



ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ  
(тематски зборник међународног значаја)  
TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN ART AND EDUCATION  
(thematic collection of papers of international significance)  
ТРАДИЦИОНАЛНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ  
(тематический сборник международного значения)

**Издавач**

Факултет уметности Универзитета у Приштини  
са привременим седиштем у Косовској Митровици

**За издавача**

Проф. мр Зоран Фуруновић, декан

**Уредници**

Др Драгана Цицовић Сарајлић, редовни професор  
Др Вера Обрадовић, редовни професор  
Мр Петар Ђуза, редовни професор

**Чланови редакције:** проф. мр Зоран Фуруновић, декан; проф. мр Петар Ђуза; проф. др Срђан Марковић; проф. др Вера Обрадовић; проф. др Саша Божидаревић; проф. др Драгана Цицовић Сарајлић; доц. др Бранка Гугољ; доц. др Јелена Арнаутовић; др Јелена Павличић, асистент; др Петар Илић, виши стручни сарадник.

**Рецензенти Зборника**

Др Ирина Суботић, професор емеритус  
Prof. dr Leon Stefanija, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo  
Др Ивана Медић, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт

**Дизајн и прелом**

Проф. мр Естер Милентијевић

**Штампа**

Ц-штампа, Београд

**Тираж**

300 примерака

**ISBN 978-86-83113-32-3**

*Наставно-уметничко-научно веће Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици својом Одлуком бр. 1110 од 08.10.2018. прихватило је позитивне рецензије овог тематског зборника међународног значаја.*

*Зборник је штампан уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.*

**УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ  
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ  
КОСОВСКА МИТРОВИЦА – ЗВЕЧАН**

**ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО  
У УМЕТНОСТИ И ОБРАЗОВАЊУ**

(тематски зборник међународног значаја)

**TRADITIONAL AND CONTEMPORARY  
IN ART AND EDUCATION**

(thematic collection of papers of international significance)

**ТРАДИЦИОНАЛНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ  
В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ**

(тематический сборник международного значения)

**Косовска Митровица, 2018.**

**УМЕТНОСТ КАО ПРОСТОР ПАМЋЕЊА**

|   |     |
|---|-----|
| Angelina Milosavljević,<br>STARINARENJE KAO HERITOLOŠKA DISCIPLINA.<br>IZMEĐU IMPULSA I KONCEPTA  | 11  |
| Iván Szántó,<br>CROSS-CULTURAL HERITAGE OF A BYZANTINE RELIQUARY  | 23  |
| Ана Радованац Живанов,<br>ЧУВАР СЕЋАЊА: ДОМ ЈЕВРЕМА ГРУЈИЋА – МУЗЕЈ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ,<br>ДИПЛОМАТИЈЕ, УМЕТНОСТИ И АВАНГАРДЕ              | 32  |
| Ангелина Банковић,<br>ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА ЗАБОРАВА: МУЗЕЈ 4. ЈУЛА<br>И МУЗЕЈ ИЛЕГАЛНИХ ПАРТИЈСКИХ ШТАМПАРИЈА У БЕОГРАДУ            | 44  |
| Suzana Marjanić, Rosana Ratkovič,<br>KULTURNA ANIMALISTIKA KAO (NOVI) PRISTUP OČUVANJU<br>PRIRODNE VAŠTINE–PRIMJER <i>MAČKOZBORNIKA</i> | 62  |
| Драган Булатовић,<br>МУЗЕАЛИЗАЦИЈА КАО ХЕРМЕНЕУТИЧКИ КРУГ   | 77  |
| Милан Попадић,<br>„МУЗЕАЛНОСТ“: ПОРЕКЛО И НАСЛЕЂЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ   | 90  |
| Marija Ljubinković, Nenad Ljubinković,<br>ŠTA ZNAČI POGODITI: TRADICIJA SVADBENIH OVIČAJA I NJIHOVE OBNOVE                              | 103 |
| Стефана Манић,<br>ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА:<br>ПРИМЕНА ДИГИТАЛНИХ ТЕХНОЛОГИЈА  | 111 |
| Ana Knežević,<br>MUZEJI U DOBA SAJBER KULTURE   | 122 |
| Тамара Дакић,<br>БРЕТОНСКИ ЕТОС И САВРЕМЕНО ДОБА  | 132 |
| Vladislava Gordić Petković,<br>UMETNOST I ISTORIJA U ROMANU <i>ULTRAMARIN</i> MILETE PRODANOVIĆA  | 144 |
| Андријана Даниловић,<br>РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ – МОЗАИК У УЛИЧНОЈ УМЕТНОСТИ   | 150 |
| Milena Jokanović,<br>SAVREMENI UMETNIK: VAŠTINIK ILI KRITIČAR VLADAJUĆIH SISTEMA VREDNOSTI?   | 159 |

|   |     |
|---|-----|
| Владимир Ранковић, Филип Мисита,<br>САВРЕМЕНИ МЕДИЈСКИ ИДЕНТИТЕТ ГРАФИКЕ КАО УМЕТНИЧКЕ<br>ДИСЦИПЛИНЕ – <i>КАКО УМНОЖИТИ И КАКО УМНОЖЕНО ПРЕДСТАВИТИ</i>                       | 172 |
| Катја Пуповац,<br>ОРНАМЕНТИКА У МУЗИЦИ ХVIII ВЕКА   | 181 |
| Александра Ивковић,<br>МОГУЋНОСТИ ИНТЕГРАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ И САВРЕМЕНИХ<br>АНАЛИТИЧКИХ МОДЕЛА У АНАЛИЗИ ПРВЕ ТЕМЕ КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И<br>ОРКЕСТАР ОП. 54 РОБЕРТА ШУМАНА    | 193 |
| Саша Божидаревић,<br>МОКРАЊЧЕВО НАСЛЕЂЕ У ДЕЛИМА КОМПОЗИТОРА РУКОВЕТНЕ<br>ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА – ОД РЕАФИРМАЦИЈЕ<br>ДО НЕГАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ МОДЕЛА СТРОФЕ | 202 |
| Александар Дамњановић,<br>РЕКРЕИРАЊЕ / ИНТЕРПРЕТИРАЊЕ / РЕЦИКЛИРАЊЕ<br>СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ БАШТИНЕ У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ   | 215 |
| Јелена Арнаутовић,<br>ТРАДИЦИЈСКА И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛУ <i>ГУЧА</i>  | 226 |
| Весна Дамљановић,<br>АНАЛИЗА КЛАВИРСКОГ СЛОГА У ДРУГОЈ „КОСОВСКОЈ”<br><i>СИМФОНИЈИ</i> РЕЦА МУЛИЋА  | 236 |
| <b><i>КУЛТУРНО И УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ</i></b>  |     |
| Бранка Гугољ, Данијела Тешић-Радовановић,<br>САВРЕМЕНОСТ ПРИСТУПА ОЧУВАЊУ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА<br>У ДЕЛАТНОСТИ АРХИТЕКТЕ ЂУРЂА БОШКОВИЋА                                       | 247 |
| Андрија Кадић,<br>ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА<br>КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ И НА ИНТЕРНЕТУ   | 256 |
| Марија Ранђеловић,<br>АСПЕКТИ ИДЕНТИТЕТА ПОЛАРИЗОВАНОГ УРБАНОГ ПРОСТОРА:<br>ПРИМЕР КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ   | 271 |
| Milica Božić Marojević,<br>NASLEĐE RATA KAO VAŠTINA U MIRU  | 283 |
| Валентина Питулић,<br>СЕМАНТИКА БИЉА У НАРОДНИМ УМОТВОРИНАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ   | 298 |

|   |     |
|---|-----|
| Митра Рељић, Бранислава Дилпарић,<br>РАСКОРАК ИЗМЕЂУ ДЕКЛАРАТИВНЕ И СТВАРНЕ БРИГЕ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК<br>(НА ПРИМЕРУ ЕРГОНИМИЈЕ СЕВЕРНОГ ДЕЛА КОСОВСКЕ МИТРОВИЦЕ) | 313 |
| Сања Ранковић,<br>ЛАЗАРИЧКЕ ПЕСМЕ СРБА ИЗ СРЕДАЧКЕ ЖУПЕ КАО<br>ИДЕНТИТЕТСКИ МАРКЕР: ОД ОБРЕДА ДО СЦЕНЕ  | 326 |
| Мирјана Закић,<br>МОДЕЛИ ОЧУВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ПЕСМЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ  | 341 |

### **ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У УМЕТНИЧКОЈ ИГРИ**

|   |     |
|---|-----|
| Natalia Sokovikova,<br>ПСИХОЛОГИЈА ТВОРЧЕСТВА БАЛЕТМЕЈСТЕРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ<br>ЦЕЛЕЙ И ЗАДАЧ В ОБУЧЕНИИ БАЛЕТМЕЈСТЕРА                  | 353 |
| Здравко Ранисављевић,<br>КОРЕОГРАФСКЕ (РЕ)ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ПЛЕСНОГ НАСЛЕЂА<br>КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У ПРАКСИ НАЦИОНАЛНОГ АНСАМБЛА „ВЕНАЦ“ | 361 |
| Vera Obradović,<br>KOREODRAMSKO I KOREOGRAFSKO STVARALAŠTVO MAT EKA   | 371 |
| Vera Obradović, Svenka Savić,<br>KOREODRAMA: ROD, PLES, IDEOLOGIJA  | 385 |
| Немања Савковић,<br>УЛОГА ТРАДИЦИЈЕ У СРПСКОЈ ГЛУМАЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ<br>ОД ПРВЕ ГЛУМАЧКЕ ШКОЛЕ ДО ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ        | 399 |

### **ТРАДИЦИОНАЛНИ И САВРЕМЕНИ ПРИСТУПИ У УМЕТНИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ И ВАСПИТАЊУ**

|  |     |
|--|-----|
| Јелена Дубљевић, Љиљана Војкић,<br>ЗАХТЕВИ У НАСТАВНИМ ПРОГРАМИМА ЗА ПРЕДМЕТ<br>СОЛФЕЂО У ОСНОВНОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ  | 415 |
| Слободан Кодела,<br>ТРАДИЦИОНАЛНА ПЕСМА У УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ<br>НАСТАВЕ СОЛФЕЂА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА  | 428 |
| Петар Илић,<br>МОГУЋНОСТИ РЕАЛИЗАЦИЈЕ ЦИЉЕВА САВРЕМЕНОГ НАСТАВНОГ ПРОГРАМА<br>ЗА КЛАВИРСКЕ ПОЛАЗНИКЕ СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ ПОМОЋУ УЏБЕНИКА ДАНИЦЕ<br>КРСТИЋ ШКОЛА ЗА КЛАВИР | 441 |

|   |     |
|---|-----|
| Гордана Рогановић,<br>ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ У ВАСПИТНО–ОБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ КАО ДЕО<br>КУЛТУРАЛНО–ОДГОВОРНОГ ПОНАШАЊА  | 454 |
| Јелена Милићевић Тракиловић, Десанка Тракиловић,<br>ЗНАЧАЈ ПРИМЈЕНЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ И ИГРЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ   | 467 |
| Биљана Павловић, Драгана Цицковић Сарајлић,<br>УЛОГА НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У НЕГОВАЊУ И ОЧУВАЊУ СРПСКОГ КУЛТУРНОГ И<br>НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У ОСНОВНИМ ШКОЛАМА НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ | 475 |
| Соња Цветковић,<br>РАЗВОЈ МУЗИЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ И ШКОЛСТВА У НИШУ ДО<br>ПОЧЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА   | 486 |
| Драгана Цицковић Сарајлић, Биљана Павловић,<br>ВИСОКОШКОЛСКО МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКО ОБРАЗОВАЊЕ НА КОСОВУ<br>И МЕТОХИЈИ – ТРАДИЦИЈА ДУГА ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИЈЕ (1975–2015)                          | 494 |
| Dragan Bulatović,<br><i>OBLIKOVANJE U OBRAZOVNIM APORIЈAMA</i>  | 504 |
| Katarina Trifunović,<br><i>VIZUELNA PISMENOST U OBRAZOVANJU</i>   | 518 |
| Iva Subotić Krasojević,<br><i>POTRAGA ZA METODOM NASTAVE (S)LIKOVNE KULTURE</i>   | 527 |
| Јелена Павличић,<br>УМЕТНОСТ У НАСТАВИ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ – ПРИМЕР<br>ВЕЖБЕ „НОВЕ СЛИКЕ СТАРИХ МАЈСТОРА“  | 540 |
| Sonja Jančić,<br>REMATERIJALIZACIЈA UMETNOSTI. ISPITIVANJE DELOTVORNOSTI<br>AKTIVNE NASTAVE KROZ JEDINSTVO LITERARNO-UMETNIЧKE PRAKSE   | 555 |
| Aleksandar Kontić,<br>ZNAČAJ CRTEŽA PREDŠKOLSKOG ILI RANOG ŠKOLSKOG<br>DETETA ZA RAZUMEVANJE NJEGOVOG UNUTRAŠNJEG SVETA   | 568 |
| Сања Филиповић,<br>КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ПРЕДШКОЛСКИХ ПРОГРАМСКИХ КОНЦЕПЦИЈА У<br>ОБЛАСТИ ЛИКОВНОГ ВАСПИТАЊА И ОБРАЗОВАЊА  | 574 |







Dr Milena Jokanović  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Seminar za muzeologiju i heritologiju  
gnjatovic.milena@gmail.com

## SAVREMENI UMETNIK: BAŠTINIK ILI KRITIČAR VLADAJUĆIH SISTEMA VREDNOSTI?<sup>1</sup>

**Sažetak:** Uvođenjem predmeta svakodnevice u umetnička dela još u moderno doba sa prvim kolažima i redi-mejd objektima, pa sve do savremenog doba i kreiranja svojevrsnih umetnikovih instalacija, kolekcija sačinjenih od robe, neretko odbačenih proizvoda, reprezenata konzumerističke kulture, vremenom se postavljaju pitanja o autentičnosti umetnosti u odnosu na *stvarnost*, vrednosti umetničkih dela, odnosno položaju umetnika kao kritičara vladajućih vrednosnih sistema. U radu će biti preispitivana vrednost predmeta, odnosno vrednost umetničkih dela koja inkorporiraju predmete široke potrošnje. Vrednost predmeta uvedenog u *Svet umetnosti* u savremenoj umetničkoj praksi biće dovedena u vezu sa vrednosti predmeta kao nosioca memorije i svedoka određene epohe, odnosno vrednosti u baštinskom kontekstu. Najzad, posmatranjem predmeta koji predstavljaju sastavni deo kolekcije – umetničkog dela, težiće se razumevanju zašto umetnik odbačene predmete, koje često nalazi na buvljim pijacama i đubrištima koristi kao osnovne elemente svojih dela. Umetnik, svestan značenja koja određene kolekcije predmeta nose, menja sisteme vrednosti u kolekcionarskoj paradigmi i odabiru predmeta koji će biti sakupljeni u prethodnim decenijama u odnosu na ranije vekove. Ovakav umetnikov stav konačno svedoči i o postojećim i mogućim promenama sistema vrednosti u savremenom stvaralaštvu.

**Ključne reči:** vrednost, predmet, Svet umetnosti, baštinjenje, instalacija

Savremena umetnost sve češće je otelovljena u instalacijama sačinjenim od različitih materijala i predmeta, svojevrsnih umetnikovih kolekcija, gde se umetnik postavlja kao čuvar, baštinik nekih zaboravljenih, odbačenih, a najčešće predmeta konzumerističke kulture. Već su veoma česta poređenja umetnika sa arhivarom, kolekcionarom i istoričarem modernog i savremenog doba, a takozvani enciklopedijski tip umetnika prepoznat je od strane mnogih teoretičara. Predmete iz svakodnevice umetnik polako uvodi u svoja dela počevši od Modernog doba i prvih kolaža, asamblaža, a zatim i Dada i nadrealističkih redi-mejd objekata. Vremenom ova trodimenzionalna umetnička dela prerastaju u čitave kolekcije, instalacije ili čak cele muzeje umetnika. Pitanja koja intrigiraju jesu šta ovaj kolekcionar novog doba želi da poruči svojim delom koje često imitira renesansne i barokne kabinete retkosti, kolekcije predmeta odabranih prema jasno određenim kriterijumima koje teže da predstave mikrokosmos svog kreatora. Kakav je onda Univerzum umetnika koji se izražava kroz mnoštvo plastičnih objekata, predmeta nađenih na đubrištu i šta njegov lični muzej želi da sačuva od zaborava? Dragan Papić sa svojim *Unutrašnjim muzejem* ili muzejem kiča koji čuva *Plastične devedesete*, Vladimir Perić sa svojim *Muzejem detinjstva* sačinjenim od

<sup>1</sup> Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja: *Tradicija i transformacija: Istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku*, evidencioni broj projekta: III 47019

igračaka, fotografija i najraznovrsnijih predmeta nastalih u nekadašnjoj Jugoslaviji, a najčešće pronađenih na buvljim pijacama, samo su neki od reprezenata ovakvog tipa umetnika u Srbiji. Kada govorimo o širem, zapadnoevropskom i severnoameričkom kontekstu, nasleđe ovog svojevrsnog *fleneur-a*, umetnika – lutalice modernog doba svakako možemo prepoznati još u delima Džozefa Kornela (Joseph Cornell), pa čak i Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i nekih predstavnika nadrealističkog pokreta, ali nesumnjivo ćemo videti sve do danas u delima Marka Diona (Mark Dion), Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski) ili Jana Fabra (Jan Fabre).

Razmišljajući o umetniku kao baštiniku određenih predmeta, nosilaca značenja i uspomena, koji od perioda Moderne do danas u Svet umetnosti uvodi predmete konzumerističke kulture, preispituje vrednost ovih predmeta, odnosno vrednost robe, čuva od zaborava ili se poigrava i sa samim značenjem institucije muzeja i koristi polje umetnosti kao prostor diskusije i kritike, nameće se i razmišljanje o tome šta su zapravo ti „zadati“ sistemi vrednosti koje umetnik kritikuje, koja je vrednost predmeta kada ih umetnik uvede u Svet umetnosti, od njih kreira delo, a koja je bila njihova vrednost pre toga? U ovom slučaju svakako ne možemo govoriti isključivo o problemu estetske vrednosti iako govorimo o umetnosti, niti o vrednosti svedočanstvenosti kao osnovnoj muzeološkoj vrednosti, već je zapravo polazište koje se nameće pre razgovor o vrednosti datih predmeta i njihovom „životu“ u različitim kontekstima.

### Opšti govor o vrednosti

Dejvid Greber (David Graeber), težeći da uspostavi antropološku teoriju u ovom kontekstu, uočio je tri polazišta, ili „smisla“ u opštem govoru o vrednosti. Prvo se odnosi na vrednost u „sociološkom smislu“, na ideje o bespogovornom dobru, o onome što se smatra korisnim ili poželjnim u ljudskom životu. Drugo polazište razmatra vrednost u „ekonomskom smislu“, stepen poželjnosti nekih predmeta, posebno merljiv onim što bi drugi dali da poseduju te predmete. Treće polazište se odnosi na vrednost u „lingvističkom smislu“, koja je začeta sa strukturalnom lingvistikom Ferdinand de Saussure (Ferdinan de Saussure) i mogla bi se najjednostavnije odrediti kao „značenjska razlika“ odnosno, razdvajanje predmeta u odnosu na njihovo značenje, pri čemu je značenje izjednačeno sa vrednošću.<sup>2</sup> Ova podela, kako Milan Popadić zaključuje, zapravo označava temeljnu filozofsku pretpostavku da je vrednost ono što nam je ugodno ili ono što želimo, te da kroz delovanje usmereno na određenu predmetnost, vrednosti formiraju kulturu, onako kako fizički zakoni definišu prirodu.<sup>3</sup>

Ako sada razmišljamo o kulturi kao (upravo suprotnoj prirodi), onome što se odnosi na celokupno društveno nasleđe neke grupe ljudi, to jest na naučene obrasce mišljenja, osećanja i delovanja neke grupe, zajednice ili društva, kao i na izraze tih obrazaca u materijalnim objektima (reč od latinskog *colere* – nastanjivati, uzgajati, štiti, poštovati); ako je kultura ono što definiše rod Homo, odnosno čoveka, onda je i gore pomenute materijalne objekte odnosno predmete koji su sastavni deo društva, nemoguće razdvojiti od čovekovog

<sup>2</sup> David Graeber, *Towards an Anthropological Theory of Value*, Palgrave Macmillan US, 2001.

<sup>3</sup> Milan Popadić, *Građenje pamćenja: prostorno-memorijski sistem muzeološke vrednosti. Slučaj muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, Beograd, doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2012.

života i toga kako se čovek ophodi prema njima. Upravo zato antropolozi, Igor Kopitof (Igor Kopytoff), a zatim i Ajrun Apaduraj (Arjun Appadurai) sugerišu neophodnost praćenja društvenog života predmeta kako bi i geneza njihove vrednosti bila ustanovljena. Igor Kopitof jasno objašnjava da za različite kulture i različite epohe različiti predmeti predstavljaju sliku aktuelnih sistema vrednosti, te sugeriše biografski metod i praćenje života predmeta kroz vreme kao metod kojim se mogu razumeti i društvene relacije. Oba autora posmatraju robu (commodity) kao predmete koji nisu „jedan tip stvari pre nego neki drugi, već jedna faza u životu neke stvari“ i prepoznaju je i u društvima pre konzumerističkog.

### ***Vrednost predmeta: ekonomski aspekt***

Pojam „robe“ kao proizvoda, odnosno predmeta koji je kreiran da bude prodat prvi koristi Marks. Ipak, tokom dvadesetog veka ekonomija je dala dominantni put za razmišljanje o vrednosnim odnosima u kapitalizmu. Naime, uvođenjem mašinskog, fabričkog sistema u proizvodnju, naglo se povećava produktivnost rada i ekonomičnost proizvodnje te mnogi sitni proizvođači propadaju ne mogavši da isprate tržišnu utakmicu sa krupnijim industrijskim preduzećima. Tako dolazi do raslojavanja stanovništva, te raspada feudalizma i nastanka i razvoja prvo manufakturnog, a zatim i industrijskog kapitalizma. Razmišljajući o tome čime je određena vrednost robe u industrijskom kapitalizmu i analizirajući podelu rada i specijalizacije, neminovnost razmene robe tj. tržište kao posledicu podele rada i nastanka novca kao opšteg sredstva za razmenu, teoretičari počinju da nude različite načine određivanja vrednosti predmeta, te prepoznaju sa jedne strane robu, a sa druge retkosti odnosno dobra koja predstavljaju prirodni monopol, unikate ili umetnička dela sa posebnom estetskom vrednosti.

Predstavnici klasične ekonomske škole tako na pitanje šta određuje vrednost robe traže odgovor u proizvodnji, odnosno na strani ponude, dok predstavnici marginalističke škole ovaj odgovor traže u potrošnji, odnosno na strani tražnje. Još novija, neoklasična ekonomska analiza naglašavaće da vrednost ekonomskih dobara na tržištu zavisi kako od troškova proizvodnje, tako i od subjektivne ocene pojedinca o njihovoj korisnosti. Sve ove postavke vremenom će se komplikovati uvođenjem različitih faktora poput sve masovnije proizvodnje, uspostavljanja monopola na tržištu, konkurencije i želje za uspostavljanjem standarda robne proizvodnje. Ipak i dalje je čovek taj koji određuje vrednost proizvedenim predmetima i taj koji neke predmete odbacuje smatrajući ih u jednom trenutku zastarelim, obezvređenim usled nekih novonastalih objekata, njihovih zamena. Tako se stvara i đubrište, piramide odbačenih predmeta koje prekrivaju predgrađa moderne Evrope i SAD kroz koja luta ono siromašnije stanovništvo, ali i umetnici koje predmeti na koje se sapliću često inspirišu, bude im uspomene ili ih provociraju na neke druge načine.<sup>4</sup>

### ***Vrednost predmeta: antropološki aspekt***

Vratimo se ipak sada prvo antropološkoj tački gledišta. Kako Igor Kopitof piše, za ekonomistu, roba jednostavno jeste. Naime, određene stvari i pravo na stvari su proizvedene,

<sup>4</sup> Dragana Gnjatović, *Osnovi mikroekonomije*, Megatrend univerzitet, Beograd, 2005.

postoje i mogu biti viđene kako kruže kroz ekonomski sistem i bivaju menjane za druge stvari, najčešće za novac. Ovo gledište, naravno, uokviruje zdravorazumsku definiciju robe: predmet sa upotrebnom vrednošću koji takođe ima i razmensku vrednost. Iz kulturne perspektive, ipak, proizvodnja robe je kako kulturni tako i kognitivni proces: dobra ne smeju biti samo proizvedena materijalno kao stvari, već i kulturno treba da budu obeležena kao određena vrsta stvari. Od svih stvari koje postoje dostupne u društvu, samo neke od njih smatraju se pogodnim za pravljenje robe. Takođe, isti predmet može biti tretiran kao roba u jednom trenutku, a ne u sledećem. Najzad, ista stvar može, u isto vreme, biti viđena kao roba od strane jedne osobe i kao nešto drugo od strane neke druge osobe. Ovakve promene i razlike u tome da li i kada je stvar roba otkrivaju moralnu ekonomiju koja stoji iza objektivne ekonomije vidljivih transakcija.

Upravo da bismo razumeli konstruisanje vrednosnih sistema, predmete možemo izučavati gore pomenutim biografskim metodom. Prilikom kreiranja biografije stvari, postavili bismo pitanja slična onima koja postavljamo o ljudima: šta su, sociološki, biografske mogućnosti usađene u „status“ predmeta i u vreme i kulturu i kako se ove mogućnosti realizuju? Odakle dolazi stvar i ko ju je napravio? Šta se do sada dešavalo sa tom stvari i šta ljudi smatraju da bi bila njena idealna karijera na dalje? Šta su prepoznate „godine“ ili periodi u „životu“ stvari i šta su kulturni markeri ovoga? Kako se upotreba stvari vremenom menja, šta se dešava kada ona dosegne kraj svoje korisnosti (funktionalnosti)? Ni jedna stvar nikada ne dostiže ultimativni kraj života kao roba, niti postaje potpuno jedinstvena. Biografije predmeta ukazuju na nesigurnost čoveka i težnju ka konstituisanju vrednosnog sistema.<sup>5</sup>

Pišući o biografskom pristupu kroz prizmu arheoloških, antropoloških i muzeoloških istraživanja, Marija Vasiljević će zaključiti da „metafore biografije zapravo pomažu da uvidimo isprepletanost, suživot i veze ljudi i stvari u vremenu (i da danas te odnose saznamo/pretpostavimo i saopštimo), jer će svaka biografija stvari biti vezana za biografije ljudi, i obratno. Biografiji stvari se može pristupiti u skladu sa fenomenima koje izučavamo. Tako antropolozi Kris Godsen (Chris Gosden) i Ivon Maršal (Yvonne Marshall) iz svog istraživačkog iskustva uočavaju da izvesni predmeti u toku svog života akumuliraju značenja – postaju vredni za pojedinca ili zajednicu zbog osobe ili događaja sa kojima su do tada bili povezani ili se povezuju. Tada sama biografija stvari postaje vrednost predmeta, na primer porodični predmeti koji se nasleđuju ili pak stvari koje uživaju izuzetno poštovanje jedne grupe ljudi. Ali, i Vasiljević postavlja pitanje, šta se dešava kada taj isti predmet stupi u muzej?<sup>6</sup>

### **Vrednost predmeta: muzeološki aspekt**

Muzejski predmet, odnosno predmet baštine je onaj objekat koji je izdvojen iz svoje realnosti da bi u novoj muzejskoj stvarnosti u koju je prenesen, bio dokument jednog vremena, običaja, kulture ili područja i svih sistema vrednosti koje društvo u datoj epohi zastupa.

<sup>5</sup> Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in: Ajrun Appadurai, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

<sup>6</sup> Marija Vasiljević, Biografija stvari, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini: tematski zbornik*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta / Kruševac, Narodni muzej, 2013, 325–334.



Uprkos novim medijima i eri tehničke reprodukcije i danas je predmet onaj oko kojeg se većina izložbi u muzejima koncentriše, to je izvor, nosilac i prenosnik informacija, te upravo uz pomoć njega muzejska izložba komunicira sa svojim posetiocima. Ovakav predmet, smešten u muzejski kontekst se u teoriji muzeologije često naziva *muzealijom*, odnosno predmetom čija je uloga promenjena u odnosu na primarnu; muzealija prenesena u muzejsku stvarnost biva rekontekstualizovana, odnosno ovaj predmet više nema svoju prvobitnu funkciju, već postaje nosilac značenja i informacija u muzejskoj stvarnosti. Osnovna svojstva koja predmet u muzeju ima jesu svojstva svedočanstvenosti, odnosno dokumentarnosti – svedočenja o određenoj pojavi, vremenu čiji je predmet reprezent.

Zbinek Stranski (Zbyněk Zbyslav Stránský) zaključuje da je muzealnost osnovna funkcija koja govori da je predmet, iz prošle realnosti, premešten u sadašnju, kako bi posvedočio i opisao prostornu, vremensku, kulturnu i društvenu realnost. Ipak, o kakvim se ovde kontekstima govori?

Razmišljajući o čovekovom odnosu prema predmetima, Piter van Menš (Peter van Mensch) iste deli u tri kategorije: predmete koji su u upotrebi, predmete u već gore pomenutom arheološkom kontekstu, kao i predmete u muzeološkom kontekstu. Dok je vrlo jasno da prvu kategoriju predstavljaju predmeti koji svoju namenu imaju u svakodnevnom životu i da ovde zapravo govorimo o primarnoj funkciji predmeta, dok je muzeološki kontekst upravo ona nova stvarnost predmeta koji izmešten iz „realnog“ sveta biva uveden u muzejske okvire, moramo se zapitati šta je tačno arheološki kontekst predmeta. Menš isti objašnjava kao privremeni ili stalni depozit odbačenih predmeta. Ovaj depozit može biti stabilan – ukoliko se radi o namernom pohranjivanju predmeta – gde autor navodi na primer jevrejsku kulturu pohranjivanja svetih spisa za koje se veruje da ne smeju biti uništeni. Takođe, prema ovakvoj klasifikaciji postoji i nestabilan depozit u kojem se nađu vremenom svi predmeti koji bivaju zamenjeni naprednijim, novijim objektima, poput različitih tehničkih uređaja i sličnog. Ako, vraćajući se opet na biografski pristup, priznamo predmetu „život“ u celosti, predmete u svim muzejima možemo posmatrati ne (samo) kao dokumente realnosti nastanka, umetnička dela ili lepe predmete već i kao artefakte, kako predlaže Marija Vasiljević. „Artefaktom bismo označili predmet čije značenje i upotrebe razmatramo da bismo govorili o ponašanju ljudi i sistemima vrednosti u društvu. Tako nam se stvar prikazuje kao slojevit dokument. Gledano s aspekta biografije stvari, predmet svedoči o primarnom kontekstu, kontekstu nastanka i upotrebe, ali i o drugim (sekundarnim) kontekstima – arheološkom (zašto se predmet troši, napušta, zašto se ponovo koristi) i muzeološkom (zašto je predmet selektovan, vredan, i za koga). Biografski pristup ukazuje da se život predmeta ne prekida ulaskom u muzej. Njegov muzejski život, od zapisa u knjizi ulaska do danas, takođe je deo njegove biografije, koja je stalno otvorena, jer predmetu nastavljamo da dodeljujemo funkcije i značenja. Umesto govora o *predmetu prošlosti*, govorimo o *predmetu sadašnjosti* čija se biografija i dalje piše. *Predmet prošlosti* je već identifikovan, klasifikovan, opisan; 'pripada' prošlosti koja je završena (*perfect past* kao savršeno odsustvo) nasuprot viđenju prošlosti koja je i odsutna (vremenski) i prisutna (kroz predmete) u našoj stvarnosti“.<sup>7</sup> Dakle, Vasiljević će, težeći integralnom posmatranju predmeta zaključiti da i predmetu u muzeju, muzealiji, ne treba da pristupamo samo kao predmetu iz prošlosti čija je osnovna vrednost

<sup>7</sup> Marija Vasiljević, op. cit., 330.

vrednost svedočanstvenosti, odnosno potencijala da bude dokument prošlog vremena, već pristupamo *prošlostima* predmeta. „U okviru naslućivanja te celine (sveobuhvatne biografije, o kojoj samo možemo da iznosimo pretpostavke), čije skice donose različiti modeli biografskog pristupa, teži se razumevanju i čuvanju dosadašnjih vrednovanja predmeta, pa čak i onih oprečnih, to jest razumevanju različitih prošlosti, sistema vrednosti, njihovog sapostojanja, preobražavanja i zaboravljanja (a oni su zapravo deo te celine)“.<sup>8</sup>

Ipak, šta se dešava u trenutku kada novo doba preispituje sve do tada uspostavljene postulate društva, kada već pominjana velika Industrijska revolucija i tehnološki progres donose potpuno drugačije načine života i samim tim i potpuno drugačiji odnos čoveka prema stvarima, prema institucijama koje svedoče o prošlosti – depozitima znanja, koje čuvaju i umetnička dela, te retkosti odnosno jedinstvene predmete i kada čovek počinje da preispituje svaki aspekt svog bivstvovanja?

### **Vreme prevrednovanja vrednosti**

Herman Broh (Hermann Broch) će 1979. godine, zaključiti „Apsolutnost koja se zahteva od svake vrednosti i od svakog vrednosnog sistema, projekcija je autonomnog Ja. U svaku vrednost i svaki vrednosni sistem projektuje se jedan subjekt, projektuje se, prikriveno ili otvoreno, jedan „bog“, i to je upravo bog važenja koji stvara vrednost.“ Glasnik novog doba, Fridrih Niče ipak objavljuje „smrt Boga“ i poziva čoveka na odvažno „prevrednovanje svih vrednosti“. Bilo da je Bog vezan za religiju ili za određeno ideološko načelo, u epohi kapitalizma kada jedina ideologija postaje novac, u duhu Ničeove objave „smrti Boga“ razumljiv je i zaključak Artoa da „više nema remekdela“ te da je vrednovanje besmisleno, jer kako da vrednosti zadrže verodostojnost u bezobličnom svetu? U pogledu stabilnosti vrednosnih sistema, Broh tako razlikuje dve vrste epoha. S jedne strane su razdoblja sa snažnom društvenom koherencijom, odnosno pre svega religiozne epohe, koje „nalaze u svojim institucijama sublimirani izraz duha svog vremena i sebe samih, asimilirajući u sebe podjednako i tako reći bez ikakvih kolizija i sva ona velika duhovna umetnička ostvarenja koja su nastala u njima i iz njih, kao njihov odraz, kao *ogledalo njihovog ogledala*“, nasuprot stoje „epohe raspada vrednosti“ za koje Broh drži da „gube taj unutrašnji uvid nad sopstvenim odrazima“. Ante Stamać će na ovom talasu zaključiti da je naše čitavo vreme jedno „antiaksiološko doba“.<sup>9</sup> Ovakva težnja ka preispitivanju i prevrednovanju svih vrednosti nije zaobišla ni umove umetnika koji, u haosu vrednosnih sistema, počinju polako da preispituju svoja načela, vrednovanje svojih dela, te autonomnost svog stvaralaštva u eri reproduktivnosti i tehnološkog razvoja.

Upravo u ovom trenutku kada se govori o potrebi za ponovnim definisanjem svih vrednosti usled potpunog haosa koje novo vreme i novi društveni okviri i odnosi nameću, te iste 1979. godine nalazeći svoje polazište u teoriji katastrofe, Mihael Tompson (Michael Thompson) uspostavlja takozvanu Teoriju smeća u kojoj pravi razliku u načinima na koje predmeti mogu biti sagledani. Ovaj autor čoveka i njegov odnos prema materijalnoj kulturi upravo stavlja u središte teorije. U savremenoj kulturi Tompson prepoznaje dve kategorije:

<sup>8</sup> Ibid., 333.

<sup>9</sup> Miodrag Radović, *Književna aksiologija, Bratstvo-Jedinstvo*, Novi Sad, 1987, 22, 23.

„prelazne“ i „trajne“ predmete. Kako autor diskutuje, predmeti iz kategorije prelaznih vremenom gube na svojoj vrednosti, odnosno na značaju za čoveka, te imaju ograničen životni vek. S druge strane, predmeti koji pripadaju kategoriji trajnih dobijaju sve veću vrednost vremenom i u idealnom slučaju, imaju beskonačan životni vek. Mnoge poznate predmete baštine, te predmete koji su pripadali kraljevima, kao i one izrađene uz pomoć posebne virtuoznosti, autor svrstava u kategoriju trajnih. U oba slučaja, isključivo način na koji se čovek odnosi prema stvarima, svrstava iste u jednu ili u drugu kategoriju. Naime, kada se radi o predmetima, postoji veza između našeg pogleda na svet i naših ponašanja u tom svetu, kako Tompson zaključuje. Ipak, za razliku od Kopitofa i Apaduraja koji ne definišu ni jedno središnje stanje, između ova dva suprotstavljena pola u kategorizaciji predmeta, prema Tompsonu, svet predmeta ne iscrpljuju samo oni prelazni i trajni, već u ovom svetu on uočava i predmete takozvane nulte, odnosno nepromenljive vrednosti koje naziva smećem i svrstava ih u treću kategoriju. Njegova hipoteza je da ova prikrivena kategorija smeća nastala upravo opadanjem vrednosti prelaznih objekata, te njihovim odbacivanjem i pravljenjem đubreta (koje je videli smo još ranije govoreći o subjektivnoj, ekonomskoj teoriji vrednosti upravo karakteristika modernog, industrijskog društva). U idealnom svetu, svi predmeti bi kada dostignu ovu nultu, bezvrednu tačku postali prašina i zauvek nestali, međutim, ono što se zapravo dešava jeste da ovi predmeti nastavljaju do postoje u takozvanom vanvremenskom i bezvrednosnom limbu (koji ponovo možemo prepoznati i kao oblik arheološkog konteksta predmeta u muzeološkoj teoriji) iz kojeg ih, nekada kasnije (ukoliko se isti zaista ne pretvori u prašinu) ne otkrije neki kreativni pojedinac i uspešno ne prevede u kategoriju trajnih predmeta. „Očaravajuća posledica ove hipoteze jeste da, ukoliko želimo da izučavamo društveno kontrolisanje vrednosti, moramo da izučavamo smeće“,<sup>10</sup> smelo zaključuje autor.

Sa aspekta ovako postavljene teorije zanimljivo je „kreativnog pojedinca“ poistovetiti sa gore pominjanim umetnikom, te pokrenuti niz pitanja o njegovim kritičkim i kroz dela ironizovanim pogledima na savremeno društvo i vladajuće sisteme vrednosti, zatim odnosima između umetnosti i stvarnosti, kao i preispitati vrednosti umetničkih dela ovih „kreativnih pojedinaca“ koji namerno biraju smeće, robu koja je trošena i odbačena, te istu „ugrađuju“ u svoja dela.<sup>11</sup>

Već doba modernosti nakon Industrijske revolucije svakako karakterišu dva pola: s jedne strane tu je uvažavanje težnje za novim, za napretkom i razvojem odnosno progresom, dok je sa druge strane prisutno i uvažavanje težnje za čuvanjem, istorizacijom, za kolektivnom memorijom, odnosno muzejem. Retkosti kako bi ih nazvao pomenuti ekonomista Dejvid Rikardo (David Ricardo), odnosno nekakvi apsoluti, jedinstveni predmeti kako bi ih prepoznao Kopitof, poput umetnina ili sačuvanih svedoka minulih epoha, odnosno oni predmeti koje Tompson vidi kao trajne, još uvek u tom trenutku bivaju zatvoreni u zasebne vrednosne sisteme, u svet muzeja, odnosno svet umetnosti u kojima vladaju određena načela i u kojima su svedočanstvenost određenog predmeta odnosno estetska vrednost određenog umetničkog dela i dalje osnovne vrednosti. Ipak, šta se dešava kada se, upravo

<sup>10</sup> Michael Thompson, *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford 1979. 10: „The delightful consequence of this hypothesis is that, in order to study the social control of value, we have to study rubbish“.

<sup>11</sup> Milena Jakanović, Savremena umetnička praksa kao estetika đubrišta, u: *Aktuelnost i budućnost estetike*, Estetičko društvo Srbije, 2015, 462.



tokom tog perioda modernosti polako počinju mešati ekonomsko tržište sa poljem umetnosti, kada veliki preduzetnici počinju da otvaraju muzeje, a umetnici počinju da uvode predmete materijalne kulture, odnosno da prenose predmete iz „stvarnosti“, robu, u bele kocke galerijskih prostora „proglašavajući“ ih umetničkim delima? Koje su dalje posledice ovih zbivanja koja svoje korene mogu naći u modernom, ali koja se sve do današnjeg, postmodernog doba razvijaju i zauzimaju domen sveta umetnosti i savremene nauke o umetnosti?

### **Doba modernog kapitalizma: Umetnost i roba**

Iako je roba je suštinski ekonomska kategorija, mnogi teoretičari sa razlogom tvrde da je već moderna, a svakako postmoderna umetnost fundamentalno i dvostruko obeležena robnim karakterom. S jedne strane ovo obeležavanje se proteže od umetničkog slikanja sveta robe do mnogo difuznijih formi značenja kojim se izražavaju efekti robnog karaktera. S druge strane, sam proizvodni sistem umetnosti u modernom periodu je postao robn. Ovo je izuzetno bitno jer je efekat toga implicitna kritika umetničkih dela u njihovom korenu, utoliko pre što je njihovo aktuelno stanje kao robe unutar sistema proizvodnje, unutar ekonomije, suprotstavljeno njihovom retoričkom stanju kao autonomnih, čistih i slobodnih dela.

I zaista, u novom vremenu velikog buma kapitalizma i umetnici, s jedne strane kritičari prebrzog progressa, depersonalizacije i industrijalizacije, čuvari tekovina prošlog doba i gradske lualice, a sa druge strane pobornici novog, potpuno opčinjeni mašinama i proizvodnjom, postavljaju mnoga pitanja o stvarnosti, te i svoju umetnost uvode u ovu novu realnost. Kao što primećuje Marks, roba je proizvod koji stvara jedna osoba a koristi je (ili konzumira) druga – ovde su ključni njihovi socijalni odnosi. Na tržištu, roba se razmenjuje ili za novac ili za drugu robu. Dakle, najneposredniji odnosi u koje ulazi roba su odnosi sa stvarima. On u odeljku o „robnom fetišizmu“ primećuje da kao posledica dvostruke prirode robe, kao proizvoda sa upotrebom i sa razmenschom vrednošću i odnosi među ljudima počinju da nalikuju odnosima među stvarima što ponovo nije daleko od polazišta koje nude antropolizi Kopitof i Apaduraj. Ipak Marks pa čak i Bodler su, svako na svoj način, istraživali slične fenomene. Sazrevanje kapitalističkog sistema u devetnaestom veku bilo je praćeno širenjem robe kao krajnje vidljivog dokaza da novi oblik života ulazi u igru, da su termini na kojima se zasniva društvena egzistencija više nego ikada ranije termini poput proizvodnje, distribucije, razmene i potrošnje robe. Strukturu ovog stanja je analizirao Marks, dok je Bodler pokušavao da shvati iskustva takve egzistencije. Baš kao što je Marks uviđao kako odnosi među ljudima, pod uticajem pridavanja robnog karaktera, poprimaju svojstva odnosa među stvarima, tako su i za Bodlera stvari dobile karakter, kao da se na primer luksuzne stvari iz izloga u prodavnicama novih bulevara podsmevaju nemogućnosti siromašnog prolaznika da ih kupi. Prema Benjaminu, „ti objekti nisu zainteresovani za tu osobu, oni sa njom ne saosećaju“, dok je za Bodlera upravo „saosećenje sa neorganskim stvarima“, odnosno, sa robom, kako je to Benjamin shvatao, jedan od glavnih „izvora nadahnuća“ (1970). Nešto novo što je tih godina stizalo u Pariz i postajalo glavna tema ekonomije i poezije, bila je roba. „Podstaknuta da izroni na površinu masivnim snagama koje su se oslobodile u industrijskim i političkim revolucijama u osamnaestom veku, pridavanje robnog

karaktera je razorilo zidove koji su kulturu razdvajali od politike. Tačnije, njome je istovremeno društveno učinjeno subjektivnim, a estetika je socijalizovana“.<sup>12</sup>

Na Benjaminove studije devetnaestog veka nadovezale su se njegove najradikalnije refleksije o savremenoj kulturi pridavanja robnog karaktera iz eseja „Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije“. Veliki deo njegovog radikalizma proizilazio je iz promene tačke gledišta – premeštanja pažnje sa simboličke dimenzije umetničke reprezentacije pridavanja robnog karaktera na stanje umetničkog dela *kao* robe. „Čak i ako dopustimo da je moderna umetnost strateškim povlačenjem sa terena robe bila sposobna da očuva meru istine u svom izraženom sadržaju, i dalje ostaje šteta učinjena na dubljem nivou. Iako se umetnost povukla iz partikularnosti sveta robe kao naslikani predmet, njeno sopstveno biće u svetu kao tobože duhovni proizvod („kreacija“) bilo je sve više potkopano pridavanjem robnog karaktera umetničkom objektu. Pridavanje robnog karaktera duhu nije bilo izuzetak ni u umetnosti“.<sup>13</sup> zaključio Pol Vud (Paul Wood) pišući o odnosu robe i umetnosti u doba modernosti.

### Stvarnost ili umetnost?

I zaista, dvadeseti vek, vek kada se i umetničko delo bori za opstanak u eri tehničke i tehnološke reprodukcije i kada isto gubi svoju auratičnost (Benjamin), ali i kada se u galerijama i muzejima ove aure dodeljuju predmetima uvedenim iz realnosti, njihovim refunkcionalizovanjem i „proglašavanjem“ predmeta masovne potrošnje umetničkim delima, mnogi teoretičari i istoričari umetnosti postavljaju pitanja pojma i vrednovanja umetničkog dela, odnosno ovakvih predmeta, te pitanja pozicije nauke o umetnosti u odnosu na druge discipline. U drugoj polovini dvadesetog veka i vremenu prelaska modernog u takozvano postmoderno doba, kako se danas sa određene vremenske distance ovi periodi prepoznaju, govori se o mnogim krajevima, pa i kraju umetnosti, kraju istorije umetnosti i kraju muzeja. Jan Bijalostocki (Białostocki) 1986. godine piše o tome kako je tradicionalni svet umetnosti obuzet raspadanjem. „Danas niko ne zna šta je definicija umetnosti. Umetnost je naime prodrila u stvarnost i nije više obeležje predmeta, nego je stav prema njemu ono što nam omogućava da neki predmet nazovemo umetničkim delom“.<sup>14</sup> Naime, 1964. godine filozof umetnosti, Artur Danto (Arthur Coleman Danto) odlazi na izložbu Endija Vorhola (Andy Warhol) (umetnika koji celokupnom svojom delatnosti dovodi u pitanje sisteme vrednosti i poziciju umetnika, te kreira čak i svoju Fabriku (Factory) u kojoj masovno, serijski proizvodi svoja dela kao što bi se proizvodila i roba u pravim fabrikama, kreira zvezde, odnosno superstarove u svojim filmovima, te zarađuje izuzetno visoke sume novca aktivno učestvujući sa svojim radovima u umetničkom tržištu) i susreće se po prvi put sa *Brilo kutijama* i drugim sličnim skulpturama, serijski proizvedenim kopijama originalnih kutija za namirnice, potpuno istih kao one koje bi se mogle naći u supermarketu preko puta ulice. U tom trenutku Danto postavlja ključno pitanje za umetnost i dalje tokove u istoriji umetnosti 20. i početka 21. veka, a to je upravo pitanje: koja je razlika između umetnosti i stvarnosti? Nastavljajući da razmišlja o sličnim problemima i *svetu umetnosti* kao zasebnom sistemu koji funkcioniše

<sup>12</sup> Pol Vud, *Roba*, u: Robert Nelson i Ričard Šif (pr.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, 469.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 571.

<sup>14</sup> Jan Biatostocki, *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986, 40.

odvojeno od *stvarnosti*, Džordž Diki (George Dickie) ubrzo razvija takozvanu institucionalnu teoriju umetnosti prema kojoj je umetničko delo ono delo, odnosno onaj predmet koji nastaje u jasno uređenom sistemu, svetu umetnosti gde umetnici, kustosi i sama institucija muzeja odnosno umetničkog instituta i svi drugi, institucionalno određeni faktori, imaju jasnu ulogu u ovom svetu. Umetnik je taj koji predmetu daje status umetničkog dela nezavisno od likovnih i formalnih elemenata dela, estetske ili bilo koje druge vrednosti, objašnjava Diki preispitujući primer *Fontane* Marsela Dišana i čin imenovanja pisoara, potpisivanja istog, te uvođenja u ovaj *svet umetnosti*. Ipak, u svom kasnijem delu: *Preobražaj svakidašnjeg* Danto će otići korak dalje od ove institucionalne teorije ka takozvanoj, interpretativnoj teoriji umetnosti: „Čak ako i može objasniti zašto je delo poput Dišanove *Fontane* moglo biti uzdignuto od puke stvari do umetničkog dela, institucionalna teorija umetnosti ostavlja nerazjašnjenim zašto je pojedinačni pisoar trebao podneti tako impresivno unapređenje, dok su drugi pisoari, njemu u svakom pogledu slični, trebali ostati u ontološki obezvređenoj kategoriji. Ona nas još uvek ostavlja s inače nerazlučivim predmetima od kojih je jedan umetničko delo, a drugi nije“.<sup>15</sup>

Prema Vandi Božičević koja piše pogovor za pomenut tekst, dvadeseti vek Danto vidi kao razdoblje samoispitivanja na koje je likovna umetnost bila nagnana početkom tog veka kada je nestao bespredmetan tradicionalni ideal vrednosti stvarnosti koji je služio kao pokretač njenog unutrašnjeg razvoja. Nakon toga umetnost ulazi u takozvano postistorijsko razdoblje. Sedamdesetih godina ovog veka u umetničkom svetu zavlada je izvesna melanholija, osećaj da je umetnost potrošena, da je došla do kraja svog razvoja nakon čega može opstati samo kao ponavljanje prethodnih stilova, kao eklekticizam postmoderne koji više nije u stanju proizvesti ni jednu novu paradigmu. Umetničko delo, smatra Danto, nužno je uslovljeno načinom na koji se shvata umetnička aktivnost u doba njegovog nastanka, pa ga treba tumačiti u odnosu prema tim teorijskim i istorijskim odrednicama. Stoga, za razliku od robe, drugih predmeta proizvedenih sa određenom namenom, umetnički predmet se od stvarnosti razlikuje po pretpostavci da mora nastati namernom i svesnom aktivnošću nekog umetnika. Takođe, predmete koji predstavljaju sličan učinak prirodnih i mehaničkih procesa, ne možemo smatrati umetničkim delom. Zahtev da umetničko delo mora imati odgovarajuću uzročnu istoriju pretpostavlja da je stvaralac subjekt koji vlada pojmom umetnosti, koji zna šta stvara. Vrednovanje umetničkog dela, zaključuje Danto, funkcija je njegovog tumačenja.<sup>16</sup> Danas bismo mogli diskutovati i o ovom stavu. Ipak, neka to ostane predmet daljih istraživanja.

### Umetnik kao kolekcionar

Sva prethodno pominjana zbivanja dovode u pitanje ne samo položaj umetnika i umetnosti danas, već i položaj muzejske institucije danas, odabir šta se u okvirima ove institucije treba naći, a šta ne zadovoljava njene kriterijume, ko god bio taj koji kriterijume donosi. Marion Endt pišući o inspirisanosti kolekcioniranjem i upotrebi Wunderkammer-a u nadrealističkoj i savremenoj umetnosti (na primeru dela umetnika Marka Diona) u svojoj doktorskoj tezi,

<sup>15</sup> Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997, 8.

<sup>16</sup> Ibid., 302–315.

dotakla je neke od pitanja koja se tiču pozicije savremenih umetnika i kustosa u okviru muzejske institucije. Ona naglašava da, primenom paradigme kurioziteta kao predmeta koji za svog vlasnika ima posebnu vrednost i značenja na umetničke instalacije i izložbe, savremeni umetnici i kustosi zamenjuju istorijski i hronološki pristup znatno asocijativnijim i selektivnijim, preispitujući estetiku “bele kocke” i dominaciju koju su institucije još od prosvetiteljstva imale u celokupnom društvu kada je reč o uspostavljanju parametara za opšti ukus i istinu. Ovako posmatran koncept kurioziteta, kako je ona sagledala, omogućava razigran, eksperimentalni pristup kolekcioniranju, klasifikaciji i izlaganju, preispitujući epistemološke okvire institucija koje se postavljaju kao medijatori i proizvođači znanja.<sup>17</sup> Od ovog zaključka, a u duhu prethodne rasprave o vladavini konzumerizma i “opčinjenosti” robom u svim poljima društvene sfere, nameće se i sve češći zaključak da je samo polje umetnosti danas polje u kojem postoji prostor za slobodno izražavanje i kritiku. Zbog toga i umetnici sami, često nailazeći na neodobravanje institucija za njihovo stvaralaštvo otvaraju sami svoje muzeje, kolekcionirajući robu, “nevine” predmete<sup>18</sup> i predmete široke potrošnje, intervenišući na ovom inventaru i nudeći kritičku sliku sistema vrednosti u društvu.

*Umetnici su uvek bitne događaje u savremenoj istoriji uzimali kao subjekat njihove prakse, a ovo je možda još češći slučaj od pada Berlinskog zida 1989. Stanje umetnika kao istoričara dominiralo je u umetnosti poslednjih 30 godina. Neki umetnici preispituju istorijske dokumente ili pristupaju arhivskom istraživanju, koristeći instalaciju, film, video ili fotografiju da organizuju rezultate svojih istraživanja. Mnogi umetnici našli su svoju inspiraciju u istoriji koja nastaje, kraju Komunizma u Istočnoj Evropi, u ratovima i konfliktima, u migracijama ili u pogubnim efektima globalizacije.<sup>19</sup>*

Ovaj uvodni tekst trenutne postavke savremene umetnosti u Centru Žorž Pompidu u Parizu otvara izložbu koja svakako više nije jedinstvena i slična se može naći i u drugim evropskim muzejima i na bijenalima umetnosti. Teme umetnika kao arhivara, istoričara i kolekcionara otelovljene su u delima poput arhiva-instalacija Kristijana Boltanskog, kabineta čudesa Marka Diona ili različitih dela u starim ali i novijim medijima a inspirisanih nestankom, gubitkom, nostalgijom, zaboravom...

Zanimljivo je da su danas oni koji čuvaju izgubljena detinjstva, ujedinjaju mrtve nacije, pričaju priče kroz nevine predmete, te stvaraju unutrašnje muzeje upravo umetnici, svesni s jedne strane šta umetnost, muzej i kolekcija mogu da reprezentuju, ali i kakve su posledice prevelike proizvodnje, ubrzane tehnologizacije i svepristupne globalizacije.

### **Korišćena literatura:**

Appadurai, Ajrun, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

Biatostocki, Jan, *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1986.

<sup>17</sup> Marion Endt, *Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art*, PhD dissertation, University of Manchester, 2008, 24.

<sup>18</sup> Orhan Pamuk, *Muzej Nevinosti*, Geopoetika, Beograd 2008.

<sup>19</sup> Izložba: „Umetnik kao istoričar“, Centar Žorž Pompidu, Pariz, uvodni tekst.



Danto, C. Arthur, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997.

Endt, Marion, *Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art*, PhD dissertation, University of Manchester, 2008.

Graeber, David, *Towards an Antropological Theory of Value*, Palgrave Macmillan US, 2001.

Gnjatović, Dragana, *Osnovi makroekonomije*, Beograd, Megatrend univerzitet, 2005.

Jokanović, Milena, *Savremena umetnička praksa kao estetika đubrišta, Aktualnost i budućnost estetike*, Estetičko društvo Srbije, 2015.

Kopytoff, Igor, *The Cultural Biography of Things: Comoditization as Process*, in: Arjun Appadurai, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986.

Pamuk, Orhan, *Muzej Nevinosti*, Beograd, Geopoetika, 2008.

Popadić, Milan, *Građenje pamćenja: prostorno-memorijski sistem muzeološke vrednosti. Slučaj muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, Beograd, doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2012.

Radović, Miodrag, *Književna aksiologija*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1987.

Thompson, Michael, *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

Vasiljević, Marija, *Biografija stvari*, u: Angelina Milosavljević (ur.), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini: tematski zbornik*, Beograd, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta / Kruševac, Narodni muzej, 2013, 325–334.

Vud, Pol, *Roba*, u: Robert Nelson i Ričard Šif (pr.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004.

## SUMMARY

### CONTEMPORARY ARTIST: HERITOLOGIST OR CRITIC OF THE ACTUAL VALUE SYSTEMS?

**Milena Jokanović**

Today's world abounds of artists who collect different mass produced objects and commodities and create works of art out of these particular collections. Artists become the ones who bring back to memory the forgotten and rejected objects - which they often find on valueless areas on the outskirts of the big industrial cities, on the flea markets - by introducing them to the art world and giving them new meanings. It is also many times said that in the contemporary, consumerist culture, the only field of the open critic is the field of art.

Still, in order to understand what are those value systems which artists criticize through different installations, and what is, if not the aesthetical, the value of the contemporary art works – collections of artists, it is important to understand the term *value* and to understand different points of view when it comes to the value of one object. Therefore, the first part of this paper discusses the term *value* and its meaning, while the next part tries to decipher the value of a produced object, commodity observed through the prism of economy. Understanding that the produced object is not always a commodity, but it can also be singularized or rejected, the biographical method of things is introduced in the third part of this paper. Therefore following biography of things, objects are observed and

valued in all their *lives* and different values are given to them on different occasions. As objects which end up in artists' collection – installation whiteness some period or somebody's memory, the artwork itself becomes a particular museum, while its parts have a special, documentary value. Therefore, the value of object in museological sense is also observed.

The Modern, post-industrial age brings new value-systems, so in one segment of this paper, it is discussed what the time of reevaluation of all values brings to the art world. Questions of the difference between the reality and art when it comes to imitating mass produced objects by artists or using every-day objects for the works of art creation are raised in the last part of this paper.

Finally, examining objects which are constitutive elements of a collection – art work, it is tended to understand why artists use objects which they often find on the flea markets and in the trash as the base for art works. When comparing last couple of decades to the previous centuries, we can conclude that artists are aware of the historical models of collecting and the meaning which particular collections of objects had, and they change value systems in this collecting paradigm and the choice of objects which will be preserved. This kind of the artists' attitude finally testifies also about the existing and potential changes of value systems in the contemporary art.

**Keywords:** value, Cabinet of Wonder, Art World, patrimonialisation, installation





CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

930.85(497.115)(082)

7.025.3/.4(497.115)(082)

37.036(082)

ТРАДИЦИОНАЛНО и савремено у уметности и образовању : (тематски зборник међународног значаја) = Traditional and Contemporary in Art and Education : (thematic collection of papers of international significance) = Традиционално и савремено в искустве и образовани : (тематически зборник међународног значења) / [уредници Драгана Цицовић Сарајлић, Вера Обрадовић, Петар Ђуза]. - Косовска Митровица : Факултет уметности Универзитета у Приштини, 2018 (Београд : Ц-штампа). - 592 стр. : илустр. ; 24 cm

Текст ћир. и лат. - Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-83113-32-3

1. Ур. ств. насл.

а) Културна добра - Косово и Метохија - Зборници б) Уметничко образовање - Зборници

COBISS.SR-ID 268499468