

Panel 2: rasprava

Jasna Galjer

Pokušala bih se ukratko osvrnuti na tri faze transformacije programa zagrebačkog Odsjeka, vrijeme predbolonjskog sustava, a potom na Bolonjski uveden prije pet-šest godina, koji se trenutačno izvodi na tom Odsjeku, te ukratko prikazati program koji je upravo u postupku reakreditacije te još nije potpuno odobren, u fazi je dakle usvajanja. Studij koji se na Odsjeku izvodi možemo označiti kao duboko ukotvjen u tradiciju kulturne sredine u kojoj živimo i djelujemo, dakle on proizlazi iz nekih sfera utjecaja koje su određene još davno, početkom 20. stoljeća, i zapravo je zanimljivo koliko taj program ustrajava na jednome modelu koji je čvrsto povezan s tom tradicijom. Dakle, svi problemi koji su sad najavljeni, a to je koliko jedan studij kao što je povijest umjetnosti doista osposobljava studente za njihov budući posao, koliko u tome uspijeva, koliko s druge strane odgovara percepciji korisnika, odnosno sredine koja očekuje nove naraštaje profesije u tom području i koliko smo mi spremni na konkretne i radikalne promjene, odnosno ustupke komercijalizaciji koji nas neizbježno očekuju. Bolonjski program, koji je uveden prije nekoliko godina, donio je sa sobom neke promjene u smislu birokratske organizacije (prijašnji četvorogodišnji studij transformiran je u trogodišnji kojemu su dodane još dvije godine), no donio je i velike probleme u smislu da je prijašnji studij zapravo sažet s četiri na tri godine, a dvije godine koje slijede nisu dovoljno artikulirane u smislu specijalizacije i konkretnog osposobljavanja za neke možda već konkretno artikulirane interese, odnosno onoga što naše tržište doista nudi kao mogućnost zaposlenja, nekih konkretnih prilika. Dakle, to se pokazalo neodrživim i sada slijedi reforma te reforme koja zapravo predstavlja vraćanje na staro – pojednostavljeno govoreći – na jedan petogodišnji integrirani studij koji je, kad ga pogledate u cjelini, znatno manje fleksibilan, gotovo paradoksalno, od onoga što je bilo ranije. Dakle, umjesto izbornosti koja je bila jedna od ključnih promjena koje je sa sobom trebao donijeti Bolonjski program, sada je taj program mnogo više definiran i zadan, mnogo je manje mogućnosti biranja izbornih kolegija nego prije. A očekuje se kvaliteta u smislu poznavanja same povijesti umjetnosti, ne samo opće, nego i nacionalne, koja nije bila dovoljno kvalitetno (ili kvantitativno, jednako tako) zastupljena u prijašnjem programu, i to je zapravo ključan argument. Dakle, mi dobivamo studij koji je u tradiciji akademskog tipa studija u kojima ima vrlo malo prostora za kustoske radionice, koje, vidim, studentsku populaciju vrlo zanimaju; to je nešto što

nije dovoljno zastupljeno. Stjecanje, drugim riječima, jednoga praktičnog vida znanja, osposobljavanje ljudi za područje kojim se oni poslije bave. To je rad u muzejima, rad u institucijama koje se bave umjetnošću na način galerija, bez obzira jesu li to alternativni oblici (možda bismo trebali upotrijebiti neki drugi pojam jer što znači »alternativni oblici«). U našem sustavu financiranje je problematično; dakle, gdje svi manje-više ovisimo o istim izvorima financiranja, vrlo je teško govoriti o alternativni, odnosno o fondovima kojima se kolege i kolegice moraju prilagoditi i svoje programe usmjeriti u tom pravcu. To je problem koji će biti vrlo teško riješiti, odnosno studenti će i dalje završavati studij povijesti umjetnosti, a onda će tek trebati potražiti način da steknu praktično znanje o tome što će kada dobiti posao u muzeju, galeriji, novinama ili bilo gdje drugdje.

Teorijski kolegiji ostavljeni su za završni dio studija, dok je prvih nekoliko godina predviđeno za kronološki slijed, isti onaj koji je postojao i prije, samo što je sada proširen i obogaćen novim područjima (kao što je, recimo, Bizant i teme koje ranije nisu bile zastupljene unutar fiksnog programa), ali nauštrb toga se odgađa područje moderne, odnosno suvremene umjetnosti, te teorije i kritike.

Ljiljana Kolečnik

Kakva je trenutačna komunikacija u smislu zajedničkih istraživanja s povjesničarima umjetnosti iz drugih sredina, a ne samo razmjene studenata, i kako procjenjujete svoju kompetitivnost u toj novoj situaciji u kojoj ćemo svakako biti upućeni da novac tražimo iz europskih izvora? Dakle, postoji li u ovom trenutku suradnja na istraživačkim projektima?

Jasna Galjer

Takve su inicijative tek započele pa je još rano govoriti o nekoj kompetitivnosti jer smo se tek počeli uključivati. To su prve inicijative u koje se pojedini kolege uključuju istraživanjima, ako se govori o međunarodnim zajedničkim projektima. Mislim da je to na pojedinačnoj, osobnoj razini razvijeno, ali na razini Odsjeka u tom smislu još ne. Zajednička istraživanja Odsjek nema; pojedini profesori koji su voditelji katedri, odnosno smjerova, modula na doktorskom studiju imaju svoje projekte i unutar njih odvija se vrlo živa suradnja na razini istraživanja i publiciranja, sudjelovanja u izložbenim važnim projektima – i međunarodnim, i hrvatskim. Ali na razini Odsjeka nemamo, koliko je meni poznato, niti jed-

no (u smislu potpisanog ugovora) zajedničko istraživanje s nekim fakultetom izvan Hrvatske.

Ivana Prijatelj Pavičić

Ne mogu dati neki jasan odgovor, naime negdje od listopada na našim se odsjecima na splitskom Filozofskom fakultetu intenzivno govori o tim ugovorima koje bi pojedini odsjeci potpisali s pojedinim sveučilištima. Splitsko sveučilište, odnosno Filozofski fakultet ima ugovore s Padovom, Trstom, Pescarom, a sad potpisuje s Messinom.

Jasna Galjer

Oprostite, kolegice, razumjela sam da je riječ o istraživanjima, a ne o potpisanim ugovorima, to je druga stvar. Jer potpisanih ugovora ima već vrlo mnogo, ali riječ je baš o istraživačkim projektima koji bi se na razini odsjeka izvodili na međunarodnoj razini.

Ivana Prijatelj Pavičić

Postoje dakle na privatnoj razini neki razgovori o tome da bi se preko tih međusveučilišnih ugovora razvili odnosi između odsjeka i kolega, koji se inače poznaju, zbog međunarodne znanstvene suradnje. Ali to je još doista u samom začetku.

Jasna Galjer

Mi imamo nekoliko inicijativa koje su već pokrenute, ali ni jedna još nije potpisana pa o tome ne mogu govoriti.

Ljiljana Kolečnik

Naime, riječ je o sljedećoj situaciji: na temelju odgovora koje sam dobila od kolega iz Bugarske, Češke, baltičkih zemalja i dr. Hrvatska ima jednu relativnu prednost; ima – bez obzira koliko možda inertan – stabilan sustav znanstveno-istraživačkog rada koji se podjednako odvija na fakultetima i na institutima, dok se u drugim bivšim socijalističkim zemljama prvo morao dogoditi proces njegove rekonfiguracije jer su instituti za povijest umjetnosti bili središnje lokacije i poučavanja i znanstvenog istraživanja te su bili vezani uz akademije za znanost i umjetnost; dakle, trebali su na određene načine ili izboriti svoju samostalnost, ili su se odsjeci za povijest umjetnosti na fakultetima, koji su u toj unutar-njoj hijerarhiji struke uglavnom bili negdje ispod instituta, trebali afirmirati i zauzeti neku centralniju poziciju unutar znanstveno-istraživačke zajednice. Iskustva, pogotovo kolega iz Bugarske, pokazuju da je izlazak na međunarodnu istraživačku scenu u smislu individualnih projekata, pa čak i projekata jedne institucije, vrlo riskantan. Drugim riječima, trebalo bi uključiti vodeće stručnjake u području koje se želi istraživati, zajedno sa svim njihovim međunarodnim vezama i kontaktima, a to onda znatno olakšava dobivanje sredstava. Da kolege ne pretjeruju potvrđuje i iskustvo Instituta, ali i još nekih institucija iz Hrvatske, s projektima HERA-e, fondacije za financiranje humanističkih znanosti, koja je 2008. godine raspisala natječaj za podršku takvim projektima; bila je riječ o doista ogromnoj svoti od 14 milijuna eura. Financirana su na kraju, nakon procesa selekcije, dva projekta. Ono što treba napomenuti, projekti su bili namijenjeni zemljama iz rubnih kulturnih područja Europe. Od deset projekata, samo dva vode znanstvenici koji doista i dolaze iz tih zemalja. Preostalih osam vode naši kolege iz Francuske, Engleske, Njemačke i ostalih zemalja. Ono što

nisam čula ni od Jasne, ni od Ivane, a zanima me – razgovaramo o toj nužnoj potrebi prilagodbe struke onome što nas čeka, dakle stvaranje drukčijeg okruženja, nuđenje drukčije vrste znanja našim mladim kolegama koja će im omogućiti da danas-sutra apliciraju za doktorat na nekom od boljih sveučilišta u Europi; danas, apsolutno sam sigurna da to ne bi uspjeli s ovim znanjem koje imaju. Dakle, postoji li neka projekcija razvoja jednoga i drugoga Odsjeka koja ukazuje na mogućnost interdisciplinarnosti u ovom drukčijem smislu, i transdisciplinarnosti; jeste li o tome uopće razgovarali?

Dalibor Prančević

To je vrlo kompleksan program, odnosno proces. Mi smo također na našoj diplomskoj razini pokušali sugerirati drugim fakultetskim jedinicama u Splitu suradnju u upisivanju kolegija. Međutim, nismo imali rezultata u tom kontekstu. Ali jednako tako kroz naše kolegije, odnosno povijesno-umjetničke radionice koje smo zamislili, otvaramo tematski prostor, odnosno pokušavamo osvježiti ovaj petrificirani model studija povijesti umjetnosti u Splitu.

Ljiljana Kolečnik

Naime, iz mog iskustva u Splitu čini mi se da je Bolonja donijela vrlo zamršen splet različitih novih oblika ponašanja, gdje su birokratski načini mišljenja i ponašanja isprepleteni s našim inicijativama, željama, vizijama, i često predstavljaju vrlo veliko ograničenje da se nešto doista promijeni. Je li situacija na likovnim akademijama, recimo na Akademiji u Splitu, drukčija?

Dan Oki

Mislim da situacija jest drukčija. Čini mi se da kod nas u nekim strukama, naročito u povijesti umjetnosti, postoji jedna vrsta čudne eradikacije stvarnosti – kao da se uvukla u neke cehove i struke. Čini mi se da je Bolonja bila vrlo dobar trenutak da se ta stvarnost spoji s edukacijom, ali da se to zapravo nije dogodilo; tu se postavlja pitanje je li Bolonja došla prerano. Mislim da je u prvom redu pogreška bila što su istodobno pripremani i diplomski i dodiplomski studij. To je, mislim, najveća pogreška tadašnjeg ministra i ljudi koji su to vodili jer da su najprije dopustili izradu preddiplomskih studija, mogli su imati još tri godine za razmišljanje kako da uredi diplomatske studije. Međutim, oni su pokrenuli tadašnji sustav MOZVAG, operativni sustav u koji su uneseni svi podatci o edukaciji, kako za povijest umjetnosti ili umjetničke akademije, tako i za sve sveučilišne studijske programe. Problem je što se taj sustav »smrznuo« do te mjere da uopće dinamički ne funkcionira; to je sustav koji bi trebao biti otvoren i funkcionirati tako da ne samo da daje podatke u smislu kontrole, nego da se preko njega napravi i cijeli niz analiza – stratifikacijskih, statističkih i drugih – kako bi se onda ta stvarnost mogla spojiti s edukacijom. Međutim, dogodilo se nešto zanimljivo; sustav je na većem broju sastavnica, na većem broju sveučilišta, postavljen kao nekakvo sveto slovo u koje se ne smije dirati. Tako se dogodilo da je računalni *network*-sustav »smrznut« na nivo tiska te, zapravo, on uopće ne živi.

Sudjelovao sam u osnivanju Odsjeka za dizajn i vizualne komunikacije, i tri godine letio sam iz Amsterdama u Split kao profesor, što mi je dalo zanimljivu kontekstualizaciju odnosa

Nizozemske i Hrvatske. Mogao sam gledati kako funkcioniraju jedni i drugi sustavi. Sustavi u Nizozemskoj vrlo su dinamični; brzo su određeni prema stvarnosti i vrlo se brzo mijenjaju. U nas je to sve previše statično i procesiranje informacija, koje stvarnost daje u struku, vrlo je usporeno. I ono se cijelo vrijeme, iz različitih konteksta, zaustavlja. Mislim da je jedan od konteksta korupcija; ona je ekskluzivno namijenjena političarima, ali to u Hrvatskoj nije točno. Mislim da su u velikom dijelu svih cehovskih, strukovnih i ostalih organizacija, zapravo, nekakve piramide koje tim strukovnim organizacijama ne daju disati, one su ih blokirale. Kolege, kad pišu programe, često zapravo ne pišu programe, nego kolegije za određene profesore, i često su ti kolegiji pisani kako nekoga ne bi uvrijedili. Zanimljivo mi je kad dobivam ljude koji idu, recimo, u srednju umjetničku školu ili u gimnaziju, i predaju im povjesničari umjetnosti. Vidim da kod njih postoji vrlo velik otpor prema novim medijima, to je nešto što kao da ne pripada povijesti umjetnosti. Recimo, jedna od prvih stvari koje bih napravio je uvođenje povijesti filma na povijest umjetnosti. Povijest umjetnosti bez povijesti filma je čudna, jednako kao što je studij slavistike čudan bez filma koji se danas sve više uvodi.

Drugo je činjenica kako medijski kontekst u kojem danas živimo (ne samo danas, nego zadnjih 50-ak godina, dakle televizija, danas internet), daje širok preslik situacije u kojoj se nalazi cijelo društvo pa tako i povijest umjetnosti; mislim da taj *network* dio ne postoji. Kod povjesničara umjetnosti stvar je uvijek materijalizirana u nekom objektu, a mislim da je većina mladih umjetnika objekt napustila, što govori broj studenata koji se upisuju na pojedine odsjeke na pojedinim akademijama – mi imamo kontekst u kojem se prima pet kipara, a prijavi ih se četiri svake godine; taj odsjek postoji samo zato da bi postojao. Znači, oni ne mogu napraviti nikakvu selekciju tih ljudi. Na slikarstvo ih se prima osam, toliko ih se i prijavi. Dok se na dizajn, vizualne komunikacije ili film i video prijavljuje tri, četiri, pet ili deset puta više studenata. To je izraz stvarnosti koji govori da je umjetnička praksa usmjerena u jedan drugi pravac. Zanimljivo je što u Hrvatskoj ne postoji studij fotografije pri umjetničkim akademijama; on postoji na Akademiji dramskih umjetnosti, pri kameri. Zanimljivo je što ne postoji cijeli niz drugih sličnih studija. Zatim, susrećem se često s činjenicom da se povjesničari umjetnosti bave kulturnim menadžmentom koji ne znaju raditi i za koji nisu obrazovani jer je to jedna potpuno druga struka. Mislim da bi takav studij znatno rasteretio povijest umjetnosti i oslobodio joj prostor u kojem se zaista može baviti samo znanost. A vidim da se ljudi često previše zamaraju, idu iz jednoga u drugi kontekst.

Htio sam također spomenuti da se u ovom času najviše uvode tzv. praktični studiji, doktorati koje rade umjetnici i koji su često polupraktični, poluteorijski. Počeli su u Engleskoj pa su se onda proširili na Skandinaviju, Njemačku, Nizozemsku, Belgiju. I kod nas postoje ti praktični doktorati na odsjecima nekih akademija, i mislim da je to, što se tiče znanosti iz pozicije umjetnosti, jedan novi kontekst. Postoje dvije osnovne vrste tih doktorata: jedan je »practice led PhD«, a drugi je »practice based PhD«; jedan ima veći naglasak na teoriju, ali ima i praksu, a drugi je više praktičan i pokriva se teorijom. Mislim da je to i za povjesničare umjetnosti vrlo

zanimljivo jer često sâm taj odnos prema realnom umjetničkom kontekstu, prema materijalu, može dati jedan potpuno novi uvid. Imam još jednu primjedbu, naime vidio sam da povjesničari umjetnosti vrlo rijetko dolaze umjetnicima u njihove ateljee.

Ljiljana Kolečnik

Imala bih jedno pitanje s obzirom na to da se u Europi već dulje vodi polemika o opravdanosti doktorskih studija na likovnim akademijama. Dakle, ako sam dobro shvatila, tu su mišljenja dosta podijeljena; dio Vaših kolega smatra da je to potpuno suvišno. Je li se kod nas uopće vodila diskusija o tome problemu?

Dan Oki

Diskusija se nije vodila, ali mislim da bi bilo na vrijeme ako bi se sada pokrenula. Većina akademija nema te praktične doktorate, oni su upitni, i u mnogim se zemljama vodila javna rasprava. Sudjelovao sam u javnoj raspravi u Nizozemskoj koja je trajala otprilike dvije godine; pažljivo su, prije godinu dana, otvorili prvi takav studij, a ove godine još tri takva studija. Mislim da je to dobro kao jedan novi kontekst koji sam po sebi ne mora biti ni dobar ni loš, ali ako ga popune ljudi koji žele istraživati i raditi, mislim da će biti dobar, a ako ne, neće. Uvijek ovisi o ljudima koji to rade.

Ljiljana Kolečnik

Jedno od iskustava ili obilježja koje nama nije toliko blisko, ali je nekim drugim zemljama, pogotovo Baltika, to je da uz odsjeke za povijest umjetnosti ili u situacijama kada tih odsjeka nema (takva je situacija, mislim, bila u Sloveniji), muzej postaje nositelj znanstvenoga diskursa. Čini se da, iako kod nas muzej nema toliko središnju poziciju, sasvim je sigurno lokacija na kojoj nastaje i znanstveni diskurs. Međutim, nedavno je doneseno pravilo da se viši znanstveni stupanj našim kolegama u muzejima ne prizna kao dodatna kvalifikacija, on *de facto* postaje njihova privatna stvar, i čini se da se prostor za znanstvena istraživanja u muzejima sve više sužava što je prilično suprotno onome što se događa gotovo u cijeloj Europi.

Jasna Galjer

Možda ovo zvuči kao demanti, ali trenutno imam tri kolegice koje rade u muzejima i kojima sam mentor na doktorskom studiju.

Ljiljana Kolečnik

Ja također imam jednu. Naravno da postoji interes ljudi da rade doktorate, nisam to dovela u pitanje, ali potreba da nastave znanstveno istraživati svoju građu nije nešto što je verificirano njihovim statusom u muzeju, niti njihovim plaćama. Čini mi se da je to prilično porazno i mislim da kolegica Daina, što se toga tiče, ima vrlo bogato iskustvo.

Daina Glavočić

Mislim da ljudi u muzeju moraju stalno nešto raditi, moraju proučavati svoj fundus i moraju ga publicirati te o tome govoriti. Međutim, u muzeju napredovanje ide po dosjeloosti – koliko uspiješ sjediti na svome radnom mjestu i izdržavati sve ono što treba, toliko ćeš napredovati jer nakon određene brojke godina dobivaš viši stupanj prema Zakonu o mu-

zejima. Tu sam opet nešto zabrljala jer sam preskočila jedan datum, tako da sam od kustoskog do višeg kustoskog zvanja čekala dvostruko vrijeme, zatim sam uporna u tome da odradim sve do kraja, međutim, mislim da je to loše. Jer *de facto* bi se ta struka od kustosa do višeg kustosa i muzejskog savjetnika trebala vrednovati po onome što je netko u muzeju napravio. Međutim, nemaju svi muzealci priliku napredovati na temelju svoga doprinosa struci (govorim sad samo o stručnom radu jer znanstveni se rad u muzeju ne bi trebao obavljati), i nemaju svi muzeji toliko izložbi i ne mogu zadovoljiti sve one kriterije koje Zakon o muzejima propisuje da bi se napredovalo, bez obzira na vrijeme provedeno na radnome mjestu. Smatram da bi svi trebali težiti i znanstvenim stupnjevima i da se trebaju obrazovati, uz taj muzejski rad, i u povijesti umjetnosti, i težiti nekim višim ciljevima, svojim radovima. To se na radnome mjestu teško može obaviti jer imate svoje muzejske zadatke koji zahtijevaju neko vrijeme, neke termine za izvedbu i mislim da se znanstveni dio prepušta slobodnom radnom vremenu, upornosti i mogućnosti u obitelji, koliko tko može. Normalno, muški to mogu lako, a žene imaju kod kuće i druge obveze pa ono znanstveno dolazi negdje na kraj. Pravilnik o radu za stručni ispit daje tjedan dana pripreme i dva vikenda, a magisterij ili doktorat ne ulazi u pravilnik o radu muzejske struke jer to, *de facto*, muzeju nije potrebno. Mislim da je to pogrešno i da bi svaki ravnatelj, ili uopće oni koji određuju te stvari, trebali stimulirati svakog muzealca i povjesničara umjetnosti da napreduje na svim područjima i to na način koji je primjeren onome čime se u muzeju bavi.

Ljiljana Kolečnik

Ta veza između muzeja i sveučilišta čini mi se vrlo zanimljivom i posebno važnom zbog toga što se širom Europe javlja čitav niz kustoskih studija koji su vezani uz muzeje, uz njihove zbirke, u kojima sudjeluju kolege sa sveučilišta i iz muzeja koji su njihovi nositelji; kod nas, koliko znam, zasad nije bilo takvih inicijativa.

Daina Glavočić

Kod nas u Rijeci imamo mladi studij povijesti umjetnosti i Akademiju primijenjenih umjetnosti. Imamo naš Muzej moderne i suvremene umjetnosti koji se nekako želi uključiti u obje te institucije, i imamo još druga dva muzeja: Muzej grada Rijeke i Pomorski i povijesni muzej. Ljudi iz muzeja rade i na fakultetima pa su već povezani s tim studentima i njihovim nastavnim programima. Prije nekoliko godina organizirana je suradnja s Odsjekom za povijest umjetnosti zbog organizacije jedne izložbe; studenti su birali radove na osnovi *online* zbirke jer na našem studiju povijesti umjetnosti naime imamo predmete iz muzeologije, ali i galeristike. Ona je vrlo zanimljiva studentima jer ulaze u proces koncipiranja, odabiranja, stvaranja izložbe, ili prate proces nastajanja tuđih izložbi te onda organiziraju vodstva, tumačenja. Za to postoji jako velik interes jer je to jedina mogućnost da se upoznaju s procesom rada; na studiju se to ne uči.

Nekada su k nama u muzej dolazili volontirati u knjižnicu; pokušala sam s jednom studenticom organizirati volonterstvo, to je zakonski dobro organizirano, ali ako dođe u naš muzej mora biti službeno registrirana. Mora biti osigurana prema Zakonu o zaštiti na radu, mora biti svaki dan upisana

i muzej joj treba platiti to osiguranje. Novca nema pa stoga nema ni volonterstva. Uz najbolju volju, volonteri ne zahtijevaju nikakvu naknadu, ali muzej im je dužan osigurati neke osnove. Prije nekoliko godina, kad je bilo više novca, imali smo volontere po cijelu godinu i dobivali su simbolične naknade za prijevoz i obrok pa čak i za godišnji odmor. Sad je situacija drukčija i zakoni su očito postroženi.

Ljiljana Kolečnik

Dosad smo govorili samo o oficijelnom, institucionalnom obrazovanju u različitim varijantama, a ovdje je kolegica Ivana Bago, članica NGO kolektiva DeLve koji djeluje u prostoru nezavisnih kustoskih praksi, baveći se istodobno istraživačkim i izlagačkim radom te edukacijom. Čini mi se da bi nam njezina iskustva mogla biti vrlo zanimljiva i da bi mogla poslužiti kao argument potrebi da se na različitim razinama – i obrazovnoj i istraživačkoj – čvršće integriramo s kolegama koji nisu izravno uključeni u institucionalnu strukturu povijesti umjetnosti.

Ivana Bago

Za početak bih se, prije svega, referirala na svoje iskustvo studiranja na Odsjeku za povijest umjetnosti, a to je jedna osobna refleksija jer mogu govoriti samo o razdoblju kada sam ja studirala. Nadovezujem se na ono o čemu smo već razgovarali i o čemu je govorila kolegica Galjer, dakle, o raskolu između akademskog obrazovanja i prakse, što vidim kao tek jedan od problema. Kad je Dan Oki govorio o povjesničarima umjetnosti, vjerojatno je mislio na kustose, odnosno na one koji bi se trebali baviti suvremenom umjetnošću; jasno je da se svi ne bave suvremenom umjetnošću, međutim, kad sam studirala na Odsjeku, činilo mi se da su se oni studenti i studentice, koji su možda već na drugoj ili trećoj godini opredijelili upravo za suvremenu umjetnost kao područje njihova interesa, zapravo našli u vrlo nezavidnoj poziciji. Iz moje perspektive, ta je pozicija tada bila vrlo apsurdna jer sam osjećala da sam na Odsjeku za anglistiku naučila mnogo više o suvremenoj teoriji nego na Odsjeku za povijest umjetnosti. Jednako tako, da nisam pohađala neformalni program Centra za ženske studije, ne bih naučila ništa o feminističkoj intervenciji u povijest umjetnosti; donekle sam to čula na satovima profesorice Galjer, ali to je za mene već tada bilo razdoblje neformalne edukacije jer je moja četverogodišnja serija predavanja već bila završila. Što se tiče kustoskih praksi, pohađala sam, opet neformalni, tečaj za kustose koji je organizirao SCCA Ljubljana. Dakle, možda i sama činjenica da sam toliko puta spomenula riječ »neformalno« govori da je upravo izvaninstitucionalna scena (ili ono što ovdje zovemo nezavisnom scenom, a o tom terminu bi se moglo raspravljati) generator tog pomaka i ono što pokušava premostiti taj raskol između akademske sfere i prakse za one koji se žele baviti suvremenom umjetnošću i teorijom.

Međutim, mislim da je druga strana problema činjenica da su neke od tema izgnane iz akademskog diskursa pa se onda ljudi, koji se žele baviti tim temama, često nađu u položaju da odluče – što je apsurdno – svoj doktorat pisati na Odsjeku za komparativnu književnost umjesto na Odsjeku za povijest umjetnosti, zato što osjećaju da pojedine teme još uvijek nisu dobile svoju afirmaciju unutar akademskog diskursa povi-

jesti umjetnosti. Konkretno ću se ovdje referirati na Novu umjetničku praksu u Hrvatskoj, odnosno na ono razdoblje koje danas predstavlja naš najveći kapital. Dođete li danas na neku izložbu u inozemstvu i kažete da ste iz Hrvatske, prva asocijacija – kao što je to nekoć bio Šuker – danas je Mladen Stilinović ili Sanja Iveković. Istovremeno, imam jednog prijatelja koji je studirao na likovnoj akademiji i koji za Mladena Stilinovića nikad nije čuo. To je samo jedan primjer, ali taj primjer pokazuje da nešto što danas mi, koji se bavimo suvremenom umjetnošću, smatramo najizazovnijim i najrelevantnijim iz povijesti umjetnosti zadnjih četrdeset godina, izrazito je marginalizirano u akademskom diskursu. Možete me ispraviti ako griješim, ali ne sjećam se da sam naišla na znanstvena istraživanja koja bi se bavila ovim područjem zadnjih desetak godina, a upravo su nezavisne udruge nastojale popuniti tu prazninu. Prije svega, u hrvatskom kontekstu to je kustoska skupina »Što, kako i za koga«. Posljednji njihov projekt zvao se *Umjetnost uvijek ima posljedice*; to je bio suradnički projekt čiji je cilj bila kontekstualizacija umjetničke i izložbene prakse onoga što zovemo »Nova umjetnička praksa«, ali ne samo u odnosu na Hrvatsku, nego i Jugoslaviju i druge zemlje Srednje i Istočne Europe. Zatim, isti kustoski kolektiv pokrenuo je pitanje ostavštine Vojina Bakića i šutnje o njegovu djelu. Monografiju *Grupe šestorice autora* objavila je opet nezavisna inicijativa SCCA itd.

Referirala bih se na neke projekte koje je moja udruga, Institut za trajanje, mjesto i varijable, pokrenula više kao intervenciju u postojeće probleme u edukaciji u odnosu na navedenu temu, a to je bila jednogodišnja radionica priređena u kontekstu nezavisnog programa *Kustoska platforma* koju je pokrenuo Studentski centar u Zagrebu. Bila je to radionica sa studentima povijesti umjetnosti, na kojima smo se, tijekom sedam ili osam mjeseci, kroz niz seminara bavili temama kao što su povijest izložbenih i kustoskih praksi, odnosno zanimalo nas je kako možemo istraživati i mimo umjetničkog artefakta. Istraživali smo pojavu i ulogu Studentskog centra u Zagrebu šezdesetih i sedamdesetih godina, ulogu Studentskog kulturnog centra u Beogradu sedamdesetih godina, ključne projekte Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu u smislu intervencija u javnom prostoru, ali i prve historizacije Nove umjetničke prakse krajem sedamdesetih godina. Jedna od tema bila je feminizam i suvremena umjetnost, a drugi niz tema odnosio se na samoorganizirane umjetničke inicijative i načine na koje su umjetnici od šezdesetih do kraja sedamdesetih godina sami intervenirali u postojeći institucionalni okvir. Ne mislim da muzeji ili nezavisne kulturne udruge mogu nadomjestiti ono što je nekakva relevantnost i utjecaj istinskoga znanstvenog istraživanja i njegova postojanja dijelom *mainstream* akademskih kurikuluma. Radili smo projekte koji su se vrlo često pretvorili u nešto što bi se moglo nazvati performativna ili eksperimentalna povijest umjetnosti, upravo zato što nemamo resurse da radimo neko ozbiljno istraživanje. Primjerice, kad sam s nezavisnom udrugom Kontejner radila projekt o povijesti performansa u Hrvatskoj, on se također temeljio na činjenici da ne postoji pregled te vrlo bogate i zanimljive povijesti, tako da smo mi i naš projekt napravili kao jednu performativnu povijest umjetnosti; odnosno, napravili smo predstavu u kojoj su glumci ponovno izvodili odabrane performanse iz povijesti hrvatske umjetnosti, uz jednog vodiča koji je te izvedbe kontekstua-

lizirao. Iz moje perspektive svaki taj nedostatak rezultira činjenicom da ljudi unatoč tome ili upravo zbog toga rade vrlo zanimljive stvari, eksperimentiraju s pisanjem i vlastitim tadašnjim kustoskim strategijama. Sjetimo li se da neki od umjetnika koje iznimno cijenim, poput Mladena Stilinovića ili Igora Grubića, nisu završili akademije, smatram da ima i nešto dobro u tome što možda ne zadovoljimo sve svoje potrebe studijem pa nas onda to inspirira da radimo neke pomake koji se inače možda ne bi dogodili. Međutim, smatram da interes studenata za projekte kao što su *Kustoska platforma*, činjenica da su nakon naše radionice dvije studentice odlučile pisati o temama o kojima smo govorili na *Kustoskoj platformi* i osjećaj mladih studenata da ne mogu nakon fakulteta jasno krenuti u praksu, govore o potrebi da se unutar naših službenih kurikuluma na studijima povijesti umjetnosti trebalo više razmišljati o tome što danas predstavlja najživlji dio naše struke, a to su, dakle, kolege i kolegice koji se bave suvremenom umjetnošću i kustoskim praksama.

Ljiljana Kolečnik

Situacija s Bakićem možda je čak simptomatična za određeni način ponašanja dijela ljudi s kustoske scene. Naime, o Vojinu Bakiću dosta je toga napisano, u nekim, naravno, drugim vremenima. Krajem devedesetih objavljena je njegova monografija Tonka Maroevića, dakle cjelovita obrada opusa. Ne bih se složila s tim da je Bakićev opus bio zanemaren u smislu interpretacije; on je to svakako bio u smislu odnosa prema samoj građi. Riječ je, naime, o tome da se u okviru određenih projekata unutar alternativnih kustoskih praksi »otkriva topla voda«. Odnosno, da se dovoljno ne poznaje rad prethodnika pa se neka istraživanja rade ponovno, što je naravno jako važno; važno je ponuditi nove interpretacije, time se cijelo vrijeme i bavimo. Međutim, zbog toga što se neke stvari ne znaju, ponekad se i u javnosti tvrdi da se nitko njima nije bavio. Hrvatska povijest umjetnosti ili povijest umjetnosti u Hrvatskoj, bez obzira što mi o njoj mislili i koliko njome bili nezadovoljni – zato uostalom i vodimo ovaj razgovor – zaista ima respektabilnu tradiciju i respektabilnu historiografsku produkciju. Ako neke stvari nisu istražene, to je dobrim dijelom zbog toga što kultura i znanost nikada nisu bile u fokusu financiranja bilo koje političke strukture; dakle, situacija je uvijek bila »napraviti onoliko koliko možeš«. Prema tome, bila bih vrlo oprezna s takvom vrstom kvalifikacija.

Ivana Bago

Zapravo se potpuno slažem kad je riječ o ovom »otkrivanju tople vode« jer i sama vrlo često nailazim na to ili se susrećem s vlastitim ili tuđim »otkrivanjima tople vode«. Međutim, tu bih se ispravila: htjela sam navesti neki raspon tema kojima su se navedene udruge bavile. Kad je riječ o Bakiću, svjesna sam da je njegovo djelo itekako istraženo u smislu znanstvenog istraživanja, ali ovdje sam više mislila na ovaj projekt kao intervenciju u javni diskurs, kao ono što je bio zadatak muzejskih, a ne znanstvenih projekata. Ali svakako sam svjesna da je Bakić bio predmet akademskog istraživanja.

Ljiljana Kolečnik

Ne samo Bakić. Kad govorimo o zanemarenosti produkcije visokog modernizma, onda bih se prije svega složila s tezom da se takva ocjena odnosi na kiparske opuse, pa i na Baki-

ća, ali podjednako i na Radovanija. Velik dio njegova opusa također bi trebalo restaurirati i posvetiti mu dužnu pažnju. Čini mi se da bi se za kolege koji djeluju na sličan način kao i vi, moglo reći da su negdje su tragu tzv. nove povijesti umjetnosti.

Nataša Šegota Lah

Slušajući danas sva predavanja, zaključno s ovim panelom, nametnulo mi se mišljenje kako postoji alarmantno oštar rez između tradicije i suvremenosti, između teorije i njezine primjenjivosti na umjetničku produkciju, ono o čemu ste govorili, o problemima novih orijentacija u starim školskim kontekstima. Čini mi se, zapravo, da naziv »teorija umjetnosti« – ta je jednina tako neutralna – zapravo ne govori koja je to teorija umjetnosti i na što se odnosi; je li to povijest teorija umjetnosti ili je to odgovoran stav nositelja kolegija prema određenoj teoriji umjetnosti. Smatram da je ona holistička komponenta koja može povezati sve ove probleme.

Klaudio Štefančić

Teorija umjetnosti je disciplina koja se bavi prirodom umjetnosti i istraživanjem umjetnosti, istraživanjem metoda istraživanja umjetnosti. Dakle, ona se bavi pitanjem što je umjetnost i načinima na koji se ona može istraživati. To je usko specijalistička disciplina, koja živi od nekih svojih gotovo neprepoznatljivih ili nejasnih jezika, ali je za svaku disciplinu nužna. I svaka disciplina – prirodoslovna ili humanistička – ima jedan »interventni specijalistički vod« koji se bavi instrumentima proučavanja umjetnosti pa tako i samom umjetnošću. Stoga teorija umjetnosti u okviru povijesti umjetnosti kao discipline može biti samo jedan kolegij, ona nije samostalna, već je dio povijesti umjetnost kao discipline.

Nataša Šegota Lah

Smatram da bi student trebao imati dobar uvid u to što proizlazi iz sve te neutralnosti ili bi trebao postojati jasan stav koja se teorija zastupa ili prikazati doista bogato čitavu povijest teorije umjetnosti. Mislim da je ovo što ste rekli vrlo neodređeno.

Klaudio Štefančić

Imate više teorija o umjetnosti. Niti jedna teorija ne obuhvaća sve pristupe.

Jasna Galjer

Naime, vi ste točno postavili problematiku; riječ je, s jedne strane, o povijesti povijesti umjetnosti, odnosno o povijesti teorije umjetnosti, i o suvremenoj teoriji, odnosno disciplinama koje pripadaju suvremenom diskursu, gdje možemo govoriti samo u množini. Riječ je o suvremenim teorijama, teorijskim pristupima, o modelima interpretacije suvremene umjetnosti koji su od postmoderne pluralni. Dakle, u tom smislu i kolegij se može zvati »suvremene teorije«, a nikako samo jedna. Tako se i zove.

Ivana Mance

Mislim da bi cilj bio da se kroz kronološku, tradicionalnu povijest umjetnosti studenti metodološki osposobljavaju za rad u struci. Mislim da je to nužno neodvojivo.

Ljiljana Kolečnik

Rekla sam u svom uvodnom izlaganju: ono što povijest umjetnosti treba dati je ono što je temelj našeg zanata. To su neka analitička oruđa koja su klasična i koja su nam još uvijek potrebna u mnogim situacijama. Tu bih podsjetila kako stalno govorimo o studijima vizualne kulture i doista mislim da je riječ o području koje nam je važno. Važno je primarno se odrediti prema toj novoj paradigmi; je li ili nije zanimljiva, hoćemo li joj dopustiti da nas proguta zajedno sa studijima arheologije ili filozofije, ili ćemo pokušati naći način da izigramo tu novu paradigmu koja će, kao što odgovara američkoj, tako odgovarati i našoj administraciji zato što imate jedan, a ne više tri odsjeka te zato što možete smanjiti broj ljudi i financiranje nastave humanistike. To je vrlo pragmatična situacija koju sad imate u Americi, a na koju je još 1997. upozorila Rosalind Krauss. Pristalica sam ozbiljnog razgovora o tome što je predmet naše discipline i širenja određenja njegovih granica na vrlo široko područje vizualnih prikaza. Jednako tako mislim da trebamo biti svjesni nečega što je Krauss također spomenula, a to je »deskilling«. To znači da bismo trebali svoje studente opremiti znanjima i mogućnostima aplikacije najrazličitijih teorijskih diskursa u procesu interpretacije; međutim, istovremeno ni na koji način ne smijemo podcijeniti ili degradirati važnost analize vizualne činjenice, doći s njom u izravni susret i reći o njoj nešto na takav način na koji već prilično dugo i prilično uspješno nudimo svoja objašnjenja. Mislim da je riječ o tome da svaka sredina, ovisno o specifičnosti svoje tradicije, mora pronaći model kojim će se moći postaviti prema toj novoj situaciji – mislim da je Sonja to izvrsno rekla – transformacije čitave znanosti u vrlo heterogeno područje kulture, u kojem se miješaju različite paradigme, a potreba za mješovitim tipovima interpretacija raste iz dana u dan. Prema tome, morat ćemo se prilagoditi tom opisu, ali ni na koji način nisam pomislila antagonizirati tradiciju s onim što mislim da bi trebalo napraviti.

Ivana Mance

Ne, to nije bila moja kritika, nego nadovezivanje u smislu sugestije.

Jasna Galjer

Potpuno se slažem i mogu se samo nadovezati na ovo što je kolegica rekla. Riječ je o različitim fenomenima unutar kojih se povijest umjetnosti realizira. Jedno je znanstveni pristup, a drugo je praktična primjena na projektima, bilo u vidu izložbi, bilo radova koji se publiciraju, knjiga, znanstvenih radova, popularnih tekstova itd. Jednako tako, tim oblicima djelovanja koje smo nazvali nezavisnom scenom, nositelji su većinom kolege mlađih generacija koji isto tako imaju svoje mjesto i svoj status, i to možemo pozdraviti, ali riječ je o pojavama koje su sasvim legitime i koje mogu usporedno djelovati. Mislim da nije dobro modele iz jednoga naprosto pokušavati implementirati u drugi model.

Dan Oki

Stalno sam spominjao tu umjetničku stvarnost i umjetničku praksu, ili uopće kulturološku praksu, koja određuje kontekst povijesti umjetnosti u danome trenutku. Mislim da je Argan jedan od teoretičara koji povijest umjetnosti uvijek vidi kroz

trenutak u kojem živimo. Čini mi se zapravo da danas imamo malo vremena za sadašnjost i da smo u nekoj genealogiji vremena snažno orijentirani na budućnost. Zapravo, ta ekspanzija sadašnjosti koja se događa, neke tehnološke proteze koje nam omogućuju brže kretanje kroz prostor i povećavanje brzine komunikacije uopće – to između »sada« i »ovdje« jako je prošireno kao kontekst, u smislu komunikacije, diskurzivnosti, u mnogo referenci i nivoa ili pluralnih teorija – nešto je u čemu danas živimo, to je naš današnji kontekst. Izmicanje tom kontekstu, to često govorim svojim studentima: čip je materijal koji je pametniji od kamena, u to nema sumnje. Jednako kao što većina slikara misli da je slikarstvo kist i boja. Digitalna fotokamera također je slikarstvo. I kad promatrate djecu današnjice, možete ih za crtanje pripremiti razmjerno brzo jer u smislu vizualne antropologije djeca danas vrlo brzo usvajaju kontekst crtanja ili slikanja. Ali dijete ne možete pripremiti tako da ga posjednete ispred računala. Dijete u dobi od tri ili četiri godine može surfati internetom samo u smislu vizualnog protokola. Svjedok sam tome jer imam dvoje djece koja su, i jedan i drugi, to tako kontekstualizirali; on uopće ne zna što ta riječ znači, ne može je pročitati, ali po toj riječi (u smislu japanske kaligrafije) zna što ta riječ jest i kamo vodi. Europocentrizam, koji je spominjala kolegica Kolešnik, također je nešto u što smo potpuno ubačeni i ne možemo uopće izaći. Ali možda ovo novo stoljeće više nije stoljeće zapadnoeuropske ili kršćanske civilizacije, možda je to stoljeće neke druge civilizacije koja će biti dominantna, i u kojoj ćemo se svi naći zatečeni i bit ćemo kao Velika Grčka ili Sicilija te se nećemo snalaziti u novom kontekstu. Čini mi se da je to buđenje i kolaps konteksta koji se događa i u ekonomskom smislu, kako je rekla Rosalind Krauss; primjerice, odjednom nestaju radna mjesta i u panici ne znamo što se događa, ali se to događa upravo zato što se određene socijalne strukture jednostavno osuše, ne žele više imati veze sa stvarnošću.

I zanimljivo je da medijski kontekst eradicira i briše stvarnost (ono što se nije dogodilo u medijima, nije se niti stvarno dogodilo), ali počne li još i struka eradicirati stvarnost, onda ta struka nema nikakve šanse i ne može uhvatiti kontakt sa suvremenošću. To se stvarno vidi kad mladi studenti dolaze na likovne akademije; oni imaju vrlo malo veze s 20. stoljećem, kao da dolaze iz nekog drugog vremena; dok moji studenti u Helsinkiju ili Amsterdamu ili Ghentu uopće ne razmišljaju o tome, njima to kao kontekst nije uopće više zanimljivo. On se može uputiti u određeni kontekst povijesti umjetnosti ako ga to specifično zanima, ali nitko ga ne tjera da to zapravo »proguta«. Zašto bi netko morao to sve »progutati«? Kronološka povijest umjetnosti ili iscrpljivanje činjenica, i uopće odnosa prema stvarnosti, je kao bijeg, neki eskapizam, i u tom smislu uvijek ima svoju posljedicu, a naročito u kontekstu tržišta u kojem svi moraju biti agilni te spremni prihvatiti stvarnost i skočiti u sadašnjost koja genealoški više nije orijentirana na prošlost; ona je orijentirana na budućnost. I mi smo – a znamo da imamo malo vremena u svom danu i da jedva hvatamo konce – prisiljeni gledati u budućnost. Mislim da je taj prozor u budućnost i ta genealogija vremena nešto što će možda odigrati neka druga civilizacija, ali ne ova naša.

Nina Gazivoda

Znanstveno-istraživački rad spominjao se dosad na Sveučilištu, Institutu, muzejima, galerijama, moguće i HAZU. Već sam, nažalost, danas jednu kolegicu – možda pregrubo, uopće ne mislim da je kriva – upozorila kako postoji i zaštita spomenika. Danas vidim nekoliko kolega i slušam kolegicu Bilušić Dumbović, zatim kolegu Miletića; vidjela sam ovdje i Marija Brauna, svoju malenkost uopće neću spominjati – postoje ozbiljni istraživači, ljudi znanstvenog habitusa unutar službi zaštite spomenika, koja je ovdje, čini se, većini kolega prilična apstrakcija.

Ovo ne govorim nekom intonacijom predbacivanja, mislim da smo sami krivi i da je problem u tome što smo dio uprave i mehanizama koji nam najčešće ne dozvoljavaju da budemo to što jesmo ili želimo biti. Ako hoćete nekakvu filmsku predodžbu, onda je to postnuklearno okruženje s nekoliko Mad Maxova koji nešto pokušavaju napraviti. Zaštita spomenika krajnje je neugodan posao u kojem balansirate između struke, investitora, uprave, pročelnika, kolega, između mnogočega. Nemojte me pogrešno shvatiti, ali mislim da se stvari ponekad kompliciraju i da ljudi misle kako im je teško, a da to zapravo, ako se usporedite s nama u ovoj struci – a samo će me razumjeti kolege u struci – i nije toliko velik problem.

Što se Bakića tiče, s obzirom na to da sam se time bavila, kad bih navela cijeli kontekst, netko bi mi vjerojatno predložio da pišem za *Gloriju*. Bakić je zaštićena zbirka; u Bakića je Grad investirao u nekoliko vrlo ozbiljnih restauracija, a u privatnom je vlasništvu. Obitelj – kao što je to uvijek, a toga niste svjesni ako niste u praksi – je u ime autorskih prava tražila (sad ću to reći javno) ogromnu svotu za izradu drugog odljeva *Razlistale forme* koju vidite u Gajevoj, da bi došla pred Muzej suvremene umjetnosti. Problemi su veliki, to je samo naznaka jedne od situacija. Uopće ne želim umanjiti rad kolegica na izložbi, ali želim reći da bi trebalo voditi računa i o tom aspektu prakse.

Dan Oki

Primijetio sam da u Hrvatskoj uopće ne postoji restauracija u kontekstu novih medija, a zapravo je najjeftinije konzervirati radove u onom trenutku u kojem nastaju. U Njemačkoj se događa da konzervatori ubrzano kupuju stara računala jer znaju da će kasnije biti vrlo skupa, da bi u njih stavljali radove stare dvadesetak godina. Ako se u Hrvatskoj taj odnos konzervacije i novih medija uopće ne pojavi, zapravo će cijeli taj kontekst hrvatske umjetnosti nestati ili će biti konzerviran samo parcijalno. Upozoravam na taj odnos prema stvarnosti i prema sadašnjosti koji je najjeftiniji u konzervatorskom smislu sad, a kasnije, za sto godina, bit će vrlo skup ili nemoguć.

Milan Pelc

Budući da sam i sâm već neko vrijeme u tim vodama teorije umjetnosti, moram barem nešto kazati. Evo kako ja započinem svoj kolegij sa studentima. Naime, po meni postoje dva kompleksa: jedno su umjetnici praktičari koji proizvode umjetnosti, a drugo su svi oni koji o umjetnosti pišu, to su teoretičari. Ta teorija u posljednje vrijeme počela je, čini mi se, prevladavati nad praksom, kao da ima više onih koji o umjetnosti pišu nego onih koji umjetnost stvaraju. Ali, mimo toga, ono što želim staviti na srce studentima je činjenica

kako je svaka povijest umjetnosti ujedno i teorija umjetnosti. Ne može se pisati o umjetnosti, niti kronološki, niti u suvremenom smislu, a da se ne uključuje neki teorijski model. A ta zgrada, teorijska kuća povijesti umjetnosti vrlo je velika, ima više katova koji se mogu promatrati u dijakronom presjeku, ima mnogo soba koje se mogu promatrati i u dijakronom i u sinkronom smislu; dakle, može se šetati kroz nju, može se ulaziti u područje kritike ili u područje nekoga drugog metodičnog razmišljanja o umjetnosti, tj. može se putovati kroz veliko područje razmišljanja, pisanja, govorenja i teoretiziranja o umjetnosti. Ne mislim da bi svatko od nas trebao imati svoju teoriju, nego zapravo svi mi imamo mnoštvo različitih teorija i njima baratamo prema našim potrebama i prema situacijama u koje nas stavlja svakodnevnica u kojoj radimo.

Ljiljana Kolečnik

Stvar je u tome da teoriju ili teorijske tipove interpretacije i objašnjenja oslobodimo iz okvira kolegija koji nosi ime suvremenih teorija ili suvremenih metoda interpretacije i da покаžemo studentima, kroz način na koji interpretiramo građu čijim obilježjima ih učimo, kako se određena metoda može primijeniti. Jer to je doista najbolji način da usvoje teorijski način mišljenja i teorijski tip analize, dakle inkorporiraju ga gotovo prirodno kroz proces obrazovanja u svoju praksu onog časa kada se krenu baviti tom praksom, da ne provedu sljedećih deset godina nakon završetka studija u dodatnom procesu dnevnog obrazovanja da bi uspjeli razumijeti ono o čemu govore njihovi kolege iz drugih sredina. Dakle, čini mi se da je to naša obveza kao edukatora, kao pedagoga.

Što se tiče kolegice Gazivode, doista se ispričavam ako ste u bilo kojem trenutku stekli dojam da je zaštita spomenika ostala na rubu ovog razgovora. Razgovor se, izgleda, primarno vodi na razini toga kako bi trebao izgledati sustav obrazovanja i način rekonceptualizacije naše struke u skoroj budućnosti kako bi izišao u susret onome što nas u toj budućnosti čeka. Stoga se podjednako odnosi na sve tipove naše radne prakse nakon završetka studija. Dakle, ni na koji način mi se ne čini da favoriziram bilo koje područje.

Igor Fisković

Počeli smo sjajnim izlaganjem kolegice Čorak o stanju u prostoru. Sada smo došli na poglavlje koje se zove »Stanje povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i problemi njezine integracije u internacionalnu povijesnoumjetničku zajednicu«. U međuvremenu se toliko iscrpljujemo čitanjem osobnih eseja i idemo u nekakvo teoretiziranje, a i jedno i drugo stanje je alarmantno. Kongres jedne struke koja drži do sebe očekuje da dođu novinari, televizija, a meni se čini da ih nema, između ostalog zato jer smo tako izgradili svoje mjesto u društvu. Trebalo bi temeljitije razgovarati o nekim problemima, ne prepričavati neke male prakse (ne podcjenjujem nikoga, da se razumijemo; imam i ja neku malu praksu), ali bojim se da bismo morali osmisliti neke puteve u smjeru onoga na što se osvrnula kolegica Gazivoda, u smjeru onoga što je potaknula kolegica Čorak. Naime, ta se misao već nekoliko puta ponavljala, da se mora temeljitije razdvojiti dva područja: povijest umjetnosti i kritika umjetnosti. Talija-

ni to imaju jasno postavljeno, kad upisujete studij, upisujete *storia dell'arte* ili upisujete *critica d'arte*. I to su dva smjera koja su distingvirana po tom mediteranskom impulsu, čini mi se da je to razumno. Jer mi ne stignemo niti poučiti studente za ono osnovno, a to je da sutradan budu upućeni i da znaju obrađivati baštinu. U svim tim sustavima globalizacije jednoj maloj naciji, maloj zemlji, prijeti da nestane, i jedino što joj čuva identitet ta je spomenička, umjetnička baština na terenu. A kako je obrađena ta baština, koliko je spomenika nepopisano, koliko je predmeta u muzejima inventurizirano – postotci su naprosto sablasni. Danas smo čuli podatak da direktor stožerne ustanove za povijest umjetnosti ide po fakultetima i nudi svoje usluge. Bit ću otvoren, ja sam kritičan prema tome. Posljedica je ta da studenti splitskog sveučilišta imaju kolegij koji se zove »Barokno slikarstvo u Slavoniji«; mislim da je pametnome dosta. A istovremeno ne slušaju dovoljno o baroknome slikarstvu, takav je raspored snaga, energija naše materijalne baštine, i mi ne odgajamo kadar koji može prihvatiti sve one zadaće. Naravno, gostujući profesori nikad ne obrazuju svojeg nasljednika te se tako i sveučilišta, i studiji, i programi raspadaju. Zapravo našom krivnjom, umjesto da se svatko uhvati svoga zadatka i da se jednom napokon i ta umjetnička topografija, koja je hrvatska i koja je davno postavljena kao zadatak, pomakne s mjesta. Onda će biti lakše spoznavati ono o čemu je govorila kolegica Čorak, i lakše shvatiti poteškoće, pa ih pokušati ispraviti, o čemu je govorila kolegica Gazivoda. Ne sumnjam da galeristi i muzealci nemaju sličnih problema, ali čini mi se da se struka mora malo jače postaviti na svoje noge. Imao sam potrebu večeras upozoriti na to da bi iz ovoga kongresa trebali sačiniti neku zajedničku svijest, neku zajedničku politiku.

Ljiljana Kolečnik

Ono čime bih željela zaključiti neka je vrsta apela da se pokrenu razgovori o temama koje smo danas spominjali jer mi se čini da se one nalaze potpuno izvan interesa naše struke, odnosno ne raspravlja se o njima na ovako širokim forumima na kojima bi se inače trebalo. Ili unutar DPUH-a, za koje mi se čini da bi također trebalo početi odgovarati na suvremene potrebe nas povjesničara umjetnosti. Slika povijesti umjetnosti na kojoj Društvo počiva vjerojatno je dijelom i slika koju mi imamo o nama samima; čini mi se da smo skloni pomalo idealizirati svoju poziciju. Riječ je o tome da naša profesionalna prava treba početi štititi, na jedan drukčiji i malo agilniji i agresivniji način. Dakle, uz prava struke da zahtijeva da se neke stvari ne naprave na ovaj ili onaj način, i prava pojedinaca koji zbog izricanja svoga suda o određenoj situaciji, koja je možda suprotna političkim interesima ovakvih ili onakvih struktura, dovode svoju egzistenciju u pitanje. Ne vidim zašto DPUH ne bi na toj razini funkcioniralo jednako kao društvo novinara ili drugih ljudi koji su možda izloženiji oku medija, jer mi se čini da ako želimo utjecati na javnost, moramo biti u toj javnosti mnogo češće prisutni, i to na drukčiji način.

Dakle, zahvaljujem svima i kažem: nadam se da će se razgovori ovakvog tipa nastaviti, možda upravo u tom DPUH-u kojeg vidim kao lokaciju gdje im je i mjesto.