

# Kritikai elméletek és lokalitás

A tudás termelése és a tudásról, annak jelentéséről, működéséről való gondolkodás az elmúlt ötven-hatvan évben jelentős változásokon ment keresztül, ami a művészettörténetet sem hagyta érintetlenül. A hetvenes–nyolcvanas években az angolszász területeken megjelent a „kritikai” és az „új” művészettörténet elmélete és gyakorlata.<sup>1</sup> A humántudományok felől érkező kritikai impulzusok és az új társadalom- és tudományelméletek kikezdték a kanonizált művészettörténetet is, ami nemcsak a művészet fogalmának és intézményének újraértékelését eredményezte, hanem a tudománytörténet újraolvasását is maga után vonta. Az európai kezdetek után a marxizmus, a pszichoanalízis és a feminista kritika eszköztárának alkalmazása az USA hatalmas egyetemi életében talált a legtermékenyebb táptalajra – nem függetlenül a hatvanas években felerősödő feminista és polgárjogi mozgalmaktól, de attól sem, hogy az avantgárd művészethez hasonló módon az USA a művészettörténetben is át akarta venni a stafétabotot az öreg kontinensről. Az új, kritikai művészettörténet amerikai sikertörténete ezen túl annak is köszönhető, hogy az ottani akadémiai élet kifejezetten kompetitív, és ráadásul „szolgáltató” jellegű. Magára valamit is adó egyetem ugyanis nem engedheti meg, hogy ne kövesse, netán ignorálja a diskurzust, avagy professzorai révén ne formálja azt látványosan és innovatívan. Ráadásul ezen a gazdag és hibrid amerikai táptalajon már az ötvenes években sarjadni kezdtek azok a művészeti és képzőművészeti kezdeményezések is, amelyek nemcsak a klasszikus, hanem a modern művészet fogalmát és intézményrendszerét is átírták a konceptuális művészettől az új típusú, „közérdekű” (*new genre public art*) „művészeti” gyakorlatokig ívelően, amelyek már annak tudatában működnek, hogy nem pusztán reprodukálják vagy reprezentálják a társadalmi, politikai és tudományos aktivitást, hanem tevékenyen részt is vállalnak abban, mely reflexivitás többek között a kritikai teóriák és gyakorlatok egyik kritériuma.<sup>2</sup>

A művészettörténetnek így az elmúlt ötven-hatvan évben nemcsak a diszciplináris „helye”, hanem a tárgya is megváltozott.<sup>3</sup> E változásokkal függ össze az is, hogy a magas művészet és az esztétika korábbi primátusa számos egyetemen és kutatóhelyen átadta helyét a tágabb értelemben felfogott tárgyi és vizuális kultúra interdiszciplináris kutatásának, amely

<sup>1</sup> *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Hrsg. Martin WARNEKE. Gütersloh, Bertelsmann, 1970; Kurt W. FORSTER: *Critical History of Art, or Transfiguration of Values? New Literary History*, 4. 1972. 1. 459–470; *The New Art History*. Eds. Frances BORZELLO–A. L. REES. London, Camden Press, 1986; Jonathan HARRIS: *The New Art History. A Critical Introduction*. London, Routledge, 2001.

<sup>2</sup> Suzanne LACEY: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press, 1995; Grant KESTER: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2004.

<sup>3</sup> Donald PREZIOSI: *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

közel sem csak a kortárs művészetet érintette, hanem kiterjedt az uralkodói reprezentációtól és a főúri gyűjteményektől a politikai propagandáig és a globalizáció kritikájáig.<sup>4</sup> A művészettörténet is olyan tudománnyá vált, amely Niccolò Machiavelli, Karl Marx, Lukács György, Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Gramsci, Michel Foucault, Louis Althusser, Judith Butler, Jacques Rancière és Giorgio Agamben nyomdokain nem kerülheti meg a hatalom és a hatalomgyakorlás alapvető és zsigeri perspektíváinak tanulmányozását.

Ebben a diffúz perspektívában válik igazán plasztikussá az is, hogy a művészeti produkum, a vizuális reprezentáció mindig és minden körülmények között politikai tett, legyen szó akár köztéri megbízásról, akár a műterem magányában festett képről, vagy akár egy személyes naplójegyzetről. Ha pedig politikai tetről van szó, akkor a művészeti alkotás nem értelmezhető pusztán formai és stílári konvenciók alapján, sőt maguk az esztétikai alapokon álló formai és stílári konvenciók is „politikai” tettek minősülnek és elemzésre szorulnak. Ez egyfajta behatárolt, de körülírható pozíció elfoglalását jelenti a változó hatalmi erőviszonyok mindenkori konstellációjában, szemben valamilyen apolitikus, állandó és érdektelen univerzális tudás tételezésével az elméletben és a gyakorlatban. Egykoron erre a feladatra, a „politikai”, társadalmi érintettség letapogására dolgozták ki az ikonológia módszerét, és ilyen intenciók szerint alkalmazták a társadalomtörténet, a művészetszociológia és az ideológiakritika metodikáját is a művészettörténetben. Mégis újabb és újabb forradalmak és fordulatok deklarálására volt szükség ahhoz, hogy ne kopjon meg az eredeti kritikai él, és ne menjenek veszendőbe a leírások útvesztőjében a kritikai meglátások. Egészen pontosan azok a meglátások szorulnak folyamatos ápolásra és gondozásra, amelyek nem pusztán egy „testetlen”, ikonografikus képkultúra hagyományán belül jelölik ki a művek helyét, hanem visszaillesztik azokat a társadalom testébe. Ezen igény újbóli előtérbe kerülése és tudatossága tette szükségessé a gondolkodásmód kritikai jelzővel való ellátását és elkülönítését az önmagába záródó, a társadalmi folyamatok felett lebegő, s „autonómiát” tételező „üvegyöngyjátekától”.

A kritikai él és önreflexivitás „sürgősségénél” fogva a „kritikai elmélet” fogalma maga is folyamatosan változik, és egyre inkább kikerül Marx, Adorno és Marcuse „frankfurti” örökségének árnyékából.<sup>5</sup> E változás legfontosabb sarokpontjai, vagy inkább menekülési útvonalai a hatalom fogalmának és értelmezésének mentén tapinthatók ki a leginkább. A kritikai elmélet ugyanis egyre személyesebbé vált az idők során, egyre inkább kivált, vagy inkább kiszökött az ember egyetemes és androgün fogalmának tudományos gettójából. Marx és Freud nyomán még a fiatal Michel Foucault és a fiatal Jacques Lacan is igyekezett enciklopédikus értelemben kezelni az ember tudományát, de a feminista kritika és a *Gender Studies* (majd annak nyomdokain a *Queer Studies*) nagyon gyorsan hibridizálta és a maga képére formálta Foucault és Lacan egymásra sem igazán hasonlító univerzális Emberét.<sup>6</sup> Valamikor a hatvanas években ez az „egyetemes” tudás

<sup>4</sup> *Visual Culture. Images and Interpretations*. Eds. Norman Bryson–Michael Ann Holly–Keith Moxey. Hanover–London, Wesleyan University Press, 1994.

<sup>5</sup> Max Horkheimer: Hagományos és kritikai elmélet. In: *Tény, érték, ideológia*. Szerk. Papp Zsolt. Budapest, Gondolat, 1976. 43–116; Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József–Geréby György–Glavina Zsuzsa–Vörös T. Károly. Budapest, Atlantisz, 1990; Lois Tyson: *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*. London, Routledge, 1998; *Visual Culture. The Reader*. Eds. Jessica Evans–Stuart Hall. London, Sage, 1999.

<sup>6</sup> Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris, 2000; Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1964.

lelepleződött mint a fehér, angolszász, protestáns férfi által a saját képére formált domináns tudás, amelyből mindenféle más hang, kultúra, tudás kirekesztődött.

Az új kritikai elméletek megjelenését a hatvanas–hetvenes években a kisebbségi kultúrák megjelenésével és önérvényesítésével szokás összekötni. Tudományos konszenzus van afelől, hogy a feminizmus volt a zászlóvivője a folyamatnak, amely nemcsak új tudományos diszciplínának (*Gender Studies, Women's Studies, Men's Studies, Postcolonial Studies* etc.) és új egyetemi tanszékek megjelenését generálta, hanem a kritikai gondolkodás és a megsokasodott szubjektumpozíciók a hagyományos társadalom- és történelemtudományt is erodálták, annak szemléletváltását stimulálták, és bizonyos részterületek (*Holocaust Studies, Nationalism Studies, Transitology* etc.) „kiválását”, illetve önállóodását eredményezték. A szigorúan vett empiriától való elszakadás önreflexivitással járt együtt, amely a természetesnek és adottnak tételezett entitások történelmileg, társadalmilag eltérő, konstruált voltát és diszkurzív jellegét tételezte. A fehér, középosztálybeli feminizmus későbbi kritikája a női nézőpontú tudás osztódását és a különböző feminizmusok létrejöttét eredményezte, majd e diskurzus további kiterjesztésével a nem fehér bőrű (afrikai-amerikai, latino) és nem heteroszexuális férfi és nő számos, korábban arctalan és hangtalan figurája is artikulálta a maga specifikus nézőpontját és tudását. Remélhetőleg lassan eljutunk – mindenfajta populizmustól mentesen – a magyar, roma, leszbikus, művész, nő vizuális kultúrájának adekvát értelmezéséhez is.

A társadalmi nemi szerepek problematizálásával párhuzamosan a humántudományokon belül a hatalmi szerepek megítélése is erőteljesen átalakult: az osztályok helyét ugyanis átvették a kultúrák és a szubkultúrák, illetve a gazdasági élet materiális és immateriális struktúrái. Ha a társadalmi nemi szerepeket tudományosan leginkább az én pszichológiája és pszichoanalízise felől alakították át, akkor a nemzetek, a népek és a rasszok politikai és kulturális differenciálása során az etnológia és az antropológia eredményeit kell kiemelnünk. Miközben persze az is igaz, hogy a posztkolonialista perspektívát a legerőteljesebben formáló Frantz Fanonra és Edward Saidra legalább annyira hatott Lacan és Foucault, mint Claude Lévi-Strauss és Marcel Mauss munkássága.<sup>7</sup> Lacantól és Foucault-tól ráadásul még azt is meg lehetett tanulni, hogy az ismeretek elmélete legalább annyira függ a leírt ismeretektől, mint magától a leírás nyelvéből. Az persze már egy másik kérdés, hogy ők miként tanulták ezt meg Sigmund Freudtól és Friedrich Nietzschétől, akiknek szintén megvoltak a maguk mesterei egészen Platónig és Arisztotelészig visszamenően.

A filozófia és az ismeretelmélet „nyelvi fordulatát” általában Richard Rortyhoz szokták kötni, aki a német filozófiai hagyomány pragmatikus vizsgálata során jutott el a filozófia nyelvelméleti fordulatának kinyilatkoztatásához.<sup>8</sup> Létezik azonban a nyelvi fordulatnak egy tágabb értelmezése is, ahol az irodalomelméleti dekonstrukció (Jacques Derrida, Paul de Man)<sup>9</sup> és a tudományfilozófiai konstruktivizmus (Thomas Kuhn, Paul Feyerabend, Bruno Latour)<sup>10</sup> tapasztal-

<sup>7</sup> Frantz FANON: *Peau noire, masques blancs*. Paris, Gallimard, 1952; Edward SAID: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Budapest, Európa, 2000.

<sup>8</sup> *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Ed. Richard RORTY. Chicago, University of Chicago Press, 1967.

<sup>9</sup> Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Ford. MOLNÁR Miklós. Párizs, Magyar Műhely–Szombathely, Életünk, 1991; Paul de MAN: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

<sup>10</sup> Thomas S. KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. BÍRÓ Dániel. Budapest, Gondolat, 1984; Paul FEYERABEND: *A módoszer*

lata alapján jutunk el oda, hogy a történelmi és a művészettörténeti „tény”-ek a tudományos eredményekhez és az irodalmi művekhez igen hasonló konstrukciók. Hayden White-tal szólva a „tény”-eket valaki, valamilyen intenció és valamilyen rendszer szerint szinte mindig cselekményesíti (*enplotment*), ami nemcsak egy nyelv, hanem egy bizonyos sztori, egy bizonyos narratíva használatára is utal.<sup>11</sup> A kritikus, avagy a kritikai művészettörténész feladata pedig nem más, mint hogy ezeket a „tény”-eket (ezeket a narratívákat és nyelveket) dekonstruálja, felmutassa azok rejtett mozgatórugóit, a velük kapcsolatos vágyakat és ambíciókat, amelyeket a tudományos, művészeti „objektivitás” igénye és retorikája eltakar, továbbá lokalizálja a művek helyét a művészet és a politika egymással összefonódó számtalan története között.<sup>12</sup>

Ezt a munkát az általunk képviselt tudományos paradigma (Kuhn), illetve az általunk megélt tudás (Haraway)<sup>13</sup> felől egyaránt nevezhetjük kritikai elméletnek. Ugyanakkor a „tudás”, a „nyelv” és a „kultúra” elmélete és gyakorlata is afelé mutat, hogy a magyarországi kritikai elmélet – miközben lokalizálódik, és jó esetben a hazai közegben is diskurzust generál – más lesz, mint a többi. Amikor erre gondolunk, vagy éppen erről gondolkodunk, akkor jön be igazán erőteljesen a teóriába a tudás és a hatalom mátrixa mellett annak primér eszköze: a nyelv, illetve maga a fordítás gyakorlata, amely mindig is, és már eleve interpretáció és legitimáció.<sup>14</sup> A magyar (nyelvű) kritikai elméletnek ugyanis valahogyan reflektálnia kell arra, hogy képviselői annak gyakorlatát nem az USA-ban, és nem az Egyesült Királyságban folytatják, de még csak nem is a világ valamelyik globalizált metropoliszában egy iMac előtt, hanem legjobb esetben is „közbül”, félúton New York és Budapest között, de leginkább Budapesten, Pécsen, Szegeden, Debrecenben vagy Zebegényben, ahol elsősorban a magyar, illetve a magyarországi művészet és kultúra eseményeinek elemzését várja el tőle a tudományos szcéna.

A kritikai elméletek lokalizálása korántsem egyszerű feladat; az *Ars Hungarica* e számának szerkesztői és szerzői már csak terjedelmi okoknál fogva és a sporadikus előzmények miatt sem mernének erre vállalkozni. Létezik azonban nálunk is egy bizonyos hallgatólagos tudás a tekintetben, hogy mi számít kritikai elméletnek, és mit értünk lokalitáson. Ez a hallgatólagos tudás természetesen maga is diffúz, helyzete és állapota sem írható le egykönnyen. Mi mégis erre a „magyar” tudásra építünk, és ezt a tudást próbáljuk meg körvonalazni a művészettörténet terepében belül. Ha már lokalitásról és lokalizációról van szó, azt is érdemes ismételtelen leszögezni, hogy ma már a művészettörténet helye nem olyan egyértelmű a humántudományok rendszerében, mint ahogy azt az akadémiai osztályok rendszere sugallja. Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának léte az adminisztratív megfontolásokon túl azt is sugallja, hogy a képzőművészet története összeolvasható a zene, az irodalom, a néprajz, a filozófia és a történetírás

*ellen.* Ford. MESTERHÁZI Miklós–MIKLÓS Tamás–TARNÓCZY Gabriella. Budapest, Atlantisz, 2002; Bruno LATOUR: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány.* Ford. GECSER Ottó. Budapest, Osiris, 1999.

<sup>11</sup> Hayden WHITE: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. Ahogy Foucault-n át felsejlik Nietzsche és Platón, úgy White-on át is láthatóvá válik Giambattista Vico és Arisztotelész.

<sup>12</sup> A művészettörténet „nyelvi fordulat”-ához kiváló bevezető: Robert S. NELSON–Richard SHIFF: *Critical Terms for Art History.* Chicago, University of Chicago Press, 2003.

<sup>13</sup> Donna J. HARAWAY: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 17. 1988. 4. 575–599.

<sup>14</sup> Boris BUDEN: Cultural Translation. Why it is important and where to start with it. Lásd <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en> (letöltés ideje 2013. október 24.).

történeteivel és elméleteivel. És a sort nyugodtan lehetne folytatni a szociológia és a pszichológia irányában; már csak azért is, mert az új, kritikai művészettörténet a hatvanas évek Német Szövetségi Köztársaságában és a hetvenes évek Egyesült Királyságában éppen a társadalomelmélet és a pszichoanalízis irányából kapta a legerőteljesebb elméleti impulzusokat.

Az *Ars Hungarica* jelenlegi tematikus számában a *Kritikai elméletek* munkacsoport mutatkozik be esettanulmányokkal. Az egyes tanulmányok célja az, hogy valamilyen kritikai elmélet(ek) segítségével elemezzen egy modern vagy kortárs művészeti produktumot, amely magán viseli keletkezésének helyét és körülményeit. A hét szövegben felvonultatott kritikai elméletek természetesen nem adnak ki egy nagy Kritikai Elméletet; nemcsak azért, mert a kötet tanulmányai nem fedik le az össze kurrens kritikai elméletet (a posztstrukturalizmust, a dekonstrukciót vagy a pszichoanalízist csak érintőlegesen vagy áttételesen használják az írók, míg további elméletek említésre sem kerülnek), hanem azért sem, mert az univerzális érvényű, nagy elméletek, az átfogó narratívák kora leáldozott. A tudás termelésében napjainkban éppen a lokalitáson van a hangsúly, hiszen a globális struktúrák működése csak „glokális” kontextusban értelmezhető és prognosztizálható, ami létérdeke nemcsak az ökológiának és az ökonómiának, hanem az olyan kritikai és kreatív praxisnak is, amelyben az egykor volt „művészet” „művész”-einek meg kell találniuk a maguk helyét, ha fenn akarnak maradni a kultúra felszínén. Más szóval, régióink, és benne a szűkebb pátria művészete csak akkor válik láthatóvá, értelmezhetővé és egyáltalán érdekessé a külvilág számára, ha azon a nyelven beszélünk róla, amelyen manapság művészetéről beszélnek szerte a világban.

Nehézséget jelent, hogy míg a kritikai teóriák szülőföldjén, avagy olyan területeken, amelyek hamar felvették az aktuális és ennyiben releváns közbeszéd fonalát, azaz hamar bekapcsolódtak a párbeszédbe, adott tudásként tételezhetik az egyes elméletek körül folyó diskurzusokat, addig nálunk nemcsak hogy esetlegesen lefordított, s hézagos tudásra támaszkodhatnak az egyes szerzők, de diskurzus sem igazán létezik e teóriák és azok lokális adaptálása kapcsán. Minthogy a művészettörténészek közül is csak egy szűk kör követi az elméleti diskurzus alakulását, illetve használja a kritikai elméletek módszereit, a művészettörténészek többsége számára idegen ez a terület, ami szükségessé tette az egyes diszciplínák kialakulásának, kérdésfelvetéseinek vázlatos bemutatását is. Az egyes kritikai teóriák nem válnak el hermetikusan egymástól, egymásból nőttek ki, vagy egymásra reflektálnak, az interdiszciplinaritás lényegi elemük, ami a tematikus szám tanulmányaiban is leképeződik. Van olyan szerző, aki a kritikai kultúrakutatás eszköztárát ötvözi a feminista kritikával (Timár Katalin), míg más feminista kritikával illeti a nemzet és a nacionalizmus fogalmát (András Edit), miközben egy harmadik szerző a történet-tudomány és az esztétika történet olyan vidékein mozog, amely a történelem egy adott fejezetének (a holokausztnak) a kutatásához mozgósította a *Gender Studies*, a történelem és a pszichológia eszköztárát (Turai Hedvig). Van, aki a fennálló tudományos és kulturális rend dekonstrukciója felől közelít a posztkolonialista kultúra produktumainak leírásához (Junghaus Tímea), vagy éppen az immateriális, kreatív munka fogalmának adaptálására tesz kísérletet (Timár Katalin, Maja és Reuben Fowkes), míg más a női háztartási munkával foglalkozó művek elemzéséhez használja a feminista művészettörténet-írás eszközeit (Tatai Erzsébet). Mindez együtt jár azzal is, hogy le kell fordítani (szó szerint és átvitt értelemben is) és lokalizálni kell az angol-

szász, a spanyol, vagy éppen az olasz elméletet a magyarországi kulturális, politikai és antropológiai viszonyokra. Ehhez képest a képek képtudományi (Hornyik Sándor) vagy fotóelméleti situálása látszólag egyszerű feladatnak tűnik, már ha nem számolunk a fordítás aktusának összetettségével, hiszen maguk a művészek, a képalkotók is fordítanak, és az sem mindegy, hogy milyen nyelvből teszik ezt, hiszen a magyar művészet története megírható lenne akár a „fordítás” kultúrtörténeteként is a latintól a németen és a francián át az angolig.

A sokszoros fordításból adódóan a lokalizálás tehát talán még összetettebb és diffúzabb kérdés, mint a kritika maga. Viszont sikerekre csak a kettő ötvözésével lehet számítani, ahogy ezt a kortárs magyar vizuális kultúra olyan elismerései is mutatják, mint a magyar nemzeti pavilonnak járó 2007-es velencei Arany Oroszlán,<sup>15</sup> Ősz Gábor 2010-es nagydíja a legjelentősebb európai fotókiállításon, a Paris Photón, vagy Mundruczó Kornél és Kocsis Ágnes szereplése Cannes-ban.<sup>16</sup> De ebbe az irányba mutatnak azok a globális jelenségek is, hogy olyan közép-kelet-európai képzőművészeti teoretikusok (Piotr Piotrowski, Artur Żmijewski, WHW kurátori csoport) érnek el komoly nemzetközi sikereket, akik számot vetnek a poszt szocialista, illetve poszt kommunista helyzettel,<sup>17</sup> és számvetésüket valamilyen kritikai nyelven, valamilyen kritikai teória mentén fogalmazzák meg, és képesek arra, hogy személyes ízt adjanak az egyre személytelenebb és professzionálisabb kritikai elméletnek.<sup>18</sup> Erre a belátásra alapozunk, amikor közreadjuk írásainkat – egy olyan közegben, amely meglehetősen bizalmatlanul és elutasítóan viszonyul a kritikai teóriákhoz –, abban a reményben, hogy tanulmányainkkal és a felhasznált teóriák magyar nyelvű irodalmának összegyűjtésével, továbbá az ezekre alapozó könyvek recenziálásával felkelthetjük az érdeklődést ezen új megközelítések iránt, illetve stimulálhatjuk a kritikai elméletek megismerését, és diskurzust generálhatunk ezen elméletek hazai művészetre való alkalmazásával.

András Edit–Hornyik Sándor

<sup>15</sup> Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című kiállításának kurátora Timár Katalin volt.

<sup>16</sup> Mundruczó 2008-ban a *Delta* című filmjéért kapta a FIPRESCI díjat, Kocsis pedig 2010-ben a *Pál Adrienné*ért. Tarr Béla jórészt egész életművére kapta a 2011-es Ezüst Medvét a *Torinói lóért*.

<sup>17</sup> Boris BUDEN: *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2009; Boris GROYS: *The Communist Postscript*. London, Verso, 2009; Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion Books, 2012.

<sup>18</sup> Żmijewski a 2012-es Berlieni Biennále kurátora volt, a *What, How, and for Whom* kollektíva (Ana Dević, Sabina Sabolović, Nataša Ilić és Ivet Ćurlin) pedig a 2009-es Isztambuli Biennáléé.