOVAC**
-
SANDRA
KRIŽIĆ
ROBAN
-
ZVONKO
MAKOVIĆ
-
ANTUN
MARAČIĆ
-
TIHOMIR
MILOVAC
-
ANA
PERAICA
-
DAVORKA
PERIĆ
-
SABINA
SALAMON
-
BRANKA
STIPANČIĆ
-
KLAUDIO
ŠTEFANČIĆ
-
MARINA
VICULIN
-
JANKA
VUKMIR
-
WHW

razlikuje od bezličnosti korporacijskog marketinga. Naime, sadržaj zbirke Filip Trade dostupan je javnosti. Koliko mi je poznato Filip Trade sufinancira produkciju pojedinih umjetničkih djela, zapošljava stručni kustoski kadar koji se bavi obradom i prezentacijom zbirke, a organizira i izložbe mladih umjetnika i umjetnica u inozemstvu.

10. Ostvarujete li svojim projektima međunarodnu suradnju te zašto vam je to bitno?

Ostvarujem. Kulturna produkcija ne smije zastajati ni pred kakvim granicama, ponajmanje državnim. Proizvodnja u autarhičnom, ili bolje rečeno autističnom kontekstu nije moguća.

11. Kakav bi po vašem mišljenju trebao biti prijenos kustoskoga znanja? Podržavate li „institucionaliziranje kustoskih modela” u raznim tipovima kustoskih programa?

Ne razumijem točno što podrazumijevate pod „institucionaliziranjem kustoskih modela”. U svakom slučaju, kustoske prakse ne bi se smjele svoditi na modele jer bi kustoski posao trebao biti kreativni posao, a model implicira nešto statično, beživotno, reći ću i birokratsko. Ako kustoskim programom smatrate određeni specijalizirani obrazovni proces, mislim da je on nužan jer bez obrazovanja nema stručnih kompetencija, a prakticiranje određenog posla bez kompetencija jest pogubno.

12. Koliko su vidljive i kako se manifestiraju uloga i odgovornost kustosa unutar aktualnih kulturnih politika u Hrvatskoj?

Vidljive su i manifestiraju se upravo u učincima kulturne produkcije koja uspijeva dospjeti na razinu javne prezentacije i time zadobiti društveni legitimitet. Spremni smo često odgovornost za vlastitu neučinkovitost prebacivati na neke institucionalne instancije, pojmiti odgovornost nekakvom apstraktnom kategorijom koja istodobno prebiva svugdje i nigdje. Međutim, odgovornost je individualna, svatko je odgovoran za vlastiti čin, a isto tako i za vlastito nečinjenje. Upravo mi kustosice i kustosi zajedno s umjetnicama i umjetnicima dijelimo odgovornost za činjenicu što se umjetnička produkcija u domaćoj javnosti još percipira kao nekakvo od stvarnog života amputirano područje u kojemu nije moguće, a ni potrebno, snositi odgovornost za vlastito činjenje. Ali, umjetnost nije nikakvo autonomno i samodostatno mjesto, nego jedna od brojnih interferirajućih društvenih praksi koje zajedno stvaraju ono što nazivamo našom stvarnošću.

Nije svejedno na koji nam se način i s koje pozicije

određeni iskaz obraća, a, spomenut ću još jednom, umjetničko djelo te, nadalje, izložbu ili određeni medijski projekt smatram iskazom. A iskazi svoje performative postižu upravo u određenim društvenim kontekstima. Isto tako, ti su iskazi sposobni promijeniti zadani kontekst. Upravo u toj mogućnosti umjetničkog čina da stvori novi kontekst prepoznajem temeljnu odgovornost ne samo kustosica i kustosa, nego svih onih građanki i građana koji sebe identificiraju kao kulturne djelatnike.

LEONIDA KOVAČ JE TEORETIČARKA I KUSTOSICA TE DOCENTICA PRI KATEDRI ZA TEORIJU UMJETNOSTI AKADEMIJE LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU.

ROĐENA JE U SPLITU 1962. GODINE.

OBJAVILA JE SLJEDEĆE KNJIGE: *KONTEKSTI* (MEANDAR, ZAGREB, 1997.), *EDITA SCHUBERT* (HORETZKY, ZAGREB, 2001.), *KODOVI IDENTITETA* (MEANDAR, ZAGREB, 2001.), *RELACIONIRANE STVARNOSTI* (MEANDAR, ZAGREB, 2007.), *GORKI ŽUVELA: IZMISLITE SEBE* (GLIPTOTEKA HAZU, ZAGREB, 2008.).