

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

EKSPERIMENTALNE KUSTOSKE PRAKSE NA SUVREMENOJ  
HRVATSKOJ SCENI

Klara Petrović

Mentor: dr.sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

ZAGREB, 2018.

## Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

### EKSPERIMENTALNE KUSTOSKE PRAKSE NA SUVREMENOJ HRVATSKOJ SCENI

#### Experimental Curatorial Practices in Croatia's Contemporary Scene

U radu je razrađen pojam eksperimentalnih kustoskih praksi u kontekstu hrvatske suvremene kulturno-umjetničke scene te su spomenuti važni izazovi s kojima se kustoska praksa općenito nosi u Hrvatskoj. Eksperimentalnost kustoskih praksi na sceni potkrepljena je primjerima praksi koje započinju šezdesetih godina 20. stoljeća i nastavljaju se, rascjepkano po desetljećima, sve do danas. Primjeri obuhvaćaju izvedene kustoske koncepte koji su se pokazali relevantnima za svoj lokalni kontekst zbog svoje inovativne prirode koja se mijenja s obzirom na razdoblje u kojem se koncept odvija – od izjednačavanja života i umjetnosti šezdesetih do ekstenzivnih istraživačkih pothvata devedesetih godina.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 50 stranica. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: kustoska praksa, eksperiment, nezavisna scena, izložbe, interdisciplinarnost

Mentor: dr.sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: \_\_\_\_\_

Datum predaje rada: \_\_\_\_\_

Datum obrane rada: \_\_\_\_\_

Ocjena: \_\_\_\_\_

*Ja, Klara Petrović, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost/ diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Eksperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.*

*U Zagrebu, 12.07.2018.*

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. OSVRT I ANALIZA RELEVANTNIH POJMOVA .....	6
2.1. POJAM „SUVREMENE KUSTOSKE PRAKSE“.....	6
2.2. POJAM „EKSPERIMENTALNOSTI“ .....	10
3. IZAZOVI SUVREMENE KUSTOSKE PRAKSE .....	13
4. PREGLED EKSPERIMENTALNE INOVATIVNE KUSTOSKE PRAKSE S PRIMJERIMA IZLOŽBI.....	15
4.1. PRVO RAZDOBLJE: OD 60-IH DO 90-IH GODINA.....	15
4.1.1. ŽELIMIR KOŠČEVIĆ KAO VODITELJ GALERIJE STUDENTSKI CENTAR	20
4.1.2. IDA BIARD I GALERIJA STANARA.....	24
4.1.3. KUSTOSKO DJELOVANJE ČLANOVA PODROOM-A.....	26
4.1.4. MLADEN STILINOVIĆ KAO UMJETNIK-KUSTOS GALERIJE PROŠIRENIH MEDIJA.....	27
4.1.5. NOVA UMJETNIČKA PRAKSA U GRADSKOJ GALERIJU SUVREMENE UMJETNOSTI.....	29
4.2. DRUGO RAZDOBLJE: TRANZICIJSKE 1990-TE.....	30
4.2.1. ART RADIONICA LAZARETI.....	31
4.4.2. LABIN ART EXPRESS.....	34
4.4.3. 23. SALON MLADIH I IZLOŽBA <i>EGOEAST</i> .....	37
4.4.4. FESTIVAL MEDIA SCAPE .....	39
4.4.5. 33. ZAGREBAČKI SALON .....	41
4.4.6. STAGNACIJA KASNIH DEVEDESETIH .....	42
4.5. TREĆE RAZDOBLJE: DVIJETISUĆITE GODINE I PREVLAŠT NEZAVISNE KULTURNE SCENE.....	44
4.5.1. KUSTOSKI KOLEKTIV WHW .....	45
4.5.2. KONTEJNER   BIRO SUVREMENE UMJETNIČKE PRAKSE .....	47
5. ZAKLJUČAK.....	53

## 1. UVOD

Ekperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni još uvijek nisu prihvaćen pojam iako se u literaturi često govori o eksperimentalnim istupima hrvatskih kustosa, posebno tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća. Meštrov i Richter upozoravaju da „afirmaciju kustosa kao bitne karike u procesu izgradnje sistema vizualne umjetnosti lokalni širi društveni kontekst još nije dovoljno prepoznao,“<sup>1</sup> referirajući se time na institucije koje do danas nisu preuzele ulogu glavnih posrednika između javnosti i vizualne umjetnosti. Situacija do danas nije promijenjena, a osim pokušaja začetka istraživanja kustoskih praksi općenito, a zatim i eksperimentalnog aspekta istih u časopisu *Život umjetnosti* 2009. godine, većih osvrti i zadiranja u ovu temu nije bilo.

Posebna problematika je kontekstualizacija kustoskih praksi koja prati vlastitu nit, bez oslanjanja isključivo na umjetnike čiji su radovi izlagani u određenim periodima. Kustoska praksa u Hrvatskoj ima bogatu povijest koja nije dovoljno dokumentirana kao povijest izložbi već kao praksa usporedna umjetničkoj što pokazuju postojeći arhivi u kojima je naglasak na izlagana djela uglavnom bez, primjerice, ijedne fotografije postava, snimka koji bi prikazivao kustoska izlagačka rješenja unutar prostora ili uopće spomena kustosa koji je izložbu postavio. Među izložbama čija kustoska praksa je dokumentirana, mnogi su primjeri inovativnog djelovanja koje unosi velike promjene na kulturno-umjetničkoj sceni.

U šezdesetim godinama osjetna je velika povezanost ekperimentalne kustoske i umjetničke prakse koja se ponekad miješa i zamagljuje granice djelovanja što kroz sedamdesete i osamdesete godine zamjenjuje umjetnički eksperiment bavljenja kustoskim poslom. Iako literatura naglašava da se u devedesetim godinama događa svojevrsna pauza u izlagačkim praksama općenito, pokazat ću primjere inovativnih kustoskih eksperimenata koji se javljaju početkom devedesetih godina i uvelike utječu na buduće kustose pripremajući plodno tlo, primarno zbog istraživačkog stava i arhiviranja prošlosti. Početkom 2000-ih godina, nezavisne organizacije poput kustoskih kolektiva

---

<sup>1</sup>Meštrov, Ivana i Richter, Mihaela, „Fragmenti kustoskog diskursa“, u: *Život umjetnosti* 85 (2009.), 10.

WHW i Kontejner kustosku praksu neprestano osvježavaju uvođenjem interdisciplinarnog suradničkog modela.<sup>2</sup>

U ovom radu pokušavam odrediti što bi eksperimentalna kustoska praksa mogla označavati u hrvatskom kontekstu i njezine karakteristike potkrijepiti različitim primjerima kustoskih koncepata od šezdesetih godina do danas.

---

<sup>2</sup> Meštrov, Richter, 2009., 9.

## 2. OSVRT I ANALIZA RELEVANTNIH POJMOVA

Pisanje o dosad nedefiniranom pojmu teorije povijesti umjetnosti mora nužno započeti pojmovnom diseminacijom i ponovnim sastavljanjem. To podrazumijeva pronalazak prihvaćenih definicija pojmova unutar naslova rada te konstruiranje finalnog oblika po kojemu se, zatim, određuje sama praksa. Radi se o pojmu eksperimentalne suvremene kustoske prakse, a važno je naglasiti da se odnosi samo na hrvatsko područje, gdje literatura o kustoskim praksama općenito postoji samo u oblicima razgovora, rijetkih osvrti na kustoske aspekte izložbe i ponekih članaka, čemu je uzrok činjenica da kustoska praksa nije bila predmetom istraživanja u razdoblju između 1960. i 2000. godine. Dokumentacija koja postoji nije niti usustavljena unutar nekog arhiva niti digitalizirana, što uvelike otežava cjelovito sagledavanje kustoske aktivnosti na hrvatskoj kulturno-umjetničkoj sceni. No, pojmovi koji tvore tematiku rada su u literaturi itekako pokriveni stoga se na temelju njih može stvoriti privremeni opis u koji će se zatim uklopiti određene prakse i na taj način se lakše nazrijeti kontinuitet ili, upravo, diskontinuitet eksperimenta u području kustoskog djelovanja u Hrvatskoj.

### 2.1. POJAM „SUVREMENE KUSTOSKE PRAKSE“

Kustoske prakse u sebi sadržavaju riječ *kustos* što podrazumijeva da su to prakse koje odrađuje upravo osoba čije je zanimanje kustos. Lawrence Alloway navodi da tradicionalne dužnosti kustosa uključuju redom: nabavu djela za muzej, nadgledanje konzervacije djela i izlaganje djela u sklopu izložbe.<sup>3</sup> Adrian George pojam kustosa, u *The Curator's Handbook*, definira kao osobu koja interpretira i odabire umjetnička djela za izložbu. Važno je napomenuti da autor proširuje definiciju s obzirom na suvremeno stanje kustoskog posla. Navodi da današnja uloga kustosa uključuje i uloge producenta, naručitelja, organizatora općenito i organizatora izložbe, edukatora te menadžera.<sup>4</sup> Znači li to da su kustoske prakse upravo producentsko, organizatorsko, edukacijsko i menadžersko djelovanje osobe sa zanimanjem kustosa? Pokazuje se u praksi od kasnih

---

<sup>3</sup>Alloway, Lawrence, „The Great Curatorial Dim-Out“, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, London: Routledge, 1991., 221.

<sup>4</sup> Vidi u: George, Adrian, *The Curator's Handbook: Museums, Galleries, Independent Spaces*, London: Thames&Hudson Ltd, 2015., 2.

devedesetih do danas da kustos uistinu preuzima na sebe opise poslova koji nisu bili tradicionalno pripisani kustoskoj praksi, što će biti vidljivo u narednim poglavljima.

Postoje različite vrste kustosa, a George ih dijeli u nekoliko skupina:

1. Kustos koji je stručnjak za određen predmet unutar institucije s velikom zbirkom: u tom slučaju neke od tradicionalnih kustoskih obaveza poput dokumentacije ili konzerviranja preuzimaju drugi zaposlenici.
2. Kustosi manjih organizacija: u čijem slučaju postoji mogućnost da na sebe preuzmu obaveze koje nisu originalno pripisane kustoskom poslu.
3. Nezavisni kustosi: svoje uloge uglavnom sami određuju.
4. Kustos-umjetnik koji je naizgled slobodan, čak potican da promijeni konvencije institucije koja ga poziva na rad.<sup>5</sup>

Kustos bi trebao biti edukator u razdoblju hiper-produkcije kulturnih dobara. Trebao bi prvenstveno biti filter ukusa koji može reći koje umjetničko djelo je „dobro“ i zašto.<sup>6</sup> Osim toga, kustos ima moć koju treba češće iskoristavati: konstruiranjem koncepta oko bilo koje trenutne problematike, on važna pitanja dovodi direktno pred publiku.<sup>7</sup>

Miško Šuvaković se u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* osvrće upravo na pojam kustoskih praksi. On piše da su kustoske prakse „teorijske i praktične, stvaralačke, posredničke i birokratske aktivnosti u koncipiranju, artikulaciji, organizaciji, izvođenju, kolekcioniranju, arhiviranju, dokumentiranju, predstavljanju i promociji koncepcija umjetnosti, kulture i politike, umjetničkog rada, umjetnika, svijeta umjetnosti i povijesti umjetnosti kroz kulturalne institucije i masovne medije.“<sup>8</sup> Ukratko rečeno, kustoske prakse su aktivnosti vezane uz djelovanje kustosa u području institucionalne umjetnosti prikazivane unutar kulturnih institucija. Suvremena kustoska praksa nužno se preklapa sa suvremenom umjetničkom praksom s obzirom na to da je kustosko djelovanje neodvojivo od umjetnosti jer je suština posla vezana uz, ako ne umjetničke objekte, onda ideje i teorijska promišljanja o umjetnosti. Šuvaković suvremenu umjetnost definira kao aktualnu umjetnost, onu koja se događa u trenutku kada se o njoj govori i piše, ali naglašava da postoji i

---

<sup>5</sup> George, 2015., 6.

<sup>6</sup> George, 2015., 12.

<sup>7</sup> George, 2015., 13.

<sup>8</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, ur. Jasna Galjer i Ranko Horetzky, 2005., 338.



definicija po kojoj je to umjetnost druge polovine 20. stoljeća: „Termin treba shvatiti kao operativni i tehnički, koji muzejskim institucijama koje prate suvremenu umjetnost, promjene stilova i pokreta, omogućava otvoren i promjenjiv nomadski pristup umjetnosti.“<sup>9</sup> Dakle pojam suvremenosti u kulturno-umjetničkom smislu fluidan je s obzirom na korištenje. U ovom slučaju pojam će biti korišten kao pokazatelj razdoblja od šezdesetih do danas, istovremeno se osvrćući na kontekstualizaciju mišljenja i stanja uma razdoblja u kojem se određena izložba odvija.

Definicija kustoskog posla iz razdoblja kad je Muzej suvremene umjetnosti još imao naziv Galerija suvremene umjetnosti glasi „rad na izložbama i promociji umjetnosti“<sup>10</sup> iako je Galerija bila među prvim institucijama u kojima se taj opis mijenjao i proširivao. No, tek u devedesetim godinama dolazi do službenog obrata i kustos se potpisuje na projekt – dotad se potpisivao samo urednički posao u pripremi publikacije.<sup>11</sup> Dakle kustos dobiva zaslugu za kustoski posao tek 1990-ih godina – tridesetak godina nakon prvih prepoznavanja kreativnih kustoskih istupa. Viculin se u predgovoru kataloga 33. zagrebačkog salona osvrće na status kustosa u svijetu i zaključuje da ih je „tek naše vrijeme uzdiglo do razine internacionalnih mega-zvijezda...“<sup>12</sup>

Kustosko djelovanje najčešće ima kao cilj realizaciju izložbe, a ona je oblik prezentacije umjetničkih radova (ili umjetničkog rada) u galerijskom, muzejskom ili bilo kojem alternativnom izlagačkom prostoru.<sup>13</sup> Izložbe mogu biti samostalne (prezentiranje umjetničkog rada jednog umjetnika), grupne (prezentiranje radova više umjetnika povezanih konceptom izložbe i temom, ili ne), autorske izložbe (koje prikazuju općenitiji pojam poput aktualnih problema, određene epohe ili nadolazeće epohe u umjetnosti) te izložbe kao umjetnički rad („smišljeno organiziran prostor u kojem su umjetnička djela u konceptualnom i likovnom odnosu“<sup>14</sup>, postav koji realizira teoretičar umjetnosti, a čiji je cilj korištenje djela kako bi se prikazao određena privatna emocija ili postav koji je realizirao umjetnik preuzimajući uloge kritičara, kustosa ili povjesničara umjetnosti kako bi prikazao određene probleme kroz umjetnikovu perspektivu i učinio postav

---

<sup>9</sup> Šuvaković, 2005., 581.

<sup>10</sup> Milovac za Meštrov, Ivana i Richter, Mihaela, „Razgovori – strategije približavanja kustoskih praksi“, u: Život umjetnosti 85 (2009.), 107.

<sup>11</sup> Milovac za Meštrov, Richter, 2009., 108.

<sup>12</sup> Viculin, Marina, „Nacrt jednog objašnjenja“, u: 33. zagrebački salon, katalog izložbe (15.05. – 14.06.1998.), Zagreb: MGC Klovićevi dvori, 1998., bez paginacije

<sup>13</sup> Vidi u: Šuvaković, 2005., 287.

<sup>14</sup> Šuvaković, 2005., 287.

svojim meta-umjetničkim djelom<sup>15</sup>). Tijekom 20. stoljeća izložbe su postale medijem kroz koji je većina umjetnika i umjetničkih radova postalo poznatima.<sup>16</sup> Nakon šezdesetih godina i Altshulerova „uzdizanja kustosa“ počeli smo kao kulturna zajednica uviđati važnost dokumentiranja. Kontekst prezentacije umjetničkog rada oduvijek je bio važan u smislu njegove recepcije, a zadnjih šezdesetak godina prakse pokazalo je da je način na koji je rad prikazan prvi put, ako je uspješno, vrlo važno za daljnju recepciju cijelog opusa autora.<sup>17</sup>

Postoje filozofska razmišljanja o hibridnosti suvremene kustoske prakse s umjetničkom i razmišljanju o kustoskom djelovanju kao umjetničkom. Primjerice, Rossen Ventizislavov piše da bi se kustoska praksa trebala smatrati lijepom umjetnošću, a argumentira to kroz nekoliko točaka. Suvremeni kustoski posao, kako je navedeno, obuhvaća neke osnovne djelatnosti, a Ventizislavov većinu njih samima po sebi smatra umjetničkim djelima s obzirom na to da imaju u sebi kreativnu vrijednost. Primjerice, selekcija umjetnina i uvođenje novih kustoskih narativa je samo po sebi kreativni posao. Osim toga, smatra da se naše razumijevanje onoga što je kustos potpuno izmijenilo u proteklih stotinjak godina – do te mjere da je moguće izjednačiti umjetničku i kustosku praksu.<sup>18</sup> Kustoska praksa evoluirala je tako da sadržava u sebi umjetničko stvaranje, a umjetnička praksa već u nastajanju uključuje postojanje kustoskog djelovanja.<sup>19</sup> Problem nastaje kad se razmišlja o razlici između postavljanja izložbe i „performativnog kuriranja.“ Kako se postaviti prema umjetničkoj praksi bez nametanja promatračeve reakcije?<sup>20</sup>

Ivana Meštrov i Mihaela Richter se u 85. broju časopisa *Život umjetnosti* (2009.) osvrću na sam pojam kustosa i onoga što podrazumijeva kustosku profesiju. Smatraju da je to oblik kulturalne prakse vrlo fleksibilnog tipa, a ono što se može označiti kao fiksno, odnosno, ono što nije sklono naglim promjenama, je to da se bavi umjetničkim praksama i da se upisuje u takozvani umjetnički sistem koji je dio kulturnog i društvenog polja.<sup>21</sup> Javljuju se paradoksi i kontradikcije u individualnim opisima kustoskog posla s obzirom na količinu profesija koje se pokušavaju

---

<sup>15</sup> Vidi u: Šuvaković, 2005., 287.

<sup>16</sup> Cherix, 2011., 6.

<sup>17</sup> Cherix, 2011., 8.

<sup>18</sup> Ventizislavov, Rossen, „Idle Arts: Reconsidering the Curator“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (2014.), 83.

<sup>19</sup> Ventizislavov, 2014., 84.

<sup>20</sup> Doherty, Claire, „The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism“, u: *Art of Encounter* 15 (2004.), 2.

<sup>21</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 5.

„unijeti“ u polje djelovanja jednog kustosa, što nije nužno istina, posebno za kustose koji se zapošljavaju unutar muzejskih institucija gdje je njihov opis posla nužno specifičniji nego kustosa nezavisne organizacije. Meštrov i Richter zaključuju kako je zadatak određivanja onoga „što će kao (umjetničko djelo) izdržati test vremena, te kako će se na taj rezidij gledati“ upravo glavni zadatak kustosa.<sup>22</sup> Walter Grasskamp se bavi problemom ravnoteže u odnosu umjetnik – djelo – kustos gdje nijedno umjetničko djelo ne može stvoriti vlastiti uspjeh, ali mogućnost suda mora ostati objektivna bez reference na osobu koja ga je učinila uspješnim.<sup>23</sup> Kao idealan primjer proizvodnje povijesti umjetnosti on smatra Documentu zbog njene upornosti, dugovječnosti i preživljavanja vlastitih poteškoća.<sup>24</sup> Manifestacije poput dokumente, odnosno kustosi tih manifestacija, olakšavaju povijesti umjetnosti selekciju radova odlučujući što je suvremeno i vrijedno kritičkog, analitičkog i arhivskog proučavanja. Internacionalno, od kustosa bi se trebalo očekivati da promišljaju i rade u skladu s trenutnim socio-političkim događanjima, ali povijest nam pokazuje da dosad to nije bilo tako.<sup>25</sup> Kao anticipatori određenih trendova u umjetnosti, kulturi i društvu, očekuje se od kustosa suvremene umjetnosti da, zbog svoje upućenosti, sami vrše najbolju moguću selekciju radova koji bi prikazivali trenutnu svjetsku ili lokalnu situaciju. Ipak, pokazalo se da je proučavanje, primjerice, žena u umjetnosti nastupilo tek nakon mnogih prosvjeda i aktivističkih akcija usmjerenih direktno na muzejske institucije koje su ih dotad potpuno ignorirale. Koncept selekcije krucijalan je za današnje razumijevanje umjetnosti – umjetnički radovi koji ne nose u sebi naputak za izlaganje nužno traže medijacijsku pomoć kustosa bez kojeg bi djelo možda ostalo nerazumljivo većinskoj publici.<sup>26</sup>

## 2.2. POJAM „EKSPERIMENTALNOSTI“

Nakon definirane suvremene kustoske prakse, ostaje nam definirati po čemu je eksperimentalna kustoska praksa eksperimentalna. Šuvaković definira pojam eksperimentalne umjetnosti kao one „zasnovane na projektu, istraživanju i inovaciji. Projekt eksperimenta je plan i program

---

<sup>22</sup> Meštrov, Richter, 2009., 5.

<sup>23</sup> Vidi u: Grasskamp, Walter, „For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?“, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Thinking about exhibitions, London: Routledge, 1991., 69.

<sup>24</sup> Vidi u: Grasskamp, 1996., 71.

<sup>25</sup> Vidi u: Alloway, 1996., 229.

<sup>26</sup> Ventizislavov, 2014., 86.

istraživanja pravila realizacije, pojavnosti, funkcioniranja i prezentacije umjetničkog rada.<sup>27</sup> Ako to primijenimo na suvremenu kustosku praksu, pomoćna definicija glasila bi otprilike ovako: eksperimentalne suvremene kustoske prakse su teorijske i praktične, stvaralačke, posredničke i administrativne aktivnosti u koncipiranju, artikulaciji, organizaciji, izvođenju, kolekcioniranju, arhiviranju, dokumentiranju, predstavljanju i promociji koncepcija umjetnosti, kulture i politike, umjetničkog rada, umjetnika, svijeta umjetnosti i povijesti umjetnosti, zasnovane na inovaciji i projektnom planiranju. U pomoćnoj definiciji izostavljeno je oslanjanje eksperimentalne kustoske prakse isključivo na projekt i istraživanje jer kustoske prakse već sadržavaju i podrazumijevaju oboje. Šuvaković piše da „projekt (...) prethodi realizaciji umjetničkog djela i osigurava mu konceptualni, metodološki, značenjski i vrijednosni kontekst“, ali eksperimentalna kustoska praksa samoj sebi osigurava navedene kontekste jer, za razliku od umjetnosti, sadržava u sebi aktivnosti koje rade upravo to. Iako nisu nužno bazirane na projektu, zahtijevaju projektiranje prije same realizacije za razliku od umjetnosti koja nužno ne zahtijeva prethodnu konceptualizaciju i istraživanje osim ako je eksperimentalna.

Po Šuvakoviću, istraživanje u sferi eksperimentalne umjetnosti ne rezultira umjetničkim djelom već spoznajom prirode umjetnosti, odnosno, spoznaji koja proizlazi iz djela.<sup>28</sup> Isto tako, iz istraživanja unutar eksperimentalnih kustoskih praksi, proizlazi spoznaja koncepta, tematike, postava ili bilo kojeg drugog dijela izložbenih aktivnosti te aktivnosti koje prethode izložbenom jer ono izložbeno nije nužno fizički prisutno (primjerice: Internet umjetnost, serija performansa ili nešto drugo). Bitan rezultat istraživanja, po Šuvakoviću, je upravo inovacija koju dijeli eksperimentalna umjetnost s eksperimentalnim kustoskim praksama, a koja omogućuje pronalaženje novih načina djelovanja.

Samo po sebi, istraživanje u umjetnost uvodi znanstvene metode. Te znanstvene metode su, po Šuvakoviću, metode istraživanja pojavnosti vizualnih fenomena, zakona vizualnog oblikovanja, novih materijala i medija i konceptualne prirode umjetnosti.<sup>29</sup> „Istraživanje je skup postupaka otkrivanja, razvijanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja funkcija, metoda, vrijednosti i smisla umjetnosti.“<sup>30</sup> Povijest umjetnosti i kustoska praksa su istraživačke društvene znanosti koje

---

<sup>27</sup> Šuvaković, 2005., 161.

<sup>28</sup> Vidi u; Šuvaković, 2005., 161.

<sup>29</sup> Vidi u: Šuvaković, 2005., 286.

<sup>30</sup> Šuvaković, 2005., 286.

u sebi sadrže navedene metode i to ih ne čini eksperimentalnima. Ono što ih čini eksperimentalnima je upotreba istraživanja u svrhu dolaženja do inovacije ili u svrhu odrađivanja svojevrsnog eksperimenta na polju izlagačke djelatnosti. Općenito za kustose umjetnost ima spoznajnu vrijednost te sama sadrži problem koji oni trebaju riješiti, a za kustose koji se bave eksperimentalnom praksom, istraživanjem, interpretiranjem i prevođenjem umjetnosti dolazi se do novih prikazivačkih mogućnosti. Cilj znanosti je spoznaja koja proizlazi iz rješavanja problema nastalim pitanjima „kako“ i „zašto,<sup>31</sup> a cilj spoznaje je djelovanje – nakon djelovanja, u eksperimentalnoj kustoskoj praksi dolazi do inovacije.

---

<sup>31</sup> Šešić Dragičević, Milena i Stojković, Branimir, *Kultura / Menadžment / Animacija / Marketing*, Zagreb: Kulturno informativni centar KIC Zagreb, 2003., 267.

### 3. IZAZOVI SUVREMENE KUSTOSKE PRAKSE

Suvremene kustoske prakse ovise o okruženju u kojem se odvijaju – od društveno-političke situacije i kulturnih politika države, sve do interesa za kulturom na individualnoj građanskoj razini. Kulturna politika je aspekt koji može lako preusmjeriti kustoske prakse. Moguća su dva različita značenja kulturne politike jer može biti tumačena kao implicitna ili eksplicitna. Implicitna su svi postupci države koji nenamjerno utječu na polje kulture dok bi eksplicitna sadržavala namjeru za usmjeravanjem kulturnog područja u određenom smjeru.<sup>32</sup> „Suvremena kulturna politika je svjesno reguliranje javnog interesa u području kulture i odlučivanje o svim pitanjima vezanim uz kulturni razvitak jednog društva“<sup>33</sup>, a koncentrirana je na tri osnovna zadatka: očuvanje kulturne baštine i identiteta, razvoj suvremenog umjetničkog stvaralaštva i poticanje dostupnosti kulturnih dobara i kulturnog života.<sup>34</sup> U post-totalitarnom društvu kulturna politika je, do određene mjere i dalje ovisna o prijašnjim modelima kulturne politike, te o iskazanim zahtjevima demokratski orijentiranih intelektualaca. Karakteristike takozvanog tranzicijskog razdoblja zemalja Istočne Europe uglavnom su: nestabilnost političkih sustava, neriješeni ekonomski odnosi, preuveličavanje značaja tržišta bez uspostavljanja tržišnih odnosa, porast patriotizma i nacionalnih osjećaja te ukidanje cenzure iz ideoloških i uvođenje cenzure iz nacionalnih ili vjerskih razloga.<sup>35</sup> Šešić i Stojković navode kao suštinski problem postsocijalističkih zemalja za kulturu činjenicu da istovremeno s prestankom ideološke kontrole prestaje i državna briga jer su institucije upućene na tržište koje još uvijek ne postoji, odnosno, nije uspostavljeno.<sup>36</sup> Usporedno s procesom privatizacije javne i kulturne sfere, piše Dragosavljević, uveden je u upotrebu termin „projekt“ koji poziciju kustosa, odnosno, voditelja projekta, sad stavlja u ulogu menadžera projektnog ciklusa.<sup>37</sup> Kulturna politika nakon 2000. godine usmjerava se prema činjenicama i istraživanju, statističkim praćenjima, evaluacijama, a koncept kulture zasnovan je na građaninu.<sup>38</sup> U usporedbi s devedesetima u kojima se kulturna politika uglavnom bazira na strateškom planiranju te okretanju

---

<sup>32</sup> Vidi u: Šešić, Stojković, 2003., 27.

<sup>33</sup> Šešić, Stojković, 2003., 27.

<sup>34</sup> Vidi u: Šešić, Stojković, 2003., 27.

<sup>35</sup> Vidi u: Šešić, Stojković, 2003., 33.

<sup>36</sup> Vidi u: Šešić, Stojković, 2003., 33.

<sup>37</sup> Dragosavljević, Mirjana, „Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralaštva do kulturnog menadžmenta“, u: Život umjetnosti 93 (2013.), 95.

<sup>38</sup> Šešić, Stojković, 2003., 35.

ka građanskom društvu kao kolektivu koje od nacionalnog prelazi u transnacionalno stanovništvo unutar globalizacijskog trenda te se na pojedince koncentrira u smislu marginaliziranih skupina.

Uloga koju kustosi često preuzimaju je ona novinarska i likovno-kritičarska.<sup>39</sup> Primjerice, za suvremenika Haralda Szeemanna, Setha Siegelauba, veliku važnost nosili su i mediji te publicitet koji s njima dolazi. Također, Želimira Košćevića je oduvijek zaokupljao problem dovođenja umjetnosti običnom čovjeku i njezina demokratizacija.<sup>40</sup> Promovirajući svoje izložbe, sudjelujući u debatama, diskusijama i okruglim stolovima, kustosi se često moraju javno eksponirati kako bi prezentirana umjetnost dobila što veću vidljivost. Za formiranje kulturnih potreba presudna je uloga masovnih medija (radio i televizija) u smislu da su učinili kulturu dostupnom i onima koji nisu dotad bili kulturna publika. Mediji su gledateljima ponudili izbor i time znatno povećali publiku – a ne interes.<sup>41</sup> Značaj interneta za razvoj publike od samih početaka bio je velik, a posebno za nezavisne kulturne organizacije čije su manifestacije teže dospijevale na valove masovnih medija. Forumi, blogovi, društvene mreže i svi ostali oblici internetske komunikacije omogućili su dovođenje umjetnosti direktno do promatrača. U civilnom sektoru postoji najveća spremnost i stručnost za rad s publikom i ne-publikom<sup>42</sup> i zato su upravo demokratični mediji poput interneta, pomoću kojih se dolazi do nove publike, idealno sredstvo nezavisne scene. Odlike udruga, odnosno trećeg sektora, su neprofitna orijentacija i autonomnost u odnosu na državu. Riječ je o udruživanju u zajednicu koja zajednički odlučuje za razliku od na primjer, kulturne institucije, korporacije ili političke stranke u kojima vlada određena hijerarhija.<sup>43</sup> S obzirom na to da je nezavisna kustoska scena u Hrvatskoj procvatala početkom 2000-ih godina, rasla je zajedno s razvojem i integracijom interneta u naš svakodnevni život te na taj način uspjela ostvariti neku vrstu permanentne vidljivosti stvarajući vlastite prostore na digitalnim mrežama.

---

<sup>39</sup> George, 2015., 17.

<sup>40</sup> Loinjak, Igor, "Neki aspekti hrvatske likovne kritike s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godine", u: Artos 2 (2015), 7.

<sup>41</sup> Vidi u: Šešić, Stojković, 2003., 23.

<sup>42</sup> Šešić, Stojković, 2003., 27.

<sup>43</sup> Šešić, Stojković, 2003., 45.

#### 4. PREGLED EKSPERIMENTALNE INOVATIVNE KUSTOSKE PRAKSE S PRIMJERIMA IZLOŽBI

##### 4.1. PRVO RAZDOBLJE: OD 60-IH DO 90-IH GODINA

Izložbe pod nazivom *Nove tendencije* koje su se održavale u zagrebačkoj Gradskoj Galeriji suvremene umjetnosti od 1961.—1977. godine plod su uspješne suradnje kritičara i povjesničara umjetnosti (Božo Bek, Boris Kelemen, Matko Meštrović, Radoslav Putar) s umjetnicima (Ivan Picelj, Julije Knifer, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej i drugi), a interes i sadržaji varirali su od slike objekta, ambijenta, kompjutera, sve do vizualnih istraživanja.<sup>44</sup> Ivana Keser navodi da se projektom *Nove tendencije* „vodila kontinuirana razmjena inovacija u umjetnosti, na izlagačkom i teoretskom planu.“<sup>45</sup> *Nove tendencije* bile su, po Matku Meštroviću, serija izložbi neobičnih konstrukcija i kinetičkih instalacija prikazanih uz živahno sudjelovanje mladih ljudi iz samoorganiziranih grupa takozvanih istraživača koji su se zasitili „slika iz prašnjave vječnosti muzeja“ prihvaćajući svaku novinu kao dobrodošlu u ustaljenu umjetnost.<sup>46</sup> *Nove tendencije* bile su znak konačnog odmicanja od modernizma Enformela i apstraktnog ekspresionizma prema umjetničkom istraživanju (što je i naziv teksta Giulija Carla Argana u katalogu treće izložbe).<sup>47</sup> Zahvaljujući upravo *Novim tendencijama* i Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu pokrenula su se nova strujanja u institucionaliziranom galerijskom prostoru.<sup>48</sup>

U Zagrebu istovremeno djeluje grupa Gorgona koja se drži koncepta „umjetnosti kao načina postojanja“ i time se suprotstavlja etabliranim i institucionaliziranim izlagačkim, kustoskim i umjetničkim praksama tog doba. Gorgona djeluje u prostoru naziva Studio G od 1961.—1969. godine gdje članovi grupe, koje okuplja nihilistički duh onog vremena, eksperimentiraju s projektima anti-umjetnosti i anti-časopisa intervenirajući u pejzaž, isključujući publiku iz

---

<sup>44</sup> Vidi u: Keser, Ivana, „Kronologija“, u: EgoEast, Hrvatska umjetnost danas, katalog izložbe (26.11. – 13.12.1992.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1992., bez paginacije

<sup>45</sup> Keser, 1992., bez paginacije

<sup>46</sup> Vidi u: Meštrović, Matko, „Umjetnost i tehnologija nekad i sad“, u: Život umjetnosti 61/62 (1999.), 62.

<sup>47</sup> Vidi u: Šuvaković, Miško, „Kontejner: Radical Politics of Curatorial Peactices“, u: Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić, KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology, Zagreb: Revolver Publishing, 2010., 42.

<sup>48</sup> Galjer, Jasna, "Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća.", u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 36 (2012), 222.



umjetničkog prostora te slanjem pozivnica za nepostojeće otvorenje izložbe.<sup>49</sup> To je razdoblje inovacija na kulturnoj sceni koje koincidira sa sličnim načinom razmišljanja na internacionalnoj sceni. Strategije nove kustoske prakse drugačije su na ovim prostorima nego na Zapadu s obzirom na razlike u političkim sustavima. Jasna Galjer primjećuje da su usmjerene „kritici anakronih, birokratiziranih oblika institucionaliziranog umjetničkog svijeta, i nastojanju afirmiranja nove umjetničke prakse i rasprave o umjetnosti.“<sup>50</sup>

Ivana Keser osvrće se na prijašnje dekade u svojoj *Kronologiji*: „Pedesete i šezdesete godine bilježe promatranje pojavnosti umjetničkog predmeta u kontekstu okoline, što se u sedamdesetim godinama intenzivira i iz apstraktnog prelazi u konkretan prostor, u samu jezgru društva.“<sup>51</sup>

Harald Szeemann, diplomirani povjesničar umjetnosti, arheolog i novinar, uvođenjem nove kustoske prakse sredinom 20. stoljeća redefinirao je pojam kuriranja u skladu s redefiniranjem kulturnih praksi općenito, što je utjecalo i na događanja na kulturno-umjetničkoj sceni u Hrvatskoj. Tako je djelovanje Želimira Košćevića i Ide Biard potpuno logičan nastavak započete globalne reforme kustoskih aktivnosti i onoga što pojam kustosa podrazumijeva.<sup>52</sup> Szeemann 1972. dobiva priliku sudjelovati u organizaciji *Documente 5* u Kasselu kao najmlađi kustos dotad. Te godine na institucionaliziranu scenu velikih izložbi (poput venecijanskog bijenala) dospjela je konceptualna umjetnost, *happeninzi* i performansi.<sup>53</sup> Uz novu umjetničku praksu, izlaganje sve mlađih i „svježijih“ generacija i dajući priliku mladim kustosima, pojam kustoske prakse brzo se mijenjao. Uloga kustosa postajala je sve relevantnijom ne samo zbog selekcije koja je takoreći ležala na leđima kustosa već i zbog pojave kreativnog aspekta u postavljanju i organizaciji izložbe te sve veće autonomnosti kustosa i jačanja nezavisne scene u svijetu. Kao predstavnik te generacije, Szeemann je uza subverzivnu umjetnost podupirao i *Gesamtkunstwerk* i time polako razbijao predrasudu o umjetničkom svijetu kao elitističkom.<sup>54</sup> Szeemannova izložba *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* uspostavila je format „velike izložbe“ na kojoj su radovi bili povezani centralnim konceptom što je iniciralo nove i neobične odnose.<sup>55</sup> To je bila i prva izložba

---

<sup>49</sup> Vidi u: Keser, 1992., bez paginacije

<sup>50</sup> Galjer, 2012., 222.

<sup>51</sup> Keser, 1992., bez paginacije

<sup>52</sup> Vidi u: Savić, Raša, „Izvaninstitucionalna suvremena kustoska praksa na primjeru Galerije Nova od 1975. godine do danas“, diplomski rad, 2015./2016., 11.

<sup>53</sup> Savić, 2015./2016., 11.

<sup>54</sup> Savić, 2015./2016., 11.

<sup>55</sup> Vidi u: George, 2015., 5.

nakon koje je inicirana kritika kustoske prakse koja se uglavnom bazirala na tome da je prezentacija neuspjela zbog prevelikog naglaska na kustoski koncept.<sup>56</sup> Djelovanje Haralda Szeemanna u internacionalnoj povijesti kustoskih praksi gleda se kao paradigmatičko za emancipaciju kustosa kao, riječima Brucea Altshulera, samostalnog stvaratelja izložbe.<sup>57</sup> Altshuler to razdoblje naziva „the rise of a curator as creator“, odnosno, razdobljem uzdizanja kustosa kao stvaratelja zbog djelovanja kustosa poput Szeemanna, Pontusa Hulténa, Setha Siebelauba i Kaspera Königa.<sup>58</sup>

Šezdesetih godina prošlog stoljeća javljaju se velike promjene u razmatranju kustosa, odnosno kustoske prakse i uloge kustosa u medijaciji, ali i u dodavanju značenja samim izloženim djelima što se poklapa (ili je nuspojava) s naglim upadom konceptualne umjetnosti u središte umjetničkog svijeta. Ivana Bago navodi princip „etika a ne estetika“ kao ključnu odrednicu umjetnosti kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina.<sup>59</sup> Bago se dotiče upravo praksi koje „remete uspostavljene binarne odnose između umjetnosti/kustostva i medijacije/publike“<sup>60</sup> u svom članku *Dematerijalizacija i politizacija izložbe*. Radi se o kustoskim projektima Želimira Koševića direktno povezanog s Galerijom Studentskog Centra u Zagrebu te Ide Biard koja je također bila povezana s navedenom galerijom, ali posredno. Ono što povezuje obje prakse je inovacija u pristupu medijacije umjetnosti kao primarnog kustoskog zadatka. Oboje su kustosku praksu izvukli iz ustaljenih načina, prikazujući je kao „kreativni i transformativni proces prevođenja koje je oblikovano (...) novoformiranim jezikom konceptualne (...) umjetnosti.“<sup>61</sup> Umjetnici također preuzimaju ulogu kustosa u ovom razdoblju (a posebno u sedamdesetima) kao bunt protiv galerijskog sustava i ustaljenih, dopadljivih umjetničkih praksi. Prikladan je Trbuljakov citat: „umjetnik je onaj kome za to dadu priliku.“<sup>62</sup>

Ne čudi da su nova poimanja i prakse u kustoskom radu proizašla upravo od dvoje ljudi povezanih s Galerijom Studentskog Centra s obzirom na to da su upravo studentski centri u Jugoslaviji kasnih

---

<sup>56</sup> George, 2015., 5.

<sup>57</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 6.

<sup>58</sup> Meštrov, Richter, 2009., 6.

<sup>59</sup> Vidi u: Bago, Ivana, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 36 (2012.), str. 235-248., 237.

<sup>60</sup> Bago, 2012., 235.

<sup>61</sup> Bago, 2012., 235.

<sup>62</sup> Počanić, Patricia, Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih, diplomski rad, 2016., 40.

šezdesetih i sedamdesetih godina bili izvor progresivne umjetničke prakse te dolaska konceptualne umjetnosti i općenito novog načina razmišljanja o kulturnoj sceni i kulturnoj praksi pa tako i onoj kustoskoj.<sup>63</sup> U to vrijeme studentski centri predstavljali su područja eksperimenta i novosti na kulturnoj sceni što je rezultiralo marginalizacijom zbog produciranja umjetničkih i kustoskih projekata potpuno različitih od institucionaliziranih, odnosno, muzejskih.<sup>64</sup> Bago smatra da se u polju kustoskih praksi produciraju neki od najsnažnijih izraza institucionalne kritike i time znatno pomaknula granice u dotadašnjem viđenju i poimanju uloge kustosa općenito.<sup>65</sup> Želimir Košćević, rođen 1939. godine u Zagrebu, postaje voditeljem Galerije SC u Zagrebu 1969. godine iako u produkciji njenog programa sudjeluje od 1966.<sup>66</sup> Galerija SC osnovana je 1962. godine kao neformalna udruga mladih intelektualaca i tijekom šezdesetih se postavila na scenu kao „mjesto promocije nove umjetničke prakse s osobitom usmjerenošću na konceptualnu umjetnost, ambijente, *happeninge* i međunarodnu suradnju.“<sup>67</sup> Košćević ondje održava projekte poput *Izložbe žena i muškaraca* koje spadaju među „pionirske geste institucionalne otvorenosti, samo-refleksije i participativnog usmjerenja izložbene forme“<sup>68</sup> unutar institucionaliziranog prostora koji se pod njegovim vodstvom nastoji afirmirati kao izlagačka platforma za novu umjetnost<sup>69</sup> i kritičke projekte dosad ignorirane od strane kulturnih institucija. Iste godine kad postaje voditeljem, provodi četiri mjeseca u Moderna Museet u Stokholmu kao stipendist. Osim toga, iste godine održana je izložba *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* u The Museum of Modern Art (MoMA) u New Yorku koju organizira Pontus Hultén – tadašnji ravnatelj Moderna Museeta. Hultén, jedan od protagonista internacionalne mijene kustoske prakse, u povijesti umjetnosti je zapamćen kao pionir tematskih i monografskih izložbi koje su imale cilj prikazati muzej kao elastičan i otvoren prostor što ga je usmjerilo ka interdisciplinarnoj kustoskoj praksi, odnosno, međusobnom spoju različitih umjetnosti (teatra, glazbe, filma itd.) i znanosti. Navedena izložba iz 1969. upravo se bavi tematikom umjetnosti i tehnologije, odnosno, prikazom umjetničkih osvrta na izmjenu mehanike elektronikom u svijetu. Začetnik je „muzeja bez zidova“ koji, osim samog izlaganja, u praksu unosi debate, okrugle stolove, konferencije, predavanja i

---

<sup>63</sup> Vidi u: Bago, 2012., 235.

<sup>64</sup> Vidi u: Bago, 2012., 236

<sup>65</sup> Bago, 2012., 236.

<sup>66</sup> Vidi u: Bago, 2012., 237.

<sup>67</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 8.

<sup>68</sup> Bago, 2012., 238.

<sup>69</sup> Počanić, 2016., 40.

sličan popratni program koji može biti i centralni, ovisno o projektu. Osim toga, uvodi korištenje, primjerice, transparentnih struktura koje omogućavaju direktniji kontakt između posjetitelja i umjetničkog djela<sup>70</sup>, omogućavajući tako medijaciju umjetnosti primarno vizualno, a ne samo tekstualno. Kao ravnatelj, Hultén je bio pionir u uvođenju razgovora, debata, koncerata i filmskih programa u galeriju kao i prezentiranja velikih umjetničkih pokreta poput, primjerice, *pop art*-a prvi put u Europi.<sup>71</sup>

Nakon prvih kustoskih eksperimenata i izlaska iz sjene, u sedamdesetima dolazi do teorijskog promišljanja o izlagačkom djelovanju pa tako časopis *Artforum* 1976. godine objavljuje tri eseja Briana O'Dohertyja pod nazivom *Inside the White Cube* koji su uzdrmali temelje dotadašnje kustoske i muzeološke prakse. U esejima se postavlja pitanje odnosa izlagačkog prostora i umjetničkog djela gdje za autora prostor predstavlja povijesni konstrukt, a istovremeno i estetski objekt čija je idealna forma *white cube* (bijela kocka) jer je time oslobođen svakog konteksta koji bi mogao utjecati na promatranje djela izloženih u njemu sa svrhom da se djelo učini bezvremenskim.<sup>72</sup> Danas je, nakon kontinuiranog korištenja bijelog kubusa kao idealne izlagačke okoline, jasno da ne postoji takozvana neutralna okolina.<sup>73</sup> Osim konteksta prostora, veliku ulogu u percepciji djela igraju i djela (ili nedostatak istih) postavljena oko rada.

Izlagački prostor počinje igrati veliku ulogu u teoriji umjetnosti i izlagačkoj praksi u svijetu, ali i u Hrvatskoj. Nakon eksperimenata Ide Biard s privatnim stanovima kao izlagačkim prostorom te Koševićevog odustajanja od zida koji evocira institucionaliziranu izlagačku praksu i izlaska na ulice, kustosi i umjetnici se u kasnijim sedamdesetim godinama, u svom promišljanju prostora, malim koracima vraćaju u zatvoren, intiman prostor. Prostori poput Podrooma postaju oaza umjetnika za eksperiment.

Osamdesete se u umjetničkoj praksi, piše Nada Beroš, mogu okarakterizirati svojim stilskim nomadizmom i superiornom ironijom. Ona smatra da su umjetnici poput Ferdinanda Kulmera i Ivana Kožarića „najsublimnije izrazili duh epohe.“<sup>74</sup>, ali na zagrebačkoj kulturno-umjetničkoj sceni ističe se i dalje Stilinović koji jednako djeluje u području i umjetničke i kustoske prakse.

---

<sup>70</sup> *Monoskop*, [https://monoskop.org/Pontus\\_Hult%C3%A9n](https://monoskop.org/Pontus_Hult%C3%A9n) (pregledano 02. srpnja 2018.)

<sup>71</sup> George, 2015., 5.

<sup>72</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 13.

<sup>73</sup> Viculin, 1998., bez paginacije

<sup>74</sup> Beroš, Nada, „Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama“, u: *Život umjetnosti* 50 (1991.), 107.—108.

Grupa šestorice (Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović) djelovala je i u ranim osamdesetim godinama svojim izložbama-akcijama. Primjerice, na izložbi-akciji održanoj 22. ožujka 1981. u Sigetu sudjelovali su Demur, Jerman, Martek, Mladen Stilinović, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Pino Ivančić i Marijan Molnar na kojoj su dominirali Stilinovićeve natpisi na svili *Staviti na javnu raspravu* i Martekovi grafiti.<sup>75</sup> Povodom događanja 1985. godine u Slobostini pod nazivom *Proljeće u Novom Zagrebu – Dućani kulture* izradili su članovi murale na zidovima betonskih nebodera.<sup>76</sup> Strujanja sedamdesetih tako su se nastavila unutar prve polovice osamdesetih godina, ali sporadično.

Čini se da nastupa razdoblje kad se nova umjetnička praksa bliži kraju što je osjetno njezinim prelaskom u institucionaliziran izlagački prostor ma koliko otvoren taj prostor bio u skladu sa zahtjevima, idejama i kritikama izražavanima unutar izvaninstitucionalne umjetničke i kustoske prakse u proteklom desetljeću.

#### 4.1.1. ŽELIMIR KOŠČEVIĆ KAO VODITELJ GALERIJE STUDENTSKI CENTAR

Koščevićev prvi „kustoski eksperiment“<sup>77</sup> dogodio se upravo u Galeriji SC 1966. godine pod nazivom *Imaginarni muzej*. Kustos je posudio niz izložaka iz depoa različitih zagrebačkih muzejskih institucija te ih izložio u prostoru namijenjenom suvremenoj umjetnosti. Radilo se o arheološkim, etnografskim, pa čak i umjetničkim i primijenjeno-umjetničkim izlošcima koji su u Koščevićevom postavu dobili vidljivost koja im je oduzeta u matičnim muzejima. U internacionalnoj povijesti umjetnosti, kustoski koncept sličan Koščevićevom po toj igri s depoima i odbačenim izlošcima je „parazitiranje“ povijesnog muzeja koje izvodi Fred Wilson 1993. godine pod nazivom *Mining the Museum* (Slika 1.). Wilson eksperimentira s tom tematikom više od dvadeset godina nakon Koščevića, na drugom kraju svijeta – može se povući paralela koja je možda zajednička gotovo svim inovativnim kustosima nakon 1960. godine, a to je razotkrivanje artefakta, odnosno, razotkrivanje muzeja i razgolićenje predmeta ili cijele institucije pred promatračem.

---

<sup>75</sup> Vidi u: Počanić, Patricia, „Umjetnost na rubu grada: intervencije umjetnika u javnom prostoru Novog Zagreba 1970-ih godina“, u: Peristil 60 (2017.), 155./156.

<sup>76</sup> Počanić, 2017., 156.

<sup>77</sup> Bago, 2012., 237.

Koščević svojim *Imaginarnim muzejom* razotkriva veliku muzejsku tajnu o objektivnosti i neutralnosti kustoske prakse.<sup>78</sup> Izloživši predmete skrivene od javnosti, on otkriva subjektivnost svake institucije u pomnom odabiru izložaka koji ispunjavaju kriterije za prikaz posjetiteljima. Ivana Bago primjećuje: „Tako se već svojom prvom izložbom u Galeriji SC Koščević opredjeljuje za kritički i samokritički pristup kustoskoj praksi koju uspostavlja prije svega kao praksu institucionalne kritike.“<sup>79</sup>

Prekretnička izložba Želimira Koščevića bila je zasigurno *Hit-parada* održana 1967. godine u Galeriji SC. U formi izložbe-ambijenta za hrvatsku sredinu imala je „prijelomno značenje usporedivo s ulogom glasovite izložbe *When Attitudes Become Form* u otvaranju granica dotad kompaktnog modernističkog diskursa prema post-objektnoj, konceptualnoj umjetnosti.“<sup>80</sup> Izložbom se dokidao mitski status umjetničkog predmeta jer je galerijski prostor postao osposobljen za tipove manifestacija koje nisu nužno izlagačke.<sup>81</sup> Sudjelovalo je četvero umjetnika: Mladen Galić, Miroslav Šutej, Ante Kuduz i Ljerka Šibenik radovima koji su nastojali izbrisati imaginarnu granicu između umjetničkog predmeta i okolnog prostora spojivši ih u jednu cjelinu (ambijent).<sup>82</sup> Iako je izložba trebala trajati nekoliko tjedana, na otvorenju je, postavši spontani *happening*, potpuno razorena. Izložba je shvaćena kao eksperiment u kojem se određena uloga dala i publici omogućivši joj igru s izlošcima.<sup>83</sup> Umjetnici koji su sudjelovali u *Hit-paradi* nisu svoje umjetničko djelovanje preusmjerili na ambijentalnu umjetnost, ali su ostali važni kao pioniri i začetnici iste. Oni su otvorili prostor djelovanja za nadolazeće mlađe generacije koje su nakon njih mogle nastaviti eksperimentirati u tom polju.

*Izložbu žena i muškaraca* (Slika 2.) organizirao je Koščević 1969. godine, također u Galeriji SC. Bago napominje da u to doba u Zagrebu još ne postoji „kritički artikulirano poimanje ni praksa konceptualne umjetnosti ili institucionalne kritike, premda neki umjetnici u to vrijeme eksperimentiraju u tom smjeru.“<sup>84</sup> Koščević posjetiteljima prikazuje potpuno ispražnjen prostor galerije i navodi posjetitelje da sami postanu izložbom: „Budite, zaboga, izložba. Na ovoj izložbi

---

<sup>78</sup> Vidi u: Bago, 2012., 237.

<sup>79</sup> Bago, 2012., 237.

<sup>80</sup> Loinjak, 2015., 6.

<sup>81</sup> Vidi u: Loinjak, 2015., 6.

<sup>82</sup> Vidi u: Loinjak, 2015., 6.

<sup>83</sup> Vidi u: Loinjak, 2015., 7.

<sup>84</sup> Bago, 2012., 237.

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.“, predlažući, zapravo, umjetnost kao ideju i akciju.<sup>85</sup> Ono što Košćević radi, svjesno ili nesvjesno, je oslobađanje kustoske prakse materijalne prezentacije čime ona, kao i umjetnost, postaje idejom i akcijom.<sup>86</sup> Izložbu *Poštanske pošiljke* (Slika 3.) održanu 1972. godine, Bago smatra vrhuncem Košćevićevih eksperimenata u Galeriji SC. Izloživši neotvoren paket *mail arta* pristiglog sa 7. Bijenala u Parizu 1971. godine kao voditelj i kustos jedne institucije, Košćević daje javnosti do znanja da odbija sudjelovati u daljnjoj komodifikaciji i institucionalizaciji konceptualne umjetnosti, što kasnije izjavljuje i u pratećem izdanju *Novina Galerije SC*.<sup>87</sup> Bago naglašava kako se u navedenim primjerima radi o radikalnoj dematerijalizaciji, subverziji i politizaciji izložbenog formata koju vodi kustos, odnosno, voditelj galerije sa snažnom samokritičkom i samo-refleksivnom sviješću u sustavu suvremene umjetnosti i društva.<sup>88</sup>

Kustoska praksa izlazi na ulice u *Akciji Total* održanoj 16. lipnja 1970. godine u obliku plakata, koje su realizirali Boris Bučan i Davor Tomičić, zalijepljenih na oglasne prostore Zagreba.<sup>89</sup> Time su promijenili lice grada - minimalnom plastičkom intervencijom javni prostor postao je alternativnim izlagačkim prostorom.<sup>90</sup> Gradske ulice i ceste prezentiraju se kao „neosvojeno područje s kojim umjetnost nužno treba uspostaviti komunikaciju.“<sup>91</sup> Osnovna ideja akcije bila je uputiti umjetnike da fizički izađu na ulice i svoja djela nude publici direktno, bez posrednika-valorizatora.<sup>92</sup> Osim toga, pred plakatima je održan koncert uz koji su podijeljeni letci na kojima je bio predstavljen „Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti“ u tri točke:

„1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primijenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam

---

<sup>85</sup> Vidi u: Bago, 2012., 237.

<sup>86</sup> Vidi u: Bago, 2012., 238.

<sup>87</sup> Vidi u: Bago, 2012., 238.

<sup>88</sup> Vidi u: Bago, 2012., 238.

<sup>89</sup> Vidi u: Počanić, 2016., 40.

<sup>90</sup> Vidi u: Počanić, 2016., 41.

<sup>91</sup> Počanić, 2016., 41.

<sup>92</sup> Vidi u: Loinjak, 2015., 7.

2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebno takozvana likovna kritika

3. Obustavljaju se: sve izložbe u galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima“<sup>93</sup>

Uz nacrt je tiskan Košćevićev tekst u kojem se kritički osvrće na stanje suvremene umjetničke prakse i kulturne scene strogo osuđujući elitizam te nudeći demokratizaciju umjetnosti kao realnu alternativu:<sup>94</sup> „Institucionalizirani oblici prezentiranja umjetnosti moraju biti postepeno ukinuti. Galerije, muzeji, izložbene dvorane, paviljoni, moraju postati domovi aktivne umjetnosti, domovi kulture, njihove fizičke osobine trebaju se koristiti samo u slučaju kiše, snijega i ostalih vremenskih nepogoda, ili tada, kada to specifičnost materijala nalaže.“<sup>95</sup>

Košćević je bio u potrazi za „poljem produktivne umjetnosti i demokratizacije kulture.“<sup>96</sup> Njegove *Pučke svečanosti*, čiji je cilj bio obogaćenje svakodnevice stanovnika Zagreba, održane su u Sopotu 1972. godine. Temeljile su se na postavkama ruskih konstruktivista što se vidi u djelovanju na razmeđu umjetnosti i kulture svakodnevice, a sastojale su se od izložbi dječjih crteža i crteža odraslih, recitacija, projekcija obiteljskih filmova i sličnih događanja koji bi ispunili slobodno vrijeme stanovnika ne-pretencioznim kulturnim sadržajem.<sup>97</sup>

Važno je naglasiti da se u ovim i sličnim primjerima ne radi o kustoskom preuzimanju uloge umjetnika već da su svi ti projekti u srži potpuno kustoski. Prepoznat ćemo to po poziciji kustosa kao prevoditelja, a ne stvaratelja umjetnosti.<sup>98</sup> Svoj tekst Bago stvara na temelju eseja „The Task of the Curator“ Waltera Benjamina zbog njegovog ukazivanja na primjere kustoskih praksi koje nadilaze prevođenje kao jednosmjerni prijenos. Ono što je eksperimentalno, odnosno inovativno, u tim pristupima je uzimanje u obzir karakteristike same izložbe kao dijaloga, a ne pukog davanja informacija recipijentu. U većini slučajeva recipijent je taj koji sudjeluje u, ako ne samom procesu, onda završnom obliku izložbe koja time dobiva interaktivnu notu. Osim toga, Bago naglašava da bismo, karakterizirajući projekte poput Košćevićevih kao umjetničke radove, činili dvije greške: negaciju političkog potencijala i moguće posljedice kustoske prakse kao takve te dopuštanje

---

<sup>93</sup> Loinjak, 2015., 7.

<sup>94</sup> Vidi u: Počanić, 2016., 41.

<sup>95</sup> Loinjak, 2015., 6.

<sup>96</sup> Počanić, 2017., 150.

<sup>97</sup> Počanić, 2017., 150.

<sup>98</sup> Vidi u: Bago, 2012., 239.



kustosima da se skrivaju iza umjetnosti kao puki prikazivači.<sup>99</sup> Bago predlaže korištenje terminologije Lawrence Venutia, teoretičara prevođenja: *domestication* i *foreignization* kao dvije vrste prevođenja gdje se kod prvog strani jezik prevođenjem u materinji udomaćuje, a kod drugoga „strani jezik djeluje transformativno u odnosu na jezik na koji se prevodi“<sup>100</sup> s naglaskom na dugi termin. To bi značilo da eksperimentalna kustoska praksa poput one Košćevićeve, medijacijom djeluje transformativno u odnosu na umjetnost koju izlaže, odnosno, prevodi. Događa se kulturni ekvivalent prevoditeljskom *foreignization*. Bago smatra da *Izložbu žena i muškaraca* možemo tumačiti kao transformativni prijevod jedne od temeljnih postavki konceptualne umjetnosti.<sup>101</sup> Sam Košćević, osvrćući se na kulturnu scenu i umjetničku praksu sedamdesetih godina piše: „Vizuelni objekt sam za sebe ne predstavlja ništa; on je dio procesa, zamalo dokument, ili, u jednom drugom slučaju, otvoreni poticaj promatraču na sudjelovanje.“<sup>102</sup>

#### 4.1.2. IDA BIARD I GALERIJA STANARA

Potrebno je u kontekstu eksperimentalnosti i kustoske autonomije spomenuti i *La Galerie des Locataires (Galerija stanara)* Ide Biard osnovane 1972. godine – nezavisni prostor za izlaganje, stanovanje i druženje umjetnika koji još nisu ušli u izlagački sustav institucija.<sup>103</sup> Kao kustosica i povjesničarka umjetnosti, djelovala je jednakim snagama u Parizu i Zagrebu, a najveći trag ostavio je njezin dugoročni projekt *Galerija stanara* u kojem je težila biti potpuno neovisna od državnog ili bilo kakvog pokroviteljstva ili implicitnog sudioništva.<sup>104</sup> Izložbe *Galerije stanara* bile su nomadskog tipa i pripadale programu *French Window*, nastalog po ideji Gorana Trbuljaka te konceptu Ide Biard: radovi koji su dospijevali na adrese kustosice bivali su izlagani u prozoru stana na adresi 14 rue de l'Avre redom dolaska – jedini uvjet bio je prelazak iz okvira estetskog u etičko.<sup>105</sup> Tipična kustoska selekcija nije postojala već se Biard oslanjala na zajedničko stanje uma kulturnih radnika i umjetnika tog vremena dajući izlagačkoj platformi potpunu slobodu. Naglasak

---

<sup>99</sup> Vidi u: Bago, 2012., 244.

<sup>100</sup> Bago, 2012., 239.

<sup>101</sup> Vidi u: Bago, 2012., 239.

<sup>102</sup> Košćević, Želimir, „Sedamdesete godine“, u: *Život umjetnosti* 31 (1981.),16.

<sup>103</sup> Počanić, 2016., 42.

<sup>104</sup> Vidi u: Bago, 2012., 342.

<sup>105</sup> Vidi u: Bago, 2012., 342.

je na tome da „problematika izlaganja nije jednaka problematici umjetnosti“<sup>106</sup> što se očituje u potpuno logičnom rješenju – galerija koja istovremeno služi kao životni prostor za umjetnost koja se bavi time da život sjedini s umjetnošću što se u potpunosti poklapa s Trbuljakovim viđenjem sadašnjosti i budućnosti umjetničke i kustoske prakse.

S Galerijom SC imala je prijateljski odnos, a među predstavljanim projektima na njezinoj izložbi *Information sur le Travail des Jeunes Artistes Yugoslaves (1969–1973)* našla se i Košćevićeva *Izložba žena i muškaraca*, čime se te dvije prakse uzajamno prepoznaju.<sup>107</sup> U Zagrebu su umjetnici u sklopu Galerije stanara izlagali u izlogu Turističke agencije Gornji grad (*Jugoslavenska vitrina*) te u kino-dvorani Balkan (za vrijeme reklama između kino programa).<sup>108</sup>

*Galerija stanara* imala je snažan antikapitalistički stav izražen u manifestu kojeg se strogo držalo. Umjetnici su imali dužnost potpisati moralno-etički ugovor koji je sadržavao analizu mjesta na kojem umjetnici izlažu, analizu izloženog rada i objašnjenje ciljeva djelovanja.<sup>109</sup> Biard je, uznemirena ponašanjem umjetnika koji su se odlučili integrirati u tržišni sustav, objavila štrajk *Galerije* 1976. godine (Slika 4.).<sup>110</sup> Taj štrajk mogao bi se interpretirati kao još jedan u nizu kustoskih eksperimenata<sup>111</sup> šezdesetih i sedamdesetih godina, u obliku *mail art*-a, odnosno, *mail curatorship*-a. Biard je svojom gestom slanja najave štrajka poštom svim sudionicima *Galerije* napravila svojevrsnu završnu izložbu prvog razdoblja djelovanja. *Galerija stanara* završava štrajk 1981. godine i nastavlja svoje eksperimentalno djelovanje do danas. Ida Biard odbijala je cijeli život sudjelovati u institucionaliziranim oblicima izlagačkih djelatnosti te svoj inicijalni antikapitalistički i autonomni projekt pretvorila u životno kustosko djelo.

Kustosko djelovanje Želimira Košćevića na hrvatskoj sceni te Ide Biard na internacionalnoj, Bago smatra ranim primjerima opiranja dotadašnjem obliku medijacije umjetnosti koje se bazira na pukom prijenosu informacija. Njihov način odbija postavljanje umjetnika i umjetničke prakse u „fluentni i stabilni vokabular kustoskog diskurza, institucionalno ili tržišno motiviranih agendi, kao i njihovu participaciju u neometanoj cirkulaciji globalnog kapitala.“<sup>112</sup>

---

<sup>106</sup> Počanić, 2016., 42.

<sup>107</sup> Vidi u: Bago, 2012., 342.

<sup>108</sup> Vidi u: Počanić, 2016., 43.

<sup>109</sup> Počanić, 2016., 43.

<sup>110</sup> Vidi u: Bago, 2012., 243.

<sup>111</sup> *Tranzit*, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/ida-biard/> (pregledano 04.07.2018.)

<sup>112</sup> Bago, 2012., 244.

#### 4.1.3. KUSTOSKO DJELOVANJE ČLANOVA PODROOM-A

Glavni akteri eksperimentalne kustoske prakse sedamdesetih godina zasigurno su upravo kustosi koji djeluju u sklopu Podrooma. Podroom, osnovan 1978. godine u podrumu Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, mjesto je na kojem je Mladen Stilinović, uz Branku Stipančić, kao kustos ostavio najveći trag u svojim eksperimentima. Na njegovu inicijativu organizirana je izložba *Radovi u Podrumu* koje je trajala 30 dana unutar kojih je ostvareno sedamnaest manjih izložbi i akcija u trajanju od najviše dva dana, a svi radovi bavili su se tematikom definicije i vrednovanja umjetničkog rada.<sup>113</sup> Branka Stipančić osmišljava koncepciju nadolazeće izložbe održane 1979. godine pod nazivom *Linije* (Slika 5. i slika 6.) koja naizgled djeluje kao tematska izložba o linijama u umjetnosti gdje umjetnici rade vizualno slične radove linije na nekoj površini, ali radilo se, a kako se moglo pročitati u popratnoj publikaciji, o disfunkcionalnosti morfološkog čitanja rada te usmjeravanju čitanja na druge aspekte rada poput idejne osnove, motivacije, procesa nastanka i značenje.<sup>114</sup> Radilo se o zahtjevu za promjenom načina interpretacije i medijacije djela u kustoskoj praksi te željom za inovacijom i promjenom paradigme. Riječima Branke Stipančić:“ Izborom vizualno sličnih radova namjeravalo se dovesti do apsurdna čitanje djela nove umjetničke prakse putem postojećih formalnih, estetskih, vrijednosnih kriterija tradicionalne kritike i teorije umjetnosti. Kad bi se tako pristupilo ovdje bi se radilo o desetak (i više jer ovo su samo eksponenti) istih likovnih doprinosa, znači mnoštvu plagijata, o jednoj zabrinjavajućoj klimi u umjetnosti u kojoj su mladi našli izraz u povlačenju i izlaganju linija.“<sup>115</sup>

Tip inovativne, eksperimentalne grupne izložbe karakterističan za Podroom bila je izložba-akcija kroz koje su se direktnije i jednostavnije mogli iskazati tadašnji stavovi umjetnika i kustosa prema umjetnosti i društvu. Upravo ta forma pogodovala je njihovim interesima u to vrijeme: procesu nastanka umjetničkog djela i komunikaciji s publikom.<sup>116</sup> U izložbi-akciji djelo je trenutno nastajalo, a direktna medijacija i komunikacija s publikom se podrazumijevala i bila potrebna za provođenje ideje.

---

<sup>113</sup> Vidi u: Rajić, Tina, RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću, diplomski rad, 2016., 40.

<sup>114</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 41.

<sup>115</sup> Rajić, 2016.,41.

<sup>116</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 54.

Podroom prestaje s aktivnostima 1980. godine kad vlasnici prostora, umjetnici Dalibor Martinis i Sanja Iveković članovima šalju pismo o prestanku djelovanja prostora zbog osobnih nesuglasica vezanih uz izložbe i projekte održavane ondje.<sup>117</sup>

#### 4.1.4. MLADEN STILINOVIĆ KAO UMJETNIK-KUSTOS GALERIJE PROŠIRENIH MEDIJA

Stilinović u, primjerice, izložbi *Eksploatacija mrtvih* (Slika 7.) ima ulogu kustosa i umjetnika, istovremeno zauzimajući obje uloge. S jedne strane, on idejno osmišljava i realizira rad, a s druge strane konceptualno osmišljava sam postav i način medijacije radova. Eksploatacija se odnosi na „eksploataciju mrtvih slikarskih poetika, na suprematizam, socijalistički realizam i geometrijsku apstrakciju“<sup>118</sup> te, s druge strane, na „eksploataciju mrtvih znakova“ koji su, za Stilinovića, mrtvi jer su ili izgubili značenje ili je to značenje toliko slabo da je kao mrtvo. Prema prvom dijelu radova on zauzima umjetnički stav razmišljanja o znakovima – za njega znakovi križa ili zvijezde ne znače ništa (mrtvi su) dok su za druge to vrlo živi znakovi. Zatim nastupa kao kustos, prevodeći svoj stav publici i dajući svoju interpretaciju znakova u drugom dijelu radova: “Ti se radovi ne razlikuju na prvi pogled od drugih radova, tako da se nekom tko površno gleda izložbu može činiti da je sve rađeno na isti način, da je sve jedno te isto.”<sup>119</sup> Ovaj citat može se tako interpretirati kao i razlika između eksperimentalne umjetničke prakse i one kustoske – naizgled djeluju vrlo slično, gotovo kao ista stvar, ali pomnim promatranjem dolazimo do pronalaska njihove očite razlike gdje kustos, uspješno provodeći svoju zamisao, uvijek stoji u poziciji medijatora. Stilinović govori o čitanju izložbe navodeći da svi materijali na izložbi na svoj način upućuju na pažljivije gledanje slika (umjetnička praksa), dok se neke odrednice kako očitati slike nalaze u tekstovima i fotografijama<sup>120</sup> (kustoska praksa) stapajući sve time u jednu koherentnu izložbu.

Stilinović u razgovoru s Darkom Šimičićem veliku pažnju daje i mjestu izlaganja kao važnom dijelu kompletnog konceptualnog sustava iza radova: „Neko vrijeme nisam znao gdje bih izložio taj rad, i tako sam razmišljao i tražio neki prostor. Jednog dana, u šetnji, vidio sam radničku baraku-

---

<sup>117</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 76.

<sup>118</sup> Šimičić, Darko, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), 80.

<sup>119</sup> Šimičić, u: *Život umjetnosti*, 1989.,80.

<sup>120</sup> Vidi u: Šimičić, u: *Život umjetnosti*, 1989.,80.

kantinu i pomislio da bi taj rad bilo interesantno izložiti u takvu prostoru. Ideja nije da se ukrasi taj prostor ili da se radnicima približi umjetnost.<sup>121</sup> Stilinović je jedan od prvih umjetnika koji je „oslobodio prolaz između privatnog i javnog“<sup>122</sup> kad je vlastiti stan u sedamdesetim godinama otvorio poput galerije. Nažalost, rad na kraju nije izložen ondje, ali Stilinovićev koncept i dalje stoji – unutar radničke barake htio je ostvariti interakciju prostora i rada kako bi se i na toj fronti mogla izroditi pitanja odnosa umjetnosti i stvarnosti, odnosno, života i znakova. „Kad sam rekao da nisam želio ukrasiti prostor, mislio sam kako cijela ta operacija nije nikakva intervencija u taj prostor, nije olako smišljena, nije želja za povredom prostora, ni za samodopadljivošću, već je to bila jedna odluka bolna i prosta. Jer takva radnička baraka-kantina brutalan je, prljav, očajan, ali (bez ikakvog idealiziranja) za mene jedan intaktan, gotovo sveti, prostor.“<sup>123</sup> Baraka je živa u odnosu na mrtvo znakovlje obješeno na njezine zidove. Rad je, na kraju, izložen u prostorima Galerije proširenih medija (Galerija PM), osnovane 1981. godine. Galerija PM bila je samoorganizirani prostor kojeg je vodio dio bivših članova Podrooma.<sup>124</sup> Generacije autora koji su sudjelovali u Galeriji PM uz Podrumaše bili su Gorgonaši i Grupa šestorice autora te najmlađa generacija koja Akademiju likovnih umjetnosti završava u osamdesetim godinama, a važan faktor koji ih je povezivao bilo je istraživanje medija i eksperimentiranje.<sup>125</sup> Funkcionirao je dugo u vodstvu umjetnika, a prvi službeni voditelj programa bio je upravo Mladen Stilinović od 1984. – 1991. godine kao jedan od umjetnika generacije 70-ih godina koji su ovim činom prihvatili institucionalizaciju, barem u prostornom smislu, držeći se i dalje nezavisne izlagačke prakse.<sup>126</sup> Institucije za ove umjetnike nisu nužno bile problem, već njihova inercija i neadekvatna prezentacija eksperimentalnih radova, a potreba za izlaganjem upravo takvog tipa umjetničkih radova vidljiva je u nevjerojatnom broju održanih izložbi u prvoj godini postojanja – dvadeset i četiri manifestacije u trajanju od dva do deset dana.<sup>127</sup> Zatvaranje Galerije PM ostavilo je velik trag na ostatak desetljeća, jednu „iskonsku rupu (...) u umjetničko-prezentacijskoj infrastrukturi grada“<sup>128</sup> za umjetnike koji istražuju i eksperimentiraju s različitim medijima.

---

<sup>121</sup> Šimičić, u: Život umjetnosti, 1989.,80.

<sup>122</sup> Kipke, Željko „Estetika gustog postavljanja slika, Mladen Stilinović: Eksploatacija mrtvih 1984.–1988.“, u: Život umjetnosti 45/46 (1989.), 81.

<sup>123</sup> Šimičić, u: Život umjetnosti, 1989.,80.

<sup>124</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 77.

<sup>125</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 77.

<sup>126</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 77.

<sup>127</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 77.

<sup>128</sup> Pašić, Jelena. "Devedesete: borba za kontekst." Život umjetnosti, vol. 90, br. 1, 2012, 14.

Vodstvo 1991. preuzima Antun Maračić i na poziciji ostaje sve do kraja devedesetih, a sama galerija postaje službenim izlagačkim prostorom Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU).<sup>129</sup> Galerija PM otvara se ponovo 1994. godine izložbom jela i pića koja je ironični osvrt na trenutnu situaciju države, kulture i umjetnosti.<sup>130</sup> Stilinovićeva kustoska koncepcija okuplja redovito izlagane umjetnike galerije, a tematika se dotiče egzistencije općenito pa tako i egzistencije umjetnika koji se nakon rata pokušavaju vratiti u svakodnevicu.

#### 4.1.5. NOVA UMJETNIČKA PRAKSA U GRADSKOJ GALERIJI SUVREMENE UMJETNOSTI

Galerija suvremene umjetnosti prepoznaje kasnih 70-ih godina novu umjetničku praksu i posvećuje joj 1978. godine izložbu pod nazivom *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.* U pokušaju da se što detaljnije prikaže djelovanje umjetnika u proteklih deset godina, izdaje se opširan katalog u kojem se nalaze opširne analize protagonista scene. Rijedak je to primjer prepoznavanja smjera u umjetnosti koji je dovoljno utjecajan i važan za scenu da se o njemu objavi takav katalog i posveti velika izložba.

Umjetnici koji djeluju unutar nove umjetničke prakse ne osjećaju pripadnost liniji tradicije avangarde (*Nove tendencije*) i od nje se potpuno ograđuju. Matičević tu prepoznaje prekid s jasnom linijom kontinuiteta konstruktivističkog djelovanja u Zagrebu i pojava novog shvaćanja i nove prakse umjetničkog ponašanja.<sup>131</sup> Matičević se u svom tekstu dotiče i kustoskih praksi, uglavnom kustoskih eksperimenata Želimira Košćevića: „Autorski pristup Želimira Košćevića nemoguće je potpuno utvrditi jer ni u jednoj od ovih izložaba nije deklarirana svijest o umjetničkom činu, nego je naglašen primat etičkog nad estetskim što je međutim, uz ostala, jedno od temeljnih obilježja aktualnog umjetničkog stvaralaštva (...)“.<sup>132</sup> Na izložbi su predstavljeni Galerija Stanara i Ida Biard, Željko Borčić, Crveni peristol, Boris Bućan, Grupa 143, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Željko Jerman, Julije Knifer, Ivan

---

<sup>129</sup> Vidi u: Rajić, 2016., 77.

<sup>130</sup> Vidi u: Pašić, 2012., 14.

<sup>131</sup> Matičević, Davor, „Zagrebački kruh“, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, katalog izložbe (18.09. – 22.10.1978.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 21.

<sup>132</sup> Matičević, 1978., 22.

Kožarić, Dalibor Martinis, Grupa OHO, Mogućnosti za 1971., Penzioner Tihomir Simčić, Grupa šestorica autora, Goran Trbuljak i drugi.

Izlaganjem nove umjetničke prakse u kontekstu institucije postaje jasnim početak kraja razdoblja novih umjetničkih praksi bez vidljivog nasljednika na obzoru. Nakon proteklih desetljeća polaganog izlaska na ulice, umjetnička i kustoska praksa kao da se vraća pod okrilje institucija koje napokon prepoznaju, prihvaćaju i analiziraju nova strujanja. Osim umjetnika, čak se i Želimir Košćević vraća instituciji – nakon sedamdesetih godina on je zaposlen u Galeriji suvremene umjetnosti. To smatra svojim drugim razdobljem<sup>133</sup> u kojem se koncentrira više na povijesna istraživanja nego kustoske eksperimente. Osim Košćevića, Ida Biard svoju *Galeriju stanara* od kasnih sedamdesetih godina predstavlja unutar Galerije suvremenih umjetnosti iako je inicijalna ideja *Galerije* upravo bijeg od institucionalnih i tržišnih praksi.

#### 4.2. DRUGO RAZDOBLJE: TRANZICIJSKE 1990-TE

Na internacionalnoj sceni devedesetih godina bilježi se kustoski *boom*. Meštrov i Richter navode kako, po mnogima, kustoske prakse tog razdoblja označavaju utjecaj, moć i hegemoniju muzejskih i izložbenih institucija, a posebno mreža institucija, koje podrazumijevaju i bijenale, na globalne umjetničke pojave.<sup>134</sup> Navodno se tek tada javlja formiranje kustoskih zvijezda unutar sustava<sup>135</sup> u punom smislu riječi jer prijašnje dekade karakterizira eksperimentalnost, istraživanje i proces uzdizanja nezavisnog kustosa. Tek u devedesetima kad taj formirani kustos stvaratelj dolazi u institucije, postaje službenom „zvijezdom“, a tada prestaje i eksperiment jer počinje tematiziranje.

U Hrvatskoj je nešto drukčija situacija. Riječima Mihaele Richter i Ivane Meštrov: „nedostatak jasno definiranih metodologija, kustoskog teorijskog diskursa, kao i nedovršena i fragmentarna povijest kustoskih praksi tih istih devedesetih, potiču kustose na autoreferencijalnost i introspekciju“<sup>136</sup>, ali i istraživanje postojećih praksi, stvaranje novog kontinuiteta praćenja kustoskog djelovanja, očuvanja dokumentacije i, najvažnije, promišljanje praksi u obliku

---

<sup>133</sup> Želimir Košćević-Kako izložiti konceptualu kao poštansku pošiljku, <http://www.zarez.hr/clanci/kako-izloziti-konceptualu-kao-postansku-posiljku>, pregledano 17. srpnja 2018.

<sup>134</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 6.

<sup>135</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 6.

<sup>136</sup> Meštrov, Richter, 2009., 7.

seminara, konferencija i diskusija. Upravo ono što se uvijek smatralo popratnim programom izložbi, za kustose danas postaje glavnim programom: edukacijski programi, radionice, okrugli stolovi i bilo kakvi drugi oblici teorijskih promišljanja. To se, ipak, događa na internacionalnoj kustoskoj sceni, dok na hrvatskoj suvremenoj sceni eksperimentalno djelovanje kustosa još uvijek ostaje na marginama gdje je započelo u šezdesetim godinama, bez tranzicije u zvijezde devedesetih ili edukatore 21. stoljeća.

#### 4.2.1. ART RADIONICA LAZARETI

Zagreb je zasigurno slovio kao centar suvremenih umjetničkih praksi, a tako i kustoskih, sve do kasnih osamdesetih godina kad na scenu stupa inicijativa Art radionica Lazareti u Dubrovniku. Inicijalna ideja proizlazi iz susreta pokretača Slavena Tolja s izvedbenim umjetnikom Ilijom Šoškićem koji ga potiče na umjetničko djelovanje.<sup>137</sup> Mladi dubrovački umjetnici započeli su svoje akcije bez ikakve financijske podrške grada ili države i na taj način djelovali sve do 1989. godine kad su organizirali uspješnu izložbu unutar Lazareta kojoj je povod bilo otvaranje Galerije PM u Zagrebu.<sup>138</sup> Oni su predosjećali kraj socijalizma na što su reagirali radikalnom suvremenom umjetničkom praksom.<sup>139</sup> Osim toga, mladi umjetnici okarakterizirani su istančanim buntom, otvorenim poimanjem prostora, nepoštivanjem cenzura, zabrana i tabua te odbacivanjem ideologija.<sup>140</sup> Nakon toga dobivaju prostor u Kovačkoj ulici 3, a tek 1993. godine, otvaranjem Galerije Otok u Pobijanovoj ulici u sklopu Kluba Otok u Starom gradu, Art radionica Lazareti dobiva stalan dom sve do 2005. godine<sup>141</sup>, a svoju dugovječnost duguje upornom individualnom angažmanu umjetnika poput Tolja, voditelja Art Radionice Lazareti od 1988., koji tijekom devedesetih ne dopušta ARL-u pasti u zaborav.<sup>142</sup> Svoj posljednji performans kao voditelj radionice, Tolj izvodi 2004. godine pod nazivom *Koordinacija*. Tetovira logotip Lazareta kao

---

<sup>137</sup> Asturić, Marina, Art radionica Lazareti (ARL): Inovativne prakse umjetničkog djelovanja, diplomski rad, 2017., 4.

<sup>138</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 3.

<sup>139</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 4.

<sup>140</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 7.

<sup>141</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 3.

<sup>142</sup> Vidi u: Pašić, 2012., 14.



simbol svoje odanosti Art radionici Lazareti<sup>143</sup> i time zapečaćuje svoj dugogodišnji rad u sklopu radionice. Danas se radionica služi isključivo prostorom u Lazaretima.

1990. godine Slaven Tolj, Maro Mitrović i Božidar Jurjević izvode akciju *Pustinja slobode* koja se referirala na ondašnje šumske požare u Dubrovniku i naslućivanje rata, koje je dubrovačka kulturna scena ignorirala, pa čak i negirala svojim izložbama u kojima se nisu osvrtni na događanja koja ih okružuju.<sup>144</sup> Umjetnici su se izdvojili iz godišnje izložbe Hrvatskog društva likovnih umjetnika, a umjesto toga postavili su na terasu Umjetničke galerije u Dubrovniku izgorjela stabla kako bi doslovno iznijeli trenutačnu problematiku na vidjelo i time uputili oštru kritiku institucijama. Izgorjela stabla iznijeli su pred galeriju kako bi kulturnoj sceni Dubrovnika dali do znanja problematiku koju oni u potpunosti ignoriraju s obzirom na to da se kulturni život ondje nastavio bez ikakvog okretanja tadašnjim gorućim problemima potvrđujući status umjetnosti i kulture kao struke s jedinim naglaskom na estetizam umjesto na suvremenost.<sup>145</sup> Ta akcija izrodila je termin „djelatnog nihilizma“<sup>146</sup> koji oksimoronski označava aktivistički nihilizam, odnosno, djelovanje koje gura upravo osjećaj beznađa. Taj se pojam može pridružiti i grupnoj izložbi *Mjesto i sudbina*.

1993. godine održava se izložba *Mjesto i sudbina* (Slike 8. i 9.) koja se, s obzirom na protagoniste inovativne umjetničke prakse koji su sudjelovali u njezinoj organizaciji (Antun Maračić, Ivan Kožarić, Boris Demur, Goran Petercol, Željko Jerman, Goran Trbuljak i drugi), može smatrati jednom od najznačajnijih manifestacija ARL-a.<sup>147</sup> Baš kao i u Zagrebu, ovdje umjetnici tragaju za kontinuitetom zbog naglih i velikih promjena u političkom sustavu i na naizgled nepromijenjenoj kulturnoj sceni te borbom s institucijama koja je trajala više desetljeća. Odbacuju tako samo-identifikaciju priklanjajući se potpuno izgubljenom kontekstu vremena smatrajući stvaranje vlastitog identiteta neuračunljivim.<sup>148</sup> Marina Asturić o ondašnjem stanju uma i pokretačkoj sili izložbe piše: “Iako su stilski posve različiti, ova skupina autora okupila se da pokaže univerzalnu objektivnost defenzivnosti koju posjeduju u većim ili manjim, subliminalnim ili jasno vidljivim količinama na platnima i instalacijama svoje autodestrukcije i naoko stabilnih konstruktivno-

---

<sup>143</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 68.

<sup>144</sup> Vidi u: Asturić, 2012., 5.

<sup>145</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 3.

<sup>146</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 6.

<sup>147</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 13.

<sup>148</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 13.

introvertiranih elemenata, što se može povezati u egzistencijalnu krizu jednog neodređenog pravca koji nije stilizirano nazvan niti definirano zakovan.<sup>149</sup> Pod vodstvom Maračića cijela grupacija umjetnika postaje takozvanim neoegzistencijalistima<sup>150</sup> koji, zarobljeni u nametnutoj poziciji metaforičkog i doslovnog ratovanja, nemaju izbora nego prihvatiti naizgled beznadnu sudbinu.

Nakon rata, 1994. godine, u Dubrovniku se kulturno-umjetnički život nastavlja. Jedna od prvih izložbi je *Opasnost* Antuna Maračića koja se sastoji od prometnih znakova za opasnost koji, umjesto dobro poznatih simbola na sebi nose kulturne, društvene i povijesne motive. Neki znakovi prikazuju, primjerice, Plitvička jezera, zidine Dubrovnika i Bašćansku ploču, a svaki prikaz popraćen je tekstom: „опасност!!!lepota; опасност!!!historija;!!!“<sup>151</sup> Zbog upotrebe ćirilice izložba je izazvala kontroverzu i zatvorena je nakon dva dana zbog krive interpretacije posjetitelja koji su na radove imali negativne reakcije.

Nakon Maračićeve izložbe, Tolj organizira svoju ambijentalnu izložbu *Bubo-bubo maximus* (*Buba-buba velika*) na kojoj izlaže fotografije koje zbog svoje definitivnosti i smrznutosti u trenutku simboliziraju inerciju svakodnevice, dok se kroz prozor nazire more kao simbol fluidnosti i dinamičnosti.<sup>152</sup> Ambijent je bio sačinjen od dasaka koje su tokom rata služile kao zaštita spomenika kulture. Na daskama su bili izloženi polaroidi portreta Dubrovčana i njihove djece.

Projekt *Otok* odrađen je u suradnji sa Soros centrom za suvremenu umjetnost koji je u Dubrovniku odlučio organizirati svoju treću godišnju izložbu (1996.) na kojoj su izlagali umjetnici poput Edite Schubert, Toma Savića Gecana, Igora Rončevića, Vesne Pokas, Gorana Petercola, Antuna Maračića, Ivana Kožarića, Duje Jarića, Đorđa Jandrića, Rina Efendića, Borisa Cvjetovića te međunarodni autori Janet Shanks iz Australije, Marina Gržinić iz Slovenije, Čeh Ivan Kafka, Litvanac Gadiminas Urbonas i bosanskohercegovački umjetnik Mustafa Skopljak.<sup>153</sup> Izložba *Otok*, temeljena je na koncepciji Slavena Tolja, postavljena je na dvanaest različitih lokacija u Dubrovniku (na prostoru čitavog grada, uključujući okolicu i otok Lokrum) čiji je rezultat bio istinski suvremena izložba sa *site-specific* umjetničkim radovima koji su zvali na interakciju.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Asturić, 2017., 13.

<sup>150</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 13.

<sup>151</sup> Asturić, 2017., 22.

<sup>152</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 23.

<sup>153</sup> Vidi u: Asturić, 2017., 36.

<sup>154</sup> Tonković, Željka i Sekelj, Sanja, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja“, u: *Život umjetnosti* 99 (2016.), 86.

Ideja vodilja kustosa bila je pitanje društvenog položaja umjetnosti i mogućnost uspostavljanja komunikacije među pojedinim „otocima“. <sup>155</sup> Riječ otok simbolizira usamljenost i izoliranost, ali i marginalnost.

#### 4.4.2. LABIN ART EXPRESS

U Istri se pak događa potpuno različiti tip samoorganiziranja: Labin Art Express. Ime označava izvorište (Labin), sredstvo (*art*) i način (*express*). Dugogodišnji je to umjetničko-kustoski eksperimentalni projekt nastao na inicijativu ekonomista i galerista Deana Zahtile, umjetnika Krešimira Farkaša i ravnatelja Srednje škole „Mato Blažina“ Gracijana Kiršića. <sup>156</sup>

Sa zajedničkim ciljem razvoja civilnog društva kroz proizvodnju alternativne umjetnosti i kulture, kao prva formalno registrirana umjetnička organizacija u Hrvatskoj okuplja se 1991. godine u Labinu. <sup>157</sup> Sjedište organizacije bilo je namijenjeno prvenstveno umjetničkoj produkciji, a radi se o Kulturnom centru Lamparna. U gotovo trideset godina djelovanja njihova ideja o stvaranju prvog pravog podzemnog grada na svijetu kao živog umjetničkog djela nije se ugasila. <sup>158</sup> Bili su prvi koji su napisali cjeloviti projekt revitalizacije i prenamjene rudarske baštine na Labinštini u kulturne svrhe. Projekt je predstavljen 1992. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Manifestacija je započela procesijom rudara kroz centar Zagreba dok je u muzeju otvorena izložba uz instalacije, video projekcije i *happeninge*. <sup>159</sup> Zanimljiva je činjenica da su svojim manifestacijama koje su se često događale izvan tipičnog izlagačkog prostora galerije ili muzeja odvijale u privatnim stanovima, barovima i hotelskim sobama, zadobili pažnju upravo Haralda Szeemanna. <sup>160</sup> Ponudio im je svoju pomoć oko rođenja njihovog projekta *Heraj 21. stoljeća* smatrajući ga „jednim od najintragantnijih umjetničkih projekata na početku 21. stoljeća.“ <sup>161</sup> Vidio ga je kao idealan izložak za svoj *Muzej opsesije* koji se u potpunosti sastoji od umjetničkih ideja, a ne objekata. Dean Zahtila, osnivač i idejni pokretač Labin Art Expressa inicirao je projekt *Blood*

---

<sup>155</sup> Tonković, Sekelj, 2016., 86.

<sup>156</sup> Zahtila, Viktor, „Predgovor“, u: Labin Art Express 1992. – 2012., Labin Express XXI, ur. Dean Zahtila, 2012., 8.

<sup>157</sup> Zahtila, 2012., 8.

<sup>158</sup> Zahtila, 2012., 8.

<sup>159</sup> Zahtila, 2012., 12.

<sup>160</sup> Zahtila, 2012., 12.

<sup>161</sup> Zahtila, 2012., 12.

& Honey Haralda Szeemanna.<sup>162</sup> Nakon što je odbio odgovoriti na Deanovo pitanje smatra li da kada postavi neku izložbu zapravo pomoću radova drugih ljudi radi vlastiti autorski rad, prijatelji su se te je Szeemann posjetio *Transart* 2000. godine u Labinu gdje je upoznao radove umjetnika s Balkana. Upravo zbog tog susreta odlučio je postaviti izložbu *Krv i med – Budućnost je na Balkanu* 2003. godine u muzeju Sammlung Essl kraj Beča.<sup>163</sup> Izložba je trebala demistificirati Balkan i predstaviti pravu sliku umjetničke prakse s ovih prostora. Rezultati su, po Zahtili, bili ambivalentni, a nijedan veliki individualni rad nije bio produciran ili imao snažan odjek, vjerojatno zbog velike koncentracije na ono što izložba ne prikazuje umjesto na ono što prikazuje.<sup>164</sup>

Jedan od ambicioznijih projekata L.A.E.-a bio je festival *Transart* koji je zamišljen kao platforma za umjetničko istraživanje, eksperimentiranje i razvoj novih umjetničkih i medijskih oblika. Prva dva festivala bila su iznimno velika i na njima je sudjelovalo više od 250 internacionalnih umjetnika. Gosti festivala, međunarodne umjetničke grupe iz različitih područja umjetnosti, zajednički bi radili na razvoju novih ideja koje bi predstavili ondje.<sup>165</sup> Poanta festivala nije bila produkcija finaliziranih radova već naglasak na procesu i kolaboraciji: „(...) bilo je i onih koji su došli s gotovo dovršenim radovima koje su onda organizatori nastojali nekako ometati u radu kako bi ih natjerali da svoju sposobnost umjetničke percepcije i stvaranja koriste ovdje i sada, tijekom boravka u Labinu.“<sup>166</sup> Zbog nedostatka državne ili gradske financijske potpore, *Transart* u toj veličini doživio je samo dvije godine, a kasnije postaje dio programa *Lamparne* s najviše dvadeset gostujućih umjetnika.

Najdugovječniji projekt L.A.E. bio je glazbeni sastav *Metal Guru* kojeg su sačinjavali Dean Zahtila, Krešimir Farkaš i Massimo Savić, a s kojim su izveli svoj najprovokativniji performans *Heroj 21. stoljeća* (Slika 10.) koji se u gotovo potpunoj improvizaciji odvio na *EXPO '98* festivalu u Lisabonu 1998. Osam pjesama s drugog albuma *Metal Gurua* praćeno je video uradcima i plesnim točkama, a priča koju su pokušali ispričati ostat će do danas centralni mit L.A.E. grupe: tri gurua iz podzemlja Istre dolaze u nadzemni svijet gdje je začet i rođen heroj 21. stoljeća.<sup>167</sup> Ono što je izazvalo provokaciju bili su video radovi puštani u pozadini njihovog performansa: od

---

<sup>162</sup> Zahtila, 2012., 36.

<sup>163</sup> Zahtila, 2012., 36.

<sup>164</sup> Zahtila, 2012., 37.

<sup>165</sup> Zahtila, 2012., 29.

<sup>166</sup> Zahtila, 2012., 30.

<sup>167</sup> Zahtila, 2012., 23.

izgladnjele djece iz sub-saharske Afrike, preko fašističkih skupova u Istri i Mussolinija, sve do isječaka iz pornografskih filmova. Režiser Nebojša Stijačić, zaključan u sobi, puštao je video uratke bez prekida jer organizatori s osiguranjem nisu mogli doći do njega. Kontroverze u portugalskim medijima dogodile su se ponajviše zbog videa nasilja, drogiranja i seksualnih činova koje su mogla vrlo lako vidjeti „zalutala“ djeca na festivalu. Sanja Švrljuga, kasnija članica L.A.E.-a, tvrdi da je to bio „svojevrsni atentat na vizualni, socijalni i kulturno-politički koncept *EXPO*-a koji idealizira kraj stoljeća, tj. Na njegov *feel good* koncept s kojim svjetska kulturna elita, u susret novom mileniju, samozadovoljno sama sebi čestita na vlastitim civilizacijskim dosezima.“<sup>168</sup>

Nakon smrti jednog od idejnog nositelja L.A.E.-a, Krešimira Farkaša, članicom *Metal Gurua* postaje upravo Sanja Švrljuga, s kojom u postavu 2002. L.A.E. obilježava 10. godišnjicu svojeg postojanja izložbom *Krikni & Rikni* u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.<sup>169</sup> Pet prostorija u MSU zauzete su vlastitom instalacijom od pet dijelova. Najimpozantnija od njih je kada u geografskom obliku Hrvatske, napunjena crnom tekućinom u kojoj su plutale spojene glave dvoglavog teleta kao „metafizička slika degenerativne zemlje u kojoj je bjesnio okrutan rat.“<sup>170</sup> Dvoglavo tele dezorijentirano je – jedna glava gleda prema Zapadu, a druga prema Istoku. Ne znajući kamo krenuti, ono stoji imobilizirano u crnoj hrvatskoj močvari.<sup>171</sup>

Ova izložba idealan je primjer etike L.A.E., takozvanog *Social Sculpturing* iz manifesta 1994. godine: „Prihvaćajući skulpturu kao vrhunski domet likovne umjetnosti, L.A.E. teži k novom skulpturalnom izričaju. Umjetnost je ljudska misao, energija, ... život, a život je u stalnom odnosu Stvarno – Nestvarno. (...) Stoga danas za umjetnički materijal (...) L.A.E. bira živa ljudska bića na koja djeluje u procesu komunikacije. (...) L.A.E. danas kroz SOCIAL SCULPTURING kao način komunikacije s publikom, briše granice i posrednika između njih.“<sup>172</sup> Radi se o interakciji s publikom gdje je umjetničko djelo pod direktnim utjecajem gledatelja. „Integralnim dijelom rada postaje njegova konzumacija.“<sup>173</sup>

Labin Art Express je s vremenom izgradio infrastrukturu za realizaciju Podzemnog grada. Počevši 1993. iniciranjem projekta pretvorbe industrijske baštine bivšeg ugljenokopa u kulturno-turističke

---

<sup>168</sup> Zahtila, 2012., 23.

<sup>169</sup> Zahtila, 2012., 30.

<sup>170</sup> Zahtila, 2012., 30.

<sup>171</sup> Zahtila, 2012., 32.

<sup>172</sup> Zahtila, 2012., 31.

<sup>173</sup> Zahtila, 2012., 31.

namjene i realizirajući prvi nadzemni dio budućeg grada 1998. godine u Kulturnom Centru Lamparna koji postaje njihovim sjedištem.<sup>174</sup>

#### 4.4.3. 23. SALON MLADIH I IZLOŽBA *EGOEAST*

Zagreb devedesetih godina na kulturnoj sceni trpi jednaku situaciju diskontinuiteta i nedostatka cjelovitog identiteta kao u Dubrovniku. 1992. održava se 23. *Salon mladih* (25. studeni – 13. prosinac 1992.) koji se sastojao od tri dijela. U uvodnom tekstu kataloga *EgoEast*, Davor Matičević hrvatsku likovnu umjetnost smješta između centra i periferije. Upozorava da „u uvjetima sve većeg tradicionaliziranja, a u Hrvatskoj kao i u drugim postsocijalističkim zemljama, da bi se dosegle i prepoznale naznake vlastitog tradicionalnog dugo osporavanog identiteta, upravo sada zanemaruje se suvremenost – po istom ideološkom predlošku kao što se to činilo u tim zemljama i ranije jer su sudionici rasli u istim uvjetima.“<sup>175</sup> Na izložbi su, jedni uz druge, izlagali mlađa (Ante Alivojvodić, Damir Babić, Simon Bogojević Narath, Željko Božićević, Sandro Đukić, Ivica Franić, Aleksandar Ilić, Žarko Jovanovski, Ivana Keser, Zlatko Kopljar, Igor Kuduz i Davor Pavelić) i starija generacija umjetnika (Sanja Iveković, Anto Jerković, Željko Jerman, Dušan Jurić, Željko Kipke, Branko Lepen, Dalibor Martinis, Jelena Perić, Goran Petercol, Mladen Stilinović i Edita Schubert). Sam Ilić prisjeća se da je „ideja bila sublimirati tri generacije konceptualiziranja umjetnosti u Hrvatskoj – Exat51 iz pedesetih, šezdesete s Gorgonom i *Novim tendencijama*, i onda sedamdesete i osamdesete (konceptualne prakse) – s namjerom da mi, kao generacija koja tek počinje, sublimiramo to intenzivno umjetničko iskustvo, da uopće vidimo postoji li tu neka tradicija i relacija.“<sup>176</sup>

Zvonko Maković u svom osvrtu ukratko piše o dosadnosti, ali potrebnosti glavnog revijalnog dijela *Salona*, zatim nezainteresirano preskače izložbu Sandre Križić-Roban i u potpunosti se, kao i

---

<sup>174</sup> Zahtila, 2012., 46.

<sup>175</sup> Matičević, Davor, „Fragmenti prepoznatog identiteta“, u: *EgoEast*, Hrvatska umjetnost danas, katalog izložbe (26.11. – 13.12.1992.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1992., bez paginacije

<sup>176</sup> Križić Roban, Sandra i Pašić, Jelena, „Devedesete ili o shvaćanju procesa – razgovor sa članovima grupe Egoeast (Ivana Keser i Aleksandar Battista Ilić)“, u: *Život umjetnosti* 90 (2012.), 89.

ostatak kulturne scene u tom razdoblju, koncentrirana na „više nego poticajnu“<sup>177</sup> izložbu *EgoEast* održanu u Umjetničkom paviljonu (Slika 11.). Zajednički je to projekt petero mladih umjetnika u želji za promjenom dotadašnje prakse: Aleksandra Ilića, Željka Božičevića, Ivice Franića, Ivane Keser i Davora Pavelića. Mladi umjetnici željeli su uklopiti svoj rad u kontinuitet linije hrvatske umjetnosti koja započinje aktivnošću Grupe EXAT-51, zatim *Nove tendencije* i *Gorgona* nakon kojih slijedi period nove umjetničke prakse u sedamdesetim godinama koje prelaze u osamdesete godine individualnim pristupom umjetnika koji otkrivaju nove medije poput videa. Kronologiju na koju se nastavlja piše Ivana Keser u sklopu kataloga izložbe označavajući tako genezu i protežnost projekta.<sup>178</sup> Naglasak na istraživačku pozadinu kustoskih koncepcija u Hrvatskoj koja će u potpunosti zaživjeti u 2000-im godinama dolazi od umjetnice, a ne povjesničara umjetnosti. Keser je kontekstualizirala umjetnike koji dotad nisu nimalo povijesno-umjetnički istraženi poput Mangelosa, Tomislava Gotovca, Vlade Kristla a čak i Ivana Kožarića kojeg se dotad proučavalo isključivo kao kipara.<sup>179</sup> Bila je to jedna od prvih izložbi u Hrvatskoj organizirana i osmišljena na potpuno suvremen način u smislu nezavisnosti u tranzicijskoj zemlji odnosno, kapitalističkom obliku financiranja kulture. Svi radovi na izložbi financirani su od strane korporacija s kojima su pregovarali kustosi izložbe kao oblik solidarnosti za svoje kolege.<sup>180</sup>

Za razliku od dubrovačkog koncepta prihvaćanja sudbine, ovaj koncept nastoji otkriti kontinuitet i uklopiti se u njega u svrhu istraživanja i održavanja kolektivnog pamćenja: „Autori *EgoEast*-a sebe smatraju autentičnim protagonistima vremena, što im omogućava izuzetno široku strategiju kada je u pitanju prostor. Hoću reći kako autori uključeni u izložbu *EgoEast* računaju na podjednak način na lokalno, baš kao i na planetarno mjerilo.“<sup>181</sup> Naziv spaja riječi „ja“ i „istok“ u novo značenje: „egoist“ u čemu su sadržane dva osnovna cilja njihovog djelovanja: istraživanje i okupljanje umjetnika s takozvanog Istoka Europe te stvaranje vlastitog mjesta na dugogodišnjoj kulturno-umjetničkoj sceni Hrvatske direktnim povezivanjem sa starijom generacijom.<sup>182</sup>

Sandra Križić Roban primjećuje da se „likovna istraživanja toga razdoblja odvijaju u nekoliko različitih smjerova – razmatraju se promjene u strukturi individualnih i kolektivnih identiteta,

---

<sup>177</sup> Maković, Zvonko, „Egoeast, hrvatska umjetnost danas“, u: *Život umjetnosti* 52/53 (1992/1993.), 117.

<sup>178</sup> Vidi u: Maković, 1992./1993., 117.

<sup>179</sup> Križić Roban, Pašić, 2012., 90.

<sup>180</sup> Križić Roban, Pašić, 2012., 99.

<sup>181</sup> Maković, 1992./1993., 118.

<sup>182</sup> Vidi u: Pašić, 2012., 16.

problematiziraju se odnosi lokalnog i globalnog, pokušavaju se uobličiti tranzicijske dvojbe, dekonstruira se ideološko naslijeđe prethodnog razdoblja, analiziraju se diskurzivni i nediskurzivni aspekti umjetničkih djela.“<sup>183</sup> Težište kulturno-umjetničkih praksi, a posebno onih kustoskih, prebacuje se na istraživanje umjesto na eksperiment, ali tek nakon eksperimentalnih izložbi poput *EgoEast* koja za rane, ustaljene i estetički koncentrirane devedesete označava vrlo inovativnu i novu praksu. Ilić smatra da su kao grupa imali potrebu ući u nešto što se kasnije prepoznalo kao praksa takozvanog umjetničkog istraživanja.<sup>184</sup> Keser napominje kako su počeli istraživati „nevidljivu“ umjetnost koju je trebalo nekako dovesti na vidjelo u tadašnjem kontekstu, a što su kasnije učinili i internacionalni kustosi na izložbama o postsocijalističkim zemljama devedesetih<sup>185</sup>, riječima Aleksandra Ilića: „Ali smo se počeli pitati: to je, dakle, bilo vrijeme sedamdesetih i početka osamdesetih, a nakon toga – rupa. Imali smo egzistencijalnu potrebu iskomunicirati tu „rupu“.“<sup>186</sup> Upravo ta „rupa“ dovela je do razmišljanja o kustoskom poslu kao prijateljstvu i komunikaciji između umjetnika i povjesničara umjetnosti jer se izlazilo izvan okvira površnih činjenica i ulazilo u dublje istraživanje nastanka i kontinuiteta nečijeg dugogodišnjeg rada te komuniciranje toga s mlađom generacijom čiji će se rad pomno pratiti od tada do danas. Jedina institucija koja je služila organizatorima *EgoEast*-a kao oslonac bio je Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu zbog djelovanja Davora Matičevića koji ih je podupirao, organizirajući im samostalnu izložbu u prostorima muzeja već 1993. godine, a koju je izveo Tihomir Milovac 1994. godine, nakon Matičevićeve smrti.<sup>187</sup>

#### 4.4.4. FESTIVAL MEDIA SCAPE

Od 13. – 16. svibnja 1993. godine, unatoč ratnim okolnostima, unutar praznih prostora Muzeja Mimare u Zagrebu, javlja se festival novomedijske umjetnosti u Zagrebu pod nazivom *Media Scape*, a pokrenula ga je međunarodna grupa umjetnika koji su se time pokušali osjećajno nadovezati na *Nove tendencije* i duh umjetničke slobode šezdesetih, a idejno na festival *Ars*

---

<sup>183</sup> Križić Roban, Sandra, „Nesigurnost i izmještenost „zaboravljenog“ desetljeća“, u: *Život umjetnosti* 90 (2012.), 8.

<sup>184</sup> Križić Roban, Pašić, 2012., 89.

<sup>185</sup> Križić Roban, Pašić, 2012., 89.

<sup>186</sup> Križuć Roban, Pašić, 2012., 100.

<sup>187</sup> Križić Roban, Pašić, 2012., 100.



*Electronica* u Linzu.<sup>188</sup> Na njihovoj internetskoj stranici iz devedesetih još uvijek stoji tekst: „Namjera autora *Media Scapea* je da se tu stvaraju i mostovi između tradicije i suvremenih stremljenja u umjetnosti, te daju nove odrednice medijskih umjetnosti.“<sup>189</sup>

Višednevna manifestacija sastojala se od izložaba, predavanja, prezentacija i diskusija među umjetnicima, kustosima, teoretičarima i publikom. *Media Scape* je osnovan 1991. godine u dogovoru Bojana Baletića, tadašnjeg predsjednika sekcije CAD Saveza društva arhitekata Hrvatske, Heiko Daxla, suosnivača i jednog od organizatora *European Media Art Festivala* u Osnabrücku, Ingeborg Fülepp, docenta na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i prof. Malcolm Le Grice, dekana i profesora na University of Westminster u Londonu.<sup>190</sup> Cilj projekta bila je organizacija manifestacije koja bi hrvatskoj publici predstavila najnovije struje medijskih umjetnosti u svijetu kroz izložbu te gostovanja domaćih i inozemnih umjetnika i teoretičara (Simon Briggs, Malcolm Le Grice, Richard Kriesche, Vito Orazem, Joachim Sauter, Martine Bour, Ladislav Galeta, Erkki Huhtamo i Jeffrey Shaw) što bi omogućilo dijalog i razmjenu iskustva. Unutar međunarodnog skupa prikazivali su se načini na koji se nove tehnologije odražavaju na umjetnost, a na izložbi su prikazani video objekti, kompjuterske instalacije, virtualne stvarnosti i „holografije.“<sup>191</sup>

Zahvaljujući festivalu, Zagreb postaje mjesto susreta suvremenih novomedijskih umjetnika i teoretičara. Medijski umjetnik društveno je na prvom mjestu jer u doba turbulencija i velikih tehnoloških promjena i napredaka preuzima ulogu stvaratelja novih obrazaca komunikacijske kulture: „Umjetnici i dizajneri su neka vrsta specijalista koji u laboratorijskim uvjetima pripitomljavaju tehnologiju, čineći ju na neki način društveno korisnom.“<sup>192</sup> Za razliku od razmišljanja tadašnje hrvatske nezavisne scene (koja je onda još bila u povojima) da je Internet važan kao „transparentno polje društvene napetosti“, za *Media Scape* je to društveno izoliran zabavni istraživački park koji pod umjetnikovom palicom proizvodi estetske objekte kako bi se

---

<sup>188</sup> Štefančić, Claudio, „Transparentno polje društvene napetosti – novi mediji u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti 90-ih“, u: *Život umjetnosti* 93 (2013.), 90.

<sup>189</sup> *Media Scape*, [http://www.mediascape.info/ms\\_zagreb/DATEN/public\\_html/mshome.html](http://www.mediascape.info/ms_zagreb/DATEN/public_html/mshome.html), pregledano 18.07.2018.

<sup>190</sup> *Media Scape*, [http://www.mediascape.info/ms\\_zagreb/DATEN/public\\_html/mshome.html](http://www.mediascape.info/ms_zagreb/DATEN/public_html/mshome.html), pregledano 18.07.2018.

<sup>191</sup> *Media Scape*, [http://www.mediascape.info/ms\\_zagreb/DATEN/public\\_html/mshome.html](http://www.mediascape.info/ms_zagreb/DATEN/public_html/mshome.html), pregledano 18.07.2018.

<sup>192</sup> Štefančić, 2013., 90.

oplemenila stvarnost.<sup>193</sup> Zato *Arkzin* gleda na *Media Scape* kao na „intelektualne snobove“<sup>194</sup> – kad *Arkzin* dolazi iz hrvatskog buntovnog i poslijeratnog stanja uma, *Media Scape* se oslanja na internacionalnu bezbrižnu opsjednutost estetskim. Štefančić se u članku „Transparentno polje društvene napetosti – novi mediji u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti 90-ih“ osvrće na situaciju novomedijske umjetničke scene u Hrvatskoj 90-ih: „nedvojbeno ukazuje na spremnost lokalne sredine da kreativno odgovori na izazove tehnološkog obrata u uvjetima postsocijalističkog društva.“<sup>195</sup> *Media Scape* se, po Štefančiću, može „interpretirati kao marker jedne visoko razvijene umjetničke kulture koja je čak i na prostoru pogođenom ratom uspijevala postaviti pitanja od društvene važnosti.“<sup>196</sup>

#### 4.4.5. 33. ZAGREBAČKI SALON

Na 33. zagrebačkom salonu, uz podršku predsjednika Organizacijskog odbora Ivana Kožarića, pozvan je jedan selektor: Igor Zabel.<sup>197</sup> Izložba je održana od 15.05. – 14.06.1998. u MGC Klovićevi dvori u Zagrebu. Marina Viculin zaključuje da je, iz njenog iskustva, nemoguće napraviti dobru izložbu nastalu izborom ocjenjivačkog suda bez obzira na kvalitetu članova kao pojedinaca jer su svi, zapravo, primorani na kompromis: „Saloni su kao jedan od najučestalijih oblika institucionalizirane izložbene aktivnosti na granici između smislenog likovnog događaja i ispraznog društvenog spektakla.“<sup>198</sup> Zbog dotadašnjeg konstantnog oslanjanja na takve žirije, odabir jednog jedinog selektora za salon bilo je velika novost, ali i uzrokovalo „buru nezadovoljstva.“<sup>199</sup> Viculin izložbu naziva „živim bićem“ jer nikada ne može biti neutralno nizanje radova. Velike grupne izložbe nam stoga otkrivaju nešto drugo o već poznatim djelima.<sup>200</sup>

Taj salon postao je jednim od najzapamćenijih u suvremenoj hrvatskoj kustoskoj praksi dokazujući time potrebu za promjenom ustaljenih salonskih modela. Odbacili su instituciju žirija i tako

---

<sup>193</sup> Štefančić, 2013., 91.

<sup>194</sup> Vidi u: Štefančić, 2013., 92.

<sup>195</sup> Štefančić, 2013., 92.

<sup>196</sup> Štefančić, 2013., 92.

<sup>197</sup> Viculin za Meštrov, Richter, 2009., 132.

<sup>198</sup> Viculin, 1998., bez paginacije

<sup>199</sup> Viculin za Meštrov, Richter, 2009., 132.

<sup>200</sup> Viculin, 1998., bez paginacije

„krenuli putem dekonstrukcije institucije moći i otvaranja dijaloga različitih viđenja.“<sup>201</sup> Time su pokušali pokrenuti novu tradiciju jednog selektora po salonu kako bi svaki salon odisao novom perspektivom i potpuno zaokruženim konceptom proizašlim iz kreativnosti jedne osobe, umjesto kompromisnih jednoličnih jednogodišnjih obaveznih manifestacija. Ovim činom odabrana djela se okupljaju oko određene teze koja nastaje samom selekcijom – „selektorski će se koncept tek opredmetiti kroz sama djela umjetnika, kroz višestruke odnose koje je izbor oblikovao.“<sup>202</sup>

#### 4.4.6. STAGNACIJA KASNIH DEVEDESETIH

Do 1996. godine situacija se, sudeći po Maroevićevom tekstu „Umjetnost danas“ o tadašnjoj situaciji umjetničke i kustoske prakse, nije promijenila kako je možda bilo očekivano nakon poduhvata poput *EgoEast*-a. Čini se da je prevladavala tmurna atmosfera prihvaćanja stanja stvari u neplodnom umjetničkom razdoblju punom nesigurnosti:“ Protekla je (...) polovica devedesetih godina, a da se nijedna likovna tendencija nije za to vrijeme ozbiljnije nametnula, nijedna nova formula ili receptura ukazala na poetičkom obzorju, nikakva pomodna struja, nikakav „izam“ ili „art“ (...) barem pokušali probiti opnu ravnodušnosti (...).“<sup>203</sup> No, Maroević u idućoj rečenici odgovara na vlastite zabrinutosti pišući kako nam umjetnost prenosi svoje dijagnoze realiteta; po tome zaključujemo da je takozvano stanje stvari upravo onakvo kakvim se umjetnička i kustoska praksa devedesetih godina prikazuju: demotiviranom i u daljnjoj potrazi za čvrstim identitetom. Je li uistinu tako bilo teško je odrediti na temelju nekolicine osvrta, no zasigurno je da hrvatska kulturna scena nakon *EgoEast*-a oksimoronski marljivo radi hibernirajući. Navedena potraga za identitetom javlja se kao manija arhiviranja, dokumentiranja i konzerviranja postojeće dokumentacije kako bi mlade generacije u potpunosti bile upoznate s vlastitim idejnim prethodnicima nakon izvršene tranzicije u novi politički sustav. Maroević nastavlja s mišlju kako djela koja viđa kroz devedesete godine neupitno podsjećaju na prethodna umjetnička razdoblja. Možda je lako zaključiti da je ovo razdoblje promatranja, emuliranja i introvertiranog pronalaska u umjetničkoj praksi gdje kustoska medijacijska sposobnost nema prevelik utjecaj već ustupa svoje mjesto povijesno-umjetničkom arhiviranju i pomnom prebiranju po nedovoljno obrađenim

---

<sup>201</sup> Viculin, 1998., bez paginacije.

<sup>202</sup> Viculin, 1998., bez paginacije

<sup>203</sup> Maroević, Tonko, „Umjetnost danas“, u: *Život umjetnosti* 58 (1996.), 8.

materijalima. Jelena Pašić konstatira da se tek formirana kulturna scena pokušavala formirati u nepovoljnim uvjetima i zato naznake nekakvog sustava dobiva tek krajem devedesetih godina. Ukratko:“ dotad sputana raznim ograničenjima, koja su rezultirala smanjenom umjetničkom produkcijom i zakržljanim muzejsko-galerijskim sustavom, nepostojanjem adekvatne muzejske institucije i prostora, kao i sustavne likovne kritike, ta je scena funkcionirala više na individualnoj razini te angažmanu i (dobroj) volji pojedinih kustosa i umjetnika.“<sup>204</sup>

Devedesetih je očit porast potrebe za istraživanjem u čemu se posebno ističe *Soros Centar for Contemporary Art* koji se otvara u Zagrebu u kojem se počinje prikupljati dokumentacija i arhivirati suvremena umjetnost godinu dana nakon otvaranja izložbe *EgoEast*. Sorosev centar u Zagrebu svojim se izlozbama održanim od svog osnutka 1993. do 1998. godine pokazao kao važno mjesto umrežavanja na kulturnoj sceni.<sup>205</sup> Članovi osnivači centra su Karmen Bašić, Boris Cvjetanović, Branko Čegec, Zlatko Gall, Leonida Kovač, Igor Kuduz, Mladen Lučić, Zvonko Maković, Branka Stipančić, Darko Šimičić, Slaven Tolj, Jadranka Vinterhalter i Janka Vukmir.

Krajem devedesetih dolazi do polaganog buđenja civilnog djelovanja, odnosno, shvaćanja u građanima da postoji mogućnost samoorganizacije i djelovanja u različitim aspektima državnog i gradskog života. Urednici časopisa *Arkzin*, Vesna Janković i Dejan Kršić, 1997. osnivaju ATTACK – Autonomnu tvornicu kulture i time postaju jedni od prvih nezavisnih kulturnih udruga na sceni nakon čega nastupa *boom* velikog broja sličnih oblika samoorganiziranja građana.<sup>206</sup> 1998. godine Tihomir Milovac kustos je 25. *Salona mladih* te u izložbu uvrštava nezavisne umjetničke i kulturne udruge poput ATTACK-a i Art radionice Lazareti. S obzirom na veliku posjećenost i važnost *Salona* na sceni, tim činom Milovac daje udrugama veliku vidljivost, ali i unosi novinu u kustoskoj praksi prepoznajući važnost rastućeg trenda trećeg civilnog sektora. Predstavljanje nezavisnih organizacija na cijenjenoj manifestaciji poput salona, koji ujedno ostvaruje velik broj posjetitelja, od velikog je značaja za daljnji razvoj eksperimentalne kustoske prakse s obzirom na to da se u narednim godinama ona uglavnom isključivo odvija na nezavisnoj sceni. Obznanimi tako nezavisnu scenu znači dati „vjetar u leđa“ mladim organizacijama koje zbog

---

<sup>204</sup> Pašić, 2012., 14.

<sup>205</sup> Tonković, Sekelj, 2016., 80.

<sup>206</sup> Vidi u: Pašić, 2012., 19.

toga stječu ugled, a time i veću mogućnost financijske podrške grada i države u provođenju vlastitih projekata od kojih mnogi uključuju eksperimente u području kustoske prakse.

#### 4.5. TREĆE RAZDOBLJE: DVIJETISUĆITE GODINE I PREVLAST NEZAVISNE KULTURNE SCENE

Početak 21. stoljeća javlja se pojam *New Institutionalism* (Novi institucionalizam) koji je implicirao institucionalnu reformu i kritičko promišljanje o transformaciji umjetničkih institucija iznutra uz pomoć kustosa.<sup>207</sup> Taj novi institucionalizam podsjeća u potpunosti na sva polja djelovanja nezavisnih kustoskih praksi na suvremenoj hrvatskoj sceni – glavna karakteristika je prihvaćanje dijaloga i participacije u samom nastanku djela te koncentracija na taj proces, a ne samo na objekte pasivne konzumacije.<sup>208</sup>

Literatura se uglavnom slaže oko prekinutog kontinuiteta u devedesetim godinama vezanog uz umjetničku, a posebice kustosku praksu. Samoorganizirana kulturna scena buja upravo kao reakcija na nedovoljan rad postojećih institucija<sup>209</sup> s namjerom stvaranja alternativne kulturne scene koja bi obnašala institucionalne dužnosti sa slobodom autonomije, ali bez financijske sigurnosti jednog muzeja. Muzeji nisu davali potrebnu produkcijsku i izlagačku podršku umjetnicima pa je nezavisna scena morala nastupiti kao ona koja preuzima tradicionalne zadaće muzejskih kustosa i proširuje ih do te mjere da unutar jednog kustoskog kolektiva postoji jednaka infrastruktura kao u muzeju s više od 40 zaposlenika (primjerice u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu), ali u razmjeru gdje svaki član obnaša dužnosti desetak različitih profesija. *Boom* udruga događa se 2001. godine s razlogom – potreba za civilnim društvom i autonomnim djelovanjem raste od devedesetih poput poriva za prirodnim nastavkom bavljenja umjetničkom i kulturnom praksom izvan institucija koje i dalje ne pokazuju dovoljno znakova života. Te godine u Hrvatskoj se restrikcije izvornog zakona o udrugama iz 1997. godine revidiraju i omogućavaju jednostavnije osnivanje nevladinih organizacija, a aktivnosti te scene uglavnom su koncentrirane u Zagrebu.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Doherty, 2004., 1.

<sup>208</sup> Doherty, 2004., 1.

<sup>209</sup> Vidi u: Dević, Ana, „Politizacija kulturnog polja: mogućnosti kritičke prakse“, u: *Život umjetnosti* 85 (2009.), 24.

<sup>210</sup> Vidi u: Dević, 2009., 25.

Nezavisna kulturna scena krajem devedesetih godina otvorila je put prema novim teorijskim paradigmama i time ušla u artikulaciju odnosa povijesti umjetnosti prema novim „nad-disciplinarnim“ područjima istraživanja poput kulturalnih studija, studija vizualne kulture i slično.<sup>211</sup> Ono čemu su udruge težile bilo je izravno sudjelovanje lokalne zajednice u kulturnim zbivanjima, zato stvaraju preduvjete za sudjelovanje u zbivanjima na suvremenoj umjetničkoj sceni.<sup>212</sup> Preduvjeti uključuju i alternativne oblike događanja poput predavanja, radionica, seminara, kolegija, a interno su to intenzivna izdavačka djelatnost i istraživanja unutar polja relevantnih pojedinim organizacijama.<sup>213</sup> Velikim naporima u organizacijskom i teorijskom smislu, ova scena postala je „najvitalnijim segmentnom suvremene kulturne proizvodnje u Hrvatskoj.“<sup>214</sup> Osobine pojedinih udruga, poput interdisciplinarnosti, fleksibilnosti, inovativnosti i osjetljivosti na društvene promjene rijetko se susreću u institucionalnoj kulturi.<sup>215</sup>

#### 4.5.1. KUSTOSKI KOLEKTIV WHW

Jedan od najznačajnijih sudionika nezavisne scene kasnih 90-ih i ranih 2000-ih godina zasigurno je kustoski kolektiv WHW (*What, How and For Whom*) mladih kustosica Ivet Ćurlin, Ane Dević, Nataše Ilić i Sabine Sabolović koje kao kolektiv djeluju od 1999. godine. Kolektiv je spontano nastao nakon zajedničkog rada na reprintu Komunističkog manifesta za njegovu 150. godišnjicu u izdanju *Arkzina*.<sup>216</sup> Svojom istoimenom izložbom održanom 2000. godine ukazale su na važnost konteksta i društvenih uvjeta za proizvodnju i recepciju umjetnosti.<sup>217</sup> Izložba je nosila podnaslov *Povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta* u doba tadašnje konzervativno desno orijentirane vlasti. Tada su prvi put postavile pitanja što, kako i za koga, koja su postala temelj njihovog budućeg djelovanja: “odgovori na ova pitanja ujedno su i „osnovna pitanja svake ekonomske organizacije: što, problem koliko će se proizvesti svakog mogućeg dobra i usluge s ograničenim resursima ili inputima društva, kako je izbor određene tehnologije prema kojoj će se

---

<sup>211</sup> Kolečnik, Ljiljana, „Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija“, u: *Život umjetnosti* 93 (2013.), 12.

<sup>212</sup> Kolečnik, 2013., 12.

<sup>213</sup> Kolečnik, 2013., 13.

<sup>214</sup> Kolečnik, 2013., 13.

<sup>215</sup> Kolečnik, 2013., 13.

<sup>216</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 23.

<sup>217</sup> Vidi u: Pašić, 2012., 20.

svako dobro, odabrano rješavanjem pitanja što, proizvesti, a pitanje za koga odnosi se na raspodjelu potrošnih dobara među pripadnicima tog društva,“ a ista pitanja određuju koncepciju, planiranje i realizaciju izložbe kao i produkciju i distribuciju umjetničkog djela.<sup>218</sup> Kao kustosice u 21. stoljeću svoje djelovanje shvaćaju u najširem mogućem smislu: to je primarno uslužna djelatnost, a zatim ona kulturnog radnika, medijatora, administratora, istraživača, prevoditelja, pokretača društvenih i umjetničkih promjena, zabavljača, agenta, zagovornika i diplomata.<sup>219</sup> Kustoski kolektiv stavlja se u potpunosti u službu umjetnosti jer u njihovoj interpretaciji kustos je onaj koji potiče na produkciju znanja kroz različite prakse i ne ograničava se samo na analizu i interpretaciju već postojećih djela.<sup>220</sup>

Vodstvo Galerije Nova preuzimaju 2003. godine i time postaju jedna od rijetkih nezavisnih kulturnih organizacija s vlastitim izlagačkim prostorom. Naglašeno interdisciplinarne izložbe koje ondje održava kolektiv često su dio ili osvrt na jedan od njihovih dugotrajnih projekata iniciranih trenutnim društveno-političkim situacijama, problematikama i pitanjima.<sup>221</sup>

WHW je organizirao velik broj izložbi i događanja, od kojih je u kontekstu inovativnih i eksperimentalnih kustoskih praksi važno spomenuti nekolicinu. Na izložbi naziva *Slučaj: Akademija* kolektiv WHW odlučuje izložiti radove bivših studenata Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Odabrani radovi bili su okarakterizirani kao „problematici“<sup>222</sup> i morali biti više puta prilagođavani za mentore i članove komisija ALU koji su ih prvotno odbacili kao neprihvatljive u svom prvotnom obliku. Kolektiv je htio istražiti i definirati karakteristike neprihvatljivih radova – nije se propitivala kvaliteta samih radova već njihova odmaknutost od akademskih standarda po bilo kojem standardu i tako predstavlja otpor tradicionalnim modelima obrazovanja i žiriranja koji javno iznose na vidjelo.<sup>223</sup>

*Finalnu izložbu* kolektiv postavlja prijelazom 2005. na 2006. godinu u sklopu projekta *Zagreb kulturni kapital Europe 3000*. Projekt je pokrenut unutar mreže Clubture, osnovane 2002. godine, koja okuplja organizacije nezavisne kulture iz Hrvatske funkcionirajući kao programska suradnička platforma koja razvija inovativne kulturne politike i suradnje organizacija unutar same

---

<sup>218</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 23./24.

<sup>219</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 24.

<sup>220</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 24.

<sup>221</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 24.

<sup>222</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 28.

<sup>223</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 28.

mreže.<sup>224</sup> Za rad kulturnih udruga ova je mreža uvelike bila od pomoći upravo iz razloga međusobnog povezivanja svih udruga diljem Hrvatske. Stvorila je tako prostor unutar kojeg su kulturni radnici s jednakim ciljevima mogli imati vlastiti sustav izvan vladajućeg, državnog sistema. Projekt *Zagreb kulturni kapital Europe 3000* je pokrenut kako bi se ispitali modeli reprezentativne kulture, ali i one tržišno orijentirane, nazivom ironizirajući velike europske projekte kojima se kulturna produkcija podređuje kapitalu. Intenzivna je i dugoročna to suradnja nezavisnih kulturnih udruga, redom: Bacači sjenki, BLOK, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Community Art, Kontejner, Multimedijalni institut (mi2), Platforma 9,81 i WHW.<sup>225</sup> Navedene nezavisne organizacije povezala je zajednička marginaliziranost i opozicija vladajućim modelima reprezentacije, ali i borba za „očuvanje i stvaranje novog javnog prostora koji je sve više ugrožen privatizacijom, kapitalom i pragmatičnim zahtjevima koji se najviše postavljaju na putu prema Europskoj uniji.“<sup>226</sup> Izložbom su pokušali definirati dugoročnu kulturnu politiku za razvoj održive nezavisne kulturne produkcije. Prikazana je tadašnja kulturno-politička situacija, a radom na projektu uspostavili su se novi odnosi institucionalnog i izvaninstitucionalnog sektora koji su se potom i redefinirali zbog sukobljavanja dvaju različito motiviranih pozicija – državne i civilne. Ona civilna, koju sačinjavaju kulturne udruge, bile su opozicija aktivnosti postojećih institucija koje su se pokazale sporima, inertnima i zastarjelima. Ulogu kustosa u organizaciji i osmišljavanju ove izložbe imala je cijela grupa kulturnih udruga koja je funkcionirala bez jednog vrhovnog autoriteta i selektora. Dogodio se kolektivan proces učenja, diskusije, dokumentacije i primjene naučenog na postavljanju i konceptualizaciji kako projekta tako i izložbe – svaka organizacija imala je priliku predstaviti svoje aktivnosti jer se izložba održavala u više navrata.<sup>227</sup> WHW smatra da je jedini djelotvorni način kritičkog kulturnog djelovanja koji nastoji otvoriti platformu za javnu raspravu o društveno-političkim pitanjima i koji potiče komunikaciju s institucijama, u obliku kolektiva.<sup>228</sup>

#### 4.5.2. KONTEJNER | BIRO SUVREMENE UMJETNIČKE PRAKSE

---

<sup>224</sup> Vidi u: Dević, 2009., 26.

<sup>225</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 32.

<sup>226</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 32.

<sup>227</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 33.

<sup>228</sup> WHW za Meštrov, Richter, 2009., 140.



Kustoski kolektiv Kontejner, punog naziva KONTEJNER| biro suvremene umjetničke prakse, kreće se oko tema koje su, redom: čovjekova tranzicija u mašinu, tehnološke modifikacije u svakodnevnom životu i konfrontacija s tijelom, te mikro/makro ekologija života.<sup>229</sup> Kustoska je to organizacija koja djeluje u području „artikulacije ili re-artikulacije umjetničkog istraživanja.“<sup>230</sup> Provode programe s ciljem njegovanja interakcije novih medija i tehnologije s kulturom i umjetnošću ili interakcije društvenih s kulturnim poljem.<sup>231</sup> Za razvoj Kontejnera je od krucijalne važnosti praksa ljubljanske galerije Kapelica kao centar radikalne umjetnosti tijela i subverzivne tehno-biološke umjetnosti u devedesetim godinama.

Kolektiv je službeno oformljen 2002. godine, a članovi pokretači su Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić i Tomislav Pokrajčić, iako svaki zasebni projekt ima drukčiji organizacijski tim pa tako i drukčije odnose unutar sebe. Timovi Kontejnera primarno su kustoska i prezentacijska platforma kroz koju su organizirali umjetničke projekte, prvenstveno izložbe, a zatim i diskusije i publikacije koje kritički i teorijski razmatraju kontekstualizaciju uloge i značenja znanosti, tehnologije i tijela u suvremenim tranzicijskim i globalističkim društvima i kulturama.<sup>232</sup> Koncentrirani su uglavnom na takozvane hibridne projekte koji nadilaze intermedijalnost i interdisciplinarnost, tvoreći disciplinu na razmeđi znanosti, tehnologije i umjetnosti. Šuvaković piše kako Kontejner transformira kustosko djelovanje u *artističku* verziju velikih povijesnih pojmova poput utopije, znanosti, umjetnosti i politike.<sup>233</sup> U razdoblju ranim 2000-ih godina Kontejner na scenu zatranu preuzimanjima „traumi“ bivših država istočnog bloka i bivše Jugoslavije stupa kao centralna „tehno-alternativa“ što koincidira s internacionalnim preokupacijama u umjetničkoj i kustoskoj praksi.<sup>234</sup>

Kontejner je možda počeo s izlagačkim aktivnostima, ali s vremenom je istraživačka komponenta rada postala sve važnijom. Ono što Kontejner nudi, a što je dotad nedostajalo, je relevantan kontekst unutar kojeg se proučavana umjetnost može izložiti.<sup>235</sup> Udruge u polju kulture, pa tako i

---

<sup>229</sup> Šuvaković, 2010., 42.

<sup>230</sup> Šuvaković, 2010., 42.

<sup>231</sup> Mišković, 2010., 47.

<sup>232</sup> Šuvaković, 2010., 42.

<sup>233</sup> Šuvaković, 2010., 42.

<sup>234</sup> Šuvaković, 2010., 44.

<sup>235</sup> Mišković, Davor, „Kontejner in the Context of the Independent Cultural Scene“, u: Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić, KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology, Zagreb: Revolver Publishing, 2010., 47.

Kontejner, nalaze se u paradoksalnoj situaciji gdje su istovremeno suočene s ideološkim državnim aparatom (kulturnim institucijama) s jedne strane, i neoliberalno koncipiranim civilnim sektorom kao servisnim s druge strane.<sup>236</sup> Ovaj sektor ne traži brisanje institucija i institucionalnih modela nego njihovo redefiniranje koje se nikad nije dogodilo. Sve te organizacije nekako uspijevaju biti na vrhu kulturalne scene s inovativnim kustoskim praksama uz velike financijske nedostatke zbog minimalne državne podrške. Način na koji se neke organizacije, poput WHW-a, nose s nedostacima vlastite države je internacionalizacija – stvaranje imena izvan granica te traženje sredstava od stranih institucija i fondacija. Na taj način indirektno utječu na kustoske i umjetničke prakse u Hrvatskoj, stvarajući trans-lokalnu zajednicu koja nadilazi granice. Drugi način nošenja s nedostacima je aktivizam i borba za društvene promjene. Svojim umjetničkim i kustoskim projektima zadiru u relevantne teme koje se bave trenutnim društvenim potrebama koje, iznesene na vidjelo, proučavane i diskutirane, imaju moć promijeniti neke aspekte društvenih problema. Većina organizacija koje krenu ovim putem svoju originalnu misiju pauziraju jer prvo moraju stvoriti uvjete u zajednici kako bi se ta misija mogla početi ostvarivati. Najbolji primjer takve organizacije je Art Radionica Lazareti.<sup>237</sup>

Kontejner je odlučio baviti se problemima marginaliziranih: tijelo, tehnologija i bolest nisu teme koje su privlačne ni intelektualcima ni umjetnicima. Umjesto da takva tematika postavi i sam Kontejner na marginu, kolektiv se bavio istraživanjem i prezentacijom tih tema na način da ih izvede iz njihove marginaliziranosti u trenutku prikazivanja. „Svijest o potrebi za kontekstualizacijom je svijest o postojanju društva.“<sup>238</sup> Ono što ih izdvaja od ostatka scene je unošenje dubine u tematiku koja lako može biti prikazana samo kao spektakl.

Prvi Kontejnerov projekt dogodio se prije službenog osnutka, a radi se o *26. Salonu mladih* (Slike 12. i 13.) održanom 2001. godine. Kontejnerov salon bio je potpuna suprotnost tradicionalnom pristupu umjetnosti, tako da je naziv „salon“ zvučao posebno arhaičnim vezan uz njihovu verziju te manifestacije. Izložba je predstavljala progresivne suvremene umjetničke trendove (poput *net.art-a*), a održala se na Zagrebačkom Velesajmu. Mladi kustosi odlučili su izložbu postaviti u više od pedeset starih vojnih kontejnera koji su tvorili svojevrzni minijaturni grad. Po prvi put je na izložbi došlo do suradnje nezavisne scene grada Zagreba dobivajući tako vidljivost i

---

<sup>236</sup> Mišković, 2010., 48.

<sup>237</sup> Mišković, 2010., 49.

<sup>238</sup> Mišković, 2010., 49.

legitimaciju kroz tradicionalan oblik salona.<sup>239</sup> Selekcija radova obavljena je pozivom projekata, a ne zasebnih umjetničkih djela. Nekoliko godina nakon održanog uspješnog *Salona*, Kontejner odlučuje koncentrirati se na njima zanimljivu problematiku kroz tematske festivale. Festivali su vrlo značajni upravo kontinuiteta godišnjeg održavanja koji stvara čvrstu tradiciju i stalnu publiku, ali i vrlo lako dobiva nove posjetitelje i budi interes u lokalnoj zajednici. Postoje hibridni oblici festivala i smotri koji uključuju i vlastitu produkciju djela, što bi bio upravo kontejnerovski oblik manifestacije.<sup>240</sup>

Traumatizirano tijelo je uvijek bilo u fokusu umjetnosti koju Kontejner zastupa i kojom se bavi. Tijelo koje intervenira i u koje je intervenirano dio je radikalnih praksi fizikalnosti iz kojih proizlaze projekti *Bolnica* i *Ekstravaganтна tijela*.<sup>241</sup> *Ekstravaganтна tijela* je naziv međunarodnog umjetničkog festivala koji se od 2007. održava svake tri godine, a bavi se načinima na koje društvo određuje granice normalnog i patološkog, bilo da je riječ o tjelesnosti, izgledu, ponašanju, seksualnosti ili životnom stilu. Započinju 2007. godine kao prirodni nastavak projekta *Bolnica*. U prvoj ediciji festivala naglašava se invaliditet ne kao fizička ili biološka, već društvena činjenica. Ekstravaganтна tijela izbjegavaju normalizaciju i patronizirajući, politički korektni pristup invaliditetu i ljudima s invaliditetom, stavljajući na vidjelo društveno „neprihvatljive“ teme poput seksualnosti, golotinje i pornografije koja uključuje tijela s invaliditetom. 2010. slijedi druga edicija festivala koja se bavi temom uma, točnije, psihičkog zdravlja i intelektualnim poteškoćama u ljudi.

Osim navedenog projekta, Kontejner provodi projekte *Touch Me* i *Device\_Art* koji su okrenuti tehnologiji i znanosti u umjetnosti, odnosno kako se znanost i tehnologija odnose prema umjetnosti i obrnuto, ali i na koji način se te discipline sastaju u jednom zajedničkom obliku. To ne isključuje zainteresiranost za tijelo, ali ovog puta u smislu tehnološkog tijela ili znanstvenog pogleda na tjelesnost. Tijelo se u ovim projektima gleda kao nešto što se može unaprijediti ili transformirati.<sup>242</sup> U pozadini njihovog razmišljanja ne postoji ni pozitivizam ni pesimizam spram tehnologije već mogućnosti, trenutna situacija i predviđanja budućnosti.

---

<sup>239</sup> Bago, Ivana, Majcen Linn, Olga, Ostoić, Sunčica, KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology, Zagreb: Revolver Publishing, 2010., 61.

<sup>240</sup> Šešić, Stojković, 2003., 161.

<sup>241</sup> Kontejner, 2010., 73.

<sup>242</sup> Kontejner, 2010., 113.

*Touch Me* festival bavi se temama poput zlorabe inteligencije ili društvenog pritiska o tome da se svi moraju dobro osjećati, ali u suštini, unutar svih tih tematika, bavi se zapravo mehanizmima manipulacije i kontrole koja utječe na ljudski život i tijelo.<sup>243</sup> *Touch Me* je iniciran 2002. godine, a nalazi se na razmeđi umjetnosti, tehnologije i znanosti s pomalo erotičnim podtekstom koji proizlazi iz interaktivne prirode tehnoloških radova.<sup>244</sup> *Touch Me* festival održan 2005. bavio se temom zlorabe inteligencije, odnosno, informacija (na engleskom jeziku *intelligence* ujedno znači informacije i inteligencija) i bio je prvi trijenalni festival kustoskog kolektiva. Osim toga, to je prvi put da se u Hrvatskoj izložila bio-umjetnost (Slike 14. i 15.). Festival se bavio primarno temama informacije i zlorabe istih, a doticao se različitih oblika zlorabe vezanih uz telekomunikacije, medije, tehnologiju, znanost, zabavnu industriju i sličnih segmenata svakodnevnog života.<sup>245</sup> 2008. godine festival nosi podnaslov *Osjećaj se bolje!* (Slika 16.) i istražuje imperativ sreće, zadovoljstva i hedonizma iz teorijske perspektive koja tvrdi da su problemi kontrole i moći u društvu okrenuti s represije na sreću i zabavu.<sup>246</sup> Osjećati se loše u suvremenom svijetu postaje društveno neprihvatljivo. Neki izloženi radovi pokušavali su posjetitelje razveseliti ili omogućiti im hedonizam na kratko vrijeme s naglaskom na reference na konzumerističko društvo koje se hrani mjerenjem što veće sreće i uspjeha.

*Device\_Art* se bavi upotrebom naprava kao umjetničkih medija. Inicijalna ideja bila je pokrenuti lokalnu umjetničku scenu u smjeru razmišljanja o tehnologiji kako bi se okrenula prema internacionalnim trendovima u progresivnoj umjetnosti.<sup>247</sup> Započinje 2004. godine, a pojam *device art* referira se na korištenje tehnoloških analognih ili digitalnih naprava u kreativne svrhe, a cilj festivala bio je postavljanje platforme za hrvatske umjetnike da se mogu baviti navedenim istraživanjima u području interdisciplinarnosti i hibridne umjetnosti bazirane na tehnologiji i znanosti. Zato je prva edicija festivala pokušala što zornije prikazati sličnosti i različitosti između hrvatske i slovenske *device* scene. Pokazalo se da je za hrvatsku scenu najkarakterističnije neko jednostavno poimanje tehnoloških naprava u smislu *DIY (do it yourself) hacking-a*, odnosno „hakiranja“ sprava da čine ono što umjetnici od njih žele. Druga edicija *Device\_Art* festivala odvila se 2006. godine, a bila je rezultat bliske suradnje s *blasthausom*, organizacijom čije je sjedište u

---

<sup>243</sup> Kontejner, 2010., 113.

<sup>244</sup> Kontejner, 2010., 114.

<sup>245</sup> Kontejner, 2010., 122.

<sup>246</sup> Kontejner, 2010., 127.

<sup>247</sup> Kontejner, 2010., 113.

San Franciscu gdje je *device art* scena najživlja i najdugovječnija u svijetu.<sup>248</sup> Početak je to Kontejnerovih dvojnih izložbi, odnosno, održavanja festivala u suradnji s internacionalnim organizacijama u čijim sjedištima zatim predstavljaju hrvatske umjetnike koji su sudjelovali na izložbi u Zagrebu. 2009. godine *Device\_Art* se napokon susreće s Japanom (Slika 17.) u kojem je pokret, potpuno slučajno, nastao istovremeno noseći isto ime.<sup>249</sup> S obzirom na tehnološku razvijenost Japana, *device art* je shvaćen u kontekstu visoke produkcije, dizajna, kompjuterskog inženjeringa i programiranja te video igrica, dok je u Hrvatskoj još uvijek bio naglasak na *DIY* i *hacking* kulturu.

Kontejner je u sklopu projekta *Device\_Art* osmislio i produkcijsku platformu pod nazivom *DIY\_ARTLAB* kao dugoročni projekt posvećen istraživanju i omogućavanju kreativnih suradnji između umjetnika i stručnjaka iz različitih, uglavnom znanstvenih, polja. Ovim projektom pokušava se, od 2006. do danas, uspostaviti kontakt između lokalnih umjetnika i znanstvenika kako bi se istraživački i hibridni aspekt umjetničke prakse povećao.

Možda najznačajniji Kontejnerov kustoski projekt *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* odvio se u sklopu 15. međunarodne konferencije *Performance Studies International* (Psi#15) čija je tema bila kriva izvedba (primjerice neuspjeh, neprilagođenost ili krivo čitanje). Niz je to ponovnih izvedbi performansa u obliku povjesničarsko-umjetničkog igrokaza koji prikazuje povijest performansa u Hrvatskoj. To je kustosko djelo u obliku drame, umjesto znanstvenog rada, gdje glumci preuzimaju uloge autora i izvođača četrnaest odabranih performansa uz voditelja „ceremonije“ koji publiku vodi kroz povijest performansa.<sup>250</sup> Bio je to uspješan pokušaj kolektiva da istraži, očuva i predstavi suvremenu povijesno-umjetničku baštinu na eksperimentalan i inovativan način.

---

<sup>248</sup> Kontejner, 2010., 152.

<sup>249</sup> Kontejner, 2010., 160.

<sup>250</sup> <https://www.kontejner.org/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/> (pregledano 10.07.2018.)

## 5. ZAKLJUČAK

Kustoska praksa općenito, pa tako i inačice kustoskog djelovanja koja bi se mogla okarakterizirati kao eksperimentalna, gotovo uopće nisu zastupljeni u literaturi osim u sporadičnim člancima i osvrtima na određene izložbe koje se smatraju značajnima u povijesti umjetnosti Hrvatske.

Sve više se, u potrebi za teorijskom i povijesnom obradom kustoske prakse, uviđa da je, zasad, najplodniji način razmatranja i prikupljanja podataka odrađen razgovorima s kustosima. Današnji tip kustosa gotovo je nemoguće definirati zbog hibridnog djelovanja<sup>251</sup>, dok „institucionalni kustosi/ice uglavnom ostaju na svojim pozicijama do mirovine i od njih se uglavnom više niti ne

---

<sup>251</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 67.

očekuje osjećaj odgovornosti prema kontekstu u kojem djeluju, a pogotovo ne proizvodnja znanja, pa čak ni kritička refleksija našeg sada i ovdje.“<sup>252</sup>

U povijesnom pregledu izložbi koje su svojim inovacijama ostavile traga u povijesti osjeća se bitna rascjepkanost po desetljećima gdje svatko desetljeće nosi vlastiti identitet koji nanovo traži i stvara. U polju kustoskih praksi to znači da je diskontinuitet konstantan, a „krivnja“ bi mogla biti upravo u nedostatno dostupnoj dokumentaciji i sustavnom zanemarivanju kustoske prakse kao legitimnog pokretača velikih promjena u kulturno-umjetničkom životu Hrvatske. Ono što je, također, osjetno je činjenica da se sve inovativne i eksperimentalne prakse kroz desetljeća događaju na marginama zbog inercije ili političke nedostupnosti kulturnih institucija i, baš kao ciklična potraga za identitetom, ciklična je i ta nedostupnost koja se u posljednjih šezdeset godina nije, zapravo, ni u jednom trenutku promijenila. Projektom „Nevidljiva povijest izložbi – paralelne kronologije“ kustoski kolektiv WHW pokazao je da su na Zapadu umjetničke i kulturne institucije, koje nisu bile ni po čemu subverzivne ili alternativne, prihvaćale kustoske i umjetničke prakse koje su dovele do prekretnice u povijesti umjetnosti i povijesti izložbi. S druge strane, na Istoku su se takve progresivne promjene afirmirale na marginama i izvan javnih kulturnih institucija, uglavnom u privatnim i izvaninstitucionalnim prostorima.<sup>253</sup>

Zajedničko svim navedenim primjerima je neumorno pokušavanje rješavanja svih tih problema unutar vlastitih mogućnosti – od uključivanja kustosa u produkciju samog umjetničkog djela, interveniranja u javni prostor sve do održavanja konceptualnih izložbi koje graniče s umjetničkom praksom. Uglavnom se svi eksperimenti događaju u opreci kulturnim institucijama. Kustosi i umjetnici su ili u namjernom buntu spram njih ili se pokušavaju što više udaljiti od njih kako bi stvorili zasebnu scenu neovisnu o muzejima. U drugom razdoblju vidljivo je potpuno odbacivanje nade u institucije i uzimanje „stvari u svoje ruke“, odnosno, rješavanje problema iz pozicije margine. Upravo je zato bilo teško naći i interpretirati primjere eksperimentalnih praksi u razdoblju osamdesetih godina kad se javlja vraćanje praksi u muzeje i gradske galerije koje se, s obzirom na svoj hijerarhijski sustav, koriste „isprobanim“ kustoskim metodama koje ne prelaze granice učestalog načina izlaganja i medijacije radova.

---

<sup>252</sup> Vidi u: Meštrov, Richter, 2009., 74.

<sup>253</sup> Vidi u: Savić, 2015./2016., 36.

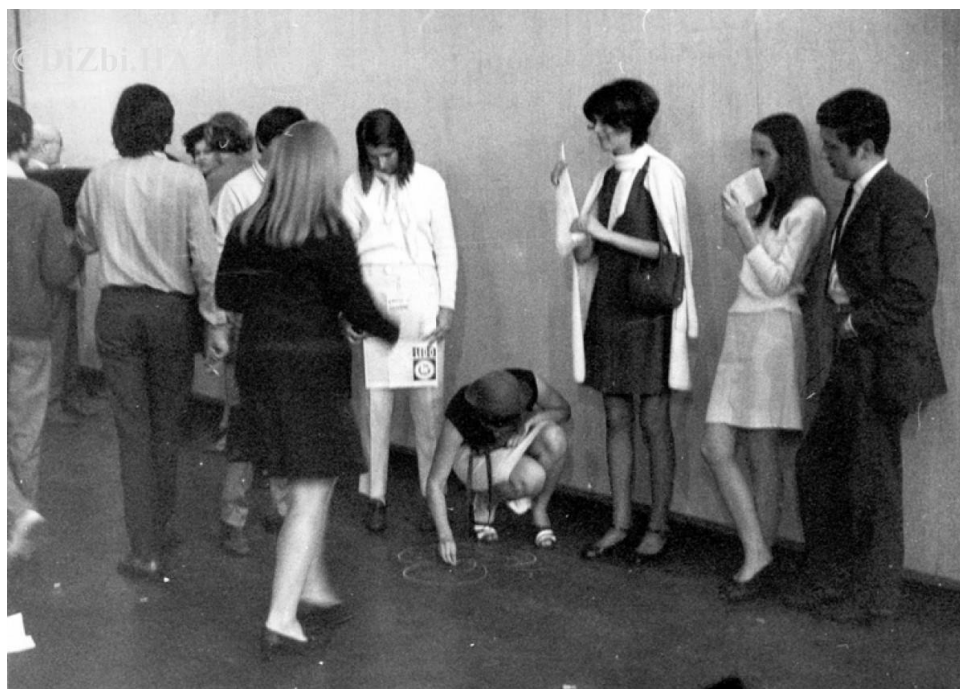
Kustoska praksa u Hrvatskoj nakon 2000. godine postala je potpuno fluidnom zbog nedostatka granica i nemogućnosti definicije nekih osnovnih karakteristika. Možda je tome tako jer kulturnu scenu s jedne strane preuzimaju nezavisna scena, udruge i kolektivi, unutar kojih svaka gleda na profesiju na sebi karakterističan način i vezano uz problematike i teme koje ih zanimaju, a s druge strane korporacijske manifestacije poput jednogodišnje izložbe suvremene umjetnosti u ružičastom znaku *T-mobile*-a kojem je pak najvažniji aspekt, medijsko pokriće i posjećenost bez obzira na sadržaj. U cijeloj toj priči kulturno-umjetničke institucije spalile su mostove s publikom i nastavile se baviti arhiviranjem nekih prošlih vremena umjesto da su preuzele vodeću ulogu na kulturnoj sceni. Na taj način bi omogućile ustaljenje nekog oblika suvremene kustoske prakse koja bi bila sukladna pojavama na internacionalnoj sceni ili bi od njih odudarala, ali bi barem postojale neke relativno konkretne odrednice institucionaliziranog djelovanja.

## SLIKOVNI PRILOG





1. Fred Wilson, *Metalwork 1739. – 1880.* u sklopu izložbe *Mining the Museum*, 1993., Maryland Historical Society, Baltimore



2. Želimir Košćević, *Izložba žena i muškaraca*, 1969., Galerija SC, Zagreb



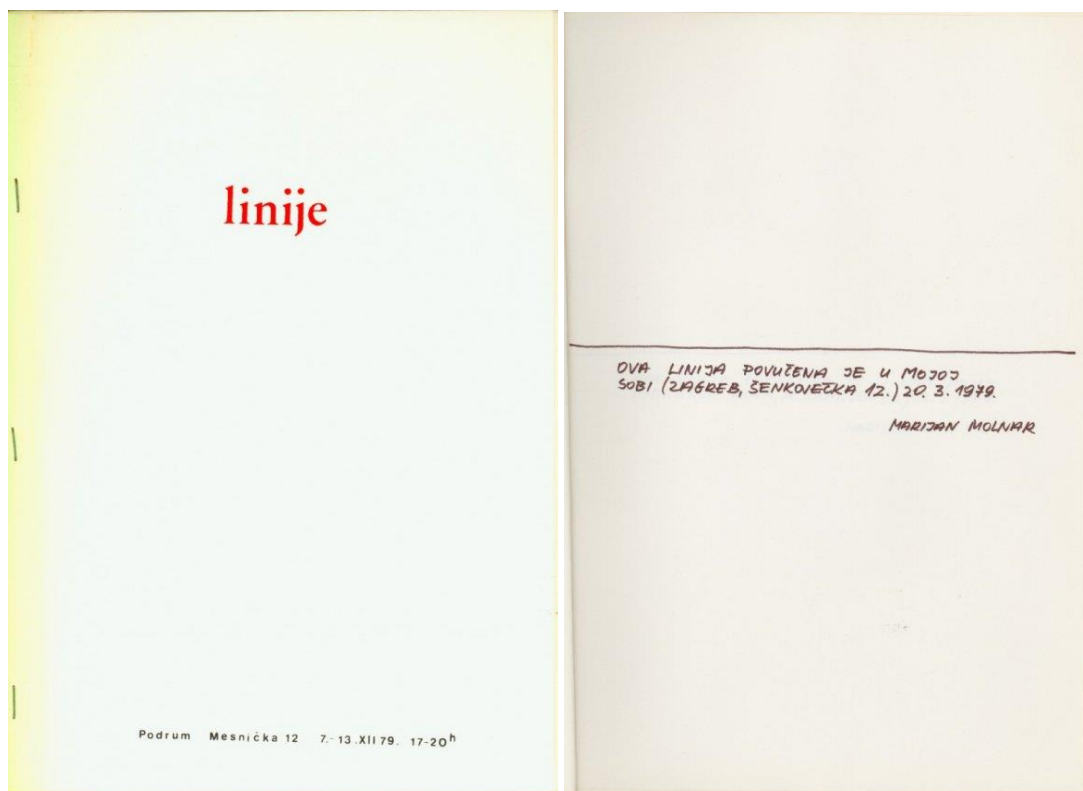
3. Želimir Košćević, izložba *Poštanske pošiljke*, 1972., Galerija SC, Zagreb

Pour exprimer son désaccord avec le comportement  
des artistes/dits contestataires et d'avant-garde dans  
le système actuel du marché de l'art

LA GALERIES DES LOCATAIRES  
en grève

ne communiquera aucun travail/dit artistique  
depuis le 7 mars 1976.

4. Ida Biard, *Galerie des Locataires* objavluje štrajk (obavijest poslana umjetnicima), 1976.



5. Katalog izložbe *Linije*, Branka Stipančić, 1979., *Podroom*, Zagreb

6. Iz kataloga izložbe *Linije*: Marijan Molnar: *Ova linija nacrtana je u mojoj sobi (Zagreb, Šenkovečka ulica 12)*, *Podroom*, Zagreb

HDLUZ GALERIJA PM STARČEVIĆEV TRG 6/2 25-30.1.1988



MLADEN STILINOVIĆ  
EKSPLOATACIJA MRTVIH  
1984-88  
OTVORENJE 25.1. U 19 H

7. Mladen Stilinović, Plakat za izložbu *Eksploatacija mrtvih*, 1989., Galerija PM, Zagreb



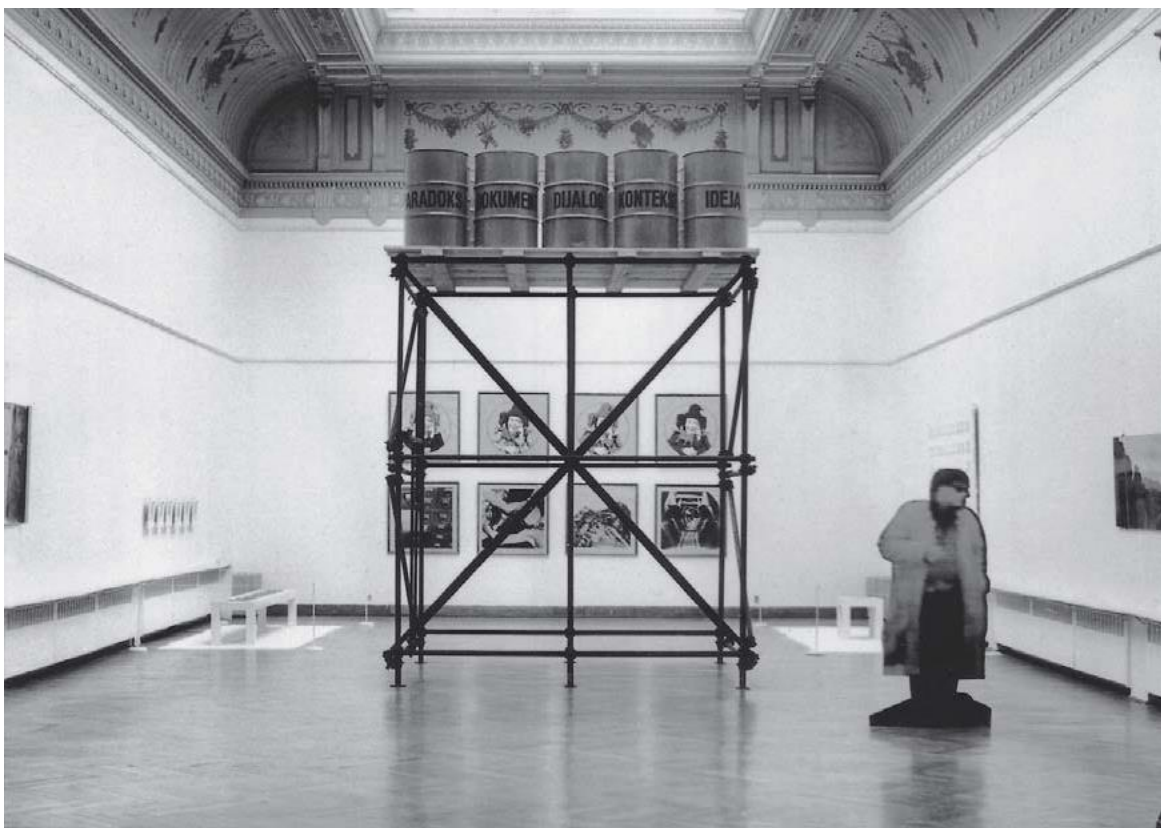
8. Ivan Kožarić, *Sudbina* u sklopu izložbe *Mjesto i sudbina*, 1993., Dubrovnik



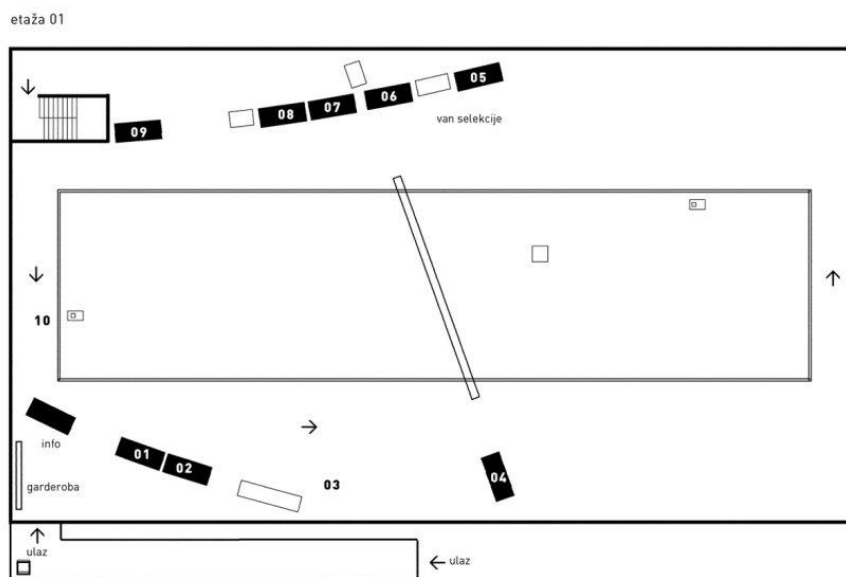
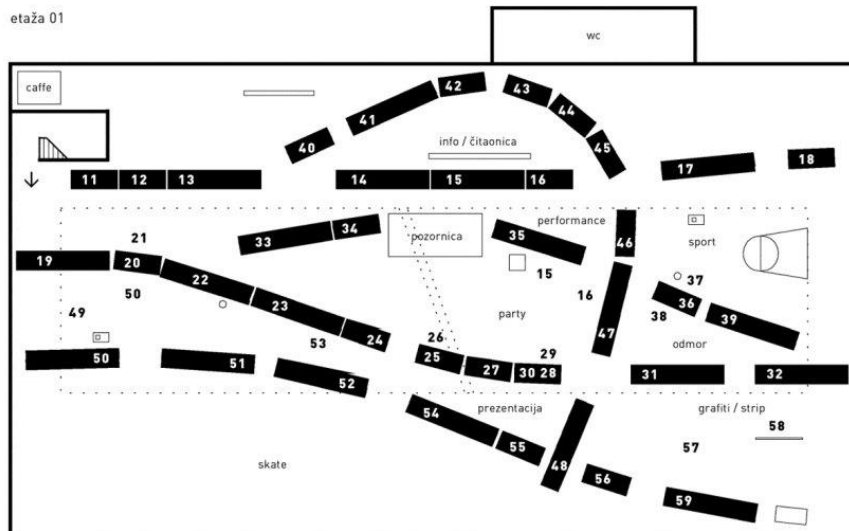
9. Željko Jerman, *Wohin geht die Welt? Wohin geht Photographie?*, instalacija u sklopu izložbe *Mjesto i sudbina*, 1970. – 1993., Dubrovnik



10. Dean Zahtila izvodi performans *Heroj 21. stoljeća* na EXPO '98., 1998., Lisabon



11. Postav izložbe *Egoeast* u sklopu 23. Salona mladih, 1992., Umjetnički paviljon, Zagreb



- |  |                                       |                                    |
|--|---------------------------------------|------------------------------------|
| 01 .... Saša A. Šekoranja                  | 21 .... Renata Poljak                 | 41 .... Jiri Černicky              |
| 02 .... Ozren Hartlović                    | 22 .... Martin Kuriš                  | 42 .... Mračević Danica            |
| 03 .... Nikolina Ivezic                    | 23 .... Bureau of Low Technology      | 43 .... Ana Horvat                 |
| 04 .... Attack                             | 24 .... Ian Borčić                    | 44 .... Marijan Crtalić            |
| 05 .... van selekcije/nerealizirani radovi | 25 .... Daniel Kovač                  | 45 .... Tanja Dabo                 |
| 06 .... van selekcije/nerealizirani radovi | 26 .... Eclipse                       | 46 .... konsum.net                 |
| 07 .... Ivana Jelavić                      | 27 .... David Maljković               | 47 .... Galeb Vekić                |
| 08 .... Antonio Grgić                      | 28 .... Tina Gverović                 | 48 .... HR strip                   |
| 09 .... Sašo Sedlaček                      | 29 .... Šejla Kamerić                 | 49 .... Viktor Popović             |
| 10 .... Oskar Dawicki                      | 30 .... Berilav Šimičić               | 50 .... Sanja Jonjić-Zorić         |
| 11 .... Erik Hobijn                        | 31 .... Stripburger                   | 51 .... Dora Bilić/Tina Müller     |
| 12 .... Institute for Applied Autonomy     | 32 .... Vinyl Video                   | 52 .... Marko A. Kovačić           |
| 13 .... Zoran Todorović                    | 33 .... Danko Friščić                 | 53 .... Marcela Gjoni              |
| 14 .... Ivan Marušić - Klif                | 34 .... Paško Burdelez                | 54 .... Lukáš Jasansky/MartinPolák |
| 15 .... spremište                          | 35 .... Dorota Sadovska               | 55 .... Svet Umetnosti             |
| 16 .... Tomaž Pipp                         | 36 .... cyber_caffe                   | 56 .... GameBoy                    |
| 17 .... Fractal Falus Teatar               | 37 .... 21. proljeće                  | 57 .... Marin Marinić              |
| 18 .... Močvara                            | 38 .... Bruno Motik                   | 58 .... strip                      |
| 19 .... Denis Krašković                    | 39 .... Mama/PastForward/Radio_active | 59 .... spremište                  |
| 20 .... Luko Piplica                       | 40 .... Alen Floričić                 |                                    |

26

12. Shematski prikaz 26. *Salona mladih* u organizaciji Kontejnera | biroa suvremene umjetničke prakse, 2001., Zagrebački velesajam, Zagreb



13. Jedan od izlagačkih kontejnera na 26. Salonu mladih, 2001., Zagrebački velesajam, Zagreb



14. Marta de Menezes, *Priroda?*, bio-art instalacija i performans u sklopu Touch Me festivala, 2005., napuštena zgrada tvornice Badel, Zagreb





15. Nigel Helyer, Oron Catts i Ionat Zurr, *Čamac za spašavanje (Melville, St Jacques i Yona)*, biološki laboratorij u sklopu Touch Me festivala, 2005., napuštena zgrada tvornice Badel



16. Ana-Marija Paček, *Kisik kao predmet užitka*, instalacija u sklopu Touch Me festivala, 2008., Studentski centar, Zagreb



17. Postav izložbe festivala Device Art, 2009., Pogon Jedinstvo, Zagreb

## LITERATURA

### KNJIGE

1. Bago, Ivana, Majcen Linn, Olga, Ostoić, Sunčica, *KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*, Zagreb: Revolver Publishing, 2010.
2. George, Adrian, *The Curator's Handbook: Museums, Galleries, Independent Spaces*, London: Thames&Hudson ltd, 2015.
3. Šešić Dragičević, Milena i Stojković, Branimir, *Kultura / Menadžment / Animacija / Marketing*, Zagreb: Kulturno informativni centar KIC Zagreb, 2003.
4. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, ur. Jasna Galjer i Ranko Horetzky, 2005.
5. Ulrich Obrist, Hans, *A Brief History of Curating*, e-book: JRP | RINGIER & LES PRESSES DU REEL, 2011.

### POGLAVLJA U KNJIGAMA

1. Alloway, Lawrence, „The Great Curatorial Dim-Out“, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, London: Routledge, 1991., str. 221
2. Grasskamp, Walter, „For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?“, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, London: Routledge, 1991., str. 67
3. Keser, Ivana, „Kronologija“, u: *EgoEast, Hrvatska umjetnost danas*, katalog izložbe (26.11. – 13.12.1992.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1992., bez paginacije
4. Matičević, Davor, „Fragmenti prepoznatog identiteta“, u: *EgoEast, Hrvatska umjetnost danas*, katalog izložbe (26.11. – 13.12.1992.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1992., bez paginacije
5. Matičević, Davor, „Zagrebački kruh“, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, katalog izložbe (18.09. – 22.10.1978.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 21—28
6. Mišković, Davor, „Kontejner in the Context of the Independent Cultural Scene“, u: Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić, *KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*, Zagreb: Revolver Publishing, 2010., str. 46—49

7. Šuvaković, Miško, „Kontejner: Radical Politics of Curatorial Peactices“, u: Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić, *KONTEJNER / Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*, Zagreb: Revolver Publishing, 2010., str. 40—45
8. Viculin, Marina, „Nacrt jednog objašnjenja“, u: *33. zagrebački salon*, katalog izložbe (15.05. – 14.06.1998.), Zagreb: MGC Klovićevi dvori, 1998.
9. Zahtila, Viktor, „Predgovor“, u: *Labin Art Express 1992. – 2012.*, Labin Express XXI, ur. Dean Zahtila, 2012.

## ČLANCI

1. Bago, Ivana, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012.), str. 235-248. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/95934> (pregledano 20. svibnja 2018.)
2. Beroš, Nada, „Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama“, u: *Život umjetnosti* 50 (1991.), str. 107—108
3. Dević, Ana, „Politizacija kulturnog polja: mogućnosti kritičke prakse“, u: *Život umjetnosti* 85 (2009.), str. 16—33
4. Doherty, Claire, „The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism“, u: *Art of Encounter* 15 (2004.), preuzeto s <https://www.engage.org/seebook.aspx?id=697> (pregledano 29. lipnja 2018.)
5. Dragosavljević, Mirjana, „Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralaštva do kulturnog menadžmenta“, u: *Život umjetnosti* 93 (2013.), str. 94—97, preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/185617> (pregledano 22. svibnja 2018.)
6. Galjer, Jasna, "Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća.", u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012), str. 219—226., preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/95930> (pregledano 17. srpnja 2018.)
7. Kipke, Željko, „Estetika gustog postavljanja slika, Mladen Stilinović: Eksploatacija mrtvih 1984.–1988.“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 81
8. Kolečnik, Ljiljana, „Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija“, u: *Život umjetnosti* 93 (2013.), str 4 –19, preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/185610> (pregledano 22. svibnja 2018.)

9. Košćević, Želimir, „Sedamdesete godine“, u: *Život umjetnosti* 31 (1981.), str. 14–27.
10. Križić Roban, Sandra i Pašić, Jelena, „Devedesete ili o shvaćanju procesa – razgovor s članovima grupe Egoeast (Ivana Keser i Aleksandar Battista Ilić)“, u: *Život umjetnosti* 90 (2012.), str. 88—101
11. Križić Roban, Sandra, „Nesigurnost i izmještenost „zaboravljenog“ desetljeća“, u: *Život umjetnosti* 90 (2012.), str 4—9
12. Loinjak, Igor, "Neki aspekti hrvatske likovne kritike s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godine", u: *Artos* 2 (2015), bez paginacije, preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/135400> (pregledano 08. srpnja 2018.)
13. Maković, Zvonko, „Egoeast, hrvatska umjetnost danas“, u: *Život umjetnosti* 52/53 (1992/1993.), str. 117—118
14. Maroević, Tonko, „Umjetnost danas“, u: *Život umjetnosti* 58 (1996.), str. 8—15
15. Meštrov, Ivana i Richter, Mihaela, „Fragmenti kustoskog diskursa“, u: *Život umjetnosti* 85 (2009.), str. 4—13
16. Meštrov, Ivana i Richter, Mihaela, „Razgovori – strategije približavanja kustoskih praksi“, u: *Život umjetnosti* 85 (2009.), str. 66—187
17. Meštrović, Matko, „Umjetnost i tehnologija nekad i sad“, u: *Život umjetnosti* 61/62 (1999.), str. 60—64
18. Pašić, Jelena. "Devedesete: borba za kontekst." *Život umjetnosti*, vol. 90, br. 1, 2012, str. 12-21.
19. Počanić, Patricia, „Umjetnost na rubu grada: intervencije umjetnika u javnom prostoru Novog Zagreba 1970-ih godina“, u: *Peristil* 60 (2017.), str. 147—166.
20. Šimičić, Darko, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 80—81
21. Štefančić, Klaudio, „Transparentno polje društvene napetosti – novi mediji u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti 90-ih“, u: *Život umjetnosti* 93 (2013.), str. 86—93
22. Tonković, Željka i Sekelj, Sanja, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja“, u: *Život umjetnosti* 99 (2016.), str. 80—95
23. Ventizislavov, Rossen, „Idle Arts: Reconsidering the Curator“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (2014.), str. 83—93, preuzeto sa: <http://www.jstor.org/stable/42635562> (pregledano 01. srpnja 2018.)

## DIPLOMSKI RADOVI

1. Asturić, Marina, Art radionica Lazareti (ARL): Inovativne prakse umjetničkog djelovanja, diplomski rad, 2017.
2. Počanić, Patricia, Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih, diplomski rad, 2016.
3. Rajić, Tina, RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću, diplomski rad, 2016.
4. Savić, Raša, „Izvaninstitucionalna suvremena kustoska praksa na primjeru Galerije Nova od 1975. godine do danas“, diplomski rad, 2015./2016.

## INTERNETSKI IZVORI

1. *Media Scape*,  
[http://www.mediascape.info/ms\\_zagreb/DATEN/public\\_html/mshome.html](http://www.mediascape.info/ms_zagreb/DATEN/public_html/mshome.html) (pregledano 18. srpnja 2018.)
2. *Monoskop*, [https://monoskop.org/Pontus\\_Hult%C3%A9n](https://monoskop.org/Pontus_Hult%C3%A9n) (pregledano 07. srpnja 2018.)
3. *Monoskop*,  
[https://monoskop.org/The\\_Machine\\_as\\_Seen\\_at\\_the\\_End\\_of\\_the\\_Mechanical\\_Age](https://monoskop.org/The_Machine_as_Seen_at_the_End_of_the_Mechanical_Age)
4. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/ida-biard/> (pregledano 07. srpnja 2018.)
5. *KONTEJNER*| biro suvremene umjetničke prakse, <http://www.kontejner.org/> (pregledano 12. srpnja 2018.)
6. *SCCA (Soros Center for Contemporary Art)*,  
<http://www.scca.hr/povijest.html#clanoviosnivaci>, (pregledano 17. srpnja 2018.)
7. *Zarez*, Suzana Marjanić: Želimir Košćević-Kako izložiti konceptualu kao poštansku pošiljku, <http://www.zarez.hr/clanci/kako-izloziti-konceptualu-kao-postansku-posiljku> (pregledano 17. srpnja 2018.)

## IZVORI FOTOGRAFIJA:

1. Fred Wilson, *Metalwork 1739. – 1880.* u sklopu izložbe *Mining the Museum*, 1993., Maryland Historical Society, Baltimore, <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/> (pregledano 28.08.2018.)
2. Želimir Košćević, *Izložba žena i muškaraca*, 1969., Galerija SC, Zagreb, <http://dizbi.hazu.hr/?object=dl&id=26903> (pregledano 28.08.2018.)
3. Želimir Košćević, izložba *Poštanske pošiljke*, 1972., Galerija SC, Zagreb, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/postal-packages/> (pregledano 28.08.2018.)
4. Ida Biard, *Galerie des Locataires* objavljuje štrajk (obavijest poslana umjetnicima), 1976., <http://tranzit.org/exhibitionarchive/?s=ida+biard&lang> (pregledano 28.08.2018.)
5. Katalog izložbe *Linije*, Branka Stipančić, 1979., Podroom, Zagreb, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/branka-stipancic/> (pregledano 29.08.2018.)
6. Mladen Stilinović, Plakat za izložbu *Eksploatacija mrtvih*, 1989., Galerija PM, Zagreb, <http://www.crnipatuljak.com/hr/rariteti/mladen-stilinic-eksploatacija-mrtvih-1984-88-detail> (pregledano 29.08.2018.)
7. Ivan Kožarić, *Sudbina* i Željko Jerman, *Wohin geht die Welt? Wohin geht Photographie?*, instalacije u sklopu izložbe *Mjesto i sudbina*, 1970. – 1993., Dubrovnik, [https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU\\_54-55-1993-1994\\_077-080\\_Turkovic.pdf](https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_54-55-1993-1994_077-080_Turkovic.pdf) (pregledano 29.08.2018.)
8. Dean Zahtila izvodi performans *Heroj 21. stoljeća* na *EXPO '98.*, 1998., Lisabon, [http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/\[161\]labin-art-express.2562.html](http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[161]labin-art-express.2562.html) (pregledano 30.08.2018.)
9. Fotografije i shematski prikaz 26. Salona mladih na Zagrebačkom velesajmu, 2001., Zagreb, <https://www.kontejner.org/projekti/salon-mladih/> (pregledano 30.08.2018.)
10. Fotografije Touch Me festivala, 2005., bivša tvornica Badel, 2005., Zagreb, <https://www.kontejner.org/projekti/touch-me/touch-me-festival-2005-zloupotreba-inteligencije/> (pregledano 30.08.2018.)
11. Fotografije Touch Me festivala, 2008., Studentski centar, Zagreb, <https://www.kontejner.org/projekti/touch-me/touch-me-festival-2008-osjecaj-se-bolje/> (pregledano 30.08.2018.)

12. Fotografije izložbe festivala Device Art, 2009., Pogon Jedinstvo, Zagreb,  
[https://www.kontejner.org/projekti/device\\_art-festival/device\\_art-6/](https://www.kontejner.org/projekti/device_art-festival/device_art-6/) (pregledano  
30.08.2018.)