

ŠTA

KUSTOSIRANJE

MOŽE

/ TREBA

DA

PIREDILA BILJANA ĆIRIĆ

BUDE?



Saša Tkačenko
Been stolen by someone I thought I knew
Štampa na tkanini, 125 x 230 cm

WHAT COULD/SHOULD CURATING DO?
Predavanje Elene Filipović u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, 2018

BEEN STOLEN BY SOMEONE
I THOUGHT I KNEW
COME TO ME
AND I'LL TELL YOU WHAT'S WRONG
I DON'T KNOW WHERE I'M GOING
BUT I'M HEADED SOMEWHERE
THE MORE I TALK ABOUT IT,
THE LESS I DO CONTROL
I WONDER,
I WONDER
WHO STARTED ALL THIS
OH
AM I GONNA DO THIS ALONE?
TO THE NIGHT,
WILL YOU FOLLOW ME?

- 018 **PREDGOVOR**
BILJANA ĆIRIĆ
- 028 **ŠAPATI IZ INSTITUCIJE KOJA HODA:
KUSTOSKI PROGRAM**
NILS VAN TOME
- 040 **NEKA RAZMIŠLJANJA O POJMU
„KURIRANJE/KUSTOSIRANJE“**
KATARINA KOSTANDINOVIĆ I NEVA LUKIĆ
- 056 **UMETNIČKE INSTITUCIJE KAO RITUALNI
PROSTORI KRATKA GENEALOGIJA OKUPLJANJA**
DOROTEA VON HANTELMAN
- 070 **ŠTA JE IZLOŽBA?**
ELENA FILIPOVIĆ
- 084 **OD OTVORENOG MUZEJA DO OTVORENOG GRADA**
HOU HANRU
- 102 **KAO SALIVENO, ILI SABOR BALONA**
MARIJA LIND
- 112 **KRITIČKO INTERVENISANJE U POLJE KULTURE**
JASNA JASNA ŽMAK U RAZGOVORU SA WHW
- 122 **BELEŠKE O PRERUŠIVANJU**
RURI KAVANAMI, VERA ZALUTSKAJA, KIRILA CVETKOVSKA
- 136 **„EVA INTERNATIONAL“, MIŠLJENJE I
ČINJENJE – NOVI RITUALI BIJENALNOG SUSRETA**
MET PEKER I BILJANA ĆIRIĆ
- 144 **INTERVJU SA HANSOM ULRIHOM OBRISTOM**
AGUSTINA ANDREOLETI, MIRJANA BOBA
STOJADINOVIĆ, TJAŠA POGAČAR
- 156 **IMA LI UMETNOSTI VAN POLITIKE ILI ŠTA OSTANE OD
UMETNOSTI KADA SE IGRAMO POLITIKE?**
MIA DAVID
- 168 **KUSTOSKI UM MODERNIH I SAVREMENIH
UMETNIKA U SRBIJI**
MILENA JOKANOVIĆ
- 190 **KUSTOSKE SANJAONICE**
TARA MEKDAUEL
- 202 **TEN THESES ON CURATING**
BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

**SAVREMENIH
UMETNIKA
U SRBIJI**

**KUSTOSKI
UM
MODERNIH I**

Sam naslov ovog rada direktno je inspirisan tekstom profesora Nenada Radića posvećenom stvaralaštvu umetnika Džozefa Kornela, svojevrsnog lutilice modernog doba koji kako fizičkim lutanjima kroz gradske pejzaže Njujorka, tako i mentalnim tumananjima kroz različite epohe, kontinente i događaje postaje umetnik-sakupljač, a od odabranih predmeta – reprezenata svakodnevice modernog doba, industrijalizacije i konzumerskog duha – on stvara posebne kutije, do tada neuobičajen medij umetnikovog izraza.² Ove kutije, još kada nastaju, predstavljaju minijaturne muzejske postavke u kojima umetnik preuzima i ulogu kustosa, selektora objekata koje on zatim povezuje u značenjske celine izlažući ih u uokvirenom prostoru, te sugerišući posmatraču različite načine čitanja. Nasleđe Kabineta čudesa, preteča modernih muzeja, prepoznaje se u estetici ovih kutija, kao i konceptima kojima se umetnik vodi kada suprotstavlja predmete u okviru svojih minijaturnih instalacija. Kornel neće biti usamljen kada su ovakve kreacije u pitanju. Upravo će se zbog medija kutije, odnosno kofera, ovaj umetnik susresti i sa Marselom Dišanom čiji kustoki um, već je pokazano, utiče na celokupan rad ovog umetnika.³ Stvarajući u prvoj polovini 20. veka, oni, zajedno sa francuskim kubistima a zatim i nadrealistima, pripadaju upravo generaciji umetnika koja je, bivajući razočarana u obećani progres modernizma, krute i rigidne podele u okviru istorije umetnosti, te uspostavljene oštre strukture muzejske institucije, na različite načine počela da preispituje sam medij umetnikovog izraza, pitanje originalnosti i autorstva, te da gotovo kustoskim poduhvatima stvara dela koja će čuvati intimne istorije od zaborava, zauzimati čitave prostorije i nastajati za alternativne prostore, izvan zvaničnih muzejskih institucija.

172

U Srbiji, još od druge polovine dvadesetog veka, pa sve do danas, prakse različitih umetnika i umetničkih grupa mogu se jasno prepoznati kao ozbiljni projekti u kojima umetnik preuzima ulogu kustosa, filozofa, animatora i čuvara koji od ispunjavanja svog životnog prostora u kojem kontemplira različitim predmetima i umetninama, preko sakupljanja predmeta svakodnevice koji će postati materijal za njegov rad ili preispitivanja teorije i istorije umetnosti i odricanja od umetničkosti/ autorstva u svom postupku, celokupnim radom koji prevazilazi granice medija i tradicionalnog umetničkog izraza, briše granice između umetničkog i kustoskog postupka.

Vratimo se samo na kratko tome, šta kustos jeste, odnosno šta se očekuje da predstavlja. Rečnici će nam na ovo pitanje ponuditi definicije poput: onaj koji vodi brigu o nečemu, posebno u muzeju, zoološkom vrtu ili u nekom drugom izložbenom prostoru ili čuvar muzeja ili kolekcije ili osoba koja odabira dela za izvođenje na muzičkom festivalu. Ako se osvrnemo na etimologiju same reči kurirati, latinski koren jeste upravo *cura* sa značenjem *brinuti* ili *održavati nešto*, kao i *urediti* ili *očistiti nešto*. Ipak, sa razvojem kustoske profesije, a posebno u domenu kustoske prakse posvećene umetnosti, od kustosa se vremenom očekuje da je i istraživač umetničkih dela, onaj koji odabira odnosno selektuje objekte koji će postati sastavni deo kolekcije, ali i onaj koji razmišlja o publici i načinima

prezentovanja kolekcije istoj. Kako Nikola Krstović izdvaja: Fon Bizmark veoma jednostavno sumira ove elemente u svom eseju „Neodrživo izlaganje: Politike umetničkog kuratorstva“. Za nju je baza kustoskog angažmana stvaranje veza između objekata, ljudi, mesta i konteksta.⁴ Ovako definisan kustoski angažman, uviđamo, znatno je širi od one početne definicije prema kojoj bi kustos trebalo da bude samo onaj koji čuva kolekciju i brine o njoj, te istog (što praksa već dugo pokazuje) ne moramo nužno vezati za instituciju (muzeja i sl.) već kustos može biti i nezavistan, ali i svako ko uređuje neki program ili skup predmeta stavljajući ih u značenjske odnose.

Kustoski angažman prilikom stvaralaštva umetnika možemo prepoznati već u pomenuto vreme početka 20. veka, dok rad ovih modernih umetnika predstavlja osnovu za tumačenje mnogih savremenih umetničkih praksi koje se i dalje oslanjaju na slične modele. Ova pojava koincidira i nastanku prvih suprotstavljanja umetnika muzejskim institucijama koje su u moderno doba već veoma instrumentalizovane, te prvim preispitivanjima kreatora dela da li ista treba stvarati za muzej ili je moguće biti umetnik i van ovako rigidno uspostavljenih okvira. Posmatrajući odnos modernih i savremenih umetnika prema muzeju, bilo bi verovatno moguće preispitati čitavu istoriju borbi umetnika da dospeju u muzej ili da ga se, naprotiv, oslobode.

Antimuzejske ideologije krajem 19. i početkom 20. veka nastaju u anarhističkim krugovima u kojima se muzej napada kao građanska ustanova koja umetnost izdvaja iz života lišavajući je smisla. Tako Prudon kritikuje muzej nazivajući ga nekropolom, grobljem sa skupinom mrtvih dela. Žorž Sorel smatra da svako stvaranje za muzej vodi u smrt i da umetnost mora da postane korisnom da bi bila živa. Adorno će analizirajući nemačku reč „museal“ (museumlike, muzejsko) primetiti neugodan podtekst. Ovaj izraz opisuje predmete sa kojima posmatrač više nema nikakvu vitalnu vezu i koji su u procesu umiranja. Muzej i mauzolej u tom smislu, kako Adorno naglašava, vezani su ne samo fonetskom asocijacijom – muzeji kao porodične grobnice umetnosti. Teoretičari će primetiti i da se dela „otuđuju od zajednice i mesta za koja su stvarana“ da bi bila premeštena u muzej u kojem umiru.⁵

Avangardni umetnici će, na ovom tragu, označiti različite posledice institucionalizacije umetnosti. Smatrajući da se upravo postojanjem muzeja sputava individualno umetničko delo, proklamovano je i spaljivanje ove institucije.⁶ Sa stvaranjem Muzeja Moderne Umetnosti (MoMA) u Njujorku 1929. godine, prostora koji se svojom arhitekturom uklapa u gradski konzumerski pejzaž Pete avenije i koji direktno osniva porodica Rokfeler, ovakve reakcije umetnika dodatno eskaliraju. Kada je o uređenju same kolekcije reč, u kontekstu naše teme zanimljivo je da Alfred Bar, prvi upravnik zbirke njujorške MoMA-e pravi jasan dijagram porekla, odnosa i uticaja modernog umetničkog stvaralaštva. Na ovaj način Bar nudi legitimitet institucionalizovanog modela: životna heterotopičnost

173

stvaralačkog iskaza pretvarana je u red, ritam, morfološki izbrušenu epohalnu celinu – umetnički život, duhovna struktura epohe je koričena u narativ, u knjigu u kojoj su „sve strane na svom mestu”⁷. „Barov entuzijazam ohrabren finansijskom podrškom osnivača, i specifična geopolitička situacija međuratnog perioda i perioda nakon Drugog svetskog rata, doveli su do toga da je Muzej moderne umetnosti u Njujorku postao nezaobilazni arhiv i normativni tumač moderne umetničke prakse.”⁸ Muzej savremene umetnosti u Beogradu nastaje na načelima vrlo podudarnim stvaranju kolekcije MoMA-e. Stoga, videćemo da će politike izlaganja u ovim muzejima biti itekako jasno definisane i isključive prema mnogim umetnicima, (kasnije i kustosima) što će prouzrokovati njihov revolt, te težnju za stvaranjem scene paralelne institucionalnoj, ili radova koji mogu da funkcionišu sami u ličnim, privatnim muzejima umetnika i alternativnim galerijskim prostorima.

Kolekcionarski um beogradskih Nadrealista

Razočarani u rigidne okvire koji su im nametnuti, avangardni umetnici počinju da teže imaginarnom, a jasne podele i čiste forme žele da zamene haotičnim, nelogičnim i racionalno nepojmljivim. Medij njihovog izraza sve češće postaju juktaponirani trodimenzionalni objekti sačinjeni od predmeta svakodnevne suprotstavljenih u nelogičnim odnosima. Ovi redimejd objekti, kako i Elena



Rekonstrukcija *Nadrealističkog zida* Marka Ristića u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, 2017.
Izvor: lični arhiv Milene Jokanović

Filipović vispreno zaključuje, nisu samo odabrani i proglašeni predmeti, već su, što je možda čak i značajnije, oni koji su *kurirani*. Upravo kustoske operacije ne samo redimejda već i mnogo drugih radova nadrealista počevši od Marsela Dišana na dalje, pretvaraju diskurs, institucionalne, marketinške i prezentacijske strategije umetnosti u umetnikov kardinalan medij.⁹ S druge strane, Bretonov *Manifest nadrealizma* (1924.) pozicionira *čudesno*, kao ono što podstiče radoznalost, izaziva zapanjenost i jeste karakteristično za kolekcije predmeta koje predstavljaju preteču modernom muzeju, u centar nadrealističke estetike: „Za sada moja je namera bila da mržnju prema čudesnom koja hara u izvesnim ljudima osudim i njihovu nameru da ga izvrgnu podsmehu. Recimo kratko i jasno: čudesno je uvek lepo, čak je čudesno i jedino lepo.”¹⁰ Naglašavajući važnost imaginacije i sna kako bi se suprotstavilo dominantim realizmu, racionalizmu i materijalizmu, Breton poziva iskopavanje i ponovno predstavljanje čudesnog koje, u literaturi, umetnosti i životu uopšte, on vidi kao trenutno „ugušene carstvom logike”. Realistični romani ograničavaju imaginaciju i maštu, a nepoznato, neobjašnjivo, ono što se javlja u snu, čudesno i bizarno inspiriše nadrealiste, kao što je inspirisalo i kreiranje renesansnih i baroknih kolekcija. Važno je u ovom kontekstu ipak razumeti da i sam Breton naglašava da: „Čudesno nije isto u svim epohama; ono je u tajanstvenom odnosu sa nekom vrstom opšteg otkrovenja, čiji samo odlomak dopire do nas: to su romantičarske ruševine, moderan maneken ili bilo koji drugi simbol koji može da pokrene čovečju osećajnost na neko vreme. U tim okvirima na koje se nasmešimo, ipak, ocrtava se uvek neizlečivi ljudski nemir i zato ih uzimam u obzir, zato ih smatram nerazdvojnim od nekih genijalnih ostvarenja.”¹¹ Nadrealistički zid u Zamku nadrealizma će svojom estetikom upravo podsećati na tradicionalne Kabinete čudesa, a kustos ove kolekcije, Breton sam, će ovde kontemplirati i okupljati druge umetnike.

Opis prvog i jedinog susreta *tete-a-tete* s Andreom Bretonom decembra 1926. godine, beogradski nadrealista, Marko Ristić započeo je snažnim utiskom koji je na njega ostavio prizor lidera francuskih nadrealista okruženog kolekcijom umetnina koja je krasila zidove njegovog pariskog stana. Kolekcija koju je Breton počeo da formira pre useljenja u stan u ulici Fonten 1922. godine je do njegove smrti (1966.) narasla do „basnoslovnog Kabineta čudesa“ (kako zapaža Dejan Sretenović) koji je brojao više od 5.000 eksponata, uključujući dela nadrealista, afiliranih umetnika i autsajdera, vanevropskih kultura i narodne umetnosti, fotografije, nađene predmete različitog porekla, lobanje, fosile, novčiće, kamenje i mnogo drugog. Ovaj atelje će inspirisati Ristića i druge beogradske nadrealiste, o čemu možda najbolje svedoči Ristićev rad – „Nadrealistički zid“.

Ovo je, naime, instalacija od 20 eksponata koja se nalazila na zidu njegovog radnog kabineta u Ulici Prote Mateje. Svoj *zamak* umetnik je ispunjavao delima Ernsta, Tangija, Masona, Dišana, Reja, Miroa, Dalija, Arpa da bi ga vremenom dopunio i afričkim maskama fetišima, foto-kolažima, fotografijama i najzad i skulpturom Bogosava Živkovića i temperom Bogdanke Poznanović, poslednjim objektima kolekcije unetim u stan više od 30 godina nakon prvog objekta u

instalaciji. Zid je, kako se jednom Ristić izražava povodom njega, „nada realistički sistematizovan i sistemski nada realistički“, što znači da selekcijom i aranžmanom eksponata odgovara doktrini nada realizma. Najzad, „instalacija poput ove nije ništa drugo do oprostorenje nada realističkog kolaža, njegove logike strukturalnog konflikta i alogičkih spojeva, odnosno, stvaranje intertekstualne celine koju odlikuje radikalna heterogenost elemenata“¹², a otelovljuje kustoski um umetnika već u prvoj polovini 20. veka. Tek kao kustos Muzeja savremene umetnosti, Dejan Sretenović ponovo obnavlja formu ovog zida koji je danas izložen u okviru stalne postavke Muzeja.

Iako ne široko poznat, niti geografski mnogo rasprostranjen, rad grupe beogradskih nada realista čija se delatnost brzo utapa u režimsku politiku i nestaje kao samostalna tokom socijalističkog perioda, svakako je ostavio traga, a ovi umetnici su nesumnjivo uticali na dalje tokove savremene umetnosti u Srbiji.

Integralni pristup Leonida Šejke

Još izraženiji rad koji se može prepoznati kao znatno promišljeniji i zaokruženiji od samo umetničkog stvaralaštva u moderno doba na ovim prostorima, a koji će mnogi prepoznati kao glasnika postmodernog doba upravo zbog prevazilaženja granica medija, stila i forme, jeste rad Leonida Šejke. Medijima koje koristi za svoja dela, njihovim nazivima, ali i filozofijom koja sve vreme u korak prati stvaralaštvo ovog umetnika, Šejka je svojevrsan umetnik – kritičar, kao i onaj koji se svesno poigrava sa svojim identitetom, te segmente istog otelovljuje na različite načine. Preplitanje umetnikovih razmišljanja o vrednostima u modernom društvu naspram humanističkom univerzalizmu i hrišćanskoj ideologiji, lutanja po duhovnim i realnim đubrištima civilizacije, preispitivanja sopstvenog identiteta u mnoštvu najčešće odbačenih predmeta koje umetnik pronalazi, Šejka će na ovim prostorima, sa drugim predstavnicima Medijale najaviti i otvoriti put savremenim umetnicima koji će ove teme još otvorenije prikazivati.

„Nagomilani predmeti koji samo jesu, profani predmeti, stvari okrenute zvezdama, svet – rekvizitarijum – vid su Šejkinog Pakla. U tom paklu – đubrištu svet je zatečen u eskalaciji besmisla, u lažnoj pozitivističkoj svrhovitosti. Svet je đubrište suvišnosti, skladište neupotrebljivog, podrum čovekovog beznada.“¹³ „Vanvremenski i bezvrednosni limbo“ kakvim je Majkl Tompson prepoznao đubrište modernog i postmodernog društva¹⁴, dakle, već umetnici prve polovine dvadesetog veka, koriste kao prostor neiscrpane inspiracije. Ako je Kornelovo lutanje bilo bukvalno, Šejkino dobija i metafizički karakter (mada ova dva nije moguće ni u jednom slučaju razdvojiti u potpunosti). Ovaj umetnik razmišlja o raspadu vrednosti i haosu koje primećuje oko sebe dok luta Đubrištem koje je „splet puteva koji nikuda ne vode“ u potrazi za Zamkom. U njegovom slikarstvu možemo prepoznati nekoliko međusobno veoma različitih faza. Početak je u kolebanju između radikalnih struja modernog slikarstva – metafizičkog, kubističkog i ekspresionističkog, da bi ga brzo privukla tradicija pa



Kolaži i asamblaži Leonida Šejke, postavka Muzeja savremene umetnosti u Beogradu oktobra 2017. U gornjem desnom uglu kolaž *Opasnost dolazi sa đubrišta*, 1969. Izvor: lični arhiv Milene Jokanović

176

177

uzore pronalazi u ranoj renesansi. Ipak, kako Protić primećuje, njegove različite faze nije opravdano razdvajati, već ih treba posmatrati u duhu sa Šejkinim „integralnim slikarstvom“ u smislu hegelovske „harmonije i nesaglasnosti“ kojom je umetnik bio opčinjen. Stoga, već 1956. godine on s jedne strane stvara „Stražare“ koji su između rane „vizantijske“ renesanse, metafizičkog slikarstva i ruske ikone, težeći zagonetnom, iracionalnom, ali počinje da stvara i prave redimejd objekte od svakidašnjih predmeta koje defunkcionalizuje, proglašava i posvećuje. Iste godine ovaj umetnik formuliše i temu Kadisa, centrične kompozicije (kvadrata sa dijagonalama i drugim malim kvadratom u sredini) koju će nastaviti da razvija, a koja će simbolisati svet čija je samo jedna četvrtina naseljena predmetima – simbolima; „centar sveta – svet je konačan a samo jedna četvrtina mu je produžena u beskonačnost“ (Šejka).¹⁵ Ova simboličnost predmeta dobiće svoje otelovljenje i u pravom pokušaju sinteze, asamblažu: „Muzejska postavka“ iz iste, 1956. godine. Ovaj asamblaz nastao od predmeta koje Šejka sakuplja lutajući po realnim đubrištima, podrumima i antikvarnicama, kako Lidija Merenik zaključuje, manifestno pokazuje ako ne anticipiranje postmoderne, onda svakako mišljenje koje se kreće unutar istorijskog i civilizacijskog lavirinta simbola, amblema i značenja. Nikako slučajan naziv rada uvodi nas u celovitost misli Leonida Šejke čija celokupna ličnost i višedecenijski rad teže integralnosti. Čak i u URK-u, Uredu za klasifikaciju i registraciju, koji 1957. godine formiraju umetnici: Šejka, Glavurtić, Radovanović, Vuković, Tošković i drugi, on sebe vidi kao ličnost podeljenu na četiri uloge: „klasifikator, statističar zadužen za pitanje kosmologije i fizike, zatim „Šejka Reg Talbot – fotograf zadužen za registraciju“, „Šejka Leon Leš –

geolog i slikar, zadužen za geologiju“ i „Šejka Leon van Kis – slikar i pesnik, neko ko traži Zamak“. Oni „daju pregled umetnika počev od 1450. do 2000. godine o kojima se najviše raspravljalo u to vreme. Ovi delovi URK-a podsećaju na kombinaciju Malroovog „muzeja bez zidova“ i *bric-a-brac*: između koegzistencije istorijsko-umetničkih artefakata iz različitih epoha i gomile bizarnih i beznačajnih predmeta, skladištenja. Ideja sakupljanja i klasifikacije, očita kod Šejke, skreće pažnju na fragmentisanje jedinstvene, jedine (nametnute?) istine o svetu. To je potreba za drugačijim, nelinearnim razumevanjem sveta.¹⁶ Svoj likovni izraz Šejka će upotpuniti i pisanim, kroz inspirativne tekstove poput: *Sazvežđa malih predmeta*, *Traktata o slikarstvu* i dvotomnog dela: *Grad-Đubrište-Zamak*. Već naslovi ovih radova upućuju na konstantno promišljanje o vrednostima u modernom dobu, te položaju umetnosti i slike koji će biti veoma problematizovani u postmodernom dobu.

Stvaralaštvo Leonida Šejke kroz vizuelne predstave i narativne predloške, dakle, možemo shvatiti kao otelovljenje kustoskog uma ovog umetnika, u kojem Šejka konstantno ima potrebu za klasifikacijom, registracijom i zavođenjem, ali i daljim istraživanjem, proučavanjem prošlosti sakupljanjem, stvaranjem Skladišta, te stvaranjem slike koja će pokazati semiofore značajne ovom kreativnom umu, sliku sveta kroz kojim on luta i telom i duhom.

Realnim đubrištima i buvljim pijacama nastaviće da korača čitava naredna generacija umetnika – kolekcionara predmeta svakodnevice u Srbiji. Oni u svojim



Saša Marković Mikrob, isečak video rada Miloša Tomića.
Izvor: <https://vimeo.com/51381156>

178

179

radovima ove predmete rekontekstualizuju dajući im nove vrednosti i uvodeći ih na pijedestal sveta umetnosti poput kustosa u muzejima u kojima svaki odabran predmet gubi svoju primarnu funkciju i dobija svedočanstveni potencijal bivajući dokument prošlosti. Za sve ove umetnike karakteristično je da svoja dela neće tako često izlagati u zvaničnim muzejskim institucijama, već će za ista nalaziti alternativne prostore, lične, muzeje umetnika, čak postavke u okviru svojih domova.

Kurirani objekti sa đubrišta *Kurirane* redi-mejd objekte¹⁷ tako umetnici Saša Marković Mikrob i Stevan Novaković stvaraće za „ne-scenu“, kako sami proglašavaju krug kojem pripadaju. Oni u seriji od tri izložbe predstavljene juna 2009. godine u okviru takozvanog projekta Radar (izložba *Izumi* otvorena je u galeriji Remont 10. juna, *Koža* u galeriji Doma kulture Studentski grad 12. juna i *Gotovina* u galeriji Doma omladine u Beogradu 16. juna) veoma otvoreno predstavljaju svoja polazišta za nastanak umetničkih objekata – pretraživanje velikih buvljih pijaca.

„Radar iz otpada izdvaja predmete koji zaslužuju da opet uđu u život. Da dobiju značenje i povrate vrednost. Na svetu ima previše stvari. Masovno društvo i masovna proizvodnja su priča koja neće imati sretan kraj. Sa prelaskom na produkciju u velikim serijama, predmeti su izgubili lepotu. (...) Već oko podneva, a kasnije sve više, mnogi prodavci se oslobađaju robe koja ne ide bacajući je u kontejner ili tako što izručie džak pored kante. U tom trenutku se sjati gomila naroda da prebira i odvaja. Mnogi od njih samo zbog tog trenutka i odlaze na pijac. Među ponovo odbačenom robom ima i dosta dobrih stvari. Korisnih i za Radar. Ovo podseća na lanac ishrane u prirodi. Lav ubije antilopu, malo jede, preuzimaju hijene, pa lešinari, sitni glodari i bube. I na kraju, mikroorganizmi.“¹⁸

Ovako otvoren stav umetnika koji kritikuju atmosferu kapitalističkog sistema i konstantnu proizvodnju, njihov svestan odnos prema „povraćanju vrednosti“ odbačenim predmetima, te svesnost šta jukstaponiranje objekata u neočekivanim, začudnim odnosima može da proizvede kod posmatrača, polazište je za kreiranje redimejd objekata koje umetnici komponuju vođeni svojim estetskim doživljajem, ali i simboličnom vrednosti predmeta i naziva – celokupnim kontekstom u koji ih stavljaju. I dok umetnik Stevan Novaković jeste strastveni kolekcionar i čuvar odbačenih predmeta, Mikrob izgleda prepoznaje ovaj materijal kao efekatan za dalje delovanje u polju institucionalne kritike koje mu je i kroz prethodne, samostalne radove već bilo svojstveno. Jasne asocijacije na kustoski postupak i reminiscencije na Kabinete čudesa kroz kreiranje kolekcije najraznovrsnijih predmeta pronađenih na otpadima, jukstaponiranje predmeta u neobičnim, začudnim odnosima u redimejd objektima, te prizivanje enciklopedijskog znanja, oni predstavljaju i projektom „Biblioteka ekser“ u okviru kojeg klinom pričvršćuju različita književna dela nađena na otpadu za drvene kuhinjske daske za sečenje. Ovakvim angažmanom umetnici dakle oponiraju društvenoj misli i sistemima vrednosti koje ona zastupa kroz

javne institucije. Istovremeno, kustoski postupak njihovog projekta selekcije, komponovanja i prezentacije predmeta veoma je lako uočljiv.

Umetnik kao kustos *Unutrašnjeg muzeja*

Umetnik koji odlazi još jedan korak dalje kada je odnos prema pojmu muzeja, reprezentaciji kojoj ova institucija teži, uvođenju *muzealija* u svoje stvaralaštvo, te muzeju odnosno kabinetu čudesa kao mediju kojim umetnik može da manipuliše, jeste Dragan Papić. Otvaranjem svog životnog prostora za javnost: kreiranjem *Unutrašnjeg muzeja*, kako projektu sam daje ime, u svom stanu u Palmotićevoj ulici u Beogradu, on odabira da sakupi i predstavi kič, odbačene i druge predmete koje oživljava ne samo postavkom i odnosima u koje ih postavlja, već i svojim „vođenjem“ posetilaca kroz izložbu. Zanimljivo je uvideti da Papić svoju kolekciju naziva i *ne-muzejem* svesno zadržavajući i istovremeno negirajući termin institucije-medija muzeja. Kako Irina Subotić primećuje, Papića za Leonida Šejku o čijem je stvaralaštvu bilo reči, vezuje „duhovno bratstvo u suštinskom poimanju moderne civilizacije kao Velikog Đubrišta ideja, otpadaka svakidašnjice, nagomilavanja bespotrebnih predmeta punih evokativnih značenja, proizvodnje neizmernog Zla ili tananih linija razdvajanja i spajanja dželata i žrtve“.¹⁹ Način na koji su objekti koji referišu uglavnom na socijalističku Jugoslaviju, predmeti i slike pop kulture i kiča sakupljeni, uređeni i izloženi, negira osnovne principe tradicionalne muzeologije – jasnog određivanja istorijskog konteksta svake izložene jedinice, ali i kolekcije kao celine, sa jedne strane, kao i garantovanja ako ne nivoa umetničkog kvaliteta, onda bar nivoa estetskog kvaliteta predmeta. Papić ipak svojim projektom ne samo da pravi pomak od postavke koja služi legislaciji i legitimisanju, odnosno „pretvaranju kulturnog materijala u umetničke objekte“, ka interpretativnoj postavci, on takođe menja način interpretacije sadržaja od informativnog do čak ne ni samo komunikativnog, već performativnog, prekidajući sa izvornim, naturalističkim načinom uspostavljanja referenci između tumačenog objekta i konteksta koji ga okružuju. On zaista gradi svoje narative na različitim materijalnim fragmentima, ispunjenim nekada zajedničkim shvatanjem istorije, kulturnih vrednosti, ideala, kao i ciljeva koji se vezuju za društveni identitet i grupnu pripadnost, koje nalazi enkodirane u tim objektima i slikama. Ipak, on ne izvodi narativ 'o' njima – tokom izvedbenog čina se intepretator, slike i objekti koji su podvrgnuti interpretaciji stapaju u jedan entitet, i razlika među njima nestaje. Priče o objektima i slikama mešaju se sa pričama iz ličnog života i njegov lični identitet stapa se sa identitetom naratora u performativnom činu.²⁰

Ovaj umetnik objašnjava kako je, nakon razgovora 1978. godine sa Jerkom Denegrijem, tada kustosom Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i činjenice da mu je preporučeno da svoje radove izlaže na Oktobarskom salonu, a ne u ovom muzeju, shvatio da je još tada određen kao „antimoderan zauvek“.²¹ Oktobarski salon ovih godina imao je tendencije prikazivanja „drugosti“, a ne mejnstrima savremene odnosno moderne umetnosti koja će biti odabrana da

postane deo muzejske kolekcije. Tako i Papićeva „nova“ odnosno postmoderna umetnost puna kiča, pastiša, ogoljene citatnosti i kritike društva nikada ni ne uspeva da zadovolji kriterijume, ili potrebe Muzeja savremene umetnosti.²² Naime, kada govori o odnosima prostora i pamćenja, Papić pojašnjava da su muzeji moderne/savremene umetnosti značajni kao fenomeni u kojima se ovaj odnos ispoljava na veoma specifičan način, koncentrišući unutar sebe druge prepoznatljive fenomene modernosti, poput „urbanosti“, „estetike“, „umetnosti“, „autonomnosti“... Tako i slučaj Muzeja savremene umetnosti u Beogradu on uspeva da istraži u okviru celokupnog fenomena *muzeja moderne umetnosti*.²³ Činjenica da je ovakva vrsta izlagačke prakse u okviru muzejskog medija prevaziđena onda biva i potvrđena postojanjem sve više intimnih, ličnih ili „unutrašnjih“ muzeja ili ne-muzeja umetnika, dela zasnovanih na konceptima kolekcioniranja u kojima umetnik preuzima ulogu kuratora svoje postavke odabranih objekata.



Dragan Papić vodi kroz *Unutrašnji muzej*, oktobar 2007. Izvor: DeMaterijalizacija umetnosti

Protivsećanja u muzeju umetnika

Tendencije umetnika da čuvaju predmete svakodnevice koji će biti reprezentivni bliskih prošlosti, te upućivati na intimne istorije samih umetnika i drugih *malih života* nasuprot vladajućim istorijama koje su otelovljene u postavkama predmeta komponovanim tako da reprezentuju nacionalne politike u velikim muzejskim institucijama, mogu se prepoznati i kao interes za predstavljanjem fukoovskih „protivsećanja“ (u nekim prevodima „kontrasećanja“) u vremenu *memory boom*-a. Naime, 1977. godine, Fuko definiše protivsećanje kao političku silu ljudi koji su marginalizovani univerzalnim diskursima, čija su znanja diskvalifikovana kao neadekvatna, nedovoljno objašnjena ili, kao prostodušna znanja locirana veoma nisko na hijerarhijskoj lestvici.²⁴ Protivsećanje je sećanje ljudi čiji se glasovi nisu čuli tokom istorije, a čija su sećanja drugačija od zvaničnih.²⁵ Interesovanje za ova „nezvanična“ sećanja posebno je poraslo u osamdesetim i devedesetim godinama dvadesetog veka. Oslanjajući se na Hackinga koji kaže da su „nauke o sećanju postale surrogati duše“, Barbara Mištal ukazuje na sećanje kao novu ideologiju u ovom periodu „ekspanzije strasti za sećanjem u savremenim društvima sklonim zaboravu“.²⁶ Kolekcija i radovi umetnika Vladimira Perića, čuvari su kako njegovih intimnih sećanja, tako i mnogo priča o „malim životima“ koji se kriju iza različitih predmeta i fotografija, upotrebljivanih odnosno nastalih uglavnom tokom perioda *velike* Jugoslavije, a koji su s promenom ideologija, verovanja i prioriteta poslednjih decenija odbačeni, zamenjeni, zaboravljeni ili su nakon rata tragično izgubili svoje vlasnike završivši u podrumima, na otpadima i najzad ponovo, buvljim pijacama. Ako su prethodno pominjani umetnici na ovom đubrištu, bilo ono metafizičko ili bukvalno, lutali u potrazi za inspiracijom, pa segmente odbačene neposredne prošlosti manje ili više namerno postavljali u začudne odnose ili komponovali svojevrsne savremene kabinete čudesa, Perić svaki svoj umetnički korak svesno promišlja veoma vešto se poigravajući sa različitim anomalijama trenutnog društvenog i kulturnog sistema, ali i položajem umetnika i umetnosti, te muzeja danas. On najzad, za umetnički projekat bira desetogodišnje (a ispostaviće se i još duže) sakupljanje, klasifikaciju, dokumentovanje i prezentaciju odbačenih predmeta koje na vrhuncu projekta želi da udomi u realnom *Muzeju detinjstva*. Umetničkom projektu se u jednom trenutku pridružuje i priznata kustoskinja, Milica Stojanov (danas Perić), te ovaj tandem svojim radom zaista predstavlja primer međusobne isprepletanosti umetnikove i kustoskinjine (muzejske) delatnosti zamagljujući granice između njih u polju savremene umetničke prakse.

Muzej detinjstva koji Perić inicijalno zamišlja, kolekcija je predmeta koji asociiraju na njegovo i detinjstva generacija koje su rasle u nekadašnjoj Jugoslaviji. Umetnik sa javnih prostora buvljih pijaca preuzima ove odbačene svedoke nečijih odrastanja i uvodi ih u svoj privatni, životni i radni prostor koji izgleda kao svojevrsan kabinet čudesa. Ipak kada u galerijama širom Srbije i Evrope izlaže odabrane predmete i od njih komponuje redimejd objekte i instalacije, postavka dobija

182

izuzetno uređen, jasan i čist oblik. I sam umetnik pravi jasnu distinkciju između „običnog kolekcionara“ i umetnika-kolekcionara koji nakon što sakupi predmete gleda kako da ih stavi u drugačiji kontekst: „(...) tu mora biti umešana i umetnička komponenta i ne može se izložiti puka kolekcija, puko predstavljanje eksponata.“²⁷ Dakle, traženjem tipičnih predmeta koji su bili nezaobilazni u odrastanju njegove generacije, poput Walt Disney igračaka, koje je u to vreme proizvodila fabrika „Biserka“ iz Zagreba, Perić izražava nostalgican i sentimentalno odnos prema prošlom vremenu, prostoru i ljudima kojih više nema, ali i vrednosnim sistemima koji više nisu aktuelni i na simboličan način ih rekonstruiše i ponovo okuplja. „Sledeći korak u procesu tretiranja redimejd objekata, koje obično pronalazi na buvljim pijacama ili u antikvarnicama, podrazumijeva njihovo precizno slaganje i raspoređivanje primjenom određene mustre, za šta je primjer *Trodimenzionalni tapet za dečiju sobu – mustra Miki Maus*.

Uvođenje reda i simetrije, kojim se ostvaruje naročit optički efekat, oštro je suprotstavljeno nemarnom nagomilavanju odbačenih igračaka. Činom izlaganja ili pokazivanja, pri čemu je podjednaka pažnja posvećena svakom pojedinačnom komadu, obnavlja njihovu prvobitnu vrijednost i vraća im narušeni dignitet značajnih dokumenata i svjedoka svog vremena i čitavog niza pojedinačnih priča i istorija“, primetiće Žana Vukičević²⁸. Ipak, čini se da Perić ne obnavlja zaista vrednost ovih odbačenih predmeta, ne vraća im značenja koja su nosili, već iste koristi i rekontekstualizuje samim tim dajući svakom pojedinačnom predmetu, ali i celoj kolekciji nove vrednosti.

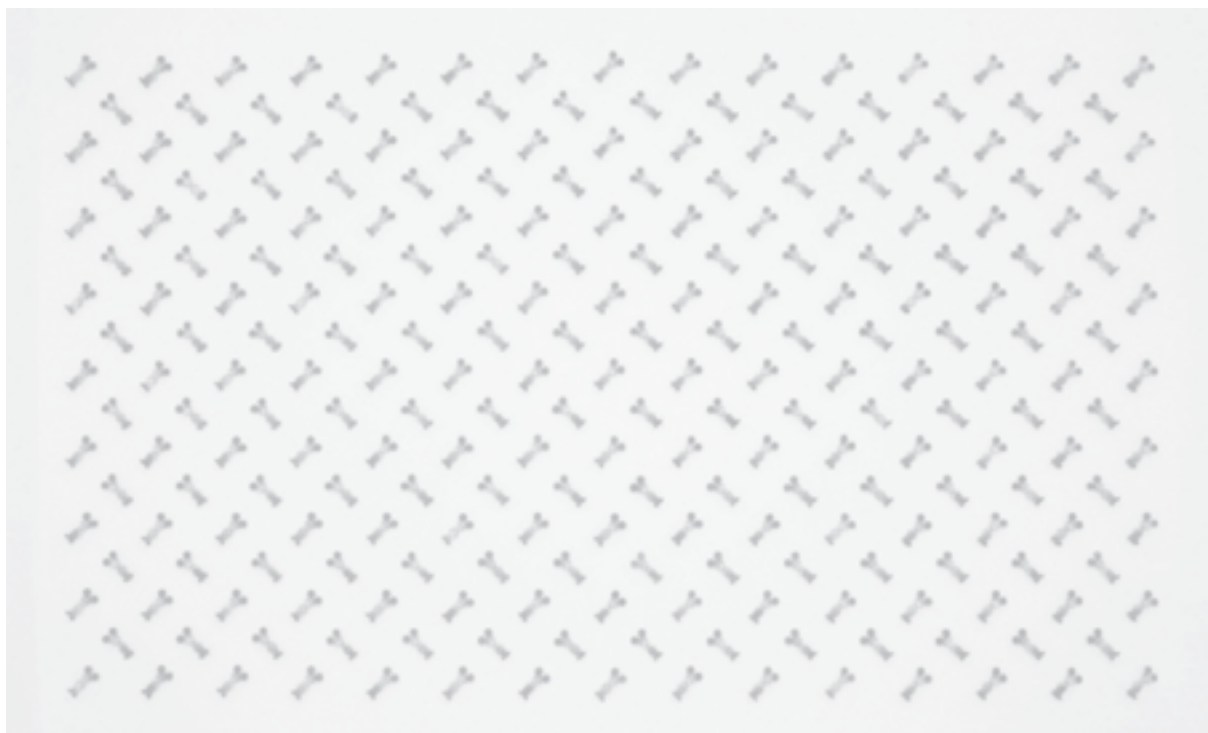
Ono što je svakako važno naglasiti jeste da Perić prilikom sakupljanja i klasifikacije već traži „priču“ iza ovog predmeta, bitno mu je čije je, odnosno kakve je prošlosti ovaj predmet reprezent. Umetnik namerno teži kreiranju muzeja koji će predstaviti *male istorije običnih ljudi*. I sam objašnjava: „Ceo projekat je opomena društvu da se mogu razlikovati dve vrste istorije: velika i mala. Velika istorija je naša kulturna baština prema kojoj smo često nemarni, a mala istorija ukazuje na to šta smo nosili od garderobe, čime smo se igrali, kakve slatkiše smo jeli, kakva je bila ambalaža... Nju čine razne stvari koje nestaju sa nama. Onog momenta kad nestane kolektivno sećanje, nestaje i mala istorija. Sa velikom istorijom to nije slučaj. Projekat je posvećen upravo zato maloj istoriji i opomena je društvu da mora da povede računa baš o njoj, jer će nas svet i po tome ceniti. Mora postojati adresa gde će sve ovakve stvari završiti.“²⁹ Najzad, ona najintimnija i najtužnija sećanja upisana su u sam logotip umetnikovog muzeja koji on pravi od kontura lica svog pokojnog novorođenčeta.

Muzej ili mauzolej (ne)umetnika? Paralelizmu između muzeja i mauzoleja, u još gore pomenutim prvim antimuzejskim ideologijama, te pitanjima da li umetnik stvara za ili protiv muzeja, na sebi svojstven način, vratiće se i umetnik Goran Đorđević. On, za razliku od prethodno opisanih primera, neće istraživati van medija slike uvodeći predmete u svoja dela, već će se istima suprotstavljati upravo kopirajući najpoznatija dela moderne umetnosti, te

183

stvarajući prostor za preispitivanje procesa nastanka istorije umetnosti i položaja umetnika i kustosa – interpretatora u ovom svetu umetnosti.

Ako je interpretacija i kontekstualizacija umetničke kolekcije ključan angažman kustosa, onda se Alfred Bar, prvi kustos Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, može smatrati najeklatantnijim kustosom modernog doba, stvaraoцем svojevrstnog koda za iščitavanje toka nastanka i uticaja moderne umetnosti. Kroz oko Bara, te narative koje dalje nude pisci istorije umetnosti u moderno doba i dalje tumačimo dela Monea, Sezana, Pikasa, Mondrijana ili Maljeviča. Mauzolej istorije umetnosti u Beogradu upravo će ova pitanja otvoriti za publiku koja u ove dve male memljive prostorije u podrumu vračarske zgrade dolazi najavljeni, u zakazanom terminu i u malom broju. *Kunsthistorishes mausoleum* predstavlja istoriju umetnosti kao priču u kojoj glavne uloge igraju Autori i Originali. Ovo je mesto u kojem su svi pozvani da, provocirani celokupnom postavkom i narativom koji zastupa domaćin, diskutuju o konceptima modernizma, svrhe umetnosti, realnosti umetničkog tržišta, te pitanjima kako bi svet (umetnosti) izgledao u budućnosti ako bismo promenili neke od osnovnih vladajućih pretpostavki. Sama kolekcija u ovom neobičnom umetničkom prostoru sastoji se od izloženih kopija



Instalacija *Trodimenzionalni tapet za dečiju sobu: Mustra Miki Maus* Vladimira Perića i detalj instalacije, stara igračka Miki Maus proizvedena u fabrici „Biserka“, Zagreb. Izvor: lični arhiv Milene Jokanović

poznatih remek-dela istorije umetnosti, predmeta dizajniranih u doba modernizma, predmeta koje prepoznamo kao „primitivne“, knjiga o istoriji umetnosti, kolonizaciji, istoriji, kao i muzičkih ploča sa hitovima iz pedesetih i šezdesetih koje se vrte na poznatom *Iskra* gramofonu. Artefakti su raspoređeni u dve male sobe pune vidno neperfektnih ručno rađenih kopija dela koja simbolišu našu istoriju i naše razumevanje umetnosti. Originali, prema kojima su ove kopije rađene, su zapravo reprodukcije dve najpoznatije knjige o istoriji umetnosti: „Kratka istorija modernog slikarstva“ Herberta Rida i Jansonova „Istorija umetnosti“. U ovoj postavci dakle, ne radi se o kreiranju savršene kopije, već o pokušaju da se pokrene diskusija da li kopija može da nas povede izvan narativa u kojima su sve uloge umetnika, kreativnih pojedinaca, stvaraoca sadržaja ili inovatora unapred zadate.³⁰Kustos ove postavke, odnosno, kreator kopija i vratar Mauzoleja istorije umetnosti, kako samog sebe naziva, jeste Goran Đorđević, (ne)umetnik koji još od sedamdesetih svojim radovima preispituje pojam originalnosti i autorstva u umetničkom radu, te poziva na internacionalni štrajk umetnika protiv institucija umetnosti. Ono što on otkriva nakon „neuspeha“ štrajka „jeste da su institucije umetnosti, kao nosioci sistema umetnosti i glavna meta kritike, zapravo tek prazne ljuštore koje

ispunjava glavni nosilac nasleđenog karaktera umetnosti a to je sama pripovest istorije umetnosti, hegemoni narativ koji se predstavlja gotovo kao *prirodno stanište* svakog postojećeg i budućeg umetničkog postupka. Ovaj narativ je ono što primarno institucionalizuje umetnost, tako da se kritika institucija (u odnosu na koje je štrajk predložen) kod Đorđevića počinje usmeravati na kritiku same umetnosti-kao-institucije a pre svega njene kanonizovane pripovesti.³¹ Đorđević nakon toga započinje seriju crteža pod nazivom „Kratka istorija umetnosti“ gde olovkom kopira neka od ikoničnih dela istorije umetnosti potpuno izvručujući povest tako što sada ona počinje sa kopijama nekih radova, odnosno fotografskih zapisa radova konceptualnih umetnika koji tada još nisu bili uključeni u narativ „opšte istorije umetnosti“ (poput radova Bojsa, Andrea ili Košuta), a završava sa pećinskim crtežima i Venerom iz Vilendorfa. „Ono što je Đorđevića ovde motivisalo jeste sam paradoks predstavljanja radikalnih umetničkih postupaka (analitički konceptualizam, performans, minimal art) u osnovnoj likovnoj formi kakav je crtež, njihovo bešavno ali retrogradno uključjenje u istoriju, i time neposredan kritički stav prema njima.“³² Preispitujući proces stvaranja istorije umetnosti, a ne stvaranje umetnosti same on najzad izlaže seriju ovih crteža – kopija koju sam naziva upravo: „Izložba“, svesno se poigravajući sa značenjem ovog formata, a nakon što je uredništvo galerije odbilo prvo predloženi naslov: „Protiv umetnosti“ kao previše radikalan. Ipak na pozivnici za otvaranje ove izložbe 1980. godine u Studentskom kulturnom centru, jasno stoji umetnikov iskaz: „Radovi prikazani na ovoj izložbi nisu umetnička dela. To su samo stavovi o umetnosti. Bolje rečeno, to su stavovi protiv umetnosti. Mislim da je krajnje vreme da se sa umetnosti jednom odlučno strgne maska slobode i humanizma i otkrije njeno pravo lice, lice verne i ponizne sluškinje.“³³ Baveći se *borbom protiv umetnosti uz pomoć same umetnosti i njene pripovesti*³⁴ i prateći logičan sled posledica preispitivanja položaja umetnika u savremenom svetu umetnosti, nakon ove izložbe Đorđević dolazi i do poništavanja sebe kao umetnika i povlači se sa scene kao stvaralac – autor u daljim projektima, otvoreno zauzimajući ulogu tehničara, vodiča, vratara ili čuvara. Potpuno odustajanje od autorstva još jedan je korak dalje u promišljanju prakse koja iako artikulisana u polju umetnosti, nije umetnička, odnosno stvaralačka, već *istraživačka*. Najzad, sam koncept autora pripada samo jednom specifičnom narativu koji prepoznajemo kao „istorija umetnosti“, te stoga i Đorđević isti potpuno prevazilazi.

Prateći primere stvaralaštva modernih i savremenih umetnika u Srbiji koji su svojim celokupnim radom težili da iznađu nove načine izraza, prevaziđu medij i suprotstave se rigidnim okvirima koje institucija umetnosti nalaže, pratili smo razvoj misli umetnika koji vremenom preuzimaju svojevrstu ulogu kustosa sopstvenog angažmana. Kustoski um pominjanih umetnika oteľovljen je kroz odabir, tumačenje, kontekstualizaciju i predstavljanje različitih objekata u postavci koja nudi mnogo slojeva interpretacije i u kojoj umetnik preuzima ulogu performerera i vodiča, najzad kreirajući lične, alternativne prostore muzeja (umetnika).

Napomene:

¹ Rad je nastao u okviru projekta: *Tradicija i transformacija: Istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku* Ministarstva nauke, prosvete i tehnološkog razvoja Republike Srbije. Радић Ненад, (2009), „Музејски ум Џозефа Корнела“ у: *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, Београд: Филозофски факултет

² Filipović Elena, (2016), *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Massachusetts Institute of Technology.Krstović Nikola, (2015) u: „Devet smrti kustosa“, <http://nikolakrstovic.wixsite.com/senseheritage>, prema: Beatrice von Bismarck, Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen, In M. Michalka (Ed.), *The Artist as...* Wien / Nürnberg: MUMOK / Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006. Adorno W. Theodor, (1981), “Valeri Proust Museum” y: *Prisms*, MIT press edition, str. 175. Didier Maleuvre, (1999), *Museum Memories: History, Technology, Art*, ed. by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford, California: Stanford University Press, str. 50. Popadić Milan, (2016) „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti“ y: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, priredio: Dejan Sretenović.

³ Popadić Milan , (2012), „Muzej kao epizoda: Muzej savremene umetnosti u Beogradu (1929–1935.)“ y: Acta Historiae Artis Slovenica 17/1.Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

⁴ Filipović E. (2016), nav. delo, str. 6.

⁵ Breton Andre, (1924), *Manifest nadrealizma*, y: *Tri manifesta nadrealizma*, (1972), Kragujevac: Savremeni esej, ur: B.L. Lazarević, Dragomir Lazić, Ljubiša Đurić, str. 13.

⁶ Сретеновић, Дејан, (2016), *Урнебесни кликер: Уметност и политика београдског надреализма*, Београд: ЈП Службени гласник, str. 28.

⁶ Isto, str. 121.

⁷ Кукић Бранко, (2017), „Хаоскосмогонија“ у: *Соба Леонида Шејке*, katalog izložbe održane u galeriji Uroboros tokom aprila i maja 2017, Beograd: Fondacija Plavo, str. 41 Thompson Michael, (1979), *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press. Протић Б. Миодраг, (2017), „Парабола о интегралном“, у: *Соба Леонида Шејке*, katalog izložbe održane u galeriji Uroboros tokom aprila i maja 2017, Beograd: Fondacija Plavo, str. 20–22. Merenik, Lidija, (2010), *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija, str. 142. Filipović E. nav. delo.

Iz kataloga izložbe grupe Radar – Saša Marković Mikrob i Stevan Novaković: *Gotovina* – treća izložba u nizu grupe Radar, nakon izložbi: *Izumi* i *Koža* (sve tri otvorene u junu 2009. u: Galeriji Remont (*Izumi* 10. juna), Galeriji Doma kulture Studentski grad (*Koža* 12. jun), Galeriji Doma omladine Beograd (*Gotovina* 16.

jun) Subotić Irina, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?“, u: *Unutrašnji Muzej NO.1*, preuzeto 4. februara 2014. sa: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, str. 3. Vuković Stevan, (2006), „Heterogenost i semioklazam“, u *Unutrašnji Muzej NO.2*, preuzeto 4. februara 2014. sa: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, str. 10–22. Nikoletić Dragana, (2006), „Dragan Papić – čovek koji živi umetnost“, u: *Unutrašnji muzej NO.4*, preuzeto 4. februara 2014. sa: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-Rv>, str. 72. Jokanović Milena (2019), „Umetnik od/protiv stvarnosti“, Zbornik estetičkog društva Srbije, u štampi.

Попадић Милан, (2011), „Ars Oblivionalis: случај заборављања“, у: докторска дисертација: *Грађење памћења: просторно-меморијски систем мизеолошке вредности. Сликај Музеја савремене уметности у Београду*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за Историју уметности, str. 88–108.

⁸ Foucault Michel, (1977), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press. Mištal Barbara, (2009) „Sakralizacija sećanja“, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* , pr. Michal Sladeček, Jelena Vasilijević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavnna sredstva str. 309.

⁹ Isto, 297.

¹⁰ Popović S, (2009), „Muzej detinjstva sa buvljaka“, y: *Večernje Novosti Online*, Beograd, preuzeto juna 2017 sa: [ttp://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20SA%20BUVLJAKA_Intervju_Ve-%C3%ACernje%20novosti_2009.pdf](http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20SA%20BUVLJAKA_Intervju_Ve-%C3%ACernje%20novosti_2009.pdf) Vukičević Žana, (2010), „Dugo putovanje/ Muzej detinjstva“, u katalogu izložbe održane oktobra/novembra 2010: *Vladimir Perić – Muzej detinjstva/Anica Vučetić – Dugo putovanje*, Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, str. 7. Перић, Владимир (2009), у: „Музеј детињства за малу историју“, интервју у: *Политика*, Београд, преузето јуна 2017. sa: http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20ZA%20MALU%20ISTORIJU_Intervju_Politika%202009.pdf Vesić Jelena, (2008), “A Visit to Kunsthistorische Mausoleum“, preuzeto decembra 2018. sa: <http://www.laborculture.org/fr/content/view/full/23531>

¹² Dimitrijević Branislav, „Ne moguću umetnik: o nestvaralačkim istraživanjima Gorana Đorđevića“ str. 10, preuzeto decembra 2018. sa: <https://independent.academia.edu/BranislavDimitrijevic> Isto. Tekst sa pozivnice za izložbu u galeriji SKC 1980, preuzeto decembra 2018. sa: file:///D:/za%20WCSCD%20publikaciju/Djordjevic_Goran_Umetnik_kao_publika_2011.pdf Kako uobličava iskaz Dimitrijević inspirisan razgovorim umetnika i Slobodana Mijuškovića: Goran Đorđević, (1985), „Original i kopija“, razgovor sa Slobodanom Mijuškovićem, *Moment*, 2, str. 9.

Adorno W. Theodor, (1981), "Valeri Proust Museum" y: *Prisms*, MIT press edition.
Breton Andre, (1924), *Manifest nadrealizma, y: Tri manifesta nadrealizma*, (1972),
Kragujevac: Savremeni esej, ur: B.L. Lazarević, Dragomir Lazić, Ljubiša Đurić.

Didier Maleuvre, (1999), *Museum Memories: History, Technology, Art*, ed. by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford, California: Stanford University Press. Dimitrijević Branislav, „Ne-mogući umetnik: o nestvaralačkim istraživanjima Gorana Đorđevića“ str. 10, preuzeto decembra 2018. sa: <https://independent.academia.edu/BranislavDimitrijevic> Đorđević Goran (1985) „Original i kopija“, razgovor sa Slobodanom Mijuškovićem, *Moment*, 2. Filipović Elena, (2016), *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Foucault Michel, (1977), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press. Massachusetts Institute of Technology. Jokačević Milena (2019), „Umetnik od/protiv stvarnosti“, Zbornik estetičkog društva Srbije, u štampi

Krstović Nikola, (2015) u: Devet smrti kustosa, preuzeto 20. septembra 2018. sa: <http://nikolakrstovic.wixsite.com/senseheritage> Кукић Бранко, (2017), „Хаоскосмогонија“ u: Соба Леонида Шејке, katalog izložbe održane u galeriji Uroboros tokom aprila i maja 2017, Beograd: Fondacija Plavo. Merenik, Lidija, (2010), Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968, Beograd: Fond Vujičić kolekcija.

Mištal Barbara, (2009) „Sakralizacija sećanja“, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, pr. Michal Sladeček, Jelena Vasilijević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavnva sredstva.

Nikoletić Dragana, (2006), „Dragan Papić – čovek koji živi umetnost“, u: Unutrašnji muzej NO.4, preuzeto 4. februara 2014. sa: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R> Владимир (2009), u: „Музеј детињства за малу историју“, интервју u: Политика, Београд, preuzeto juna 2017. sa: http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervjui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20ZA%20MALU%20ISTORIJU%20INTERVJU_Politika%202009.pdf Popadić Milan, (2016) „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti“ y: Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti, priredio: Dejan Sretenović.

Popadić Milan, (2012), „Muzej kao epizoda: Muzej savremene umetnosti u Beogradu (1929–1935)“ y: Acta Historiae Artis Slovenica 17/1, Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

Popadić Milan, (2011), „Ars Oblivionalis: slučaj zaboravljanja“, u: doktorska disertacija: *Грађење памћења: просторно-меморијски систем музеолошке вредности. Случај Музеја савремене уметности у Београду*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за Историју уметности.

Popović S, (2009), „Музеј детињства са бувијака“, y: *Večernje Novosti Online* Протић Б. Миодраг, (2017), „Парабола о интегралном“, u: *Соба Леонида Шејке*, Ненад, (2009), „Музејски ум Џозефа Корнела“, u: *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, Београд: Филозофски факултет

Sretenović Dejan, (2016), *Урнебесни кликер: Уметност и политика београдског надреализма*, Београд: ЈП Службени гласник.

Subotić Irina, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?“, u: Unutrašnji Muzej NO.1, preuzeto 4. februara 2014. sa: [http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-RThompson Michael, \(1979\), Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value, Oxford: Oxford University Press. „Umetnik kao publika“ preuzeto decembra 2018. sa: file:///D:/za%20WCSCD%20publikaciju/Djordjevic_Goran_Umetnik_kao_publika_2011.pdf](http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-RThompson Michael, (1979), Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value, Oxford: Oxford University Press. „Umetnik kao publika“ preuzeto decembra 2018. sa: file:///D:/za%20WCSCD%20publikaciju/Djordjevic_Goran_Umetnik_kao_publika_2011.pdf) Vesić Jelena, (2008), „A Visit to Kunsthistorische Mausoleum“, preuzeto decembra 2018. sa: <http://www.labforculture.org/fr/content/view/full/23531>

Vuković Stevan, (2006), „Heterogenost i semioklazam“, u Unutrašnji Muzej NO.2, preuzeto 4. februara 2014. sa:

Autori:

Neva Lukić, Katarina Kostandinović, Dorotea von Hantelman, Elena Filipović, Tara Mekdauel, Marija Lind, Met Pekar, Mia David, Hou Hanru, What, How & for Whom, Jasna Jasna Žmak, Kirila Cvetkovska, Ruri Kavanami, Vera Zalutskaja, Nils van Tome, Siniša Ilić, Milena Jokanović, Augustina Andreoleti, Tjaša Pogačar, Mirjana Boba Stojadinović, Hans Ulrich Obrist, Branislav Dimitrijević, Biljana Ćirić.

Producenti:

Biljana Ćirić i Ana Anakijev

Mentori na WCSCD2018:

Mia David, Dorotea von Hantelman, Ana Bogdanović, Antariksa, Tara Mekdauel, Marija Lind, Met Pekar, Hou Hanru, kolektiv WHW, Siniša Ilić, Elena Filipović, Branislav Dimitrijević.

Kustosi/kinje na WCSCD2018:

Augustina Andreoleti, Ivana Čavić, Jovana Vasić, Karen Vestergord Andersen, Kirila Cvetkovska, Milena Jokanović, Nina Mihaljinac, Neva Lukić, Ruri Kavanami, Teodora Nikčević, Tjaša Pogačar, Vera Zalutskaja, Zohre Deldade.

Pohađanje WCSCD 2018 Neve Lukić podržala je Mondrian Fondacija

M

mondriaan
fonds

Generalni pokrovitelj: Wiener Städtische

Partneri projekta: Muzej Savremene Umetnosti Beograd, Evropski centar za kulturu i debatu – Grad, Eva International - Bienale Savremene Umetnosti u Irskoj, Fondacija „Novi Sad 2021 – Evropska prestonica kulture“ i Muzej Zepter.

Projekat su podržali: Gete Institut u Beogradu, Italijanski kulturni institut u Beogradu, Ambasada Švedske, Ambasada Kraljevine Holandije, Ambasada Irske u Grčkoj, Ambasada Republike Indonezije u Beogradu, EU Info Centar, Mondrian fondacija, Pro Helvetia; galerije Eugster || Belgrade, HESTIA Art Residency & Exhibitions Bureau, Centar za promociju nauke, Zepter Hotel, Royal Inn Hotel i CAR:GO.

Medijski partneri projekta: EUNIC Srbija i RTS3.

w

č

/ s

č

D

WCSCD2018 tim:

Katarina Kostandinović & Ana Anakijev, Saša Tkačenko & Biljana Ćirić

2018 WCSCD i seriju javnih predavanja inicirala Biljana Ćirić u saradnji sa Supervizuelnom.

Edicija Šta kustosiranje može/treba da bude

Knjiga prva

Urednica:

Biljana Ćirić

Izdavač:

Orion art

Za izdavača:

Nadežda Kovačević direktorka
Dragorad Kovačević, glavni i odgovorni urednik

Grafičko oblikovanje

Saša Tkačenko

Fotograf

Ivan Zupanc

Prevod

Đorđe Čolić, Katarina Kostandinović, Sonja Vrkatić,
Nenad M. Kostić, Mirjana Boba Stojadinović

Lektura i korektura

Katarina Kostandinović & Olivera Stošić Rakić & Orion Art

Štampa

Donatgraf

Tiraž

300

Želimo da izrazimo svoju zahvalnost svim autorima, kao i sledećim institucijama koje su podržale prevođenje tekstova: Italijanski Institut za Kulturu u Beogradu, Ambasada Švedske, Ambasada Kraljevine Holandije, Ambasada Republike Irske u Grčkoj.



ISBN broj 978-86-6389-091-6

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

7.072.2(100)(082)
069.01(082)

ŠTA kustosiranje može/treba da bude? / priredila Biljana Ćirić ;
[fotograf
Ivan Zupanc ; prevod Đorđe Čolić ... et al.]. - [Beograd] : Orion art, 2019
([Beograd] : Donatgraf). - 238 str. : fotogr. ; 24 cm. - (Edicija Šta
kustosiranje
može/treba da bude ; knj. 1)

Tiraž 300. - Str. 18-23: Predgovor / Biljana Ostojić. - Bibliografija uz
pojedine
radove.

ISBN 978-86-6389-091-6

a) Muzeologija - Zbornici b) Kustosi - Zbornici

COBISS.SR-ID 276156940
