

Kustos kao umjetnik i umjetnik kao kustos: komparacija dvaju koncepata na primjerima iz hrvatske umjetnosti



Curator as Artist and Artist as Curator: A Comparison of Two Concepts on Examples from Croatian Art

PRETHODNO PRIOPĆENJE
Primljen: 30. ožujka 2023.
Prihvaćen: 12. rujna 2023.
DOI: 10.31664/zu.2023.112.06

PRELIMINARY PAPER
Received: March 30, 2023
Accepted: September 12, 2023
DOI: 10.31664/zu.2023.112.06

APSTRAKT

Neka su od temeljnih pitanja koja otvaramo ovim tekstom ona o ulozi kustosa i umjetnika u sustavu suvremene umjetnosti na početku njezine polustoljetne povijesti i u najnovije doba, kao i o sličnostima i razlikama između kustoskog i umjetničkog rada: kustoskog rada kao institucionalne kritike u slučaju Želimira Košćevića ili umjetničke prakse kao „društvenog inženjeringa” u slučaju izložbe Davida Maljkovića. Prva je „konceptualna izložba”, kao i prvi primjer konceptualne kustoske prakse u domaćem kontekstu, *Izložba žena i muškaraca* održana u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu 1969., čiji je kustos bio Želimir Košćević, ujedno tadašnji voditelj galerije. U praznu „bijelu kocku” galerije publika ulazi i postaje „tijelo” izložbe, pozvana na interakciju, druženje i razgovor. Drugi primjer neokonceptualne izložbe, odnosno fenomena konceptualizacije izložbe i njezina postava, ali i arhitekture izložbenog postava, nalazimo u izložbi *S kolekcijom* umjetnika Davida Maljkovića u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci 2020. Dokidajući normativne načine prezentacije i interpretacije umjetničkih djela, djela iz muzejske kolekcije Maljković izlaže zbijena i iznad motrišta promatrača te tako uistinu izlaže publiku, „kolektiv, a ne kolekciju”. Važni su aspekti teme pitanje značenja izlaganja nekad i sad, kao i nekadašnje i sadašnje društvene i obrazovne uloge javnih izložbenih institucija.

KLJUČNE RIJEČI

(meta)umjetnik, (meta)kustos, interaktivnost, didaktička izložba, institucionalna kritika, konceptualna umjetnost, neokonceptualna umjetnost, izložbeni postav

SUMMARY

This text opens up fundamental questions about the roles of curators and artists in the contemporary art system, from the beginning of its half-century-old history to the present day, as well as the similarities and differences between curatorial and artistic work. It explores curatorial work as institutional critique using the example of Želimir Košćević, a doyen of Croatian art criticism and curator, and artistic practices as a form of “social engineering” using the example of the exhibition by the esteemed artist David Maljković. The first conceptual exhibition, and the first example of conceptual curatorial practice in the local context, was the *Exhibition of Women and Men* with the subtitle “An Intimate Exhibition,” held in 1969 at the Gallery of the Student Centre in Zagreb. It was conceived as a one-day “didactic” exhibition, the ninth in the gallery’s programme that year. The empty “white cube” of the gallery invited the audience to become the ‘body’ of the exhibition, serving as the carriers of its content. The empty gallery was envisioned as a place for an intimate encounter between “exhibits,” confirming the transmedia nature of contemporary art. The presence of visitors with “no strings attached” was an opportunity for mutual communication and potential continuation of socialising, as they were encouraged by a leaflet they personally received at the entrance to the exhibition space. Curatorial practices in art theory began to be associated with education, or the mediation of knowledge about art, only from the early 2000s, when the so-called “educational turn” started being discussed.

→

Silva Kalčić

Presentation and photo documentation of audience reactions were published in the SC Gallery magazine *Novine*, which was initiated as a medium for the self-contextualisation of the exhibition institution and as a publication for theoretical principles of conceptual art. Another example of problem conceptualisation of an exhibition and its setup, characteristic of the neo-conceptual artistic approach, is found in the exhibition *With the Collection* by David Maljković at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka in 2020. The exhibition took place as part of the opening programme of the European Capital of Culture in Rijeka in 2020, and the curator of the exhibition was Ivana Meštrov. Maljković, through his solo exhibition, presented a part of the museum collection, emphasising the fact that the institution does not have a permanent exhibition but only a collection archived in storage. His artistic intervention or “gesture” allowed the museum collection to be viewed non-hierarchically and non-linearly. Museum items from the collection were all placed on the same level, above the standard observer’s line of sight, on a pedestal shelf along a 40-meter-long wall in the newly opened exhibition space interpolated into a former tobacco factory. By eliminating the conventional ways of presenting and interpreting artworks, Maljković exhibited works from the museum collection densely and above the observer’s observation point, genuinely exposing the audience, “the collective rather than the collection.” Curator as an artist or meta-artist and artist as a curator or meta-curator in both examples symbolically intervene in the structures of social relations and the power dynamics between the art institution and its audience. Writing about curatorial practices, marked by the neologism *curatography*, is widespread globally, but in the context of Croatian art history, it is necessary to comprehensively present, analyse, and contextualise curatorial practice, its conceptual and neo-conceptual discourses, and the changing roles of curators and artists in the art system.

KEYWORDS

meta-artist, meta-curator, interactivity, didactic exhibition, institutional critique, conceptual art, neo-conceptual art, exhibition setup

IDEJA JE „KRALJ”.¹

Paul Wood

Zanimanje za povijesti izložbi i kontekstualizaciju kustoskih praksi postaje sve prisutnije u povijesnoumjetničkim istraživanjima. Važno je istaknuti da je povijest kustoskih praksi relativno slabo istraživano područje u hrvatskom povijesnoumjetničkom kontekstu, dok na međunarodnom planu postaje sve prisutnije. Upravo je stoga potrebno otvoriti tu bitnu temu na razmeđu likovne kritike, teorije i prakse. Pojava neoavangarde ili retroavangarde i institucionalne kritike 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća poljuljala je ustaljena značenja i institucionalne pozicije umjetnika, umjetničkog djela, kustosa i publike te dovela do aktivnije uloge kustosa u predstavljanju novih umjetničkih izraza, ali i do radikalnog propitivanja vlastite pozicije. Kustosi sve aktivnije sudjeluju u stvaranju „značenja” izložbe te svojim gestama ili tekstovima sve češće preuzimaju ulogu umjetnika, osobito u domeni konceptualne umjetnosti. Uloga kustosa/kustosice suvremene umjetnosti posljednjih je desetljeća, dakle, radikalno ojačala u svijetu umjetnosti te je moguće reći da je kustoska praksa — bez obzira na to odvija li se unutar institucija ili je izvaninstitucionalna — neodvojivi segment razmatranja sustava suvremene umjetnosti. Iniciranje promatranja uloge kustosa i kustoskih kolektiva u tvorbi relevantnih spoznaja o suvremenom kulturnom sklopu, odnosno problematiziranje uloge muzeja i galerije u suvremenom društvu glavne su koordinate ovog teksta.

PRIMJER KONCEPTUALNE
KUSTOSKE PRAKSE:
KUSTOS KAO UMJETNIK

U lokalnom kontekstu, nedovoljno je dosad isticana višedesetljetna kustoska praksa (1966.–2020.) Želimira Košćevića, koji je na početku svojeg kustoskog djelovanja kao voditelj Galerije Studentskog centra u Zagrebu (1966.–1979.; dalje: Galerija SC), promovirao poziciju kustosa kao autora. *Izložba žena i muškaraca* (1969.) prva je „konceptualna izložba” (izložba koja ima koncept kao svoj osnovni sadržaj) u domaćem kontekstu, kako je prepoznaje (kvalificira) Ivana Bago,² u domaćem kontekstu prvi i uopće rani primjer konceptualne kustoske intervencije, odnosno djelovanja protivno modelu predstavljanja same umjetničke produkcije i fetišizacije finalnoga umjetničkog proizvoda. Ivana Bago naziva to primjerom ekstremnog neposluha spram izložbenih konvencija i umjetničkog sustava.³ Umjetnici su artikulirali slične iskaže odbijanja izlaganja, na primjer Goran Trbuljak; Košćevićev kustoski postupak iz 1972. usporediv je s Trbuljakovom umjetničkom gestom odricanja od želje da na izložbi pokaže „nešto novo i originalno” u istoj galeriji 1971. (*Ne želim pokazati ništa novo i originalno*, od 9. do 16. studenoga 1971.). Dakle, Košćevićeva kustoska konceptualna izložba prethodila je Trbuljakovoj konceptualnoj izložbi, osmišljenoj i realiziranoj iz pozicije umjetnika. Izložba se kao takva može razmatrati s obzirom na tri različita područja produkcije izložbe: kustosko područje, područje izložbenog sadržaja i područje

¹ „Ideja je kralj” središnja je definicija konceptualne umjetnosti prema Paulu Woodu. Wood, *Conceptual Art, Movements in Modern Art*, 33. [prev. aut.]

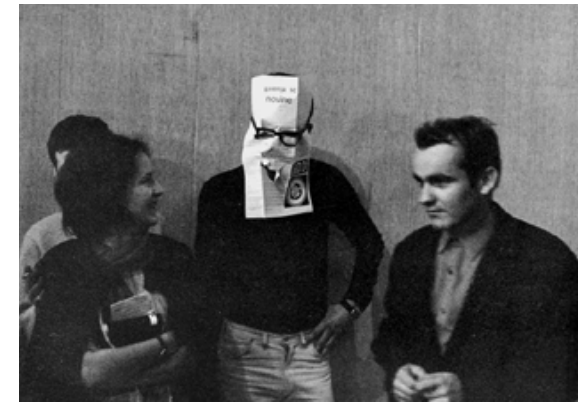
² Izložbom se redefinira društvena funkcija i potencijal transformacije izložbe kao ustaljene kulturne forme. Prema: Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse...”, 239.

³ Bago, „Vrijednosti i valeri vidljivosti u Zagrebu od 1961. do 1986.”, 402.

izložbenog narativa. *Izložbu žena i muškaraca*, na kojoj prisutna publika postaje tema, medij i eksponat u smislu oblika i forme izložbe (čineći što i inače na izložbenim otvorenjima), možemo promatrati kao *primjer* kustoskih praksi: kao polje kulturne produkcije, prosuđivanje djela suvremene umjetnosti, povijest kustoskih praksi u Hrvatskoj (u odnosu umjetnost — kustos — publika), kao povijest postava izložbi ili kroz prizmu kritičke teorije s obzirom na odnos izložbe i društva te zajednice.

Promicanje ideje kustosa kao autora Želimira Košćevića vezalo se uz kontekst Studentskog centra kao središta progresivnih kulturnih praksi nakon 1968. Ondje je Košćević pokrenuo eksperimente s formatom izložbe i umjetničkom institucijom općenito, pretvarajući i izložbu i instituciju u mjesto i sredstvo/način/medij institucionalne i društvene kritike. Krajem 60-ih Seth Siegelau upotrijebio je termin „demistifikacija” kako bi označio promjenu u uvjetima produkcije izložbe, pri čemu su kustosi počeli naglašavati faktor medijacije u sustavu formiranja, produkcije i posredovanja izložbe.⁴ Košćevićev je eksperimentalni model kustoskog djelovanja bio pandan novih kustoskih praksi na umjetničkoj sceni Zapada, a Dalibor Matičević njegovu je kustosku praksu nazvao „umjetničkom”. Košćević je u programu Galerije SC-a istaknuo: 1. načelo eksperimenta i inicijative, 2. načelo informacije i kulturne animacije, 3. načelo didaktike i pedagoškog rada.⁵ Košćevićeva izložba na kojoj je sama publika bila tema i eksponat, a koja je išla u smjeru konceptualizacije djelovanja i ovlasti kustosa, bila je *Izložba žena i muškaraca*, s podnaslovom „Intimna izložba”, održana 26. lipnja 1969. s početkom u 21 sat u zagrebačkoj Galeriji Studentskog centra kao jednodnevna/jednovečernja tzv. didaktička izložba (što je bio njezin drugi podnaslov). Za Košćevića „izložba je medij komunikacije” u galeriji „bez značajne društvene funkcije”.⁶ Naime, u izjavi za *Telegram*, list za teme iz kulture, 1968. iznio je kritiku umjetničkog sustava: „Današnji izložbeni prostori zapravo su samo posrednici između umjetnika i njihovih djela, tj. oni su doslovno samo prostorije za izlaganje.”⁷ Kad je 1969. u Galeriji SC-a organizirao *Izložbu žena i muškaraca*, preuzima praksu „institucionalne kritike”, koja se vezuje uz pojam (post)šezdesetosmaške konceptualne umjetnosti, autora kao što su Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Burne, Hans Haacke i drugih, koji su pokušali eksponirati ideologiju i strukturu moći koji se vezuju uz diseminaciju, prezentaciju i govor umjetnosti. U kolumni „Kako pripremiti izložbu” u časopisu *Sam (svoj majstor)* Košćević dijagnosticira kontinuitet problema odnosa izložbe i publike 80-ih godina: „Danas ne prođe dan a da se ne otvori neka nova izložba. U gradovima poput Zagreba, Beograda, Ljubljane, Sarajeva, izložbe su gotovo sastavni dio urbanog folklora. To su mjesta okupljanja ljudi istih ili bliskih sklonosti, entuzijasta, hobista i ljubitelja umjetnosti. To je prilika da se razmijene informacije i ideje. S druge pak strane, danas je želja da se javno prikaže djelo, rad, proizvod ili zbirka, sve prisutnija kod sve većeg broja ljudi.”⁸

Kustoske prakse se u teoriji umjetnosti povezuju s edukacijom, odnosno medijacijom znanja tek od ranih 2000-tih, što



Sl. / Fig. 1 *Izložba žena i muškaraca* [Exhibition of Women and Men], Galerija Studentskog centra, Zagreb, 26. lipnja 1969.. CB fotografija / Gallery of the Student Centre, Zagreb, 26 June 1969, BW photograph. FOTO/PHOTO: Vladimir Jakolić. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Arhiva Galerije SC / The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, the Gallery of the Student Centre Archives, inv. br. / inv. no. SC-46/F1.

↑

4 Seth Siegelau prema: Obrist, „A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist”, 56. [prev. aut.]

5 Glavan, „Eksperiment i inicijativa”, 40.

6 „Galerija bez društvene funkcije”.

7 *Isto*.

8 Košćević, „Kako prirediti izložbu”, 563.

9 Rogoff, „Turning”. [prev. aut.]

10 WHW, *Novine Galerije Nova*, 13. Zanimljivo je kako su u pitanju upućenom Košćeviću na prvom mjestu u nazivu izložbe, vjerojatno podsvjesno, navedeni muškarci.

11 Tekst iz letka izložbe. Kasnije, uočavajući potrebu za redefiniranjem pozicije kustosa, u *Vjesniku* Košćević objavljuje članak „Rekvijem za kustosa”. *Vjesnik*, 17. svibnja 1991.

12 López, „Just What is it That Makes ‘Curating’ so Different, so Appealing?”, 40. [prev. aut.]

13 Altshuler, *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. [prev. aut.]

14 Bago, „Vrijednosti i valeri vidljivosti u Zagrebu od 1961. do 1986.”, 401.

se naziva i tzv. „edukacijskim zaokretom” (engl. *educational turn*).⁹ Posjetitelji *Izložbe žena i muškaraca* bili su „izložci”, odnosno nositelji sadržaja izložbe: prazna galerija zamišljena je kao mjesto intimnog susreta eksponata, potvrđujući interdisciplinarni karakter suvremene umjetnosti. Čista prisutnost posjetitelja „bez obveza” bila je povod za međusobnu komunikaciju i potencijalni nastavak druženja. Na pitanje kako je došlo do *Izložbe muškaraca i žena* Želimir Košćević odgovorio je: „Sasvim jednostavno. Postojao je prazan termin, mislim da je netko otkazao. ‘I što sad?’ pitao sam se. Jednostavno sam smislio tu akciju, jer sam vidio kako sva ta otvorenja izgledaju. Možda sam malo bio inficiran svim tim aktivističkim konceptima, ali ovaj sa *Ženama i muškarcima* je za ono vrijeme bio doista hrabar. [...] Mislim da je otvorenje bilo kasnije najavljeno za 21 sat; bio sam vani, a unutra su dvije studentice točno u 21 otvorile vrata galerije. Prostor je bio jarko osvijetljen, kao i prostor ispred galerije. Ljudi su jednostavno nahrupili u prostor galerije, a onda zastali jer je prostor bio potpuno prazan. I postupno, kad su skočili, publika je počela uzmicati prema zidovima, tako da je prostor u sredini ostao prazan. I sad pazi, stoje ljudi oko, uza zida, gotovo ukруг i bulje jedni u druge i zapravo ne znaju što im je činiti. Baš je bilo zabavno.”¹⁰ Na fotografijama Vladimira Jakolića koje dokumentiraju izložbu uočljivo je kako je jedan muškarac zakrio lice improviziranom maskom od novinskog papira, možda uslijed nelagode zbog činjenice da je postao eksponatom izložbe, odnosno da je doslovno — eksponiran (Sl. 1).

Letci koji su se dijelili posjetiteljima informirali su ih da se upravo od njih očekuje da budu izložba: „Budite, zaboga, izložba. Na ovoj izložbi vi ste djelo, vi ste figuracija [...] vi ste socijalistički realizam. Pazite, vaše su oči uprte u vas. Vi ste tijelo u prostoru, vi ste tijelo koje se kreće, vi ste kinetička skulptura, vi ste spacio-dinamizam. Umjetnost nije pokraj vas. Ili je nema ili ste to vi.”¹¹ Ova uputa dovodi u pitanje dominantno shvaćanje instance kustosa kao mosta između umjetnika, specifičnog mjesta izložbe i javnosti, odnosno propituje materijalne i društvene odnose koje ono podrazumijeva. Razmatrajući različite koncepcije javnosti, koja nije ograničena na institucionalni prostor, već se generira i kroz mnoge druge oblike međudjelovanja, uključujući i različite umjetničke intervencije u javnom prostoru i različite participativne projekte, Košćević stvara alternativni model interakcije publike s prostorom izložbe, a samog umjetnika izostavlja iz tog procesa. To je i strategija privlačenja raznolike publike iz različitih socioekonomskih skupina i stvaranje temelja za galerijsku publiku, za razliku od didaktičkih izložbi, koje se obično obraćaju negalerijskoj publici. Također, „što više kustos ‘kombinira elemente’ vođen logikom otkrića, fokusiran manje na ishod (izložbu), a više na proces (i učinke određenog diskursa) izložbe postaju ‘umjetničkije’”.¹² Takva se kustoska praksa može razumjeti primarno kao praksa institucionalne (samo)kritike, ali i u smislu „uspona kustosa kao stvaratelja” (engl. *the rise of the curator as creator*), kako je to postavio Bruce Altshuler tumačeći pojavu Haralda Szeemanna.¹³ Odbijanje izlaganja „koje je asertivno prekinulo uobičajene tijekove vidljivosti”¹⁴ izričito je pozicioniranje kustosa kao autora, ali i kritika institucionalizacije

i komodifikacije umjetnosti,¹⁵ uključujući i konceptualnu. Na Košćevićevoj su izložbi i žene kao dio publike, istaknute i na prvom mjestu u nazivu izložbe, postale aktivatorice izložbenog događanja, prema načelu interaktivnosti suvremene umjetnosti. Potrebno je skrenuti pozornost i na sam neutralan „omotač” tog događanja, na prostor (bijelu kocku) Galerije SC-a. Presentacija izložbe i fotografska dokumentacija reakcija publike objavljena je u galerijskim *Novinama* (*Novine: katalog Galerije Studentskog centra*). Spomenimo tek usput, isto ime nosi galerijska publikacija zagrebačke Galerije Nova pod vodstvom kustoskog tima WHW koji galeriju preuzima 2003. i odmah počinje s objavom *Novina Galerije Nova*, a referencija na *Novine* Galerije SC izravna je i preko dizajna Dejana Kršića.

Na primjeru *Izložbe žena i muškaraca* (Sl. 2 i Sl. 3) Košćevićeva dekonstrukcija „produkcijskog aparata” izložbenih institucija i njegovo angažiranje (pretvaranje) „promatrača” u produktivnog sudionika dva su elementa koji ovdje tvore kustoski projekt, nastao primjenom metode umjetničke prakse koju je Guy Debord nazvao riječju *détournement*, koja se može prevesti kao „diverzija” ili „skretanje”, a derivirana je iz tezaurusa avangardi. Ovdje bi upotreba tog pojma podrazumijevala uzimanje postojećeg, „institucionaliziranog” i poznatog elementa (konvencije) i njegovu upotrebu u druge svrhe od predviđenih, što je opet srodno konceptu „istraživanja u umjetnosti” Giulija Carla Argana.¹⁶ Košćevićeva inovacija može se smatrati i kritikom prenatlažavanja instancije autorstva i specifičnosti medija (engl. *media-specificity*) u diskursu moderne umjetnosti; naprotiv, razne vrste postava izložbi oblikuju promatračev doživljaj kulturnog rituala posjećivanja izložbenog prostora, utječu na značenje i recepciju izloženoga umjetničkog djela, ali i arhitektonskog prostora u kojemu je djelo izloženo.¹⁷ Definiranjem kustoske pozicije kao vrste umjetničkog diskursa ubrzo će doći do tzv. kustoskog obrata (engl. *curatorial turn*), obrata od prakse do diskursa, ka konvergenciji umjetnosti i kustoske „geste”, pogotovo od 80-ih, kada su grupne izložbe postale mjesto za kustoske eksperimente. Prema Paulu O'Neillu, grupne izložbe mogu se promatrati kao ideološke hijerarhijske strukture. Kustoska praksa tako će postati i kritička diskurzivna praksa, zauzimajući poziciju likovne kritike i istiskujući je;¹⁸ a koristeći instituciju kao medij postaje i oblikom institucionalne kritike. Osim što anticipira ove procese, Košćevićeva *Izložba žena i muškaraca* bila je i vrlo bliska kretanjima u spektru fluksusovske „siromašne umjetnosti”; Košćevićevim riječima: „Čin siromašne umjetnosti je elementaran. U istraživanju i razvijanju novih mogućnosti komunikacija, i to pretežno putem vizualne percepcije, siromašna umjetnost ima gotovo didaktičku vrijednost. Ona iznosi gole činjenice elementarnog značenja...”¹⁹ I dalje: „Čin siromašne umjetnosti ideološki je revolucionarno djelovanje.”²⁰ „S ciljem samokontekstualizacije, *Izložbu žena i muškaraca* iz 1969. godine potpisujem kao Fluxus akciju. Izložio sam praznu galeriju i pozvao sam žene i muškarce da gledaju sami sebe.”²¹

Izložbom žena i muškaraca Košćević simbolički intervenira, iz perspektive voditelja galerije, i u strukture društvenih



Sl. / Fig. 2 *Izložba žena i muškaraca* [Exhibition of Women and Men], Galerija Studentskog centra, Zagreb, 26. lipnja 1969., CB fotografija / Gallery of the Student Centre, Zagreb, 26 June 1969, BW photograph. FOTO/PHOTO: Petar Dabac. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Arhiva Galerije SC / The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, the Gallery of the Student Centre Archives, inv. br. / inv. no. SC-46F9.



Sl. / Fig. 3 *Izložba žena i muškaraca* [Exhibition of Women and Men], Galerija Studentskog centra, Zagreb, 26. lipnja 1969., CB fotografija / Gallery of the Student Centre, Zagreb, 26 June 1969, BW photograph. FOTO/PHOTO: Vladimir Jakolić. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Arhiva Galerije SC / The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, the Gallery of the Student Centre Archives, inv. br./inv. no. SC-46F20.

↑

odnosa te odnosa moći između umjetničke institucije i njezine publike.²² Svakako je ponajprije riječ o institucionalnoj kritici i participativnom usmjerenju izložbene forme. Govoreći o bifurkaciji između kustoske prakse i kritičkog diskursa, Beatrice von Bismarck piše kako figura kustosa djeluje na razini koja je prethodno shvaćena kao domena umjetničke prakse,²³ kako kustos postaje (meta)umjetnik. Jonathan Watkins pomak od shvaćanja uloge kustosa kao administrativne, brižne, posredničke aktivnosti, prema kreativnoj djelatnosti sličnijoj obliku umjetničke prakse datirao je u razdoblje kasnih 80-ih, u polemici o kustoskim praksama napisanoj za časopis *Art Monthly* 1987. Watkins je, dakle, tvrdio da je djelatnost kustosa oblik umjetničke prakse i da se kustoske izložbe mogu tumačiti kao *ready-made* potpomognut umjetničkim djelima (engl. *readymade aided*).²⁴ Watkinsov stav, da je kustoska praksa nužan, iako nedovoljan medij kroz koji se odvija komunikacija između umjetnosti i njezine publike, Košćević je još istekom 60-ih odjelotvorio kao medijalizaciju međusobne interakcije publike.

U letku koji je dijeljen publici koja stiže na *Izložbu žena i muškaraca* bio je napisan dug, gotovo agitacijski tekst koji upućuje i na urušavanje društveno-političkog sustava. Na primjer, u detalju „urbanisti bez posla”²⁵ vidimo početak deregulacije sustava (ukidanja urbanizma) i nemogućnosti zapošljavanja visokoobrazovnih. Košćević je, između ostaloga, pozvao publiku da bude figurativno djelo u duhu socijalističkog realizma, za čiji formalni „diletantizam” Košćević smatra da „proizlazi iz romantičnog osjećanja života, osjećanja kojeg interesna sfera redovno nadilazi granice usko estetskog područja, te zadire duboko u područje društvenog i političkog djelovanja”.²⁶ „Ponovni zahtjev za socrealizmom — previdimo li nespretnost formulacije — zahtjev je u stvari za opasnom umjetnošću.”²⁷ Košćevićev postupak prethodi pojavi nazvanoj „kuriranje konteksta” (engl. *curating context*), suvremenom shvaćanju prema kojem kustos djeluje u proširenom polju, tj. usmjeren je ne samo na izložbu nego i na njezin kontekst, što se posebno očituje kod umjetničkih projekta koji dobivaju svoje značenje tek u odnosu na kontekst, vođeni stavovima i intencijama kustosa podjednako kao i umjetnika. Srodne Košćevićevoj gesti „kustoskog neposluha”, prema Ivani Bago, jesu geste „štrajka” kustosice i kritičarke Ide Biard i njezine pariške „Galerije stanara” (*La Galerie des Locataires*). Za Ivanu Bago galerija nastaje iz potrage Ide Biard za autonomijom djelovanja, kako bi bilo „neovisno i o državnom i o korporativnom pokroviteljstvu, odnosno afilijacijama i sudioništvu koje oba impliciraju”,²⁸ pri čemu se korporativno pokroviteljstvo ovdje može odnositi samo na zapadni kapitalistički kontekst i uspostavljeno umjetničko tržište. Ida Biard u svojem je pariškom stanu predstavila i Košćevićev projekt *Izložba žena i muškaraca*, čime se uspostavila „neposredna veza i uzajamno prepoznavanje Galerije stanara i eksperimentalnih izložbenih praksi Galerije SC, s kojom će, kao i s Galerijom SKC u Beogradu, Ida Biard kasnije nastaviti surađivati”.²⁹ Ponovna izvedba, odnosno *Remake Izložbe žena i muškaraca* (*Remake of the Exhibition of Women and Men*), održana je u Galeriji Nova u Zagrebu 15. rujna 2008. (Sl. 4) u sklopu projekta *Nevidljiva povijest izložbi* kustoskog

15

Bishop, *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, 23–24. [prev. aut.]

16

Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, 153–161.

17

Prema: *Staniszewski, The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. [prev. aut.]

18

O'Neil, „The Curatorial Turn: from Practice to Discourse”, 13–14. [prev. aut.]

19

Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011.*, 139–140.

20

Isto, 140.

21

Isto, 621.

22

Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse...”, 238. Bago se poziva i na pojam *exhibitionary complex* Tonyja Bennetta, koji razmatra ideju *panoptikona* u kontekstu prvih svjetskih izložbi, kada su posjetitelji bili pozvani kako bi istodobno promatrali i bili promatrani. Vidi i: Bennett, „The Exhibitionary Complex”.

23

Bismarck, „Curating”, 99. [prev. aut.]

24

Watkins, „The Curator as Artist”, 27. [prev. aut.]

25

Košćević, Zuppa, „Izložba žena i muškaraca”. Na istoj stranici *Novina Galerije SC-a*, podnaslova „Katalog Galerije SC-a”, objavljena je reklama za Ledo, socijalistička verzija korporativnog sponzorstva umjetnosti vidljiva na naopako postavljenoj stranici novina kao maski na licu posjetitelja izložbe (Sl. 1).

26

Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011.*, 118.

27

Isto, 120.

28

Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse...”, 242.

29

Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011.*, 120.

exhibition of women and men

In the season that is now behind us, there were eight exhibition openings at our Gallery, and they were all quite different. On the occasion of this ninth opening, we have come together in order to mark its end, undisturbed by art and its confusing forms.

Our openings are usually visited by cultural and manual workers, painters, sculptors, models, graphic artists, art historians and history historians, television people, writers [rarely], actors from the theatre across the street, ballet dancers male and female, photographers and photographs, philosophers of Marxist orientation and Marxists of no orientation, cyberneticists and fans, managers and secretaries, unemployed architects and jobless urban planners and, of course, many foreign guests. We are also sometimes visited by art critics. Others just write intuitively.

We have tried to reach as many people as possible with our invitation - and your visit is your own success.

Today, we are opening an exhibition about the intimate encounter between our exhibits.

Each gallery and each cultural institution generally seek to increase the belief in the poetic significance of human work. Knowing that you all comprise that work in some way, we have gathered you here to give you an opportunity to convince each other, once again, of your significance.

Since we are certain of it, we have decided that we should allow you to experience pure presence in this moment, presence without obligation: you should just be that silent passion that commonly drives you to have your conversations and gossips, your lunches, naps, work, and dreams. You should just live here intimately with your ideas, even if you don't have any. Feel what you wish, according to your own sense of social order.

Be an exhibition, for god's sake.

At this exhibition, it is you who is art and figuration, you are the social realism.

Beware, your eyes are resting upon you.

You are the body in space, the moving body, you are the kinetic sculpture and spatio-dynamism. Art is not outside of you. Either there is no art, or that art is you.

Hypocrites, prowlers, boogiemens, false prophets, perverts, and missionaries of various kinds probably expected that they would see all sorts of things at our ninth exhibition, even naked flesh of both sexes. Forget about it!

Chastity is a virtue that we have not forgotten.

In this time of collective indulgence in nakedness, be it playboyish, hustlerish, penthouseish,

escortish, privateish, barely-legalish, or any other type of nakedness that we have imported from rotten capitalism, our lust keeps increasing, while our birth rate keeps decreasing.

So, this is our ninth exhibition and we are closing the season with it.

Yet we may indeed say that we are closing not only the season in our gallery work, but also the working season of an entire sector of cultural activities at the Student Centre of Zagreb University. As in all previous years, our work here was received with enthusiasm. We never noticed anyone who watched our shows with skepticism and we were always received with applause and respect, while those who were our superiors at work showed lots of friendly understanding.

We have always believed that a friendly atmosphere and full cooperation are absolutely necessary in this type of work. And what we asked is what we got.

So today we are opening an exhibition that has no exhibits - it is us who are here to exhibit ourselves.

So just be men and be women. Exchange opinions and sexes. Some among you have done it already.

Forget that you were once officials, forget that you were artists, forget that you were scientists, forget that you were married, abroad, in church, on ship, on an island, and especially on a meadow, forget that you were treading upon the grass that someone else had been eating, forget that you were eating each other, forget your daily stew, forget all the strange faces and be welcomed by Snow White, Sleeping Beauty, Little Red Riding Hood, Hansel and Gretel, for you are the most beautiful fable in the world: it is said that you existed and that you will exist, but only children believe it before going to sleep, before they start dreaming.

We are sure that this exhibition, our ninth exhibition, will make you believe in art once again. Hegelian skepticism and all that talk about the end of art - they will be defeated here, hic et nunc.

And the victims will be equal to the victors.

Look at yourself as you would do from the street, and then forget where it is taking you.

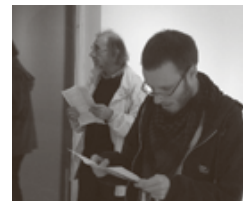
Look at yourself as you do in the mirror, and never forget whose face it is.

Look at the people you know as you would look at yourself and love will once again conquer the world. From this exhibition, from this hall, from this Gallery, from this Centre, the World itself should emerge, rejuvenated in the face of art.

That is our modest wish.

Remake Izložbe žena i muškaraca, Galerija Nova, Zagreb 15.09.2008. / Remake of the exhibition of Women and Men, Gallery Nova, Zagreb, September 15th, 2008

7



Sl. / Fig. 4 *Novine Galerije Nova*, iz posebnog izdanja povodom projekta „Nevidljiva povijest izložbi“, br. 18, prosinac 2008. / *Novine Galerije Nova*, from a special edition on the occasion of the project "Invisible History of Exhibitions", no. 18, December 2008. Zagreb: Što, kako i za koga [What, How & for Whom], AGM.

↑

kolektiva što, kako i za koga (WHW), povodom koje je objavljen i razgovor sa Želimirom Košćevićem u *Novinama Galerije Nova*.³⁰ *Remake Izložbe žena i muškaraca* (kustosi: Želimir Košćević i WHW) uzima, dakle, davnu izložbu iz Galerije SC-a ponajprije kao paradigmatički primjer izlagačkih praksi studentskih kulturnih centara na području socijalističke Jugoslavije 70-ih godina 20. stoljeća. Sličan je slučaj beogradskog Studentskog kulturnog centra kao primjera strategija koje su nakon studentskog pokreta 1968. bile usmjerene na izolaciju, pacifikaciju i institucionalizaciju studentske i omladinske kulture u obliku „organizirane alternative“.³¹ Kritička pozicija umjetničke prakse, uglavnom financirane državnim novcem, ipak je bila moguća — smatra Prelom Kolektiv, kao i Ivana Bago — jer je djelomično odgovarala državnom političkom aparatu: transformacija društva odvijala se putem transformacije umjetnosti kao sukusa buržoaskog društva.³² Treba, dakle, naglasiti de se novo socijalističko društvo i gradilo putem umjetnosti; izvanblokovsku poziciju države pratilo je napuštanje doktrine socrealizma i slobodno očitovanje kritičkog stava prema muzejskim institucijama, kakav je Košćević izražavao izložbama kao što je *Imaginarni muzej I-III*, organiziranjem prodajne izložbe u kojoj stranim turistima jamči dokumentaciju za slobodan izvoz umjetnine iz Jugoslavije (1966.) i sličnima.

PRIMJER NEOKONCEPTUALNE IZLOŽBE: UMJETNIK KAO KUSTOS

Kustoska praksa Želimira Košćevića, na primjeru *Izložbe žena i muškaraca* (1969.), može se ponovno aktualizirati usporodbom s umjetničkom praksom Davida Maljkovića na primjeru izložbe *S kolekcijom* u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci (MMSU, 2020., Sl. 5 i Sl. 6). Košćevića, kustosa — (meta)umjetnika, možemo sagledati kroz okular recentne Maljkovićeve prakse, umjetnika kao (meta)kustosa. Iako je riječ o srodnim pristupima, razlika je u poziciji kustosa ili umjetnika. Mary Anne Staniszewski 1998. opredjeljuje se za umjetnički status kustoske prakse. U kolumni u časopisu *Frieze* 2005. kustos Robert Storr ipak izražava sumnju u praksu kustosa kao umjetnika, odbijajući proglasiti tu djelatnost medijem jer time „automatski prepušta poantu onima koji će kustose uzdići do statusa kritičara“ procesom „autorizacije“.³³ Ipak, kustoski rad danas može biti jedna od punopravnih umjetničkih disciplina.

Primjer neokonceptualne izložbe, odnosno fenomena konceptualizacije izložbe i njezina postava, ali i arhitekture izložbenog postava, nalazimo, dakle, u izložbi *S kolekcijom* umjetnika Davida Maljkovića. Kao umjetnik čijom će samostalnom izložbom biti otvoren program Rijeka 2020. — Europska prijestolnica kulture (EPK), Maljković uspostavlja dijalog sa zbirkom MMSU-a. MMSU upravlja heterogenom zbirkom koja se sastoji od približno 8000 artefakata podijeljenih u sedam klasično kategoriziranih medijskih zbirki te četiri donacijske (Maljković izabire djela iz kolekcija skulpture, slikarstva, crteža i grafike). Muzej s povijesnom kolekcijom

30

Novine Galerije Nova, 18 (2008.): 8–12.

31

Prelom Kolektiv, *Galerija Nova: Kronologija 1975 – 2014*, 39.

32

Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse...“, 241. Košćević je na liniji kustoskih praksi 60-ih i 70-ih, koju će Bago definirati kao antikapitalistički i antiburžoaski pozicioniranu institucionalnu kritiku, provedenu kroz radikalnu dematerijalizaciju i politizaciju izložbe.

33

Storr, „Reading Circle“. [prev. aut.]



Sl. / Fig. 5 David Maljković, *S kolekcijom / With the Collection*, postav izložbe / exhibition setup, Muzej moderne i suvremene umjetnosti / Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 2020. FOTO/PHOTO: MMSU Rijeka.

↑



Sl. / Fig. 6 David Maljković, *S kolekcijom / With the Collection*, postav izložbe / exhibition setup, Muzej moderne i suvremene umjetnosti / Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 2020. FOTO/PHOTO: MMSU Rijeka.

↑

tako postaje „plodonosnim poligonom za nematerijalnu, viševremensku umjetnost” — teza je Claire Bishop,³⁴ od koje polazi Maljkovićev izložbeni projekt. Mjesto vlastite izložbe, odnosno kao vlastitu izložbu — unutar postojećega arhitektonsko-infrastrukturnog, programskog i simboličkog okvira muzeja, a čija simbolika uključuje i percepciju institucije koja vrši i reproducira društvenu moć — Maljković odabire i postavlja u izložbenom prostoru djela hrvatskih modernih i suvremenih umjetnika iz zbirke, naizgled onako kako bi to činio kustos. Čin transponiranja i resemantizacije umjetničkih djela pridonosi razumijevanju okolnosti iz kojih je izložba nastala i svraća pažnju javnosti na činjenicu da MMSU kroz svoju povijest nikad nije imao stalni izložbeni postav. Publici je muzejski fundus, dakle, uglavnom bio nedostupan i nevidljiv zbog nedostatka primjerenog prostora.

No Maljković pritom uspostavlja odmak od ustaljenih muzeoloških sustava prezentacije i komunikacije umjetničkog djela, u materijalnom i simboličkom smislu. Tijekom procesa *otvorene izgradnje* odnosa umjetnika i zbirke potiče interakciju publike s drugim ljudima iz publike u izložbenom prostoru (Sl. 7). Također dokida normativne načine prezentacije i interpretacije umjetničkih djela naizgled „neurednim” i eksperimentalnim „aranžmanom” ili kompozicijom djela. Prva izložba konceptualne umjetnosti *Kad stavovi postaju forme* (*When Attitudes Become Form*) ili *Kad stavovi postanu oblik*, održana 1969. u Kunsthalle Bern, predstavila je švicarskog kustosa Haralda Szeemanna kao autora izložbe, kao i njegov radikalni pristup izložbenoj praksi, polazeći od pretpostavke da su jezik kojim je postavljena izložba i odnosi između radova koje postavlja njezin kustos, postali temeljni element povijesti moderne i suvremene umjetnosti. Danas umjetnici naizgled preuzimaju poziciju kustosa, u Maljkovićevu slučaju u kontekstu muzeja, primjenjujući pritom umjetničke metode umjesto linearnih muzeoloških narativa — ovdje je to korištenje muzejskih artefakata kao materijala za gradnju vlastite (samostalne) izložbe, i to distorzijom uobičajenih načina izlaganja i percepcije eksponata na izložbi, kao i komunikacijskih obrazaca izložbe (koja je, kako je već spomenuto, za Koščevića „medij komunikacije”). Medijalizacija komunikacije i interakcije publike postaje, dakle, umjetnička praksa.

Autorskom intervencijom ili „gestom”, kako je Maljković naziva (a u tekstovima o suvremenoj umjetnosti taj se izraz često upotrebljava, pa tako i u ovome), izborom i postavom radova, on muzejsku zbirku prezentira kao da je i nadalje uskladištena. Umjetnička djela tretirana su kao „destabilizirana muzejska kolekcija”,³⁵ predstavljena kao naizgled nasumice naslagani objekti, a zapravo su složena u promišljenu kompoziciju kako bi se dodatno naglasilo ideju prošlosti kao aktivnog aspekta sadašnjosti. Maljković je izabrao radove tako da je prolazio muzeološke indekse;³⁶ premda nije provodio vrijeme u depou, kao Riječanin otprije je poznavao fundus muzeja, koji ga je i formirao u smislu odabira studija umjetničkog usmjerenja.³⁷ „Maljković bira radove zatečene u muzejskom depou i ponovno ih reintegrira u današnju kolektivnu svijest, dijakronijski, nehijerarhijski i nelinearno”³⁸ i prezentira ih na način izbjegavanja linearne historiografije.

34 Bishop, *Radical Museology...*, 23–24. [prev. aut.]

35 Meštrov, „Prošlo nesvršeno, buduće prošlo”, 57.

36

I M++, tj. relacijsku bazu podataka za inventarizaciju muzejskih zbirki.

37

Beatrice von Bismarck 2011. održala je predavanje o tome kako umjetnici od 50-ih godina 20. stoljeća preuzimaju ulogu kustosa i rade s arhivskim materijalom. Prema: Lind, „Performing the Curatorial: An Introduction”, 10.

38

Meštrov, „Prošlo nesvršeno, buduće prošlo”, 47.



Sl. / Fig. 7 a/b David Maljković, *S kolekcijom / With the Collection*, postav izložbe i situacija s otvorenja izložbe / exhibition setup and scene from the exhibition opening, Muzej moderne i suvremene umjetnosti / Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 31. siječnja 2020. / 31 January 2020. FOTO/PHOTO: MMSU Rijeka.

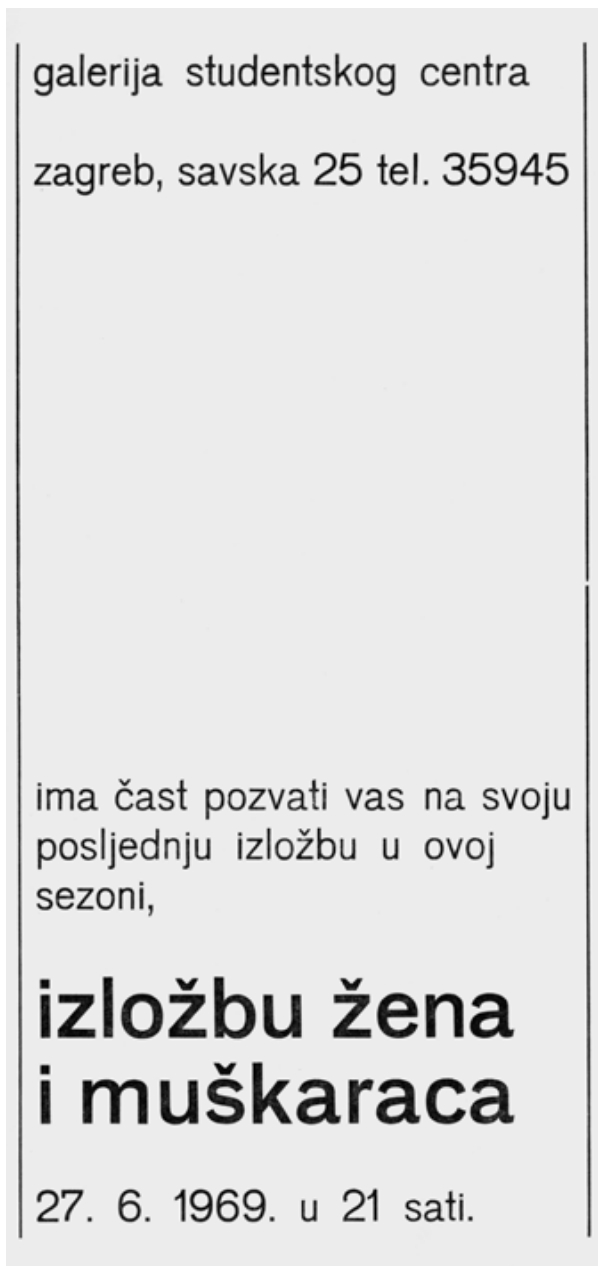
↑

pohranjene u depoima zagrebačkih muzeja i galerija koji se nisu mogli redovito izlagati zbog nedostatnog prostora, čime je postulirao problem u odnosu muzeja i društva⁴⁹ u političkom okviru društvenog samoupravljanja kada su privrednom reformom smanjene dotacije muzejima.⁵⁰ Također, ukazao je i na problem prezentacije muzeja i galerija u „masovnim medijima” kao letargičnih, mlakih, začahurenih ustanova. Galerija suvremene umjetnosti 1966. imala je u svojoj kolekciji 1012 neizloženih predmeta (kao da je muzej), dok stalno izloženih nije bilo (jer je galerija). „O studijskom karakteru depoa nema tu ni govora.”⁵¹ Otkako su izložbe *Imaginarni muzej I-III* upozorile javnost na alarmantno stanje u depoi- ma i magazinima muzeja i galerija, kao i njihov nedostatan izložbeni prostor, stanje se nije poboljšalo — spoznaja je koju iščitavamo i iz Maljkovićeve izložbe.

ZAKLJUČAK

Uloga kustosa suvremene umjetničke izložbe kao kulturna praksa radikalno se promijenila u svijetu umjetnosti u posljednjih nekoliko desetljeća i mogli bismo tvrditi da je figura kustosa — bilo da kustos radi unutar institucije bilo samostalno — ključna u razumijevanju posebnosti suvremene umjetnosti. Nadalje, uočavamo i kako kustosi, svojim kritičkim i teorijskim tekstovima, ali i svojom praksom — (su)oblikuju povijest suvremene umjetnosti i (su)stvaraju njezine buduće tendencije. Potom, uočavamo kako umjetnici sve češće preuzimaju kustosku poziciju u muzeju i u svojem radu primjenjuju kustoske postupke, ponajprije odabirući djela drugih autora za svoju izložbu, odnosno koristeći postojeći izložbeni postav ili umjetničke artefakte kao tzv. „nađeni” (engl. *found*) materijal. Maljkovićeve način manipulacije djelima drugih umjetnika signalizira tzv. „ikoničku” razliku i „ikonički” zaokret (prema Boehmovim pojmovima *Ikonische Wende* i *Ikonische Differenz*⁵²) jer zajedničko gledanje (njem. *Zusammensehen*) panoramske slike djela iz kolekcije postaje gledanje posjetitelja izložbe jednih u druge. Publika koja se međusobno gleda uistinu je tako „postala slikom”. Pojedinačno umjetničko djelo istodobno gubi svoja pripadna obilježja — narativ, žanr, ikonografski sadržaj. Claire Bishop tvrdi da „društveni zaokret” (engl. *social turn*) u umjetnosti veću važnost pridaje procesu nego proizvodu te da se umjetničko djelo kritički ocjenjuje prema kvaliteti društvenih odnosa koji se njime stvaraju.⁵³ Neke prakse društvene suradnje, dakle, doživljavaju se tako kao jednako važne umjetničke, stvaralačke geste, zaključuje Bishop, a na taj proces ukazuju i ove dvije izložbe.

„Kustoski zaokret” (engl. *curatorial turn*)⁵⁴ Paula O’Neilla, koji ga naziva i zaokretom od prakse do diskursa (engl. *from practice to discourse*), odnosno novi parametri djelovanja kustosa mogu biti potvrda moći umjetničkih institucija, odnosno drugih institucija koje vrše i reproduciraju društvenu moć, ili pak biti njihova negacija. Želimir Košćević konceptualizira ulogu kustosa u umjetničkom sustavu na način preuzimanja umjetničkih konceptualnih tehnika iz pozicije kustosa. Skupna izložba u suprotnosti je s kanonskim modelom



Sl. / Fig. 9 Pozivnica na *Izložbu žena i muškaraca*. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. / Invitation for the *Exhibition of Women and Men*. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

↑

monografske izložbe. „Skupne izložbe su ideološki tekstovi koji privatne intencije čine javnim.”⁵⁵ Želeći ukazati na činjenicu da riječki muzej nema stalni postav, David Maljković napravio je skupnu izložbu na samostalnoj izložbi, i to tako da je djela iz zbirke izložio na način da su nedostupna pogledu publike, koju Maljković uistinu izlaže, naizgled preuzimajući Košćevićev postupak. No dok Maljković publiku zapravo tretira kao formu koja izgrađuje izložbu, odnosno njome oblikuje transcendentalne slike u kantovskom smislu riječi, Košćević izlaganjem publike dokida izložbu i izložbeni sustav. Također, sažimanjem i ukidanjem „izložbene moći”, djela iz fundusa pokazuju se kao iscrpljena, nemoćna značiti na osnovi konvencionalnih kulturnih kodova; Maljković ih, dakle, simbolički predstavlja kao „loše slike” (prema Hito Stayerl), odnosno kao „nulte” ili „slabe znakove” (prema Agambenu).⁵⁶ Košćević, naprotiv, publiku tretira kao „nađeni” materijal, i osim što ju je pozivnicom okupio na izložbi u točno određeno vrijeme, dalje njome ne manipulira (Sl. 9). Ni jedan ni drugi ne zadržavaju i niti ne namjeravaju zaokupiti pažnju publike, potaknuti je na fokusiran mentalni angažman na određenoj informaciji. Tara McDowell uvodi pojam „post-profesionalizacije” u sustavu umjetnosti (engl. the *post-occupational condition*), gdje su uloge i podjela rada koje impliciraju kategorije kao što su „umjetnik” i „kustos”, kao i ostale podjele poslova i zanimanja u sustavu umjetnosti, namjerno ili intuitivno zamagljene, a možda i napuštene. Time McDowell otvara novo pitanje: „odražava li to ili problematizira šire društvene i ekonomske uvjete rada u neravnomjerno globaliziranom svijetu umjetnosti?”⁵⁷

Herbert A. Simon⁵⁸ ljudsku pozornost tretirao je kao rijetku robu, odnosno, prema Matthewu Crawfordu: „pažnja je resurs” koji je iscrpiv.⁵⁹ „Ekonomija pažnje” *Izložbe muškaraca i žena* nije tek eksperiment s izložbenim konvencijama, neovisan o kontekstu nastanka. Sadrži i važan aspekt poigravanja s očekivanjima publike. Maljkovićeve je intencija, slično tome, ponajprije bila pobuditi znatiželju i pažnju publike. Izložba *S kolekcijom* Maljkovićeve je intervencija u zbirku, tj. niz dijaloga koje je vodio s njom. Završna instalacija zbirku više skriva negoli otkriva, odnosno budi interes publike a da pritom nije muzeološki konvencionalna. Istodobno, tako koncipirana izložba otvara pitanje lokacijske „periferizacije” muzeja (u odnosu na smještaj MMSU-a do 2017., u ulici Dolac u središtu grada, i Malog salona pod njegovom upravom na samome riječkom Korzu), odnosno problema dostupnosti kolekcije. Košćević se na *Izložbi žena i muškaraca* samokritički odmiče od pozicioniranja kao autora izložbe, nazivajući izložbu „didaktičkom”, čime se potvrđuje kao tradicionalni kustos, institucionalni arhivar i edukator. Maljković, međutim, izložbu djela iz depoa — koja ne vidimo osim kao oprostoreni friz u gornjoj zoni muzejskih zidova, no pritom drugi posjetitelji vide nas i mi njih, svi smo zajedno izlagano kolektivno tijelo — naziva svojom samostalnom izložbom.

Neka su od temeljnih pitanja na koja smo ovim tekstom pokušali pružiti odgovor ona o ulozi kustosa i umjetnika u sustavu suvremene umjetnosti na početku njezine polustoljetne povijesti i u najnovije doba, kao i pitanja o sličnostima i

49

Cvetkova, „Izraz društvenog konzervatizma”, 7.

50

Košćević, „Galerija bez društvene funkcije”, 5. „Čini mi se da galerije danas služe jedino autorima kao transmisija da krenu dalje. Ni jedna galerija nema nikakve društvene funkcije, osim ako pod time ne podrazumijevamo onih 700–1500 ljudi koji u prosjeku posjete jednu samostalnu izložbu. Ja osobno mislim da se u tome ne očituje nikakva društvena uloga.”

51

Hruškovac, „Muzej je hram, a ne skladište”, 8.

52

Boehm, *Was ist ein Bild?*, 11–38. [prev. aut.]

53

Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”.

[prev. aut.]

54

O’Neill, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse”, 13.

[prev. aut.]

55

Isto, 14.

56

Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, 10. [prev. aut.]

57

McDowell, „The Post-Occupational Condition”, 24. [prev. aut.]

58

Crawford, *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*. 11. [Poglavlje „Introduction, Attention as a Cultural Problem”]. U engl. izvorniku: „In the main currents of psychological research, attention is a resource — a person has only so much of it.” [prev. aut.]

razlikama između kustoskog i umjetničkog rada: kustoskog rada kao institucionalne kritike u slučaju Koščevićeve ili umjetničke prakse kao „društvenog inženjeringa” u smislu psihološke manipulacije publike u slučaju Maljkovićeve izložbe. U potonjem slučaju pozicija kustosa nije posrednička;⁶⁰ u radu umjetnika koji preuzima ulogu kustosa izložbu percipiramo kao umjetnost.⁶¹ Obje prakse predstavljaju postupak redukcije kao transformiranja složene vizualne strukture u jednostavnu. Redukcijom se, dakle, ostvaruje prelazak od umjetničkog djela kojim se nešto prikazuje ka umjetničkom djelu kojim se nešto izražava (kod Koščevića) ili ka umjetničkom djelu koje se pokazuje kao stanje stvari (materijalna činjenica, struktura ili konstrukcija, kod Maljkovića),⁶² odnosno koje je događaj ili bihevioralna situacija (kod obojice). Doživljaj izložbenog prostora za publiku je transformacijsko iskustvo; taj je prostor kontroliran i odvojen od „stvarnosti”, odnosno od svakodnevnog života. U Maljkovićevu je to slučaju riječki MMSU, u Koščevićevu Galerija SC-a, koja je, prema njegovim riječima „u svom radu i programskoj orijentaciji doživjela dvije faze: prva koju karakterizira pretežno praćenje aktualnih zbivanja u okvirima suvremene umjetnosti mlađe generacije, i druga, koju karakterizira aktivno učešće u konstituciji i afirmiranju njenih najradikalnijih oblika”.⁶³ Obje izložbe pripadaju struji diskurzivnih praksi, odnosno signaliziraju „diskurzivni obrat”⁶⁴ u suvremenoj umjetnosti: izložbe su primarno diskurzivni događaji, a ne statične situacije usmjerene na vizualni doživljaj.

.

59

Engl. „Attention is a resource — a person has only so much of it.”

60

Uloga kustosa kao medijatora između umjetničke produkcije i percepcije publike, na način prepoznavanja, razumijevanja, interpretacije i vidljivosti.

Prema: Buden, „Towards the Heterosphere: Curator as Translator”, 35.

61

Slično metodologijama umjetnika postprodukcijske umjetnosti 90-ih godina 20. stoljeća.

62

Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 541.

63

Želimir Koščević, strojopisni rukopis. Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

64

Discursive turn, prema: Wilson, „Curatorial Moments and Discursive Turns”, 201–216.

LITERATURA /LITERATURE

Adams, Kathleen M. „Museum/City/Nation: Negotiating Identities in urban museums in Indonesia and Singapore”, 135–158. U: *Theorizing the Southeast Asian City as Text*, ur. Robbie B. H. Goh, Brenda S. A. Yeoh. Singapore: World Scientific Publishing, 2003.

Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the „Letter to the Romans”*. Prijevod: Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press, 2005. [2000.]

Altshuler, Bruce. *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Abrams, 1994.

Argan, Giulio Carlo. *Studije o modernoj umetnosti*. Prijevod: Željka Čorak, Božidar Gagro i Milena Marjan. Beograd: Nolit, 1982. [Izbor tekstova: Jerko Denegri]

Bago, Ivana. „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012.): 235–248.

Bago, Ivana. „Vrijednosti i valeri vidljivosti u Zagrebu od 1961. do 1986.”, 401–420. U: *Umjetnost kao ideja (Konceptualne prakse u Hrvatskoj)*, ur. Mirela Ramljak Purgar. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2021.

Bennett, Tony. „The Exhibitionary Complex”, 123–154. U: *Culture /Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory*, ur. Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, Sherry B. Ortner. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Bishop, Claire. „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. *Artforum* 44, br. 6 (veljača 2006.): 178–183. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Bishop, Claire. *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books, 2013.

Bismarck, Beatrice von. „Curating”. U: *MIB — Men in Black (Handbook of Curatorial Practice)*, ur. Christoph Tannert. Berlin i Frankfurt am Main: Künstlerhaus Bethanien i Revolver, 2004.

Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?*. München: Fink, 1994.

Bourriaud, Nicolas. *Relacionarna estetika*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002.

Buchloh, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Cultural Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Buden, Boris. „Towards the Heterosphere: Curator as Translator”. U: *Performing the curatorial — within and beyond art*, ur. Maria Lind. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Crawford, Matthew B. *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

Cvetkova, Elena. „Izraz društvenog konzervatizma”, *Večernji list*, 30. svibnja 1967., 7.

Duncan, Carol. *The Art Museum As Ritual, Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums (Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art)*. Oxford/New York: Routledge, 1995.

Fernández López, Olga. „Just What is it That Makes 'Curating' so Different, so Appealing?“, *ONCURATING.org*, br. 8 (2011.): 40–42.

„Galerija bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5. [intervju sa Želimirom Košćevićem vodio nepotpisani član redakcije]

Glavan, Darko. „Eksperiment i inicijativa“ [uvodnik monografije]. U: *Galerija Studentskog centra: 40 godina*. Zagreb: Galerija SC-a i Studentski centar u Zagrebu, 2005.

Hauser, Arnold. „Walter Benjamin and the mythologization of history“. *Journal of Art Historiography*, br. 22 (lipanj 2020.): 1–30.

Hruškovac, Tomislav. „Muzej je hram, a ne skladište“. *Telegram*, 19. kolovoza 1966., 8.

Košćević, Želimir, Zuppa, Vjeran. „Izložba žena i muškaraca“. *Novine: katalog Galerije Studentskog centra*, br. 8 (1969.), 39.

Košćević, Želimir. „Što je izložba“. *Sam svoj majstor* 10, br. 6. (lipanj 1985.): 552–563. [kolumna „Kako prirediti izložbu“]

Košćević, Želimir. „Galerije bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5.

Košćević, Želimir. „Značenje akcija siromašne umjetnosti“. *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011*. Zagreb: Durieux, 2012. [Izvorno objavljeno u listu *Omladinski tjednik* br. 88, 22. travnja 1970.]

Košćević, Želimir. „Muzejski predmet. Što je to?“. *Vjesnik*, 25. listopada1985., prilog 7 dana.

Lind, Maria. „Performing the Curatorial: An Introduction“. U: *Performing the curatorial — within and beyond art*, ur. Maria Lind. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Lorente, Jesus Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art 1800–1930*. Farnham: Ashgate, 1998.

McDowell, Tara. „The Post-Occupational Condition“, *Australian and New Zealand Journal of Art* 16, br. 1 (2016.): 22–38.

Meštrov, Ivana. „Prošlo nesvršeno, buduće prošlo“. U: *S Kolekcijom (With the Collection)*, katalog izložbe Davida Maljkovića, MMSU Rijeka, 31. siječnja – 15. lipnja 2020.

MMSU, „Intervencija“. <https://mmsu.hr/dogadaji/dora-budor-theres-something-terrible-about-reality-and-i-do-not-know-what-it-is-no-one-will-tell-me/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Obrist, Hans Ulrich. „A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist“. *Trans> arts.cultures.media*, br. 6 (1999.): 51–63.

O'Neill, Paul. „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, 13–28. U: *Issues In Curating Contemporary Art And Performance*, ur. Judith Rugg, Michele Sedgwick. Bristol – Chicago: Intellect, 2007.

Prelom Kolektiv. „Slučaj SKCa 70–ih“, 39. U: *Galerija Nova: Kronologija 1975 –2014*. Zagreb: Što, kako i za koga (WHW), 2014. <https://www.whw.hr/publikacije/galerija-nova-kronologija-1975-2003/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Rogoff, Irit. „Turning“. *e-flux journal*, br. 00 (studen 2008.). <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Steyerl, Hito. „In Defence of the Poor Image“. *e-flux journal*, br. 10 (studen 2009.). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Storr, Robert. „Reading Circle“. *frieze*, br. 93 (rujan 2005.): 7.

Sontag, Susan. „The Aesthetics Of Silence“. *Aspen* 3 (The Minimalism Issue), br. 5/6 (1967.): 1–21. <https://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html#sontag> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

„Šarar: MMSU izgleda grozno, pročelje i krov će se srediti najkasnije 2023. godine“. *Fiuman.hr* (15. prosinca 2021.). <https://www.fiuman.hr/sarar-crveni-mmsu-izgleda-grozno-to-ce-se-srediti-najkasnije-2023-godine/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky – Ghent: Vlees & Beton, 2005.

Watkins, Johnatan. „The Curator as Artist“. *Art Monthly*, br. 111 (1987.): 27–28.

Wilson, Mick. „Curatorial Moments and Discursive Turns“, 201–216. U: *Curating Subjects*, ur. Paul O'Neill. London i Amsterdam: Open Editions — de Appel, 2007.

WHW. „Remake Izložbe žena i muškaraca / Razgovor sa Želimirom Košćevićem“, *Novine Galerije Nova*, posebno izdanje povodom projekta „Umjetnost uvijek ima posljedice“, br. 18 (prosinac 2008.): 6–17. https://monoskop.org/images/b/b0/WHW_eds_Invisible_History_of_Exhibitions_2008.pdf (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Wood, Paul. *Conceptual Art. Movements in Modern Art*. London: Tate Publishing, 2002.

Duncan, Carol. *The Art Museum As Ritual, Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums (Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art)*. Oxford/New York: Routledge, 1995.

Fernández López, Olga. „Just What is it That Makes 'Curating' so Different, so Appealing?“, *ONCURATING.org*, br. 8 (2011.): 40–42.

„Galerija bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5. [intervju sa Želimirom Košćevićem vodio nepotpisani član redakcije]

Glavan, Darko. „Eksperiment i inicijativa“ [uvodnik monografije]. U: *Galerija Studentskog centra: 40 godina*. Zagreb: Galerija SC-a i Studentski centar u Zagrebu, 2005.

Hauser, Arnold. „Walter Benjamin and the mythologization of history“. *Journal of Art Historiography*, br. 22 (lipanj 2020.): 1–30.

Hruškovac, Tomislav. „Muzej je hram, a ne skladište“. *Telegram*, 19. kolovoza 1966., 8.

Košćević, Želimir, Zuppa, Vjeran. „Izložba žena i muškaraca“. *Novine: katalog Galerije Studentskog centra*, br. 8 (1969.), 39.

Košćević, Želimir. „Što je izložba“. *Sam svoj majstor* 10, br. 6. (lipanj 1985.): 552–563. [kolumna „Kako prirediti izložbu“]

Košćević, Želimir. „Galerije bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5.

Košćević, Želimir. „Značenje akcija siromašne umjetnosti“. *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011*. Zagreb: Durieux, 2012. [Izvorno objavljeno u listu *Omladinski tjednik* br. 88, 22. travnja 1970.]

Košćević, Želimir. „Muzejski predmet. Što je to?“. *Vjesnik*, 25. listopada1985., prilog 7 dana.

Lind, Maria. „Performing the Curatorial: An Introduction“. U: *Performing the curatorial — within and beyond art*, ur. Maria Lind. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Lorente, Jesus Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art 1800–1930*. Farnham: Ashgate, 1998.

McDowell, Tara. „The Post-Occupational Condition“, *Australian and New Zealand Journal of Art* 16, br. 1 (2016.): 22–38.

Meštrov, Ivana. „Prošlo nesvršeno, buduće prošlo“. U: *S Kolekcijom (With the Collection)*, katalog izložbe Davida Maljkovića, MMSU Rijeka, 31. siječnja – 15. lipnja 2020.

MMSU, „Intervencija“. <https://mmsu.hr/dogadaji/dora-budor-theres-something-terrible-about-reality-and-i-do-not-know-what-it-is-no-one-will-tell-me/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Obrist, Hans Ulrich. „A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist“. *Trans> arts.cultures.media*, br. 6 (1999.): 51–63.

O'Neill, Paul. „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, 13–28. U: *Issues In Curating Contemporary Art And Performance*, ur. Judith Rugg, Michele Sedgwick. Bristol – Chicago: Intellect, 2007.

Prelom Kolektiv. „Slučaj SKCa 70–ih“, 39. U: *Galerija Nova: Kronologija 1975 –2014*. Zagreb: Što, kako i za koga (WHW), 2014. <https://www.whw.hr/publikacije/galerija-nova-kronologija-1975-2003/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Rogoff, Irit. „Turning“. *e-flux journal*, br. 00 (studen 2008.). <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Steyerl, Hito. „In Defence of the Poor Image“. *e-flux journal*, br. 10 (studen 2009.). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Storr, Robert. „Reading Circle“. *frieze*, br. 93 (rujan 2005.): 7.

Sontag, Susan. „The Aesthetics Of Silence“. *Aspen* 3 (The Minimalism Issue), br. 5/6 (1967.): 1–21. <https://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html#sontag> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

„Šarar: MMSU izgleda grozno, pročelje i krov će se srediti najkasnije 2023. godine“. *Fiuman.hr* (15. prosinca 2021.). <https://www.fiuman.hr/sarar-crveni-mmsu-izgleda-grozno-to-ce-se-srediti-najkasnije-2023-godine/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky – Ghent: Vlees & Beton, 2005.

Watkins, Johnatan. „The Curator as Artist“. *Art Monthly*, br. 111 (1987.): 27–28.

Wilson, Mick. „Curatorial Moments and Discursive Turns“, 201–216. U: *Curating Subjects*, ur. Paul O'Neill. London i Amsterdam: Open Editions — de Appel, 2007.

WHW. „Remake Izložbe žena i muškaraca / Razgovor sa Želimirom Košćevićem“, *Novine Galerije Nova*, posebno izdanje povodom projekta „Umjetnost uvijek ima posljedice“, br. 18 (prosinac 2008.): 6–17. https://monoskop.org/images/b/b0/WHW_eds_Invisible_History_of_Exhibitions_2008.pdf (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Wood, Paul. *Conceptual Art. Movements in Modern Art*. London: Tate Publishing, 2002.

Duncan, Carol. *The Art Museum As Ritual, Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums (Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art)*. Oxford/New York: Routledge, 1995.

Fernández López, Olga. „Just What is it That Makes 'Curating' so Different, so Appealing?“, *ONCURATING.org*, br. 8 (2011.): 40–42.

„Galerija bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5. [intervju sa Želimirom Košćevićem vodio nepotpisani član redakcije]

Glavan, Darko. „Eksperiment i inicijativa“ [uvodnik monografije]. U: *Galerija Studentskog centra: 40 godina*. Zagreb: Galerija SC-a i Studentski centar u Zagrebu, 2005.

Hauser, Arnold. „Walter Benjamin and the mythologization of history“. *Journal of Art Historiography*, br. 22 (lipanj 2020.): 1–30.

Hruškovac, Tomislav. „Muzej je hram, a ne skladište“. *Telegram*, 19. kolovoza 1966., 8.

Košćević, Želimir, Zuppa, Vjeran. „Izložba žena i muškaraca“. *Novine: katalog Galerije Studentskog centra*, br. 8 (1969.), 39.

Košćević, Želimir. „Što je izložba“. *Sam svoj majstor* 10, br. 6. (lipanj 1985.): 552–563. [kolumna „Kako prirediti izložbu“]

Košćević, Želimir. „Galerije bez društvene funkcije“. *Telegram*, 26. travnja 1968., 5.

Košćević, Želimir. „Značenje akcija siromašne umjetnosti“. *Kritike, predgovori, razgovori 1962. – 2011*. Zagreb: Durieux, 2012. [Izvorno objavljeno u listu *Omladinski tjednik* br. 88, 22. travnja 1970.]

Košćević, Želimir. „Muzejski predmet. Što je to?“. *Vjesnik*, 25. listopada1985., prilog 7 dana.

Lind, Maria. „Performing the Curatorial: An Introduction“. U: *Performing the curatorial — within and beyond art*, ur. Maria Lind. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Lorente, Jesus Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art 1800–1930*. Farnham: Ashgate, 1998.

McDowell, Tara. „The Post-Occupational Condition“, *Australian and New Zealand Journal of Art* 16, br. 1 (2016.): 22–38.

Meštrov, Ivana. „Prošlo nesvršeno, buduće prošlo“. U: *S Kolekcijom (With the Collection)*, katalog izložbe Davida Maljkovića, MMSU Rijeka, 31. siječnja – 15. lipnja 2020.

MMSU, „Intervencija“. <https://mmsu.hr/dogadaji/dora-budor-theres-something-terrible-about-reality-and-i-do-not-know-what-it-is-no-one-will-tell-me/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Obrist, Hans Ulrich. „A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist“. *Trans> arts.cultures.media*, br. 6 (1999.): 51–63.

O'Neill, Paul. „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, 13–28. U: *Issues In Curating Contemporary Art And Performance*, ur. Judith Rugg, Michele Sedgwick. Bristol – Chicago: Intellect, 2007.

Prelom Kolektiv. „Slučaj SKCa 70–ih“, 39. U: *Galerija Nova: Kronologija 1975 –2014*. Zagreb: Što, kako i za koga (WHW), 2014. <https://www.whw.hr/publikacije/galerija-nova-kronologija-1975-2003/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Rogoff, Irit. „Turning“. *e-flux journal*, br. 00 (studen 2008.). <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Steyerl, Hito. „In Defence of the Poor Image“. *e-flux journal*, br. 10 (studen 2009.). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Storr, Robert. „Reading Circle“. *frieze*, br. 93 (rujan 2005.): 7.

Sontag, Susan. „The Aesthetics Of Silence“. *Aspen* 3 (The Minimalism Issue), br. 5/6 (1967.): 1–21. <https://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html#sontag> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

„Šarar: MMSU izgleda grozno, pročelje i krov će se srediti najkasnije 2023. godine“. *Fiuman.hr* (15. prosinca 2021.). <https://www.fiuman.hr/sarar-crveni-mmsu-izgleda-grozno-to-ce-se-srediti-najkasnije-2023-godine/> (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky – Ghent: Vlees & Beton, 2005.

Watkins, Johnatan. „The Curator as Artist“. *Art Monthly*, br. 111 (1987.): 27–28.

Wilson, Mick. „Curatorial Moments and Discursive Turns“, 201–216. U: *Curating Subjects*, ur. Paul O'Neill. London i Amsterdam: Open Editions — de Appel, 2007.

WHW. „Remake Izložbe žena i muškaraca / Razgovor sa Želimirom Košćevićem“, *Novine Galerije Nova*, posebno izdanje povodom projekta „Umjetnost uvijek ima posljedice“, br. 18 (prosinac 2008.): 6–17. https://monoskop.org/images/b/b0/WHW_eds_Invisible_History_of_Exhibitions_2008.pdf (pristupljeno 22. ožujka 2023.).

Wood, Paul. *Conceptual Art. Movements in Modern Art*. London: Tate Publishing, 2002.

ARHIVSKI IZVORI / ARCHIVAL SOURCES

Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, dosje Želimira Košćevića