


Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja

Martina Bratić

Institut za muzikologiju
Sveučilište Karl-Franzens u Grazu
martina.bratice@uni-graz.at
 <https://orcid.org/0000-0001-9034-8905>

Govoreći o impulsima suvremenih muzejskih dispozicija, odnosno, promatrajući programska nagnuća velikih muzejskih institucija diljem Europe ili Sjeverne Amerike, ideja o feminističkim teorijama i metodologijama kao nedjeljivima od današnje muzejske produkcije pronalazi sebi sve više prostora u recentnim stručnim napisima i raspravama.¹ Razvoj feminističke umjetnosti (i umjetničkih tendencija na ovaj ili onaj način dotaknutih feminističkom mišlju), kao logičnu aktualizaciju doživio je i rastući interes javnih muzejskih institucija za priključenje feminističkih i rodničkih perspektiva u okvire vlastitih koncepcija.

Sustavnije početke i stasanje feminističke umjetničke djelatnosti moguće je pratiti usporedno s jasnije provođenim i implementiranim feminističkim idejama u okviru političko-društvene zbilje, s okvirnim vremenskim određenjem u ranim sedamdesetim godinama prošloga stoljeća. Njezina vidljivost, a kao njezin uvjet prisutnost u kanalima umjetničke produkcije, pokazala se primarnim zadatkom u prezentaciji tih angažiranih oblika suvremene umjetničke produkcije. Samostalni napori pojedinačnih umjetnica ili pak njihova manje ili više formalna udruženja kroje povijesni nacrt feminističkih kustoskih praksi u začecima. Pristup tomu nacrtu, doduše, moguć je gotovo isključivo kartografskim tretmanom, a nipošto pokušajem uspostavljanja ikakve linearno-kauzalne logike.

Tadašnja udruženja žena umjetnica, osim same umjetničke proizvodnje, pretpostavljala su i poziciju onoga što (danas) poimamo pod terminom *kustos*, posvetivši se predstavljanju isključivo ženske umjetnosti i/ili umjetnosti koju su stvarale žene. Pa ipak, danas, gotovo pola stoljeća poslije, rasprave o već uspostavljenim modelima ili o onima koje bi tek mogla stvoriti feministička umjetnička produkcija i, još važnije, o njezinim interpretacijskim i prezentacijskim potencijalima, doimaju se sve glasnije i sve više prisutne. „Ukoliko [...] podrazumijevamo izložbe kao mjesto diskursa, apsolutno je nužno tražiti i dublje

1 JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE, Preface, u: *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, (ur.) Jessica Sjöholm Skrubbe, Newcastle upon Tyne, 2016., XI-XVIII, XI.

razumijevanje feminističkih izložbi i kustoskih praksi u relaciji prema širim političkim, ekonomskim i socijalnim strukturama u lokalnim ali i globalnim kontekstima. Pa ipak je, i tomu unatoč, teorijsko promišljanje koje u svom središtu ima kuriranje feminističke umjetnosti, kao i povijest feminističkih izložbi, kao specifično područje znanja svoje konture zadobilo tek nedavno.”²

Upravo zahvaljujući takvoj recentnoj proliferaciji rasprava i zaključaka o feminističkoj kustoskoj praksi kao zasebnome području djelovanja, ali i broju i učestalosti izložbi, konferencija, istraživačkih mreža, simpozija i brojnih različitih publikacija, Elke Krasny vjeruje da je moguće govoriti i o svojevrsnome *feminističkom obratu* u okviru međunarodnih kustoskih praksi.³ Ona je ujedno i jedna od najčešće spominjanih teoretičarki koje se bave upravo pitanjem feminističke misli u okviru kustoskih praksi i njezinih potencijala i dosega. Što je feministički obrat u kuriranju; što on čini i kakve posljedice ima za historijski nacrt kustoskih praksi ili, s druge strane, kakvu poziciju zauzima u procesima kustoske produkcije znanja samo su neka od pitanja koja je Elke Krasny otvorila u jednome od dva svoja recentna doprinosa nezavisnome stručnom web-časopisu posvećenu kustoskim praksama i teoriji *On Curating*.⁴ A upravo se raspravom o metodi feminističkih čitanja i koncepcija uokvirio jedan od spomenutih tekstova, u kojemu je autorica, u nastojanju definiranja feminističke misli, njezinu metodu označila kao – pitanje. „Pitanje kao metoda” jedino je moguće usmjerenje feminističkoga čitanja, jer ono, ali i feministička metoda – „opiru se definiciji i odbijaju svesti na jednu monolitnu i definitivnu definiciju”, reći će Elke Krasny.⁵ Pa ipak, usprkos nemogućnosti vezivanja ili sputavanja definicijom, feministička misao u okvirima umjetnosti doživjela je besprimjernu kritičku pozornost unatrag deset do petnaest godina, kako upozorava uredništvo broja *On Curating* posvećena upravo temi feminističkoga kuriranja.⁶

Od izložbi koje su u istoj raspravi postale paradigmatskim primjerima feminističke umjetnosti i kustoskih koncepcija su, primjerice, američke izložbe *WACK! i Global Feminisms* iz 2007., zatim *The Furious Gaze*, predstavljena u španjolskome Montehermosu, a o istočnoeuropskoj perspektivi progovorila je izložba ali i sveobuhvatan istraživački projekt Bojane Pejić i njezina tima suradnika – *Gender Check* iz 2009. Iste je godine Camille Morineau u pariškome Centre Pompidou postavila i *elles@centrepompidou*, s djelima iz stalne kolekcije, izloživši djela isključivo autorica. Jedan je od posljednjih doprinosa i izložba posljednjega projekta feminističke aktivističko-umjetničke grupacije Guerilla Girls, nazvana *Is It Even Worse in Europe?*, otvorena u listopadu 2016. u londonskoj galeriji Whitechapel, a bavila se kritičkim rastakanjem narativa i kanona koje kreiraju kulturne institucije.

Gotovo se usporedno može pratiti i pojačana produkcija napisa i brojnih publikacija koje su u žarište stavile tu temu, a neke su od najrecentnijih – *Issues in Feminist Curation: Strategies and Practices* iz 2006., autorice Katy Deepwell, zatim publikacija *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and*

2 JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE (bilj. 1), XII. Svi su prijevodi autoričini.

3 ELKE KRASNY, Introduction, u: *Women's:Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*, (ur.) Elke Krasny, Beč, 2013., 10–29, 25.

4 Riječ je o člancima: ELKE KRASNY, Feminist Thought and Curating: On Method, u: *On Curating*, 26 (2015.), 51–69 i ISTA, Curatorial Materialism: A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating, u: *On Curating*, 29 (2016.), 96–106.

5 „Promotrimo li ga kroz prizmu pitanja kao metode, feminizam ostaje baziran na paradoksu da nikada ne nudi odgovor, dok istovremeno, ne prestaje uvijek i iznova propitivati,” dodaje još Krasny. ELKE KRASNY (bilj. 4, 2015.), 52, 57.

6 ELKE KRASNY, LARA PERRY, DOROTHEE RICHTER, Curating in Feminist Thought, u: *On Curating*, 29 (2016.), 2–4, 2.

Curatorial Practices, urednicâ M. H. Hayden i J. S. Skrubbe iz 2010.; *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* (ur. A. Dimitrakaki i L. Perry, 2013.); *Women's:Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art* (2013.), urednice Elke Krasny ili najnovija u nizu, zbornik *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, izdan 2016. godine.

Stručni skupovi također prate stanovitu razvojnu liniju u pristupu temi, otpočevši s pitanjima feminističke misli u umjetnosti samoj, do sasvim recentnih, koji promišljaju širu sliku kuriranja feminističke umjetnosti, ali i mogućnosti uspostave zasebnoga polja *feminističkoga kuriranja*. Izdvojit ću skupove *Dialogues and Debates (Feminist Positions in Contemporary Visual Arts)* (Nürnberg, 1999.); *Women's:Museum: Between Collection Strategies and Social Platforms* (Beč, 2010.); *Curating Feminism* (Sydney, 2014.) te *Curating in Feminist Thought*, održan u svibnju 2016. u Zürichu.

U ovakvim pokušajima historizacije feminističke umjetnosti i načina njezine prezentacije važno je upozoriti i na sve snažniju prisutnost rasprava o kustoskim praksama kao nezavisnome području istraživanja. Kasne šezdesete i početak sedamdesetih godina prošloga stoljeća stvorili su mjesto kustosu kao stvaraoču, kako to naglašava Bruce Altshuler, što je punokrvni boom doživjelo dva desetljeća poslije.⁷ Devedesete su, naime, predstavile kustosku poziciju kao gotovo *al pari* onoj umjetničkoj, sada dodatno pojačanu brojnim moćnim umjetničko-produkcijskim institucijama i njihovim međusobnim vezama, što je pak u danome trenutku otvorilo put i nekoj vrsti *kulturne hegemonije*, posegnemo li za pojmom Antonija Gramscija.⁸

Ipak, ono kroza što su kustoske prakse, kao novouspostavljeno polje umjetničkoga i teorijskog djelovanja, neminovno morale proći, bio je izostanak metodološkoga okvira, nedostatak teorijskoga promišljanja i diskursa, kao i fragmentiran i nikada čvrsto usidren plan vlastite historiografije. Za svoj je rezultat takva situacija imala upravo nastojanje kustosa samih da preispitaju vlastite ideje i pokušaju re-kreirati svoje izlazne točke u procesima produkcije znanja. Stoga je i stanovito bujanje u području istraživanja upravo kustoskih praksi kao institucionalnoga, odnosno trans-institucionalnoga mjesta u okviru discipline u posljednjemu desetljeću istaknulo to pitanje kao snažno prisutno i relevantno, uspostavljajući jedan novi diskurs i potencijalne ulazne točke u jedno drukčije čitanje (i posljedično – stvaranje) povijesti umjetnosti. Jer je upravo „kroz 20. stoljeće, reći će Boris Groys, izložbena povijest nedjeljiva od povijesti umjetnosti te izložba postaje medijem u kojemu je većina umjetnosti vidljiva – ona, dakle, administrira kulturno značenje umjetnosti”.⁹

Osim individualnih publikacija, primjetan je i porast broja znanstvenih časopisa posvećenih kustoskim teorijama i praksama, kao što su *Curator: The Museum Journal* (1985.–), *Manifesta Journal: Around Curatorial Practice*, pokrenut 2003. godine, zatim *On Curating* (2008.) ili *Journal of Curatorial Studies* (2012.–). Također, od 2010. istraživački je centar londonskoga University of the Arts – Afterall – započeo s izdavanjem *Exhibition*

7 IVANA MEŠTROV, MIHAELA RICHTER, Fragmenti kustoskog diskursa, u: *Život umjetnosti*, 85 (2009.), 4–13, 6.

8 U pokušaju skiciranja trajektorije rasprava o kustoskoj perspektivi kao autorskoj, ovdje ću izdvojiti tek neke od publikacija: NATHALIE HEINRICH, MICHAEL POLLAK, From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position, u: *Thinking about Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London, 1996.; KARSTEN SCHUBERT, The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day, London, 2000., ili, primjerice, HANS ULRICH OBRIST, A Brief History of Curating, Zürich, Dijon, 2008.; ISTI, Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask, 2011. i ISTI, Ways of Curating, 2014.

9 IVANA MEŠTROV, MIHAELA RICHTER (bilj. 7), 9.

Histories Series, serije publikacija koja nastoji rekonstruirati povijest umjetnosti kroz historiografiju velikih izložbi, a upravo u vrijeme uspostave pozicije nezavisnoga kustosa.

I upravo su gore opisana individualizacija profesije, kao i nužnost stvaranja metodološke aparature prema modelu autoreferencijalnosti i introspekcije, jedne od ključnih poveznica između feminističkih umjetničkih praksi i kuriranja, na što je sasvim precizno ukazala i Elke Krasny, označivši feminističku misao kao onaj alat kojim čita, „analizira, historizira, teoretizira i prakticira to polje”. Pritom će upozoriti i da je taj alat u srži problematičan jer se ne da fiksirati: „feministička misao izražava izraziti otpor biti vezana definicijom, feministička misao traži definiciju; feministička misao traži stalnu redefiniciju u odnosu na definiciju”. Pokušaj lociranja feminističke misli u već postojećim povijesnim uvjetima, odnosno, kako sama kaže – *paradigmatiskim historiografijama*, sa sobom uvijek nosi nužnost operiranja „protiv struje linearnih narativa razvitka”. Drugim riječima, u nastojanju *implementiranja* feminističke misli u bilo kakav povijesni (ili realno-sadašnji) kontekst, čini se nužnim izbjegavati strogo historijski usmjerena čitanja i prikloniti se sistematskoj analizi avremenskoga karaktera. „Kako bi se izbjegla zamka ‘nekritičke kronologije’, potrebno je okrenuti se ‘kritičkoj kartografiji’”.¹⁰ Na sličan se način, stoga, može pristupiti i samu kustoskom projektu, čije povijanje definiciji, jednako tako, nije bez otpora. On, kao i feministička misao, u sebi objedinjuje i stanoviti paradoks, a to je „želja da kustoske prakse budu shvaćene i poimane kao zasebno specifično područje znanja, ali i želja da se to isto područje ne ograničava definicijama koje sužavaju”. Kustoske prakse, u današnjemu smislu otpočete paralelno s idejama feminizma kao političko-društvenoga, ali i kulturno-umjetničkog pokreta, u toj su svojoj fazi olabavile veze s dominantnim konceptima prikupljanja, konzerviranja, kategorizacije i prezentacije kao prapočela povijesnoumjetničke kontekstualizacije i analize. U općrtavanju gore spomenutih relacija između feminizma i kustoskih praksi, odnosno njihove formativne faze, Elke Krasny ide čak korak dalje kada kaže: „Upravo se kroz feminističku kritiku u šezdesetima i sedamdesetima kuriranje suočilo sa svojom hegemonijskom i isključivačkom politikom, ali i doživjelo znatne promjene kasnije.”¹¹

Povijest feminizma pisana je (pa i čitana) kao ideja *progresivne kronologije*, kako to tumači Krasny. Odnosno, njezin historiografski model čine sukcesivni *valovi*; prvi, drugi, treći i, kako pojedina epistemološka čitanja predlažu – četvrti val (ili, s druge strane, možemo govoriti o terminima kao što su pred-feminizam, feminizam ili postfeminizam). Primijeni li se spomenuta paradigma na pitanje feminističke umjetnosti, njezina kuriranja i posljedica njihovih odnosa, fenomen ženskih muzeja nadaje se kao još jedna karika u lancu te iste progresije. Ideja inicirana osamdesetih, u jeku onoga što se naziva drugim valom feminizma, okupljala je gotovo beziznimno žensku inicijativu, odnosno ponovno onaj model individualnoga angažmana kao svoje začetničke iskre. Najraniji takav tip muzeja jest Frauenmuseum u Bonnu, osnovan 1981.,

10 ELKE KRASNY (bilj. 4, 2015.), 51–52.

11 ELKE KRASNY (bilj. 4, 2015.), 53–54.

a slijedili su ga danski primjer iz 1982. te potom i Ženski muzej otvoren u talijanskome Meranu 1988. godine. Danas je prisutno šezdesetak takvih muzeja, aktivnih između ostaloga u Italiji, Njemačkoj, Austriji, Ukrajini, Albaniji, Norveškoj, Španjolskoj, zatim u SAD-u, Kanadi, Meksiku, Argentini, itd.; njihovo je mapiranje rezultiralo i sve snažnijom i tješnjom konceptualnom i logističkom mrežom, na čijim se temeljima osnivaju i razne asocijacije, održavaju kongresi i druge aktivnosti.

Ono što, dakako, leži u srži njihova nastanka i postojanja jesu specifičan prezentacijski diskurs i regulacija (postojećih) historijskih, ekonomskih, društvenih i političkih pozicija koje žena može zauzimati (i performirati). U isto će vrijeme takav tip prezentacijskoga terena činiti i mjesto jedne drukčije, pa i alternativne umjetničke produkcije, dakle produkcije onkraj kanona, a koja bi posljedično kreirala i jednu drukčiju, alternativnu povijest umjetnosti.

Feministička je misao postala integralnim dijelom kustoskih inicijativa u 21. stoljeću, u okviru čega su kustosi, istraživači i teoretičari to isto polje umnogome transformirali, posljednjih se godina sve aktivnije posvetivši produkciji teorijskoga diskursa i pokušajima historiografiranja feminističkoga kuriranja. Kustosko posredovanje ideja, koncepata i znanja jest također jedan od presudnih aspekata u načinu na koji se povijest umjetnosti piše i prenosi, a u tome smislu preostaje tek vidjeti kakvu će umjetnost za svoju posljedicu imati sukces feminističke (i *queer*) misli s kolaboracijskim kuriranjem.

Na kraju, važnost ove teme ogleda se i u njezinoj aktualnosti i recentnoj proliferaciji rasprava o njoj, jer dok su kustoske prakse kao profesija i polje djelovanja polako ali sigurno već uspostavile vlastiti historiografski tijek, pitanja feminističke kustoske prakse, a napose fenomena ženskih muzeja, tek trebaju stvoriti nacrt vlastitih estetskih, metodoloških, teorijskih, političkih i drugih agendi. Takav bi potom nacrt mogao činiti orijentacijski reper u kretanju ovim terenom, bilo kroz njegovu prošlost, sadašnjost ili pak budućnost.



Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja / Martina Bratić / CC BY / 4.0

DOI: <https://doi.org/10.31664/z4khpu.11>