

Izložbene kartografije Želimira Koščevića – Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi

Prošireni prostor umjetničkog djelovanja

Silva Kalčić

U povijesno-istraživačkoj perspektivi knjiga *Izložbene kartografije Želimira Koščevića – Kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi* autorice Silve Kalčić (u izdanju HS AICA / Durieux, Zagreb 2026, urednica Suzana Marjanić) iscrpno nam govori o jednom povijesno plodnom trenutku otvaranja zagrebačke scene radikalnim politikama izlaganja u suvremenoj umjetnosti. Riječ je prije svega o otvaranju prostora Galerije SC kao kulturnog mjesta novog (fluxusovskog) koncepta demokratizacije umjetnosti, čiji je „virus“ krajem 1960-tih i tijekom 1970-tih prenosio i pronosio u svom kustoskom djelovanju njezin voditelj, Želimir Koščević, vrsni povjesničar umjetnosti i po vokaciji kulturni antropolog. Zadržimo se, za početak, na povijesno plodnom trenutku u vremenu koje je spomenuto, a čiji nam opis nastanka daje sam njegov glavni protagonist, kustos Koščević:

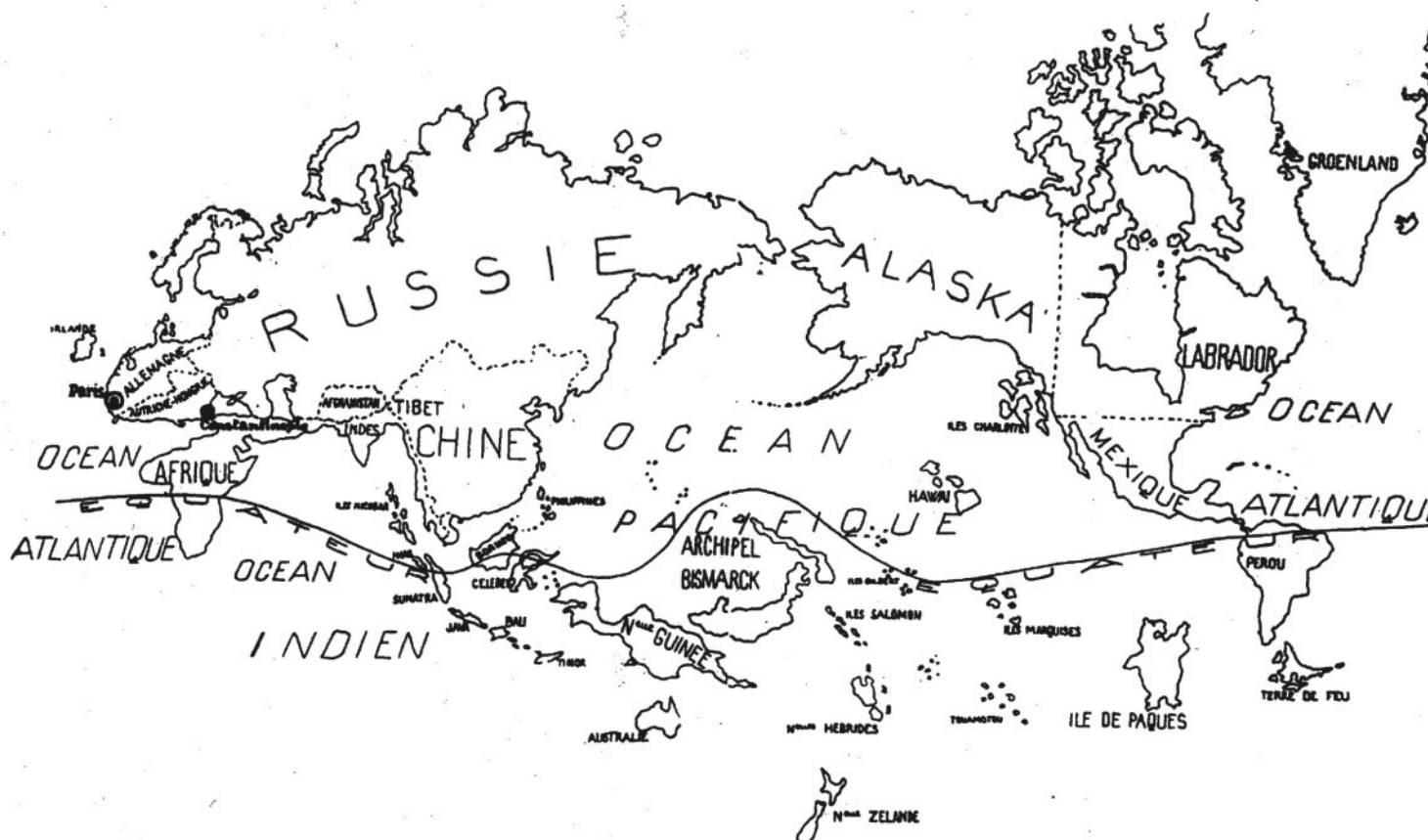
„Da, u tom sklopu demokratizacije umjetnosti navedeni su projekti bili jedinstveni. Istina, može se uzeti upravo kao neka zajednička ideja sve te ideje o otvorenosti, demokratizaciji umjetnosti, participaciji, što je, što se tiče moje osobne priče, proizašlo iz jedne moje sklonosti tome, i to zahvaljujući spomenutom višemjesečnom boravku u Stockholmu gdje su čak poduzeli, a naročito Pontus Hultén, i da ostanem, no, eto, nisam želio. Dosta bedasto (smijeh). Tu sam svjedočio jednoj interaktivnosti od dječjih igraonica u muzejima do velikih projekata s Warholom, a s ruskom avangardom posebno... i tu je negdje taj virus ušao u mene. Naravno, kad sam se vratio, nastojao sam sve to prenijeti u Galeriju SC gdje sam provodio svoju zamisao bez obzira na Savjet, bez obzira na direktore, ali naravno uz uvijek pret hodno danu informaciju što sam namjeravao napraviti. U osnovi svi ti projekti pokazuju tu demokratizaciju, participaciju – npr. *Hit parada* (1967), *Izložba žena i muškaraca* (1969), *Akcija Total* (1970), *Pučke svečanosti* (1972), *Poštanske pošiljke* (1972)... Istina, u tome trenutku nisam bio do kraja svjestan toga koncepta, ali to je bilo zaista to. Želio sam

raditi nešto novo s obzirom na to da je tada Moderna galerija djelovala samo kao lokalna grobnica (smijeh). U osnovi smo bili autsajderi, ipak je tada ključ bio na Biafri, Akademiji, Šuteju itd. – Šuteju kao jednoj sasvim dobroj imitaciji avangarde.“¹

Gledano s današnje distance, oko pola stoljeća unazad, može se postaviti pitanje što je to u tadašnjem vremenu značilo „želio sam raditi nešto novo“ i kakva je bila priroda takvog htjenja? Povijesni značaj ishoda tog pitanja dobro je shvatila autorica knjige postavljajući ga u središte vlastitog kritičkog instrumentarija te narativa svoje istraživačke povijesno-umjetničke pozornosti: od *Uvoda i preciziranja Kustoskog pristupa Želimira Koščevića*, preko bitnih poglavlja tog pristupa – *Imaginarni muzej, Izložba žena i muškaraca, Hit-parada, Ambijentalna, kinetička i umjetnost svjetlosnih instalacija, Nova umjetnička praksa, Akcija Total i grad kao prostor izložbe, Izložbe tekstualne poezije i xeroxa, Poštanske pošiljke, Bućan art i manipulacija slikom, Grafički dizajn galerije SC i izložbe plakata, Počeci Sferakona, Program Galerije SC i arhitektura, Kontinuirana kriza financiranja i „odgoj publike“, Međunarodna suradnja i regionalni projekti, do zaključnih poglavlja Umjetnost kao mapiranje, arhiviranje i dokumentiranje stvarnosti, Kartografi: geo-gnostičke projekcije za 21. stoljeće i samog Zaključka.*

No iz jedne šire teorijsko-znanstvene perspektive koja uzima u obzir različite liminalne i lateralne veze sklopa kontekstualne kontingencije, izvore izjave „želio sam raditi nešto novo“ dublje nalazimo i prepoznajemo u samom urgentnom htjenju duha vremena da se izbavi iz linearnih „povijesnih ralja“ i prepusti se specijalnom „mapiranju,

¹ Navedeno prema uvodu u knjigu S. Kalčić o Ž. Koščeviću: Suzana Marjanić, „Uvodnik kao međuprostor prema radikanim politikama i demokratizaciji, odnosno demistifikaciji (u) umjetnosti“, str. 12-13.



Surrealist map of the world, published in the *Variétés* magazin, Belgium.

Nadrealistička karta svijeta, 1929, iz časopisa *Variétés*, Belgija.

Viewed from today's distance, about half a century ago, one can ask what it meant at that time to say "I wanted to do something new" and what was the nature of such a desire? The historical significance of the outcome of this question was well understood by the author of the book, placing it at the centre of her own critical toolkit and the narrative of her attention to research on art history: from the *Introduction and clarification of Želimir Košćević's Curatorial Approach*, through the important chapters of that approach – *Imaginary Museum, Exhibition of Women and Men, Hit Parade, Ambient, Kinetic and Light Installation Art, New Art Practice, Action Total and the City as an Exhibition Space, Exhibitions of Textual Poetry and Xerox, Postal Packages, Bućan Art and Image Manipulation, Graphic Design of the SC Gallery and Poster Exhibitions, Beginnings of Sferakon, SC Gallery Programme and Architecture, Continuous Financing Crisis and "Education of the Audience", International Cooperation and Regional Projects*, to the concluding chapters *Art as Mapping, Archiving and*

Documenting Reality, Cartographers: Geo-Gnostic Projections for the 21st Century and the Conclusion.

However, from a broader theoretical scientific perspective that takes into account the various liminal and lateral connections of the contextual contingency, we find and recognize the deeper sources of the statement "I wanted to do something new" in the very urgent desire of the spirit of the times to escape the linear "jaws of history" and surrender to the spatial "mapping, archiving and documenting of reality". Želimir Košćević's work, therefore, falls within a prolific moment of affirmation, in various fields, of the "spatial turn" that marks the end of the exclusive domination of history over the interpretation of space, and which during the 20th century spread to various forms of the humanities, including artistic activity. Although he admits that "he himself was not fully aware of this concept", at a given moment in time he openly calls for a "spatial argument" in the cultural (re)presentation of



Matira Europa, 1995/1996, Sluik/ Kurpershoek, kolač na izložbi Kartografi.
[Matira Europa, 1995/1996, Sluik/ Kurpershoek, Cake at the exhibition Cartographers.](#)

arhiviranju i dokumentiranju stvarnosti“. Djelovanje Želimir Košćevića, dakle, pada u plodan trenutak afirmacije, na različitim poljima, „prostornog obrata“ koji obilježava kraj isključive dominacije povijesti nad interpretacijom prostora, a koji se tijekom 20. stoljeća širio na različite oblike humanistike, pa i na umjetničko djelovanje. Iako priznaje kako ni „sam nije bio do kraja svjestan tog koncepta“, u danom trenutku vremena on otvoreno poziva na „prostorni argument“ u kulturnoj (re)prezentaciji umjetničke produkcije koju vidi kao mapu, kao geografiju simultanih odnosa i značenja koje povezuje socijalno-prostorna, a ne čisto vremenska logika. Tako je kustosko djelovanje povjesničara umjetnosti Košćevića otvaralo vrata u našoj sredini za paradigmatičko utemeljenje prostorne hermeneutike u kritičkom pristupu socijalno osjetljivoj produkciji umjetnika, o čemu svjedoči i njegova kasnija kustoska uporaba termina „kartografija“ za izložbeni pothvat (*Kartografi: geo-gnostičke projekcije za 21. stoljeće*, 1997). Sve je to spadalo u jednu novu

„reafirmaciju prostorne ontologije“, kako će se potom zalagati Edward W. Soja u knjizi *Postmodern Geographies: Reassertion of Spaces in Cultural Social Theory* (Verso, London & New York, 1989). U središtu tog pristupa stoji propitivanje oblika heterogenosti i hibridnosti u „društvenoj proizvodnji prostora“ i kritičko mapiranje različitih točaka razlike i sukoba „stvarnih mjesta“ sa „suštinski nestvarnim prostovima“, točaka koje su locirane negdje između društvene zbilje, utopije i heterotopije. Sam Košćević će povodom svoje spomenute „kartografske“ izložbe napomenuti kako „kartografija nije samo topografska, astronomska ili triangulacijska faktografija već da je slika svijeta kakvog ga znamo, usađena dublje u svijest čovjeka gdje stvara čudne anomalije“.

Nasuprot, dakle, tekućem prevladavanju historiografske disciplinarne matrice ili, pak, matrice linearnog modernističkog diskursa, Košćević traga za dubljim utiskivanjem sekvencionalnih manifestacija prostorne događajnosti.

artistic production, which he sees as a map, as a geography of simultaneous relations and meanings connected by socio-spatial, and not purely temporal, logic. Thus, the curatorial work of art historian Koščević opened the door in our environment for the paradigmatic foundation of spatial hermeneutics in a critical approach to the socially sensitive production of artists, as evidenced by his later curatorial use of the term "cartography" for exhibition projects (*Cartographers: Geo-Gnostic Projections for the 21st Century*, 1997). All of this was part of a new "reaffirmation of spatial ontology", as Edward W. Soja would later advocate in his book *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Verso, London & New York, 1989). At the heart of this approach is the questioning of forms of heterogeneity and hybridity in the "social production of space" and the critical mapping of various points of difference and the conflict between "real places" and "essentially unreal spaces", points that are located somewhere between social reality, utopia and heterotopia. On the occasion of his mentioned "cartographic" exhibition, Koščević himself will note that "cartography is not only topographic, astronomical or triangulation factography, but that the image of the world as we know it is embedded deeper in the human consciousness where it creates strange anomalies".

Against, therefore, the current prevalence of the historiographical disciplinary matrix or the linear modernist discourse matrix, Koščević seeks a deeper impression of the sequential manifestations of spatial events. He turns to the acceptance of contingent and coincidental representations of simultaneity, to lateral mapping in search of "other spaces" and liminal points of contact, those "in between", which enable entry into the narrative from anywhere, without losing sight of the traces of the intention of the basic interpretive concept. At the same time, the event itself comes from a *resonant combination of temporal succession and spatial simultaneity* (Soja, 1989) and as such requires a more empirically based spatialisation. It is precisely this mode of potential existence (as G. Agamben² would say) that Koščević recognizes in art, and we can designate it with the syntagm *expanded space of artistic activity*. In this mode, one can also recognize the impulses of a turn in the conceptual restructuring of modernity itself and the experience of its critical theoretical consciousness, in a series of interconnected systems of social critical thought (from H. Lefebvre and M. Foucault onwards) in which the theoretical primacy of history over

geography was giving way. However, this epochal transition of thought took place in material life itself, in continuity and ambiguously intertwined, to the discovery and insight of which conventional tools of research or action did not contribute efficiently enough. At the same time, it does not mean that they should have been completely rejected, but certainly an attempt should have been made to question them in a more radical way, with policies of resistance and demystification, with restructured insights and instruments, which led to the encounter of different disciplines and discourses and the confirmation of spatial disposition.

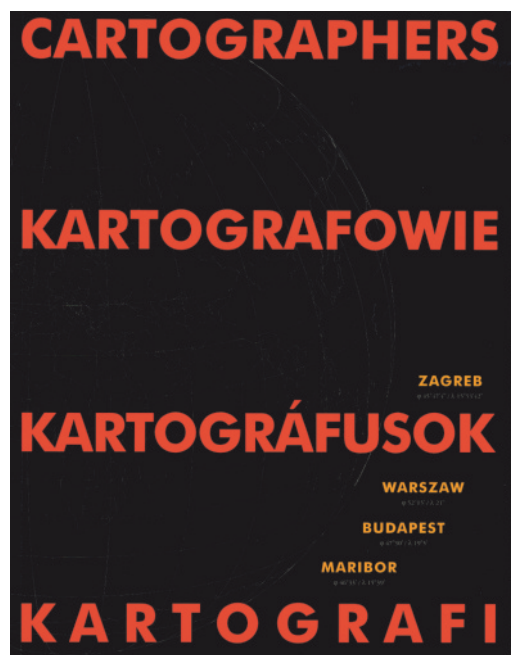
Thus, socio-spatial dialectics entered the focus of empirical research and presentation of artistic activity, opening the door to both existential discussions on power and resistance as well as ontological deconstruction; because it is both a social product (outcome) and a formative force (medium) at the same time. With his analytical critical approach, Koščević contributed to the recognition and expansion of the horizon of the reconceptualization of the social ontology of "temporal-spatial structuring" in the direction of research into existential spatial topology. This direction also requires a radical reconceptualization of a topos-oriented epistemology which is related, expressed in the existentialist language of the time, to being-in-the-world. But it implies not only the temporal dimension of contextualization, but also the situating of the social being in a "formative geography", in a specific and more firmly fixed location of a place. The very structure of event localization is, however, always nodularly connected to the liminal space of both the subjective body and the personal concept of subjectivation. On his journey through the time-space of discovering art, the art historian/critic/curator, and even conceptual artist, Želimir Koščević, constantly expanded and condensed the pulsation of artistic activity into innovatively interpretative "exhibition cartographies", identifying the paths we still take today.

This is confirmed by this book by Silva Kalčić, which in an analytical research manner discusses his historical "cartographic" exhibition ventures, their "critical toolkits" and "exhibition and curatorial narratives". In the book's introduction, titled Editorial as an Interspace Towards Radical Policies and the Democratisation, or Demystification of/in Art, editor Suzana Marjanić refers to the words of Željka Čorak from *Život umjetnosti* (29–30, 1980): "It turned out that this gallery, during the time in which Koščević was its director, was, in the true sense, a pilot gallery, serving as a test for the later acceptance of newer tendencies into older institutions and structures," and that "whether he wanted it or not, Koščević is already a historical figure." The book editor's "dedicatory foreword" highlights the historically significant dimension of his enthusiastically creative work

² Giorgio Agamben. *Bartleby ili o kontingenciji*. Meandarmedia (Drugi smjer), Zagreb, 2009.

Okreće se prihvaćanju kontingentnih i koincidentnih prikaza simultanosti, lateralnom mapiranju u potrazi za „drugim prostorima“ i liminalnim točkama dodira, onima „između“, koje omogućavaju ulazanje u naraciju s bilo kojeg mjesta, a da se time ne izgube iz vida tragovi intencije osnovnog interpretativnog koncepta. Pritom, sam događaj dolazi iz *rezonantnog spoja vremenske sukcesije i prostorne simultanosti* (Soja, 1989) i kao takav traži više empirijski utemeljenu specijalizaciju. Upravo taj modus potencije postojanja (kako bi rekao G. Agamben²) u umjetnosti prepoznaje Košćević, a možemo ga označiti sintagmom *prošireni prostor umjetničkog djelovanja*. U tom se modusu mogu također prepoznati impulsi obrata u konceptualnom restrukturiranju same modernosti i doživljavanja njene kritičke teorijske svijesti, u nizu međupovezanih sklopova socijalne kritičke misli (od H. Lefebvrea i M. Foucaulta pa nadalje) u kojoj je popuštao teorijski primat povijesti nad geografijom. No ta se epohalna tranzicija misli odvijala u samom materijalnom životu, u kontinuitetu i višeznačno isprepletena, čijem otkrivanju i uvidu nisu doprinosile dovoljno efikasno konvencionalne alatke istraživanja ili djelovanja. Istodobno, ne znači da ih je trebalo posve odbaciti, ali svakako pokušati propitati na radikalniji način, politikama otpornosti i demistifikacije, restrukturiranim uvidima i instrumentarijem, što je vodilo do susretanja različitih disciplina i diskursa i potvrđivanja prostorne dispozicije.

Tako je i u fokus empirijskog istraživanja i prezentacije umjetničkog djelovanja ušla socio-spacijalna dijalektika, otvarajući vrata kako egzistencijalnim raspravama o moći i otporu tako i ontološkoj dekonstrukciji; jer, ona je istodobno i socijalni proizvod (ishod) i formativna sila (medij). Svojim analitičko-kritičkim pristupom Košćević je doprinio prepoznavanju i proširivanju horizonta rekonceptualizacije društvene ontologije „vremensko-prostornog strukturiranja“ u pravcu istraživanja egzistencijalne prostorne topologije. Taj pravac zahtjeva i radikalnu rekonceptualizaciju epistemologije usmjerenu na *topose* koji su vezani, izrečeno egzistencijalističkim jezikom tog vremena, za bivanje-u-svijetu. No ono ne podrazumijeva samo vremensku dimenziju kontekstualizacije nego i situiranje društvenog bića u „formativnu geografiju“, u određenu i čvršće fiksiranu lokaciju mjesta. Sam sklop događajne lokalizacije je, međutim, uvijek čvorišno (po)vezan i za liminalni prostor kako subjektivnog tijela tako i osobnog koncepta subjektivacije. Na svom je putovanju kroz vrijeme-prostor otkrivanja umjetnosti, povjesničar umjetnosti/kritičar/kustos, pa i konceptualni umjetnik, Želimir



Košćević neprestano širio i sažimao pulsiranje umjetničkog djelovanja u inovativno interpretativne „izložbene kartografije“, identificirajući staze kojima se i danas krećemo.

To potvrđuje i ova autorska knjiga Silve Kalčić koja istraživačko-analitički govori o njegovim povijesnim „kartografskim“ izložbenim pothvatima, njihovom „kritičkom instrumentariju“ te „izložbenim i kustoskim narativima“. U uvodnoj riječi knjige pod naslovom Uvodnik kao međuprostor prema radikalnim politikama i demokratizaciji, odnosno demistifikaciji (u) umjetnosti, urednica Suzana Marjančić se poziva na riječi Željke Čorak iz *Života umjetnosti* (29–30, 1980): „Pokazalo se da je ta galerija za vrijeme u kojemu je Košćević bio njezinim direktorom, u pravom smislu *galerije-pilote*, da je služila poput testa za kasnije prihvaćanje novijih tendencija u starije institucije i strukture“, te da je „htio on to ili ne, Košćević već povijesna osoba.“ „Posvetni uvodnik“ urednice knjige upravo ističe povijesno značajnu dimenziju njegovog entuzijastično kreativnog djelovanja „kao fluxusovskog kustosa i fluxusovske osobe“, koji je i „krajnje opušten, bez želje za perfekcionizmom, a uza sve navedeno i skroman, pa zato i može 'zaboraviti' tolike susrete s umjetnicima i izložbe koje je organizirao“. Dakako, autorica knjige je naglasila upravo tu dimenziju Košćevićeve enormne kustoske prakse i uložila je veliki trud da se njena arhivska dokumentacija sakupi i izloži na jednom mjestu, kako bi građa bila dostupna daljnjem istraživanju, bez povijesnih revizija ili jednostavno zaborava u vremenu kako je ona proizašla i „iz jedinstva suradnje s drugim muzejskim i galerijskim praksama na cijelom ex-Yu prostoru“. Ali i iz temeljne kustoske intencije da

² Giorgio Agamben. *Bartleby ili o kontingenciji*. Meandarmedia (Drugi smjer), Zagreb, 2009.

"as a Fluxus curator and Fluxus person," who is "extremely relaxed, without a desire for perfectionism, and, in addition to all of the above, modest, which is why he can 'forget' so many meetings with artists and exhibitions that he organized." Of course, the author of the book emphasized precisely this dimension of Koščević's enormous curatorial practice and made a great effort to collect and display her archival documentation in one place, so that the material would be available for further research, without historical revisions or simply forgetting over time how it emerged "from the unity of cooperation with other museum and gallery practices throughout the ex-Yugoslavia". But also from the fundamental curatorial intention that artistic activity must have a "broader social dimension", accessible to the wider urban public, and not just to the institutional "art world" (as A. C. Danto once defined the term). This intention of deinstitutionalisation is evidenced by a well-remembered example of the concept of intervention in open space when the Zagreb Salon founded the action/section *Proposal* (1971) under the title *City as a Space for Plastic Events*, based on the concept by Želimir Koščević and Željka Čorak. Koščević's concept of deinstitutionalisation and socialisation in expanding the space of artistic activity ultimately goes all the way to "cartographers" and "geo-gnostic projections for the 21st century", which is the paradigmatic conclusion of the book.

Therefore, the book, we emphasize again because of its importance and significance in the democratisation of the history of curatorial practices, covers such a wide range, from the presentation of basic material starting in 1966 all the way until 1978, when Koščević left the GSC and continued to develop his approach in other place/s. This range was given an instructive historical contextual treatment in the foreword by his younger colleague Zlatko Galić, entitled *Problems of the Beginnings of Contemporary Art Exhibitions in Croatia*. The emphasis is placed on the "problem of the socialisation of art: from artistic research to a conceptual turn", i.e., on the shifts and innovations with which Koščević manages to change and move the art scene to various "examinations of interspaces", as the curator himself calls his work. Constantly prone to being provocative, he also opens up the problem of the relationship between (our) perception of space and objects, first of all with the example of the *Hit Parade* exhibition as an experiment of a conceptual turn in the work of art/artists, which will gradually move from gallery and museum margins to the very centre of events on the art scene. Hence, as stated by Galić, "Ivana Bago sees Želimir Koščević's curatorial practice as a process of *translation* (underlined by S.B.U.), not only between artistic and curatorial practices but also between international and local contexts", i.e. the locus and localization. The ethical dimension of that choice

"between" should be emphasized, of course; it emphatically implied resistance to the "materialisation of a work of art", which had its origins in the 1968 rebellion against such an institution of art, arguing for the understanding of art as a "way of thinking" in the active "transformation of the world".

This is the tone in which this significant research begins in the book by art historian Silva Kalčić about the "lifelong experience" of our first curator-author, an experience that radically begins with an early professionally stimulating "displacement" from his own environment and whose implications last until today. To quote the author at the beginning of the book, whom we thank for this valuable critical and research contribution to the history of our curatorial practices: "Namely, in 1969, as a relatively young art historian Želimir Koščević (born in 1939) went on a scholarship to Stockholm's Moderna Museet during the period of radical preparations for the legendary (subversive) exhibition *Poetry Is Made by All! Transform the World!*, where gestures and attitudes are exhibited instead of material works of art, opening up the exhibition space not only for the then early conceptual practice but also for radically political attitudes by encouraging the gathering of Black Panther supporters within the exhibition." It was Koščević's marginal position upon his return, of a more or less informal type as the "manager" of the undefined exhibition space of the Zagreb SC, that enabled freedom of space and approach, an experimental way of working and the promotion of new cultural/artistic practices in a *place* that became a "means/way/medium of institutional and social criticism", and the localization of the "virus" of the historical changes that followed. As a mediation factor in the conceptualization, production and critical-theoretical mediation of the exhibition, his curatorial choice was directed against the art commodification system, its elitist stance, and whether it was conceptual art or the uncritical appropriation of various "critical artistic practices from the West". In fact, his curatorial and cultural work, with its determination and persistence, promoted an approach to visual art as a complex spatio-temporal as well as physical phenomenon in which the world around us, and ourselves, are embedded. This initial logic of transcending the materiality of the artwork and the boundaries of the "white cube" of the gallery space is then followed by the scientific researcher of his oeuvre up to the explicitly elaborated "cartographic theme" in the well-known extensive project *Cartographers: Geo-gnostic projections for the 21st century*: on the concept of the border and crossing the border, on "the boundaries of separation and contact", on "the permeability of the border and the cartography of heritage/traditions, i.e. collective memory, as well as the process of historical decolonisation". The author presents us with carefully collected scattered

umjetničko djelovanje mora imati „širu socijalnu dimenziju“, dostupnu prostoru šire urbane javnosti, a ne samo institucionalnom „svijetu umjetnosti“ (kako je A. C. Danto svojedobno definirao taj pojam). O toj intenciji deinstitalizacije govori dobro zapamćen primjer koncepta intervencije u otvorenom prostoru kada je Zagrebački salon utemeljio akciju/sekciju *Prijedlog* (1971) pod naslovom *Grad kao prostor plastičkog zbivanja*, a prema konceptu Želimira Košćevića i Željke Čorak. Košćevićev koncept deinstitalizacije i socijalizacije u širenju prostora umjetničkog djelovanja na kraju ide sve do „kartografa“ i „geo-gnostičkih projekcija za 21. stoljeće“, čime se paradigmatki i zaključuje knjiga.

Stoga knjiga, opet naglašavamo zbog značaja i značenja u demokratizaciji povijesti kustoskih praksi, obuhvaća tako veliki raspon, od izlaganja temeljnog materijala počev od 1966. pa do 1978. godine, kada Košćević odlazi iz GSC-a i nastavlja razvijati svoj pristup na drugom mjestu/mjestima. Taj je raspon na instruktivan način dobio povijesnu kontekstualnu obradu u predgovoru mlađeg kolege Zlatka Galića pod naslovom *Problemi početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti u Hrvatskoj*. Pritom je akcent stavljen na „problem socijalizacije umjetnosti: od umjetničkog istraživanja do konceptualnog obrata“, odnosno na pomake i inovacije kojima Košćević uspijeva promijeniti i pomaknuti umjetničku scenu do različitih „ispitivanja međuprostora“, kako sam kustos naziva svoje djelovanje. Neprestano sklon provokativnosti, on otvara i problem odnosa (naše) percepcije prostora i predmeta, prije svega primjerom izložbe *Hit-parada* kao eksperimenta konceptualnog obrata u djelovanju umjetnosti/umjetnika koje će s galerijske i muzejske margine postupno prelaziti u samo središte zbivanja na umjetničkoj sceni. Otuda, kako navodi i Galić, „Ivana Bago kustosku praksu Želimira Košćevića vidi kao proces prevođenja (podvukla S.B.U.), ne samo između umjetničke i kustoske prakse nego i između međunarodnog i lokalnog konteksta“, odnosno locusa i lokalizacija. Treba naglasiti, svakako, i etičku dimenziju tog izbora „između“; ona je naglašeno podrazumijevala otpor prema „materijalizaciji umjetničkog djela“, koji je vukao porijeklo iz šezdesetosmaškog bunta protiv takve institucije umjetnosti, zalažući se za shvaćanje umjetnosti kao „načina mišljenja“ u djelatnoj „transformaciji svijeta“.

U tom tonu i započinju ova značajna istraživanja u knjizi povjesničarke umjetnosti Silve Kalčić o „cjeloživotnom iskustvu“ našeg prvog kustosa-autora, možemo reći, iskustvu koje radikalno započinje ranim profesionalno poticajnim „izmještanjem“ iz vlastite sredine i čije su implikacije ostale da traju sve do danas. Da citiramo s početka knjige autoricu kojoj zahvaljujemo ovaj vrijedan kritičko-istraživački doprinos iz naše povijesti kustoskih praksi: „Naime, 1969. godine još kao relativno mladi povjesničar umjetnosti Želimir Košćević (rođen 1939.) odlazi na stipendiju u štokholmski



Moderna Museet u periodu radikalnih priprema legendarne (prevratne) izložbe *Poeziju stvaraju svi! Transformirajmo svijet*, gdje se umjesto materijalnih umjetničkih djela izlažu geste i stavovi, što otvara izložbeni prostor ne samo za tada ranu konceptualnu praksu nego i za radikalno političke stavove poticanjem okupljanja pristaša Crnih pantera unutar izložbe.“ Upravo je Košćevićeva rubna pozicija po povratku, maje-više neformalnog tipa kao „voditelja“ nedefiniranog izložbenog prostora zagrebačkog SC-a, omogućila slobodu prostora i pristupa, eksperimentalni način rada i promicanje novih kulturnih/umjetničkih praksi na mjestu koje je postalo „sredstvo/način/medij institucionalne i društvene kritike“, te lokalizacija „virusa“ povijesnih promjena koje su slijedile. Kao faktor medijacije u konceptualizaciji, produkciji i kritičarsko-teorijskom posredovanju izložbe, njegov je kustoski izbor bio okrenut protiv sustava komodifikacije umjetnosti, njegovog elitističkog stava, pa bila u pitanju i konceptualna umjetnost ili nekritičko prisvajanje različitih „kritičkih umjetničkih praksi sa Zapada“. Zapravo je njegovo kustosko i kulturološko djelovanje svojom odlučnošću i upornošću promoviralo pristup prema vizualnoj umjetnosti kao kompleksnom prostorno-vremenskom, a i tjelesnom, fenomenu u koji je ugrađen svijet oko nas, a i mi sami.

Tu početnu logiku nadilaženja materijalnosti umjetničkog djela i granica „bijeke kocke“ galerijskog prostora prati potom znanstvena istraživačica njegovog opusa sve do eksplicitno elaborirane „kartografske teme“ u poznatom opsežnom projektu *Kartografi: Geo-gnostičke projekcije za 21. stoljeće*: o konceptu granice i prelasku granice, o „granicama razdvajanja i dodira“, o „propusnosti granice i kartografije naslijeđa/tradicija, odnosno kolektivne memorije, kao i proces historijske dekolonizacije“. Autorica nam prezentira

material of the strategy and tactics of this curatorial concept of subjectivation in public action, thereby reactualising both the curatorial practice approach and the material itself. The project exhibited completely different artistic procedures and works, with accompanying programmes, "aimed at deconstructing and demystifying the idea of borders and thus delimited spaces"; which Koščević connects more with the identity phenomenon than with the visualisation of geographical maps, because they can leave behind "desolation and many dead", saying "I concluded that maps are also potentially dangerous material, even explosive". This was, therefore, a presentation of a selection of the most interesting then (in the nineties) recent works created in different areas on the topic of maps, and collected in one place. And so, "in short", said Koščević, "imaginary cartography begins where the scientific one ends". By questioning the relationship between the verbal and iconic signs (for example, the "cartographic" works by Vlado Martek), maps in their cognitive and symbolic relations become a medium of artistic research on how space is experienced, appropriated, interpreted or communicated "where unknown worlds penetrate the membrane of known worlds".

Even before the end of the 20th century, there is a note to which the author of the book refers: "The paradigm of the artist as creator has long been surpassed, postmodern theory has introduced the 'author as producer', and end-of-the-millennium theorists speak of the artist as geographer, the artist as anthropologist... Today, there are no longer any unique definitions of art and the artist, the individual and the community. Redefinition of the concept of territory, decentralisation, anthropological revision of spiritual and aesthetic values, problems of the centre and the periphery, are just some of the countless fields of research of contemporary artists."³ And Koščević, the "curator-meta-artist", notes: "The descriptive phase of art is landscapes, the utopian one is the avant-garde, and the

conceptual one is maps", to which we add, as other (heterotopian) places. But of course, we should not forget Michel Foucault's reminder that space is of primary importance in any use of power. Therefore, in the end, we can ask ourselves together with the author, quoting Artur Žmijevski: "Does contemporary art have any visible social impact?", despite the curatorial function in Bourriaud's sense of the discourse of post-production, which has in the meantime become an important part of the expanded field of artistic production.⁴ And despite the "situationist" transformation of the "observer" into a productive participant or the curatorial position into a form of artistic discourse ("curatorial" or "discursive" turn in addition to "spatial", "iconic", "social"...). In any case, this is a direct insight into the critical re-evaluation of the modernist category of the "artistic subject" within the system of the "art world", through the approach of "cognitive mapping" (F. Jameson), abandoning the closed system "for the open field of the real world and all its levers of power".

To that we should add the concluding words of this exceptional undertaking by the author Silva Kalčić on the creation of a new discursive space around artistic practice: "It is important to emphasize that the history of curatorial practices is a relatively poorly researched area in the Croatian art historical context, while it is becoming increasingly present on the international level". Therefore, we are left with further research into the "power of exhibition" of various spatial niches as nodal loci of a radical cartography of geo-gnostic projections, its toolkit, as well as exhibition and curatorial nonlinear narratives... Therefore: *Read the book about Želimir Koščević!* - to paraphrase the spatial tactics of the creative interventions of our aforementioned conceptual artist.

Sonja Briski Uzelac

Translated by Ivana Amerl ■

³ Jelica Zihlerl, "Aleksandar Garbin, istarski umjetnik – kartograf, Glas Istre, 2 May 1997 p. 33.

⁴ Also Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija – kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, MSU, Zagreb, 2013, (Fr. original from 2001).

pomno sakupljen rasuti materijal strategije i taktike ovog kustoskog koncepta subjektivacije u javnom djelovanju, čime se reaktualizira i pristup kustoske prakse i sam materijal. U projektu su bili izloženi posve različiti umjetnički postupci i radovi, uz prateće programe, „usmjereni na dekonstruiranje i demistificiranje ideje granica i tako omeđena prostora“; a što Košćević više povezuje s identitetskim fenomenom nego s vizualizacijom zemljopisnih karata, jer one iza sebe mogu ostaviti „pustoš i mnogo mrtvih“, te kaže „zaključio sam kako su zemljovid i potencijalno opasan materijal, čak eksplozivan“. To je, dakle, bio prikaz izbora najzanimljivijih tada (devedesetih godina) recentnih radova nastalih na različitim prostorima na temu zemljovida, a sakupljenih na jednom mjestu. I tako, „sažeto“ govorio je Košćević, „imaginarna kartografija započinje tamo gdje znanstvena završava“. Propitujući odnos između verbalnog i ikoničkog znaka (primjerice „kartografski“ radovi Vlade Marteka), karte u svojim kognitivnim i simboličkim odnosima postaju medij umjetničkog istraživanja kako se doživljava, prisvaja, interpretira ili komunicira prostor „gdje neznani svjetovi prodiru kroz opnu znanih svjetova“.

Još prije kraja 20. stoljeća stoji bilješka na koju se poziva autorica knjige: „Već odavna je prevladana paradigma o umjetniku stvaraocu, postmoderna teorija uvela je 'autora kao producenta', a teoretičari s kraja milenija govore o umjetniku geografu, umjetniku antropologu... Jedinstvenih definicija o umjetnosti i umjetniku, individui i zajednici danas više nema. Redefinicija pojma teritorij, decentralizacija, antropološka revizija duhovnih i estetskih vrijednosti, problemi centra i periferije, samo su neka od bezbrojnih polja istraživanja suvremenih umjetnika.“³ A Košćević, „kustos – metaumjetnik“ bilježi: „Deskriptivna faza umjetnosti su pejzaži, utopijska je avangarda, a konceptualna su mape“, na što

dodajemo, kao druga (heterotopijska) mjesta. No dakako, ne treba ipak zaboraviti na podsjećanje Michela Foucaulta, kako je prostor od primarne važnosti u bilo kakvoj upotrebi moći. Stoga se, na kraju, možemo zajedno s autoricom zapitati, citirajući Artura Žmijevskog: „Ima li suvremena umjetnost ikakva vidljiva socijalnog utjecaja?“, usprkos kustoskoj funkciji u Bourriaudovu smislu diskursa postprodukcije koja je u međuvremenu postala važan dio proširenog polja umjetničke produkcije.⁴ I usprkos „situacionističkom“ pretvaranju „promatrača“ u produktivnog sudionika ili kustoske pozicije u oblik umjetničkog diskursa („kustoski“ ili „diskurzivni“ obrat pored „prostornog“, „ikoničkog“, „društvenog“...). U svakom slučaju, radi se o izravnom uvidu u kritičko prevrednovanje modernističke kategorije „umjetničkog subjekta“ unutar sustava „svijeta umjetnosti“, pristupom „kognitivnog mapiranja“ (F. Jameson), napuštanja zatvorenog sustava „radi otvorenog polja stvarnog svijeta i svih njegovih poluga moći“.

I, pritom, treba dodati zaključne riječi ovog iznimnog pothvata autorice Silve Kalčić o stvaranju novog diskurzivnog prostora oko umjetničke prakse: „Važno je istaknuti da je povijest kustoskih praksi relativno slabo istraživano područje u hrvatskome povijesnoumjetničkom kontekstu, dok na međunarodnom planu postaje sve prisutnije“. Dakle, preostaje nam daljnje istraživanje „moći izlaganja“ različitih prostornih niša kao čvorišnih locusa jedne radikalne kartografije geo-gnostičkih projekcija, njenog instrumentarija, te izložbenih i kustoskih nelinearnih narativa... Stoga: *Čitajte knjigu o Želimiru Košćeviću!* – da parafraziram prostornu taktiku kreativnih intervencija našeg spomenutog konceptualnog umjetnika.

Sonja Briski Uzelac ■

³ Jelica Zihlerl, „Aleksandar Garbin, istarski umjetnik – kartograf, Glas Istre, 2.5. 1997. str. 33.

⁴ Također Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija – kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, MSU, Zagreb, 2013., (fr. izvornik iz 2001.).