

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Милена Б. Јокановић

КАБИНЕТИ ЧУДЕСА У СВЕТУ УМЕТНОСТИ: УПОТРЕБА ИСТОРИЈСКИХ
МОДЕЛА КОЛЕКЦИОНИРАЊА У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНИЧКОЈ ПРАКСИ

Докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Milena B. Jokanović

WUNDERKAMMERN IN THE ART WORLD: THE USE OF HISTORICAL MODELS OF
COLLECTING IN CONTEMPORARY ART PRACTICE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

Ментор:

др Милан Попадић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Лидија Мереник, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Драган Булатовић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Милица Божић-Мароевић, доцент, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

На самом почетку, или пре истог, имам јаку потребу да кажем: **велико хвала**.

Хвала мојим драгим професорима. Драгану Булатовићу који ме је од самог почетка охрабривао да моја размишљања о овој теми имају смисла, те ме могу одвести до докторске дисертације иако ја понекад нисам до краја веровала у то. Хвала ментору Милану Попадићу који током целог процеса није био само ментор за докторску тезу дајући савете и усмерења без којих бих се тешко изборила са овим подухватом, већ је све време ту као колега и пријатељ пун разумевања и речи које пружају подршку, смирују и подстичу ме када застанем пред великим изазовима.

Хвала предусретљивим колегама из Архива Бијенала у Венецији које су ми несебично помагале приликом истраживачког рада, као и Мићи Карићу и Дарки Радосављевић из *Ремонт-а*, који су ме разговарима и текстовима водили кроз своје погледе на савремену уметничку сцену у Србији. Драгим колегама и пријатељима Владимиру и Милици Перић чији је пројекат једна од главних инспирација за ову тезу, а који су ми отворили врата своје колекције, свог дома, али и својих размишљања кроз предавања, разговоре... Драгој Маји Тирић, која ме је позвала да будем део тима Павиљона Републике Србије на Бијеналу савремене уметности у Венецији 2013. године када сам и заведена идејама које су сада основа моје тезе. Целом тиму Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду који константно инспирише.

Мојим најдражим колегама и пријатељима: Исидори Станковић, Милени Улчар, Небојши Антешевићу, Марији Ђорђевић и Ивани Бошковић са којима сам делила и „тешке муке“ али и страсти истраживачког рада, добијала охрабрење на свим оним „заседањима“, како ми волимо да их називамо, а без којих мислим да нико заправо и не може да напише докторску дисертацију.

Како је истраживање и писање трајало пуних пет, за мене веома турбулентних година на свим животним плановима, огромну захвалност дугујем наравно и својој многобројној породици. Посебно хвала мами Драгани и тати Богдану, на бескрајној љубави, подршци и разумевању, као и свекрви Гоци и свекру Лалету јер, „иза сваког успешног пројекта младих родитеља стоје баке и деке које им чувају дете“. Сестри Ани, чији ме је лични кабинет чудеса отеловљен у њеном музичком стваралаштву увек заводио. Супругу, мом Борису, који ме је, слободно могу рећи: трпео, али и бескрајно подржавао и толико пута слушао када се занесем у разговору о овој теми. Најзад, хвала мојој ћерки Зое, чија су ме радозналост и невини поглед новорођенчета разрогачених очију које се пресијавају приликом сваког новог открића заиста увеле у свет чудесног, у свет исконске жеље за сазнањем и разумевањем света.

Назив докторске дисертације: Кабинети чудеса у свету уметности: Употреба историјских модела колекционарања у савременој уметничкој пракси

Сажетак: Предмет овог истраживања је однос између баштинске и уметничке вредности, те упућивање на њихову међусобну условљеност у контексту савремене уметничке праксе која се ослања на историјске моделе колекционарања. Овако одређен предмет рада темељи се на премисама историје колекционарства, те на музеолошкој теорији вредности и интерпретативној теорији уметности. Употреба концепата и естетике *кабинета чудеса*, модела колекционарске праксе везаног изворно за период ренесансе, препознаје се у одређеним делима модерне и савремене уметности, те се изводе закључци о значењима овакве појаве у савременом *свету уметности*. Ови односи тумаче се на примерима изабраних поставки Бијенала савремене уметности у Венецији (1986; 2013) као и анализом стваралаштва за тему референтних савремених уметника у Србији (Саше Марковића Микроба, Стевана Новаковића, Владимира Перића, Драгана Папића и других).

Стога, након уводног сегмента и успостављања теоријско-методолошког оквира, у првом делу рада анализира се кабинет чудеса као историјски модел колекционарања, указује се на његов историјски развој, значења која оваква колекција има за свог власника, али и на односе према знању и владајућим системима вредности у доба ренесансе и барока када је овај модел колекционарања доминантан. На крају овог дела рада указује се да, са епистемолошким заокретом и тежњом за успостављањем реда и јасних таксономија, кабинети чудеса бивају преуређени у својеврсне модерне музејске институције, док овај облик колекционарске праксе престаје да буде популаран током 19. века. Други део рада стога посвећен је *повратку* кабинета чудеса у теорији, али и првим антимузејским идејама и то у периоду првих разочарања у рационализам и стриктну дисциплинарност. У овом делу рада поједини концепти и мотиви кабинета чудеса препознају се у модерној уметности, посебно уметности дадаизма, надреализма и стваралаштву Џозефа Корнела. Како би говор о вредности као кључан за предмет овог истраживања био могућ, у трећем сегменту било је неопходно направити методолошки заокрет те је стога први део поглавља посвећен феноменолошкој анализи појма *вредност*, а у контексту предмета, односно колекције и музеја као институције, односно медија, док се изведени закључци у другом делу поглавља даље анализирају на одабраним примерима стваралаштва уметника-колекционара у Србији. Последњи сегмент рада, а пре закључних разматрања, посвећен је анализи венецијанског Бијенала

одржаног 2013. године и изложби *Енциклопедијска палата*. Крећући се кроз кључне проблеме које ова поставка и њен главни кустос отварају, истовремено се враћамо и свим, током тезе већ отвореним питањима. Тако у првом потпоглављу разматрамо значења кабинета чудеса као историјског модела колекционирања и његове употребе данас, у другом се бавимо односима свесног и подсвесног, односно рача и имагинације, којима се јесу бавили и уметници надреализма и дадаизма помињани у другом делу рада, али и уметници на овом Бијеналу. У трећем потпоглављу анализирана су питања критике музеја и шире институционалне критике у савремено доба, а кроз кустоску праксу која се често ослања на концепте коришћене и у кабинетима чудеса, док се у последњем потпоглављу указује на разлоге због којих уметници постају колекционари и као медиј свог израза користе управо поставку кабинета чудеса бивајући свесни свих њених значења и историјских облика. У четвртном сегменту рада дакле, на примеру једне репрезентативне савремене изложбе, поновљени су основни проблеми овог истраживања и тиме су учвршћене полазне хипотезе, док је истовремено читалац уведен у закључна разматрања.

Кључне речи: кабинети чудеса, свет уметности, колекционирање, музеологија, музеј, чудесно, вредност, савремена уметничка пракса.

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: музеологија и херитологија

Dissertation name: Wunderkammer in the Art World: The Use of Historical Models of Collecting in Contemporary Art Practice

Abstract: The subject of the following research is the relation between the heritage and artistic value with an aim to stress their coexistence in the context of contemporary art practice which is based on the historical models of collecting. This subject is formed upon the premises of the history of collecting, museological value constructing and interpretative art theory. The use of aesthetics and concepts of Wunderkammer, a model of collecting practice characteristic for the renaissance period, is recognized in particular modern and contemporary artworks. Therefore, conclusions about the signification of this notion in contemporary Art World are brought. These theoretical positions are seen through the case studies of the relevant Contemporary Art Biennials in Venice (1986 and 2013), as well as through the analyses of, for this topic relevant, works of contemporary Serbian artists (Saša Marković Mikrob, Stevan Novaković, Vladimir Perić, Dragan Papić etc.).

Therefore, after the introduction and constitution of theoretical and methodological framework, in the first part of the thesis, a cabinet of wonder as historical model of collecting is analyzed, while the historical development, significations which this collection had for its owner, but also relations towards the knowledge and ruling value systems in the Renaissance and Baroque era, when this collecting model was dominant, are represented. In the end of this segment it is shown that, with epistemological turn and with the tendency for making the order and clear taxonomies, cabinets of wonders were rearranged into particular modern museum institutions, while this type of collecting practice was not popular any more during the 19th century. However, the second part of this thesis is dedicated to *return* of the cabinets of wonders in theory, but also to the first anti-museum ideas in the period of the disappointments in the rationalism and strict disciplinarity. As we will see in this chapter, some concepts and motives of cabinets of wonders are recognized in the modern art, particularly in the Surrealism and Dadaism, as well as in the works of Joseph Cornell. In order to speak clearly on value as a key element for the subject of this research, it was necessary to make a methodological turn in the third chapter and to dedicate the first part of it to phenomenological analyses of the term *value*, particularly in the context of an object, collection, and museum as institution and as a medium. The made conclusions are further analyzed in the second part of this chapter on the relevant examples of Serbian artists – collectionists. The last segment of the thesis, before the conclusion, is concentrated on the analyses of the Venetian Biennial held in 2013 and the exhibition *Encyclopedic Palace*.

Passing through the key problems which are opened with this setting and by its curator, in the same time we are going back to all, through this thesis already opened issues. Therefore in the first part of the chapter we observe significations of the cabinet of wonder as historical model of collecting and its uses today, in the second we deal with relations between consciousness and unconsciousness, ratio and imagination, which were occupations of DADA and Surrealist artists mentioned in the second segment, but which are also inspiring artworks shown on this Biennial. In the third part we analyze issues of museum critique and wider institutional critique through the curatorial practice which often relies on the concepts used in cabinets of wonders, while in the last part of this chapter the reasons for an artist to become collector and to use a setting of the cabinet of wonder as a particular medium, being aware of all its meanings and historical shapes, are presented. In this fourth segment of the thesis consequently, on the example of one representative contemporary exhibition, the basic problems of this research are repeated and the beginning hypothesis is consolidated introducing in the same time a reader to conclusion.

Key words: Wunderkammer, Art World, collecting, museology, museum, wondrous, value, contemporary art practice.

Scientific field: Art History

Scientific subfield: Museology and Heritology

Садржај

I Увод	11
1. Предмет истраживања	11
2. Циљ истраживања	15
3. Структура рада	15
4. Истраживачки методи и утицаји	18
5. Колекционирање као истраживачки проблем	25
II Кабинет чудеса као историјски модел колекционирања	35
1. Кабинет чудеса као облик колекционарске праксе раног модерног доба	37
2. Претходници кабинета чудеса	41
2.1 Умеће памћења	41
2.2 Театар меморије Ђулија Камила	44
3. Кабинет чудеса као слика свезнања	51
3.1 Представљање знања кроз кабинете чудеса	51
3.2 Класе предмета у кабинету чудеса	55
3.3 Од кабинета чудеса ка уређеној Енциклопедији	60
4. Заборављање кабинета чудеса	64
III Кабинет чудеса као инспирација за модерне уметнике	69
1. Дијалог између уметника и музеја у модерно доба	72
1.1 Модерни уметник у музеју	73
1.2 Модерни уметник против музеја	77
1.3 Појава музеја модерне уметности	78
2. Откриће <i>чудесног</i> у теорији и уметности модерног доба	81
3. Препознавање концепата кабинета чудеса у модерној уметности	88
4. Употреба концепата кабинета чудеса у уметности 20. века	91
4.1 Уметници надреализма као колекционари	91
4.2 Кабинети чудеса на Бијеналу савремене уметности у Венецији 1986. године	96
4.3 Кабинет чудеса у уметности Џозефа Корнела	104
IV Кабинет чудеса као представа система вредности у свету уметности	112
1. Предмет и вредност	114
1.1 Појам вредности	114
1.2 Однос предмета и вредности	115
1.3 Предмет и његов живот	117

2. Улазак кабинета чудеса у свет уметности – уметност као роба и уметност од робе	120
3. Вредност и институционализација уметности	123
4. Време превредновања вредности и настанка ђубришта	130
4.1 Вубриште као археолошки контекст музејског предмета	133
5. Кабинети чудеса уметника-колекционара у Србији	134
5.1 Вубриште за Леонида Шејку – пут ка замку	135
5.2 Вубриште на савременој уметничкој „(не-)сцени“ у Србији	141
5.3 Вубриште као пут до Унутрашњег музеја	148
5.4 Вубриште као пут ка уметниковом музеју	154
V Кабинет чудеса као институционализована представа савремене уметности: случај 55. Бијенала савремене уметности у Венецији	170
1. Енциклопедијска палата савремене уметности	173
2. Отеловљење унутрашњих слика	183
2.1 Кабинет чудеса Борхесовог ума	189
3. Кустос у пољу институционалне критике	191
3.1 Савремени кустос као аутор	195
4. Савремени уметник као колекционар	201
4.1 Уметник у пољу друштвене критике	202
4.2 <i>Wunderkammer</i> као уметников медиј	206
4.3 Заокрет ка почецима музејске мисли у савременој уметности или увод у закључак	208
VI Закључна разматрања или о спирали, лутању и замку	212
1. Методолошка спирала	212
2. Истраживачка лутања	216
3. Замак или повратак предмету	218
4. После краја или једно од могућих решења	221
Литература	225
Илустрације	238

I Увод

1. Предмет истраживања

Предмет овог докторског истраживања јесте употреба кабинета чудеса у савременој уметничкој пракси. Уопштено говорећи, у овој дисертацији биће испитиван проблемски однос између баштинске и уметничке вредности и њихово, неретко међусобно условљено, превредновање. Истраживањем ове релације уочава се да се у одређеним аспектима модерне, а посебно савремене уметности у последњим деценијама 20. и почетком 21. века, појављује модел колекционирања, добро познат у генези музеолошке мисли и историјски остварен у форми кабинета чудеса. Током самог текста освртаћемо се на примере Бијенала савремене уметности у Венецији и изложбе одржане 1986. и 2013. године који директно указују на употребу кабинета чудеса у уметничкој пракси, као и на специфичне примере стваралаштва уметника - колекционара у Србији. Ова све учесталија појава колекционарских мотива у савременој уметности, заправо одговара промени музеолошких и уметничких парадигми у последњим деценијама двадесетог века. Отуда и само докторско истраживање наставља традицију проучавања односа уметничког и музеалног, сада на новим, теоријско-методолошки измењеним оквирима музеологије и херитологије и на веома конкретном примеру употребе концепта кабинета чудеса у модерној и савременој уметничкој пракси.

У контексту саме тезе конкретније говорећи, неопходно је на самом почетку указати на специфична значења неколико термина која ћемо учестало употребљавати. Стога, синтагма *историјски модели колекционирања* односи се на период протомузеја, како га класификују историчари колекционирања када настају збирке различитих предмета које се сматрају претечама савремених баштинских институција. У овом смислу, пажња ће током читаве тезе бити посвећена посебном типу колекционирања – стварању *кабинета чудеса* односно *Wunderkammer*-а. Колекције чудеса, раритета, старина или уметнина стварали су појединци од средњег века на даље, са жељом да кроз мноштво предмета представе своју слику света, лични универзум свог власника, који је увек пажљиво бирао одређене, а одбацивао неке друге предмете. На тај начин, колекционар је постајао креатор сопствене слике света. Ове колекције се током периода просветитељства трансформишу у јавне и уређене збирке које одређеним,

јасно одабраним предметима треба да подуче, те имају истакнуту улогу у култури и образовању.¹

Под основном *баштинском вредношћу* подразумева се *сведочанственост*, односно својство одабраног и сачуваног предмета да у данашњем времену буде документ простора, времена или друштва, односно реалности из које је издвојен. Овај меморијски потенцијал колекције предмета значајан је носилац сећања на основу којих се, бирањем и памћењем изабраних сегмената прошлости, а заборављањем неких других, конструише одређени идентитет.²

Под *савременом уметничком праксом* која се ослања на историјске моделе колекционирања сматра се појава употребе историјских модела колекционирања посебно карактеристична за последњих неколико деценија. Ови модели сакупљања различитих предмета од стране уметника могу се препознати још у атмосфери модерног друштва у којој нови тип уметника – шетача – луталице по граду гомила мноштво предмета без јасног критеријума о уметничкој или некој другој вредности, по искључиво субјективним и сентименталним потребама за превазилажењем усамљености и осећања празнине наметнутог конзументским духом. Чини се као да је количина предмета који носе посебна значења значајна појединцима покренутим сећајућим импулсима у ери све брже и масовније производње данас још импозантнија, те она роба сматрана безвредном, машински произведеним предметима кича, смећем, објекти које уметници често налазе на бивљим пијацама, сада постају значајни чиниоци индивидуалних уметникових колекција – уметничких дела, односно уметникових личних универзума, па је и уметност постављена као „археологија ђубришта“, поље бескрајних могућности³.

Под *уметничком вредношћу*, у контексту овако сагледане уметничке праксе, подразумеваће се превасходно она вредност која је одређена институционалном и интерпретативном теоријом уметности. У овом контексту, пратићемо установљавање вредности уметничког дела тумачећи исто као предмет који није одређен само морфолошким својствима него и интерпретацијама које га уводе у *Свет уметности (Art World)* и одређују. Стога, артефакт који је пред посматрачем сада и овде, увек упућује на један невидљиви свет, скуп околности и система значења у којима је то

¹ У поглављу које следи након уводног биће детаљно елаборирани историја и теоријске анализе везане за кабинет чудеса као историјски модел колекционирања.

² Током рада, у овом контексту позиваћемо се на референтна истраживања у домену музеологије: Ива Мароевића, Збинека Странског, Питера ван Менша, Драгана Булатовића, Милана Попадића и других.

³ Идеја Леонида Шејке, (1982), *Град, ђубриште, замак*, Београд: Књижевне новине

уметничко дело настало и у којима се појављује. Према томе, уметност је везана за одређени скуп друштвених односа и пракси, време и место настанка.⁴ Настанку поменутих теорија коинцидира и настанак институционалне критике чије најаве можемо препознати у антимузејским идеологијама модерног доба, а чија је полазна тачка потенцијал уметности да постане јавна дискусија о друштвено–политичким проблемима, која ће стимулирати релације које до тада нису стимулисане кроз (ре)артикулацију сопствене позиције. Стога ће и однос уметника, а затим и кустоса према владајућим системима вредности, али и према институцији музеја као значајног чиниоца друштва од модерног доба па до данас, бити важна окосница овог истраживања, а поново, у контретном контексту употребе кабинета чудеса као инспирације и медија. Најзад, питање односа, или пре граница између уметника и кустоса, креатора и чувара колекције биће такође значајно питање, посебно у другом делу текста.

Дакле, предмет истраживања ове дисертације јесте однос између баштинске и уметничке вредности, онако како су горе одређене, те њихова међусобна условљеност у контексту модерне и савремене уметничке праксе која се ослања на историјске моделе колекционирања. Савремене интерпретације историјског кабинета чудеса, као што је напоменуто, биће провераване на студијама случаја и то: сегменту изложбе названом *Wunderkammer*, а у оквиру Бијенала савремене уметности у Венецији 1986. године, затим у оквиру савремене уметничке праксе у Србији, док веома значајан сегмент истраживања представља и студија изложбе *Енциклопедијска палата* представљена 2013. године такође у оквиру Бијенала савремене уметности у Венецији.

Иако је на самом почетку истраживачког процеса успостављеним хипотезама претпостављена свесна употреба историјских модела музеализације у савременој уметничкој пракси, на шта указује и сам наслов дисертације, резултати истраживања указују да се ови феномени не могу представити нити разумети без указивања на утицаје модерне уметности у којима се препознаје први пут овакав вид уметникове колекционарске праксе. Стога је читав други сегмент тезе посвећен управо отеловљењу кабинета чудеса у модерној уметничкој пракси, те односу према институцији музеја у овом добу.

⁴ Теорије Џорџа Дикија и Артура Дантоа: George Dickie, (1984) *The Art Circle*, Haven Publications; George Dickie, (1974) *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press; Arthur Danto, (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press; Arthur Danto, (1998), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press.

Теза се може посматрати и као оно што би Жан Клер (Jean Clair) окарактерисао као *дијалог између уметника и музеја*⁵, те свако поглавље – иако концентришући се на различите облике кабинета чудеса прво као историјског модела музеализације, а затим и као уметникове инспирације, уређене колекције јасно одабраних предмета који носе значења, те својеврсног медија изражавања – све време прати однос уметника према институцији музеја, те позицију институције музеја као значајног друштвеног чиниоца од модерног доба на даље. Истовремено показује се да музеј као медиј, тачније у одабраним случајевима чешће његова претеча, кабинет чудеса, бива коришћен за критику институције музеја у модерно и савремено доба. Стога би кључне речи овог истраживања свакако могле бити: кабинет чудеса, музеј, савремена уметност, али и институционална критика и поимање појма вредности у различитим временима и различитим аспектима.

Основне полазне претпоставке овог истраживања су дакле:

1. Идеје и концепти карактеристични за кабинете чудеса као историјски модел колекционирања могу се препознати у стваралаштву модерних уметника;
2. Употреба медија кабинета чудеса у савременој уметности и излагачкој пракси свесна је одлука уметника – колекционара и кустоса који присвајањем овакве поставке својим делима дају вишеслојна значења;
3. Савремени уметници изражавају се кроз медиј кабинета чудеса (претечу модерног музеја) због: жеље да очувају лична сећања, представе свој идентитет, односно креирају и презентују свој микрокосмос; жеље да управо употребом овог медија критикују модерну музејску институцију, као и да кокетирају са владајућим системима вредности; естетски задовољавајуће форме овакве поставке;
4. Оно што су ренесансном колекционару била открића нових континената и истраживања током којих сакупља најразличитије предмете, то модерном и савременом уметнику представљају ђубришта, поља бескрајних могућности по којима он лута и сакупља одбачене предмете свакодневице који ће постати саставни елементи његовог дела;
5. Уметничко и музеално у форми кабинета чудеса међусобно се преплићу.

⁵ Жан Клер, (1978), „Херостат или музеј под знаком питања“, превод у: *Култура 41*, стр. 29-43, Београд: Завод за проучавање културног развитка.

2. Циљ истраживања

Основни циљ истраживања јесте препознавање баштинских модела у контексту савремене уметничке праксе, односно уочавање односа између баштинске и уметничке вредности у овом контексту. Баштински модели се пре свега односе на меморијске механизме, проистекле из колекционарске праксе, а искоришћене у савременом стваралаштву. У складу с тим, посебна пажња је посвећена истицању важности меморијског корпуса у којем и лична, уметникова сећања, али и његова познавања историје уметности и музејске институције имају значајну улогу приликом разумевања односа између баштинске и уметничке праксе.

Током рада тежи се представљању потребе за колекционирањем предмета од стране креативних појединаца, те разумевању разлога за настанак кабинета чудеса као једног облика историјских модела колекционирања, а затим и препознавању сличних форми и концепата у модерној и савременој уметничкој пракси и поново, разумевању разлога из којих уметник постаје својеврстан колекционар, а своја дела компоује управо од објеката – саставних делова личне збирке свесно или несвесно упућујући на кабинете чудеса као историјски модел музеализације.

3. Структура рада

Рад је подељен на шест поглавља у којима, уз уводне и закључне напомене постоји четири тематске целине. Након општих уводних напомена и освртања на феномен колекционирања генерално, прва тематска целина је посвећена сагледавању кабинета чудеса као посебне врсте историјског модела колекционирања. Пратећи настанак и развој ових колекција од ренесансе до периода просветитељства, тежи се одговорима на питања какви су предмети сакупљани и зашто, те шта је колекција значила свом власнику и који су били разлози за креирање исте. Поткрепљеном примерима оваквих збирки данас познатих на основу записаних описа и инвентара, у овом теоријском сегменту тумаче се значења самих термина који сачињавају синтагму *кабинет чудеса*, затим могуће литерарне основе и просторни узорци који упућују на то које је критеријуме свака оваква колекција требало да задовољи, те како се са променама система вредности и односа према знању кроз време она мењала док најзад

није потиснута у овом облику и трансформисана у модерну институцију музеја. Први део рада свакако представља основу за разумевање даљег текста. Наиме, концепти присутни у кабинетима чудеса, значај и значења које предмети у овој колекцији носе, те распоред истих у оквиру колекције, биће понављани у мањој или већој мери у модерној, односно уметности надреализма, дадаизма као и у савременој уметничкој пракси које ће, како желимо да докажемо, инспирацију црпети управо из поменутих форми и концепата овог историјског модела колекционирања, а са веома јасним циљевима.

Већ у наредној тематској целини названој: *Кабинет чудеса као инспирација за модерне уметнике* тражене су компарације између овог историјског модела музеализације у том тренутку већ дуго потиснутог, и одређених дела насталих у првој половини 20. века, односно поређени су концепти присутни у историјском кабинету чудеса са начинима креирања дела и односима модерних уметника према сврси и поимању уметности. Овај сегмент истраживања инспирисан је студијом бијенала савремене уметности у Венецији 1986. године и тада одржаном изложбом *Wunderkammer* коју курира теоретичарка музеологије, професорка Адалђиза Луљи постављајући истовремено један историјски кабинет чудеса и дела уметника дадаизма и надреализма, а тражећи паралеле између ова два. На даље истраживање утицали су и, у Манчестеру 2009. године одбрањена, докторска дисертација Марион Ендт која проблематизује употребу концепата кабинета чудеса управо у модерној уметности а која је донекле потврдила почетну хипотезу овог рада⁶, али и посета изложби *Wanderlust* у Музеју историје уметности у Бечу 2015. године, те присуство пратећим трибинама и учешће у дискусијама са теоретичарима и уметницима који су оповргли неке почетне тезе за ово истраживање, те даље усмерили његов ток. Како сваки сегмент дисертације прати поменут *дијалог између уметника и музеја* и током овог дела текста пажња је посвећена развоју модерне музејске институције, али и првим антимузејским идеологијама насталим крајем 19. и почетком 20. века у књижевности и уметности.

Посебан, несумњиво кључан аспект ове дисертације јесте управо однос према вредности, а у контексту колекционирања предмета, те дефинисање овог појма како у теорији уметности и у музеологији, тако и на другим друштвеним нивоима. Због тога је током трећег сегмента тезе проблематизован појам вредности предмета, саставног дела

⁶ Marion Endt, (2008), "Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art", докторска дисертација, University of Manchester.

колекције (кабинета чудеса) са становишта антрополошких теорија, музеологије, односно херитологије и културе сећања, као и економије, те најзад у контексту институционалне и интерпретативне теорије уметности. Ово трансдисциплинарно гледиште контекстуализовано је кроз примере радова савремених уметника - колекционара у Србији. Нагласак је стога у овом поглављу на посебном меморијском потенцијалу које предмети које уметник бира да сакупља и излаже у форми налик некадашњим кабинетима чудеса, те представљањима уметникових личних, сећајућих универзума кроз овако настала уметничка дела. Како смо горе видели, поменути теоријама уметности коинцидира и настанак институционалне критике, те отворен критички однос уметника према владајућим политичким и вредносним системима, али и према музејској институцији која репрезентује одређене идеологије којима се ови уметници неретко супротстављају. Тако се током ове тематске целине прати и употреба медија кабинета чудеса и музеја, својеврсних уметникових колекција у контексту институционалне, односно друштвене критике.

Последња тематска целина пре закључних разматрања посвећена је студији целокупног Бијенала савремене уметности у Венецији из 2013. године са посебном концентрацијом на изложбу *Енциклопедијска палата* коју курира Масимилијано Ђони. Централна тема овог бијенала свакако подстиче и рад уметника у засебним националним павиљонима, те се како уметници, тако и кустос делом опредељују за такозвани „интернализирани институционализам“, односно институционалну критику у оквиру саме институције, овога пута не музеја, већ бијенала, поставке која у својој основи жели да опонира традиционалној и превише устаљеној музејској, а како ћемо видети бар на овом примеру, у томе не успева. Инспириран управо кабинетима чудеса и свиме ониме што они изазивају како у историјској равни тако и код модерних и савремених уметника са једне стране, али инспириран и теоријама Ханса Белтинга о такозваној „антропологији слике“⁷ која подстиче, видећемо, и многа друга истраживања домена којем припада и ова докторска дисертација, Масимилијано Ђони тако нуди изложбу која готово да сумира све проблеме отворене током овог истраживања у свим сегментима. Од ренесансног умећа памћења чија су правила отеловљена у театрима меморије и колекцијама – сликама света свог власника, преко тежње модерних уметника да своје снове и подсвесно објасне чудесним и отелове кроз алогична јукстапонирања предмета налик оним супротстављањима објеката у кабинету

⁷ Hans Belting, (2011), *An Anthropology of Images. Image, Medium Body*, Princeton University Press.

чудеса, до савремених уметника који тенденциозно користе своја знања о историји музеја те кроз медиј колекције – кабинета чудеса, институцију музеја и њен положај данас критикују најављујући заједно са савременим теоретичарима музеја њен крај у оном традиционалном облику, до укључивања радова не-уметника, дилетаната и аутсајдера у институционализован свет уметности и тиме узбуркавања уметничког тржишта, кустос *Енциклопедијске палате* покушава да направи ефемерни музеј свега на Бијеналу. У овоме, према многим критикама, Ђони никако не успева, али оно у чему тријумфује свакако јесте креирање тродимензионалне енциклопедије проблема са којима се сусрећу савремена уметност и музеологија, а који су подстакли ово докторско истраживање.⁸

4. Истраживачки методи и утицаји

У истраживању се, са једне стране, користи историографска анализа музеолошке и херитолошке литературе са фокусом на проблем колекционирања и вредновања предмета. Са друге стране, спроводи се емпиријско истраживање грађе која се односи на изабране случајеве и анализирају се, у контексту предмета истраживања, одабрани примери, то јест репрезентативни узорци. У последњој, закључној етапи истраживања спровођена је компаративна анализа историјских модела колекционирања и интерпретације одабраних случајева.

Истраживање се ослања на теорију баштинске вредности и на теорију уметничке вредности у контексту интерпретативне теорије уметности. Повезивање ова два теоријско-методолошка приступа, које је већ остваривано у ранијим истраживањима, представља основни методолошки оквир овог истраживања.⁹

Након успостављања општег теоријско-методолошког оквира, истраживање је постављено на анализи грађе која се односи на историјске моделе баштињења, посебно креирања уређених колекција различитих предмета. Посебна пажња је посвећена феномену *Wunderkammer* -а, односно кабинета чудеса и сагледавању овог феномена у његовом историјском развоју. Наиме, за горе постављен проблем истраживања, неопходан је историјски осврт на идеју настанка кабинета чудеса, као и компаративно проучавање развоја *Wunderkammer* -а као колекције предмета у различитим епохама, а

⁸ Ради боље прегледности садржаја, свако поглавље садржаће екстензивни увод у којем се сумирају, односно најављују проблеми којима ће пажња бити посвећена у том сегменту.

⁹ Видећемо кроз примере истраживања Драгана Булатовића, Ненада Радића и Ангелине Милосављевић Аулт.

све то да би се указало на његово коришћење у садашњости. У овом контексту проверавани су и системи вредности који се осликавају у колекцијама предмета – приватним универзумима свог власника.

С друге стране, изучавана је и грађа која се односи на конкретне случајеве две изложбе у оквиру Бијенала савремене уметности у Венецији и савремене уметничке сцене у Србији, те је детаљно анализиран контекст и идеје коришћења појма *Wunderkammer* у модерној и савременој уметности.

Ослањајући се на преиспитивање појма *вредност* у контексту сакупљања различитих „безвредних“ предмета – представника конзумеристичке културе од стране савремених уметника и креирања колекција – уметничких дела од њих, најзад се испитују механизми који су у литератури већ препознати као „теорија смећа“¹⁰ и „археологија ђубришта“¹¹.

Дакле, довођењем у везу испитаних теорија баштинске вредности у контексту сакупљања и презентовања личних уређених збирки са једне, те вредности које савремена уметничка дела која се ослањају на историјске моделе колекционирања представљају с друге стране, тежи се повезивању ова два полазишта и доказивању претпостављених хипотеза.

Након обављеног истраживања закључено је да се исто може интерпретирати кроз спиралну форму. Наиме, сам предмет истраживања указао је и на методолошку путању која би била најлогичнија за читање овог рада. Стога, након уводних разматрања, прве две целине истраживања представљене су хронолошки, односно феномен кабинета чудеса праћен је од свог настанка, преко потискивања овакве форме колекционирања у 18. и 19. веку, до његове поновне анализе и интерпретације у теорији и уметности прве половине 20. века. Ипак, како је због слојевитости предмета овог истраживања било неопходно посветити више пажње анализи појмова *вредности*, *света уметности*, *ђубришта* и употребе *робе* у уметности, а у контексту теме истраживања, трећа тематска целина представља методолошки заокрет те феноменолошку анализу ових појмова и сагледавање њихове употребе у контексту препознавања кабинета чудеса у савременој уметности у Србији. Нови методолошки заокрет и још једна спирала биће видљиви и у последњој тематској целини у којој ћемо кроз анализу Бијенала одржаног 2013. године поновити кључне сегменте истраживања,

¹⁰ Michael Thompson, (1979) *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press.

¹¹ Л. Шејка (1982), нав. дело.

те пратити не само развој употребе кабинета чудеса у савременој уметности, већ и критику модернистичког, линеарног наратива у уметности и критику институције музеја и бијенала, те сугерисање анахронизма и окупљања како дела савремених уметника, тако и оних историјских, а у оквиру манифестације која треба да понуди слику савремених тенденција у уметности. У закључним разматрањима најзад, увидећемо да је спирала својеврсна метафора кроз коју се могу интерпретирати неки од кључних проблема овог истраживања.

Када говоримо о школи односно истраживањима која су утицала на приступ овом, присетићемо се да је на самом почетку напоменуто да ово докторско истраживање наставља традицију изучавања односа између уметничког и музеалног. На исто су стога непосредно утицале студије посвећене колекционарском духу креативног појединца¹², те истраживања посвећена просторима памћења¹³, као и истраживања односа између уметника у кустоса у контексту савремених кустоских пракси.¹⁴ Несумњиво највећи утицај на ауторкино усмерење и истраживачки приступ има њен дугогодишњи професор и ментор дипломског и мастер рада, професор Драган Булатовић који ће додатно инспирисати и конкретне сегменте овог истраживања својом књигом „Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи“.¹⁵

Већ је поменуто да су многа истраживања у овом домену, а донекле свакако и ово, али и много уметничких дела, па и кустоски рад Масимилијана Ђонија када је изложба приређена за венецијанско Бијенале 2013. у питању, инспирисани размишљањима теоретичара Ханса Белтинга о *крају историје уметности*¹⁶, те односима између савремене уметности и историје уметности у ери визуелне културе. У том контексту свакако је важно присетити се и инспирације коју професор Драган Булатовић црпи у поменутом делу, поново од Белтинга, говорећи о међусобном

¹² Студије професора Ненада Радића посвећене феномену колекционирања у различитим епохама, те истраживање професорке Ангелине Милосављевић Аулт посвећено Студиолу Франческа I Медичија, али и курс посвећен колекционирском импулсу који ова професорка води у оквиру Семинара за музеологију и херитологију током ауторкиних докторских студија историје уметности.

¹³ Првенствено истраживања професора Милана Попадића.

¹⁴ Ова размишљања посебно подстичу др Маја Ђирић својим истраживањима кустоских пракси, као и др Никола Крстовић курсом *Девет смрти кустоса* одржаним у оквиру предмета Музеологија 2015. године, као и текстовима који га прате.

¹⁵ Драган Булатовић, (2016), *Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*, Нови Сад: Галерија Матице Српске.

¹⁶ Hans Belting, (2010) *Kraj povijesti umjetnosti? Izmenjeno izdanje*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

преплитању и узајамности разлога за постојање историје уметности и историје музејске институције које, како Белтинг најављује крајем 20. века долазе до својих крајева.

„У том значењу изразито је застаривање музеја као основног облика рецепције научно обрађеног предмета, као излога продуката историјско-уметничке дисциплине. На тој дисциплинарној недостатности ствара се, баш од Белтинговог пророчанства на истеку *кратког* XX века, особена креативност музеја, који прихвата у своје медијске скуте музејичну уметност, тј. уметност која је остала без своје историчне легитимације, па је тражи у наслеђу (инерцији) музејског памћења историчности! Чини се да је идеја музеја мутирала од трезора монета за размену научених *слика света* до казана за подгревање затураних, заборављаних и забрањених виђења *света ствари*. (...) Белтингова запажања и процене падају у време бројних, каткад и драматичних, запитаности и уметника и музеја, како одржати сопствену смисленост. Онако како је *историчност* у концепцијама савремених уметника *потврђивала* даљу смисленост институције музеја, тако је *савременост* у музејским перформансима на крају XX века обезбеђивала актуелност музејске прошлости.“¹⁷

На овом трагу можемо разумети и односе између уметности и музејске институције, те идеју музеја као медија, односно кабинета чудеса као медија, који данас добија другачију сврху. Наиме, видећемо кроз рад, све чешће личне, уметникове колекције овог типа говоре о *невиним историјама* а не великим, репрезентативним владајућим идеологијама, све чешће су то хаотично *спаковани* кабинети најразличитијих предмета који отеловљавају универзум њиховог власника док се идеја музеја враћа својим претечама, кабинетима чудеса ренесансних колекционара.

Поред већ постојећих теоријских расправа у домену колекционирања и грађе која се односи на кабинете чудеса као историјски модел музеализације, значајан сегмент првог дела текста посвећен је, тек недавно преведеном у целости са латинског језика, тексту Самуела фон Квихеберга (Samuel von Quiccheberg): *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (...) из 1565. године који се данас сматра првом музеолошком студијом. Интересантно је да, сасвим случајно, две верзије превода овог текста излазе у готово истом временском периоду (аутори нису међусобно утицали једни на друге како накнадно то објашњавају), једна у оквиру докторске дисертације Стефани Џејн Боури (Stephanie Jane Bowry), а друга од стране Гети истраживачког института 2013. године. Дисертацију Стефани Џејн Боури менторише Сузан Пирс (Susan Pearce) у оквиру Школе музејских студија (School of Museum Studies) на Универзитету Лестер

¹⁷ Д. Булатовић, (2016), нав. дело, стр. 18, 19 (е-издање).

(Leicester University), где настаје још за ову тему веома значајних истраживачких пројеката како професорке Пирс тако и њених сарадника. Боури дакле јуна 2015. године брани дисертацију под називом: *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*¹⁸ у којој објављује поменути превод Квихеберговог текста по први пут, даје основане разлоге због којих сматра да је овај текст утицао на уређење свих кабинета чудеса и објашњавао распоред предмета али и представља свој поглед на употребу кабинета чудеса у савременој уметности највише на примерима дела уметника Марка Диона. С друге стране, у уводном поглављу превода који нуди Институт Гети, преводиоци Марк Медоу и Брус Робертсон (Mark A. Meadow i Bruce Robertson) наводе да је предстојећи текст несумњиво основа за генерално уређење сваког историјског кабинета чудеса, те да се реминисценције историјских кабинета чудеса могу препознати већ у делима уметника надреализма па на даље све до данас.¹⁹ Како током пријаве теме ове докторске дисертације поменута два пројекта превођења и детаљнијег изучавања литерарне основе за кабинете реткости још нису била објављена, она су свакако утицала на сигурније тврдње већ постојећих претпоставки у овом тексту. Размишљања о употреби кабинета чудеса у модерној уметности додатно је усмерило и већ поменуто необјављено истраживање Марион Ендт о употреби концепата кабинета чудеса у уметности дадаизма и надреализма, а којем је такође приступљено тек након остваривања контакта са овом ауторком током већ поодмаклог истраживачког рада. Стога су обим и значај овог сегмента истраживања посвећеног употреби кабинета чудеса у модерној уметности веома увећани у односу на првобите претпоставке.

Ипак, директна инспирација за ову тезу свакако долази током посете поменутом венецијанском Бијеналу 2013. године, те даљег истраживања у Архиву бијенала у Венецији и студије још једне бијеналне изложбе: *Уметност и наука* одржане 1986. године. Тада се по први пут на смотри савремене уметности у Венецији ова два појма јављају заједно (односно наука се по први пут након раздвајања музеја на уметничке и природњачке враћа на изложбу посвећену уметности и то на велика врата), а већ помињани сегмент изложбе *Wunderkammer* који курира теоретичарка музеја Адалђиза Луљи завређује посебно место на изложби подсећајући да су у оваквим просторима некада управо уметност и наука саживеле. Луљи сличне концепте као оне који су се

¹⁸ Stephanie Jane Bowry, (2015) „Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity”, докторска дисертација, University of Leicester.

¹⁹ Mark A. Meadow, Bruce Robertson (2013), *The First Museum Treatise: Samuel Quicchebergs' Inscriptiones 1565*, Getty Research Institute.

односили на значења и распореде предмета у кабинету чудеса проналази управо у неким делима модерне уметности која такође излаже.

Посебно важан сегмент рада најзад, посвећен је колекционарској пракси на модерној и још више, савременој уметничкој сцени у Србији у оквиру које такође можемо препознати уметнике који сакупљају различите предмете креирајући од њих редимејд објекте и инсталације, својеврсне кабинете чудеса. Примери радова ових уметника илуструју теоријску расправу о вредности у оквиру треће тематске целине. Када говоримо о *тражењу* кабинета чудеса у модерној уметности у Србији, на ово истраживање тако посебно утичу већ остварени доприноси историчара уметности у Србији,²⁰ као и посете током истраживања актуелним изложбама и атељеима уметника.²¹

Дакле, ова вишеугаона теоријска расправа помаже да почетне хипотезе овог докторског пројекта буду боље засноване, али током рада установљено је да поменути *углови гледања* нису били довољни за истраживање ове теме.

Наиме, с обзиром на саму структуру проблема, те неопходност вишедимензионалног сагледавања кабинета чудеса као колекције премедета од њеног настанка па све до реминисценција истог у савременој уметности а због јасно одређених значења која предмети у истом носе, мултидисциплинарни, чак трансдисциплинарни приступ овом истраживању био је неопходан. Ова неопходност већ је објашњена у раду: *Мултидисциплинарност као темељ херитологије*²² и то са аспекта посматрања кабинета чудеса као претече музеја, како уметничких тако и природњачких, техничких и других, али и простора из којих ће човек након научних експеримената доћи до много нових теорија, те простора у којима ће уметници и књижевници контемплirati и инспирисати се гомилама чудесних и ретких предмета. Стога, поред теорије музеологије, односно херитологије, те историје и теорије уметности сходно већ објашњеном полазишту, било је неопходно укрстити у овом

²⁰ Посебно истраживања професорке Лидије Мереник, те главног кустоса Музеја савремене уметности у Београду, Дејана Сретеновића.

²¹ Стога велику инспирацију за ову тезу ауторка дугује уметнику Владимиру Перићу и кустоскињи Милицы Перић (р. Стојанов), али и колегама Мирославу Карићу и Дарки Радосављевић из галерије Ремонт који је свесрдно упућују на многе догађаје на савременој уметничкој сцени претходне две деценије, као и приказе који су их пратили.

²² Милена Јокановић, (2014), „Мултидисциплинарност као темељ херитологије“, у: *Теорија и пракса науке у друштву: од кризе ка друштву знања*, Зборник радова са другог научног симпозијума са међународним учешћем, Београд: Хемијски факултет Универзитета у Београду.

истраживању и антрополошке доприносе, а у контексту праћења биографије предмета, као и економска и социолошка разматрања вредности у модерно доба.

Прихватајући антрополошки приступ биографији ствари, расправа о вредности предмета праћена је различитим контекстима у којима се предмет током свог *живота* налази, са посебним нагласком на размишљањима о вредности предмета као робе у модерно и савремено доба, те вредности ових истих предмета када уђу у уметнички, односно музејски контекст. Стога су са једне стране виђења Копитофа, Ападураја, али и Маркса и класичних економиста утицала на формирање става о поимању робе у различитим друштвима, односно временима, док су институционална и интерпретативна теорија уметности Дикија и Дантоа утицале на сагледавање уметничке вредности предмета од тренутка када је исти уведен у свет уметности. Истовремено се јавила и потреба за истраживањем институционалне критике која својим настанком коинцидира овим теоријама, а крије одговоре на нека питања која постављамо на самом почетку дисертације. Најзад, када говоримо о вредности предмета у музејском контексту, музеалност, односно сведочанственост и меморијски потенцијал предмета, саставних делова колекције, сагледан је кроз призму постојећих музеолошких и херитолошких студија, те културе сећања.

Током истраживачког процеса, поред рада у Србији, боравци на поменутом Бијеналу 2013. године које најзад представља и одабран случај детаљно анализиран у овој дисертацији, те помињан рад у Архиву бијанала у Венецији били су веома значајни. Такође је део истраживања обављен и у Библиотеци института за историју уметности у Паризу, као и у оквиру Музеја историје уметности (Kunsthistorisches Museum) у Бечу где је посећена поменута изложба посвећена уметности Џозефа Корнела и узето активно учешће у пратећим програмима – трибинама и дискусијама којима тада присуствују значајни теоретичари музеологије и уметници.

4. Колекционирање као истраживачки проблем

На самом крају овог увода, можда је ипак неопходно осврнути се на колекционирање као трајући процес сакупљања који се јавља још у праисторији, различите облике ове активности све до данас, те различите појаве до којих колекционирање доводи међу којима је и она на којој ћемо се касније задржати током овог истраживања - кабинети чудеса, односно куриозитета.

Генеза сакупљачке активности може се лоцирати у европским праисторијским заједницама из трећег миленијума пре нове ере. Од тада, па све до савременог доба, сакупљање је прошло кроз различите фазе, сваку окарактерисану низом различитих појава које ће непроцењиво допринети дискусијама које се тичу колекционирања, креирања првих уређених јавних поставки, те најзад настанка и функционисања модерних музеја. Колекционирање, као првенствено креативни импулс, утицаће не само на развој музеја, те ће теорије о колекционирању постати саставни део музеологије, већ ће утицати и на саму уметност, бити велика инспирација уметницима и најзад и саме колекције ће постати уметничка дела и предмет уметничке теорије.

Сузан Пирс пише о историји колекционирања у дугој европској традицији и препознаје четири фазе развоја ове праксе: „архаични пролог“, „рана модерна“, „класична модерна“ и „пост-модерна“. Од ове четири, прва, односно „архаична“ која укључује: рано нагомилавање залиха и погребна добра, акумулацију у грчким храмовима и шкрињама на отвореном, краљевске колекције хеленских вођа, колекције уметнина и куриозитета које су креирали Римљани и реликвје које су чували средњовековни принчеви и цркве. Рано модерну фазу колекционирања Пирс смешта у 16. и 17. век и ренесансно колекционирање, те појаву кабинета чудеса, креирање уметничких дела која и сама представљају микрокосмос света, да би класично модерну фазу она препознала у 18. и 19. веку, па чак и на почетку 20. столећа када предмети у колекцијама у духу просветитељства прво бивају одвајани у различите категорије, те служе научном истраживању, у колекцијама се успоставља ред насупрот дотадашњем хаосу, да би убрзо били основани и први музеји, како уметнички тако и музеји историје природе. Последња пост-модерна фаза колекционирања траје од 20. века и

окарактерисана је изазовима вредности, преиспитивањима разлога за сакупљање, као и преиспитивањем знања о свету и актуелних система вредности.²³

Колекционирање је изузетно комплексан феномен, који, уколико желимо да разумемо, морамо сагледати кроз призму различитих дисциплина, а не само кроз поменуте музеолошке и историјско-уметничке теорије, већ и у светлу антропологије, те социологије и историје саме. Од 1980. године па до данас, објављено је много различитих радова посвећених истраживању колекционирања и музејским колекцијама. Нове перспективе најавила је збирка есеја чији су уредници били Мекгрегор и Импеј (Macgregor, Impey) настала након међународне конференције у Оксфорду.²⁴ Интересовање је тада било усмерено на колекције природних куриозитета, научне инструментне и друге предмете који немају очигледан естетски значај, док су цењени нови квалитети. Политички аспект креирања музеја, социолошки приступи и културна политика која је била умешана у креирање јавних и приватних колекција – биле су честе теме теоретичара како би се подржало разумевање овог феномена.²⁵ Нови правац у истраживању наглашен је публикацијом из 1989. године: *Journal of the History of Collections* која је постала форум за размену идеја и примену нових приступа колекционирању.²⁶ Инаугурацију нове ере у историји колекционирања, а самим тим и у историји музеја, најавила је и публикација Хупер Гринхил (Eileen Hooper Greenhil) из 1992. године и теза којом ова ауторка изучава ренесансно колекционирање под утицајем Фукоа и користећи приступ „ефективне историје“, а којој ћемо се детаљније вратити током наредног поглавља.²⁷

Кжиштоф Помиан (Krzysztof Pomian) 1990. године објављује свој поглед на колекционирање. Он сугерише да колекција треба да се посматра као институција која саживи са човеком како просторно, тако и временски и стога је веома комплексан феномен чија се историја мора сагледати кроз географску, политичку, религиозну, интелектуалну, уметничку, економску и друштвену призму. Он закључује да је колекција јединствен домен чија историја не може бити сагледана кроз неке уже

²³ Susan M. Pearce, (1992), *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester and London: Leicester University Press.

²⁴ *The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, (1985), Ed. by O. Impey and A. Macgregor, Oxford: Clarendon Press.

²⁵ Што је видљиво у студијама осамдесетих година: Пола ди Мађа (Paul di Maggio) на Универзитету Јејл, САД, Доминика Пулоа (Dominique Poulot) на Сорбони у Паризу, Француска, Ли Шермана (Lee Sherman) у Њу Џерсију и других.

²⁶ *Journal of the History of Collections*, (1989), Volume 1, Issue 1, Oxford University Press, преузето децембра 2015. са: <https://academic.oup.com/jhc/issue/1/1>.

²⁷ Eileen Hooper -Greenhil, (1992), *Museums and Shapping of Knowledge*, London and New York: Routledge.

оквиру историје уметности, наука или саме историје. Она пре треба бити виђена кроз сопствену историју концентришући се на *семиофоре* односно предмете који носе значења, њихов настанак, кружење и коришћење. У семиофоре тако спадају не само уметничка дела већ и реликвије прошлости и предмети нађени у природном окружењу и егзотичном свету. Када се изучи историја кружења ових предмета, не може се избећи историја економије, посебно када се ради о расту и развоју тржишта семиофора. Најзад, са историјом њихове „конзумације“, историјом класификације предмета и значења похрањених у њима, долазимо до контакта са интелектуалном историјом, као и историјом оних који су изложили семиофоре и који долазе да их гледају, односно социјалном историјом.²⁸

Ова вишеугаона историја колекција наглашена је такође и у књизи чији су уредници Елснер и Кардинал (Elsner, Cardinal) где је дефинисана као „наратив о томе како је људски род тежио да смести, присвоји и прошири таксономије и системе знања које је наследио“.²⁹ Како би се овакав став нагласио, есеји у овој публикацији прихватају различита полазишта и методолошке приступе својим темама.

Занимљиво је размишљати о покушајима да се дефинише колекционарска пракса како би се с једне стране открила мотивација за сакупљање, сагледале се различите колекције, њихова веза са човеком и са прошлошћу. Једну од првих дефиниција нуди Дурост (Durost) још 1932. године сугеришући да је колекција у основи одређена природом *вредности* која се приписује предмету или идејама које исти поседује. Ако је доминирајућа вредност предмета у колекцији за особу која је поседује у појединачним предметима, односно ако се исти вреднују примарно за коришћење, намену или према естетски задовољавајућем квалитету, овакви предмети не могу чинити уређену колекцију. Ако је, са друге стране, доминирајућа вредност предмета у колекцији репрезентативна или репрезентациона, односно ако се одређени предмет или идеја вреднује због везе коју има са осталим предметима или идејама у низу, серији, ако је предмет део целине, узорак класе, онда се може говорити о колекцији. Ово чува значајну разлику између предмета који се чувају за коришћење и оних који се чувају као део низа: идеја серије или класе креира појаву колекције.³⁰ Иако

²⁸ Krzysztof Pomian, (1990), “The Collection: between the Visible and the Invisible“, in: *Collectors and Curiosities. Paris and Venice 1500-1800*, Cambridge: Polity Press.

²⁹ Roger Cardinal, (1994), *The Cultures of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books, стр. 2

³⁰ Walter N. Durost, (1932), *Children’s Collecting Activity Related to Social Factors*, New York: Teachers Collage, Columbia University.

се ова дефиниција односи највише на „уобичајене, традиционалне” колекције попут колекција поштанских марка или природних врста, зачина, параметри који су поменути се препознају у готово свим осталим дискусијама о колекционирању. Бодријар (Boudriard), Стјуарт (Stewart), те већ помињани Помиан, Пирс, Кардинал, да именујемо само неколико теоретичара који расправљају о феномену колекционирања, виде значај у Дуростовом гледишту поменутих фактора приликом разумевања колекционирања и посвећују велику пажњу покушајима да дефинишу сваки од фактора појединачно и њихову везу са креацијама колекција. Стога Помиан прави јасну разлику између „видљивих“ намена предмета и оног „невидљивог“ значењског потенцијала који семиофоре носе.³¹

Мике Бал (Mike Bal) 1994. године објашњава колекционирање као „процес који се састоји од конфронтације између предмета и субјективних фактора понашања“³², док сличан мотив препознаје и Аристид (Aristides, 1988) указујући на колекцију као „организовану опсесију“³³. Класификација и ред су две најзначајније појаве приликом колекционирања и носе низ различитих импликација на формирање колекција и њихово разумевање. Колекционирање је „отеловљење класификације“³⁴ и везује се за идеју „употпуњавања“. Класификација такође означава разлику између „колекционирања“ и других форми „акумулације“ или „гомилања“. Колекционирање је активност везана за друштво и људске односе.³⁵ Видећемо да се ови 'критеријуми' колекционирања директно односе и на тип колекције најпознатији као *Wunderkammer*, односно кабинет чудеса.

Важно је нагласити да се концепт колекционирања (лат. *colligere* – одабрати и сакупити) разликује од процеса простог сакупљања, акумулације. Овај други, може се односити на нагомилавање хране, папира и сличног и представља „инфериорно стање сакупљања“. Следећи стадијум јесте акумулација серија идентичних предмета без јасне идеје о сврси оваквог скупа, док само колекционирање увек јесте у односу на културну оријентацију, вредносни систем и друштвене ритуале, те се предмети који бивају одабирани за различите колекције увек могу довести у везу са човековим идентитетом

³¹ К. Pomian, (1990), нав. дело.

³² Mike Bal, (1994), Telling Objects A Narrative Perspective on Collecting, in: *The Culture of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books, 123-145.

³³ Према: S. M. Pearce, (1992), нав. дело.

³⁴ R. Cardinal, (1994), нав. дело, стр. 2.

³⁵ Jean, Baudrillard, (1994) The System of Objects, у: *The Culture of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books, 24-41.

и поимањем стварности.³⁶ Једна од разлика између поседовања и колекционирања је што ово друго укључује и ред, систем, употпуњавање, креирање збирке. Чист интерес колекционара није у унутрашњој вредности предмета његове жеље. Тако је суштинска разлика између поседовања и креирања колекције креирање реда и могућности употпуњавања коју колекција поседује. Колекционирање схватамо као селективно, активно и дугорочно тражење, поседовање и представљање групе међусобно повезаних објеката (материјалних ствари, идеја, бића или искустава) који доприносе и додају изузетно значење ентитету (колекцији) коју ова група чини. Колекционирање се увек односи на активног сакупљача, лично је и субјективно. Колекција свакако представља више од суме својих делова на једном месту. Врста посебне вредности је успостављена у групи од стране онога који је поседује, а са препознавањем ове додатне вредности, долази и давање дела сопства – идентитета – уграђивања личног идентитета у саму колекцију. Колекционар, баштиник тако, према професору Булатовићу: „жуди за препознавањем себе у корпусу света, света који се спознаје у својој збирци, свом *theatrum mundi*, рекао би *стари* колекционар.“³⁷

Ипак, много индивидуа бави се сакупљањем и колекције најзад указују на елементе више од једног начина схватања, показујући да оно што је некада био сувенир једној особи, може постати предмет жеље некој другој, односно најзад постати део систематске музејске поставке. Пирс наводи чак шеснаест могућих мотива за колекционирањем и то: хоби, естетски дојам, такмичење, ризик, фантазија, осећај заједништва, престижа, доминације, задовољење чула, сексуална предигра (ова два могу да коинцидирају), жеља да се предмети поновно уоквире, задовољавајући ритам истости и различитости, амбиција да се достигне савршенство, проширење сопства, реафирмација тела, производња родног идентитета, достизање бесмртности. С друге стране, Белк крајем осамдесетих година двадесетог века такође пише о мотивима за колекционирање и чак прави листу истих указујући да: колекционирање легитимише жељу за поседовањем као уметност или науку, колекције служе као продужци сопства, колекције ретко почињу са одређеном наменом, колекције теже специјализацији, компулсивност и зависности прожимају колекционирање, пост-мортем проблеми дистрибуције су значајни колекционарима и њиховим породицама,

³⁶ J. Baudrillard, (1994), нав. дело, стр. 22.

³⁷ Драган Булатовић, (2009), *Музеј као економија жеље*, у: Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду, стр. 23.

конверзије из профаног у свето догађају се када предмети постају део колекције, истовремено постоји жеља и страх од употпуњавања колекције.³⁸

Бал такође препознаје све ове мотиве као све чешће уочљиве и сугерише појаву која их све обједињује, а то је фетишизам.³⁹

Ипак, Пирс прави јасну разлику између такозваних колекција сувенира, фетишистичких и систематских колекција. Иако су сувенири и фетишистичке колекције на супротним половима у оном смислу на који начин се човек односи према њима, постоји и тачка у којој се ови супротстављени полови сусрећу. Обе праксе део су покушаја да се креира задовољавајући приватни универзум и обе то покушавају извлачењем предмета из мреже социјалних веза, тежећи да зауставе, залече време. У музејима, стога, оне су посматране као одвојене и статичне, плутајући у врсти бессврховитог лимба. Веома је другачији начин на који човек цени и препознаје оно што Пирс назива систематском колекцијом.

Систематска колекција зависи од принципа организације. Систематско сакупљање не функционише као акумулирање примерака, као што је случај код фетишистичког и сакупљања сувенира, већ као одабир примера који ће стајати као представници свих других у врсти и употпунити поставку, употпунити место у колекцијама. Нагласак је на класификацији, у којој су узорци издвојени из свог контекста и физички распоређени у, до детаља креиране, серијске везе. Ово је омогућено дефинисањем ограничења поставке. Колекционирање је обично позитиван интелектуални чин креиран да укаже на сврху. Две основне карактеристике систематских колекција јесу да је она нешто јавно – не приватна колекција, као и да је по природи оваква колекција виђена као представа, поставка. Свакако, креирање уређене колекције један је од начина на који ми организујемо сопствену везу са спољашњим, физичким светом којег су колекције делови. Оно је део везе између субјекта, односно сваког појединачног човека, и објекта, односно целокупног света који га окружује, како материјалног, тако и нематеријалног. Колекције су дакле, значајан елемент у човековом покушају да конструише свет, па је и труд да их разуме уједно и један од начина да се ова веза појединца са светом истражи. Предмети су тако спољашње душе: спољашње због тога што су они физички одвојени и удаљени, али душе зато што их значење које је пројектовано на њих доводи у унутрашњост наших

³⁸ S.M. Pearce, (1992), нав. дело.

³⁹ M.Bal, (1994), нав. дело.

личних живота.⁴⁰ Велики број теорија покушава да одгонетне однос између човека и предмета које поседујемо и сакупљамо.

Најзначајније семиотске појаве које Сузан Пирс препознаје посматрајући предмете као делове колекције са два различита аспекта јесу метафора, односно предмет као симбол, могућност подстицања арбитрарне асоцијације код човека предметом, као и метонимија, односно предмет као знак за целокупну категорију одређених предмета. Управо ове релације, ауторка препознаје као кључ који нам помаже да рашчивијамо основни аспект природе колекционирања. Све што улази у колекцију било какве врсте јесте резултат некакве селекције. Процес одабира, селекције, је основни чин сакупљача, независно од тога које он интелектуалне, економске или идиосинкратске разлоге има када одлучује шта ће одабрати за колекцију, а шта одбацити. Оно што он одабира носи суштинску, директну и органску везу, то је метонимијска веза, са телом материјала из којег је одабрано јер је интегрални део тога. Али сам чин бирања је од посебне важности. Тиме што је изабран и убачен у метонимијску мрежу, одабран предмет у колекцији сада има репрезентативну или метафоричну везу⁴¹ са својом целином (својим целим). Постаје слика онога за шта се верује да целина представља, и иако остаје само један део целине, више није додат фрагмент, јер сам постаје преплављен значењем.⁴²

Ипак, оно што је свакако најчешће везивано за колекционарску праксу у теорији јесте веза колекционирања са прошлошћу. Колекције су карактерисане као јединствени бастиони који одолевају зубу времена и комбинују неколико тема: жељу и носталгију, чување и губитак, потребу да се креира сталан и комплетан систем против уништавања времена. Бењамин и Адорно назвали су колекционирање „практичним меморисањем“. Проширење свих ових идеја јесте свакако тежња бесмртности, врховни од свих поменутих мотива.

„Чин колекционирања обухвата примарно два мета концепта. Први је више оријентисан ка споља, охрабрење да се пригрли материјал проживљеног искуства са жељом да се класификује, истражи и прослави перцепција човечанства, мисли и системи знања. Друга је много више интерно оријентисана, израз појединца и његовог укуса и потрага за сопством. Ове две нису међусобно искључиве и заправо деле констелацију карактеристика попут културног и бихејвиоралног феномена.“

⁴⁰S. M. Pearce, (1992), нав. дело, стр. 36,37.

⁴¹ Наративна средства поставке колекције могу се упоредити са реторичким фигурама: метафором, метонимијом и синегодохом. Види: F.R. Ankersmit, *Retorika muzejske postavke*.

⁴² S. M. Pearce, (1992), нав. дело, стр. 39-50.

Ако прихватимо збирку, односно јасно селектовану и уређену колекцију предмета као својеврстан систем вредности којим једно друштво, односно појединци у том друштву одабирају да чувају и представљају одређене сегменте, а да заборављају и одбацују неке друге, можемо поставити питање, шта је онда карактеристика која одређен предмет чини вредним за човека, односно друштво, те достојним чувања за будућност и презентовања другима?

Колекција је у основи одређена природом вредности датих предметима, или идејама иза самих предмета. Кжиштоф Помиан примећује различите вредности које предмет може да има. Са једне стране свакако је то утилитарна, функционална вредност предмета који још увек могу обављати своју првобитну намену. Ипак, Помиан препознаје и предмете који поред утилитарности поседују и спољашња, симболичка значења, као и предмете који су потпуно одвојени од своје првобитне намене, те, у оквиру збирке реконтекстуализовани, постајући семиофоре. Семиофоре, како смо већ видели, представљају предмете пуне невидљивог значењског капацитета који немају никакву утилитарну намену.⁴³

У различитим временима наравно, различити предмети постају семиофоре. У историји колекционирања, те креирања музејских збирки можемо препознати неколико основних својстава доминирајућих семиофора. Уколико посматрамо збирке од почетака већ поменутог периода креирања првих јавних збирки и протомузеја, свакако ћемо препознати тенденције хуманиста ка старинама, античким предметима (ове тенденције ка сакупљању предмета прошлости препознају се и данас и не односе се искључиво на Антику) којима је управо то што потичу из прошлог, величаног времена довољна карактеристика да буду сматрани вредним сакупљања. У нашој имагинацији, колекције чине друга времена и места нама доступним и отвореним: „Датум настанка неког предмета је од примарног значаја за колекционара који је опседнут прошлосту. Он га вреднује због асоцијација, да је једном припадао некоме којег овај може визуализовати као самог себе. Предмет је сведок: поседовање овог предмета увод је у историју. Један од највећих снова сакупљача је радост откривања прошлости у костиму археолога.“⁴⁴

Другу групу семиофора чинили су различити необични природни објекти, такозване *натуралие*, поседовањем и изучавањем којих је човек симболично тежио да

⁴³ К. Pomian, К. (1990) нав. дело.

⁴⁴ S.M. Pearce S. нав. дело, str. 51.

разуме и контролише изузетно моћну природу. Још од 15. века велики дигнитет добијају и уметничка дела – рељефи, слике и скулптуре са изузетним естетским карактеристикама, али и потенцијалом да „сама уметност може прелазно учинити трајним. (...) Уметник је виђен као привилеговано биће, у томе што је способан да освоји време, не скоком у вечност, већ у самом секуларном свету, бивајући креатор дела која су истовремено данас видљива и дуготрајна.“⁴⁵ Кжиштоф Помиан препознаје и четврту категорију семиофора - научних инструмената.

Временом, различите ренесансне, па и барокне колекције постају амблеми друштвеног ранга, да би време раније поменутог стварања уметничког и тржишта предмета из збирки, па и читавих колекција, довело до све бржег настајања нових семиофора. Наиме, константно растућа улога новца у омогућавању власништва над постојећим семиофорама доноси многе последице. Одређене категорије предмета који се сакупљају, првенствено слике и античка уметничка дела, убрзо су постале недоступне свима онима без довољно средстава да их откупе. Ово је водило до стварања механизма који подстиче трансформацију презрених и одбачених предмета у семиофоре.

Припадници средњег сталежа, а међу њима и многи писци, научници и уметници нису имали довољно економских средстава да постану власници великих збирки које би изучавали и које би их инспирисале, те управо са све већим порастом оваквог слоја становништва, као и све јаснијим просветитељским идејама, долази до економизације збирки, њиховог отварања за јавност, те креирања првих музеја. Ипак, у овој веома сажето приказаној колекционарској историји, музејима претходе како збирке куриозитета, тако и театри меморије који најбоље упућују на тежњу човека да креира лични микрокосмос, сва знања света окупи на једно место, створи место које ће бити компендијум знања, било као енциклопедија у виду текста или као збирка различитих предмета и врста које су стварали природа и човек.

У уводном сегменту тезе дакле, успоставили смо проблем и методологију истраживања, те указали на циљ истог. Установивши да је кабинет чудеса само један од облика колекционарске праксе у историји колекционирања, у овом сегменту сажето смо представили и шире оквире колекционирања као истраживачког проблема, као и различите углове из којих се ова активност може изучавати. Даљи рад биће фокусиран

⁴⁵К. Pomian, (1990), нав. дело, стр. 36.

искључиво на кабинетe чудеса као веома чест облик колекционарске праксе током ренесансе и барока, те њихову употребу у делима модерних и савремених уметника, онако како смо овај проблем поставили у овом уводном сегменту.

II Кабинет чудеса као историјски модел колекционирања

Прва тематска целина ове тезе која је пред нама има за циљ ближе одређивање кабинета чудеса као историјског модела музеализације, те појашњавање основних разлога за настанак ове колекције у ренесансној и барокној Европи, концепте према којима су се предмети у кабинету чували и распоређивали, те сврху овакве колекције у контексту идентитета њеног власника, али и утицаје овог начина колекционирања на настанак и развој првих модерних музеја.

Стога ће кабинет чудеса као колекција бити сагледан у оквиру шире слике различитих збирки предмета настајалих у исто време. Видећемо да, иако постоје слични називи за концептуално мање или више сличне колекције које настају у ово доба, нама кабинет чудеса односно некада називан кабинет куриозитета јесте посебно значајна одредница и за даље истраживање. Стога ћемо посебну пажњу посветити анализи термина који одређују ову синтагму. Док ће кабинет касније у модерној и савременој уметности бити препознат као медиј, кутија или пак инсталација која заузима целу собу или цео животни простор уметника, истовремено и простор за контемплацију још од ренесансних кабинета све до данас, појам чудеса, понудиће неколико слојева значења изузетно значајних за разумевање овог историјског модела музеализације, али и препознавање његових концепата у модерној и савременој уметности.

У даљим потпоглављима ове тематске целине бавићемо се појавама које су претходиле ренесансним кабинетима чудеса и веома утцале на исте, затим разумевањем кабинета чудеса као збирке предмета у којој колекционар жели да окупи све знање овога света на једно место, да представи слику света онако како је он види, те и себе позиционира као суверена у оквиру ове слике. Тако ће пажња бити посвећена и спису Самуела фон Квихеберга за који се данас поуздано сматра да је био основа за уређење предмета у оквиру једне колекције куриозитета. Пратећи закључке Хупер Гринхил, те њену примену

фукоовских епистема на односе колекционара према предметима у колекцији, пратићемо и развој и трансформацију кабинета чудеса од наизглед хаотичних збирки како природних тако и артифицијелних творевина, до све уређенијих колекција у којима се предмети временом одвајају, све док се исте најзад не трансформишу у дисциплинарни музеј.

У ери рационализма и просветитељства није било простора за збирке пуне необјашњивих предмета који ће мамити колекционара да даље лута и сакупља што чудесније објекте нагомилавајући их у својој поставци. Тада је пажња била усмерена на јасне класификације, таксономије, те пописивање свег знања света у табеле и стварање Енциклопедије. У овом периоду Западна Европа и Северна Америка заборављају на кабинете чудеса док на сцену полако долазе модерни музеји, идеолошки конципиране репрезентативне владарске институције. Последњи сегмент овог поглавља биће посвећен управо овим збивањима „заборављања“ кабинета чудеса као историјског модела колекционирања.

Ово поглавље дакле има за циљ да пружи основу и дефинише све оне карактеристике кабинета чудеса које ћемо касније препознавати у модерној и савременој уметничкој пракси. Од значења термина, преко начина јукстапонирања и „паковања“ предмета у витрине, до симболичког значења које имају предмети у контексту збирке која тежи да покаже слику света, владајуће системе вредности једног друштва, те позиције власника колекције као колекционара и њеног куратора – сви елементи овог поглавља биће значајна основа за даље читање тезе. Најзад, само у овом поглављу представљен је историјски модел музеализације познат као кабинет чудеса, односно кабинет куриозитета (раритета). Даље истраживање тежиће да докаже да су концепти ове историјске појаве примењивани у уметности са јасним разлозима, док се историја институције музеја исписивала паралелно, те док је парадоксално, кабинет чудеса са једне стране постао претеча модерног музеја, а са друге стране својеврсни медиј који ће уметницима служити и за представљање антимузејских идеологија и касније критику управо институције музеја.

1. Кабинет чудеса као облик колекционарске праксе раног модерног доба

Ако говоримо о историјским моделима музеализације неопходно је осврнути се на различите термилошке одреднице које су се односиле на различите типове помињаних колекција. Сам термин *музеј* (грч. Μουσείον, Mouseion), који ћемо кроз ову тезу 'провлачити' кроз многе контексте, те пратити трансформацију значења овог термина, на старогрчком језику односи се на простор посвећен музама, кћерима богиње сећања, Мнемозине и врховног бога Зевса. Ипак, повезивање музеја са систематским сакупљањем и проучавањем материјала вероватно почиње са Аристотеловим путовањима на острво Лезбос половином 340. године пре нове ере где је он са својим учеником Теофастом почео да сакупља, сврстава и изучава ботаничке примерке. Своја истраживања Аристотел је након сакупљања настављао са својим ученицима у лицејима, заједницама научника и ученика организованим да се систематично изучавају биологија, историја и други предмети. У лицеју је постојао *музејон*, који се како Абт објашњава, тумачи као место где су научници живели и као културни центар у којем су они обављали сва своја истраживања. Сматра се да и Александријски музејон, једна од најславнијих институција класичне антике, потиче управо од идеје Аристотеловог музејона. Наиме, када је Птоломеј I Сотер 331. године пре нове ере почео да гради Александрију, тежио је да по слави постане наследник Александра Великог, а та тежња подразумевала је и оснивање институције сличне лицеју Александровог чувеног учитеља Аристотела. „У раду музејона учествовали су највећи умови античког света, делатности уређивања и каталогизације које су тамо установљене промениле су природу западњачког образовања, а збирке – библиотеке за које се каже да су бројале више од пола милиона врхунских радова – чиниле су основу за велики део класичне литературе која је надживела пропаст грчке цивилизације“, сумира Џефри Абт (Jeffrey Abt).⁴⁶ Иво Мароевић ће појаснити да: „Александријски музеј стога сабира књиге (у оном облику у којем су се тада појављивале), минерале и природне реткости, има ботанички и зоолошки врт, стимулише читање и друштвени живот, усмерен је према изучавању књижевности, повести, астрономији, а не познаје уметничке збирке.“⁴⁷ С друге стране, бројне уметничке збирке се истовремено

⁴⁶ Džefri Abt, (2014), „Poreklo muzeja“ у: *Vodič kroz muzejske studije*, p. Šeron Mekdonald, Beograd: Clio, стр. 171-200.

⁴⁷ Ivo Maroević, (1993) *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, стр. 18.

формирају у храмовима, па слике и рељефи у овим колекцијама илуструју велике песнике, вајаре, представљају развој уметности и њен процват.

Ипак, период који се у историји музеологије сматра почетком развоја ове баштинске институције у савременом смислу, свакако је доба Ренесансе, као и развоја хуманистичке мисли, али и жеље за сакупљањем старина, античких знања и споменика, који бивају откривани, опонашани, односно преузимани и сматрани изузетно вредним, те величани. Пола Финленд (Paula Finlend) објашњава реч *musaeum* као епистемолошку структуру која обухвата различите идеје, представе и институције⁴⁸ и доводи је у везу са речима које су означавале „интелектуалне и филозофске категорије, попут речи *bibliotheca*, *thesaurus* или *pandechion* („свеобухватајуће”), визуелне конструкте као што су *cornucopia* (рог изобиља), *gazophylacium* (трезор, ризница палате или храма), и просторне домене попут *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria*, *theatro*. У протом периоду музеја, петнаестом, шеснаестом и седамнаестом веку, колекције раритета (чудеса, старина, уметнина) биле су смештене у приватном домену, у просторијама називаним *camerino*, *studietto*, *scrittoio* (*scriptoio*), *cabinetto* (*gabinetto*), *tesoro* (*tesoretto*), *guardaroba* или *antiquario* (*antiquarium*). Сви ови називи означавају у различитим варијететима радну собу испуњену драгоценим предметима.⁴⁹ Колекције драгоцености настајале су дакле од стране појединаца и кроз мноштво предмета представљале су личне универзуме својих власника, који је увек пажљиво бирао одређене, а одбацивао неке друге предмете. На тај начин, колекционар је постајао субјекат сопствене слике света.⁵⁰

Свакако најпознатије и најутицајније колекције до данас јесу **кабинети чудеса**, некада називани и кабинетима куриозитета, односно реткости – разнолике, приватне колекције које су цветале у Европи од краја петнаестог до чак осамнаестог века.

Кабинети чудеса имају дугу традицију истраживања. Неопходно је навести спис Самуела Квихеберга (Samuel von Qiccheberg) из 1565. који, видећемо, представља литерарну основу за уређење кабинета чудеса који у овом периоду и настају, а који је касније прокламован и као први музејски трактат.⁵¹ Након дугог периода „тишине“ када је реч о истраживањима посвећеним кабинетима чудеса, али и самом њиховом

⁴⁸ Paula Finlend, (2004) “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy“, in: *Grasping the World*, London: Ashgate Pub Ltd , p. 160.

⁴⁹ Ангелина Милосављевић-Аулт, (2005), Студиоло као предмет истраживања у историји уметности и историји колекционарства, *Гласник Народног музеја Црне Горе*, Нова серија, II књига, Цетиње.

⁵⁰ Исто, стр. 121-145.

⁵¹ Samuel von Quiccheberg, (1565), *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi Completentis (...)*, Munich: Adam Berg.

настанку, почетком 20. века настаје студија Јулиуса Шлосера (Julius von Schlosser), бечког историчара уметности, који 1908. године у Лајпцигу објављује, истраживање посвећено *Kunst-* и *Wunderkammer*-има позне ренесансе.⁵² Видећемо да ће овај текст веома утицати на даља истраживања посвећена кабинетима чудеса. Најзад, друга половина 20. века, као и 21. век доносе већи број истраживања посвећених појави кабинета чудеса, те просторном и концептуалном уређењу оваквих колекција, али и истраживања посвећених појединачним примерима историјских кабинета реткости. Студија која је вероватно најзначајнија за разумевање овог феномена јесте дело Хупер Гринхил (Eliean Hooper Greenhil) којој ћемо се током даљег текста неретко враћати.⁵³

Сам термин *кабинет* је био врло прилагодљив. Могао је да се односи на део намештаја, креденац који је чувао дату колекцију, на собу или низ просторија у којима је колекција чувана и излагана, као и на колекцију саму. Колекције су обично чуване и излагане у приватним резиденцијама, али могле су се наћи у полу-јавним просторима као што су цркве, вртови, библиотеке, места за састајање и кафеи, као и у поставкама грађеним баш за ову сврху. Тако, термин *кабинет уметнина и чудеса* постепено долази у употребу. Коришћен је да укаже на затворен простор, често тескобан и скучен и понекада скривен, карактеристичан по томе што се нивои предмета у њему користе како би били изучавани пре него како би били изложени. Око 1550. године, реч *Kunstkammer* појавила се на немачком, да би јој се ускоро придружио и термин *Wunderkammer*. У касном шеснаестом веку, ова два термина су се спојила означавајући обједињени простор: *Kunst- und Wunderkammer*. Пратећи фон Шлосера, ова терминологија ушла је у вокабулар теоретичара у различитим земљама, те је термин *Kunst- und Wunderkammer* често виђен у списима на различитим језицима. Сада готово универзално усвојен, немачки термин и његове варијације у односу на различите језике (*cabinet d'art et curiosite*, *camera d'arte e di meraviglie* и др.) били су ипак у такмичењу са ширим означавањем изведеним из изгледа театра (*theatrum mundi*, *theatrum sapiente*) али и са термином музеја, *promptuaria*, архива и кабинета антиквитета, реткости и чудеса.

Иако са успостављеним тако специфичним дистинкцијама у терминима, заједничка карактеристика свим овим местима за учење и колекцију била је двострука, лежећи првенствено у систему организације и еклектицизму сакупљених предмета, а

⁵² Julius von Schlosser, (1908), *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig .

⁵³ Eliean Hooper -Greenhil, (1992), *Museums and Shapping of Knowledge*, London and New York: Routledge.

затим и у јединственој личности којом су били обојени. Ухваћени између два пола мудрости и антиквитета, којих је ренесанса тежила да достигне синтезу, природе у свом најдивљијем облику и уметности у својим најхрабријим отеловљењима, предмети у колекцијама били су распоређени у категорије: *naturalia*, *mirabilia*, *artefacta*, *scientifica*, *antiquites* и *exotica*. А било је ту још тога, укључујући узорке историје природе, фосиле, ботаничке и зоолошке примерке, како нормалне тако и абнормалне, слике, скулптуре, злато и сребро, текстил и предмете од метала, керамике и коже и научне инструменте, машине и етнографске предмете. Наиме, карактер сваке колекције зависио је изнад свега од њеног оснивача и креатора. Генерално се сматра да су, крајем Средњег века, кабинети чудеса преузели улогу црквених и царских одаја драгоцености; да су уметничка дела, реликвије и други остаци (некада секуларни) чувани у црквама и гробницама весници колекција уметнина и чудеса сакупљаних од стране хуманиста; да су у својој форми и у природи реткости блага које су садржали, *Shatzkammern* (одаје са благом) средњовековних царских резиденција антиципирали колекције шеснаестог века. Тако да заправо, према многим теоретичарима није постојао дисконтинуитет, већ пре директна линија развоја од ових секуларних и религиозних кућа блага (*treasure houses*) у приватне музеје ренесансе.⁵⁴



Слика 1: "Musei Wormiani Historia", насловна страна *Museum Wormianum, Wunderkammer* Оле Ворма, 1655. Извор: commons.wikimedia.org

Хупер Гринхил у студији о којој ће детаљније бити више речи у даљем тексту наводи да су три важна елемента била комбинована како би уопште био могућ

⁵⁴ Patrick Mauries, (2013), *Cabinets of Wonders*, London: Themes and Hudson, стр. 51

настанак све већег броја кабинета чудеса. Ови елементи су епистемолошки (ренесансна епистема, то јест однос према знању у ово доба), организациони (мнемотехнике преузете из античког Умећа памћења) и програматски (Театар меморије Ђулиа Камила). Многи кабинети су се заправо развили, сви веома различити у односу на то ко је био главни поседник/колекционар (принц-владар, учењак или трговац), које је врсте моћи колекционар имао (финансијску, интелектуалну, политичку, магијску), и који је поглед на свет сваки појединачни колекционар имао (владар у центру политичке арене, учењак у центру интелектуалних односа, трговац на раскрсници свих трговачких путева).⁵⁵

Задржаћемо се нешто касније на овој жељи за обухватањем свог знања света у једном храму, односно на једном физичком простору кроз разматрање шта заправо значи *знати* ренесансном човеку, али и кроз разматрање самих термина: чудесно и куриозитет. Ипак, пре тога ћемо се осврнути на друге критеријуме које Гринхил наводи, преиспитујући како су се антички мнемотехнички принципи примењивали у просотрима у којима је колекција чувана и презентована, те ћемо пробати да схватимо на шта се односи тежња колекционара да кроз своје предмете представи театар меморије, „запамти“ репрезенте свих врста које постоје на свету, односно бавићемо се *претходницима* кабинета чудеса.

2. Претходници кабинета чудеса

2.1 Умеће памћења

„На банкету племића Тесалије, Скопаса, песник Симонид са Кеја рецитовоа је стихове поеме у част свом домаћину, али је једну строфу посветио величању Кастора и Полукса. Скопас је злобно рекао песнику да ће платити само половину суме договорене за панегирик и да мора одбити за половину поеме посвећене двоструком божанству. Нешто касније, унета је порука Симониду да га два младића чекају испред и желе да га виде. Уставши са банкета, Симонид је изашао, али напољу није било никога. Током његовог одсуства, кров сале за банкет се урушио смрвивши Скопаса и све друге госте; мртва тела су била толико уништена да рођаци који су дошли да их однесу и сахране, нису могли да их разазнају. Али, Симонид је памтио места на којима су седели за столом и тако могао да укаже рођацима који је од свих њихов мртвац. Невидљиви дозивачи, Кастор и Пулокс, несебично су платили за њихов удео у панегирику одведовши Симонида са банкета непосредно пре несреће. Ово искуство навело је песника да изуме принципе умећа памћења које му се и данас приписује.

⁵⁵ Eliean Hooper -Greenhil, (1992), нав. дело, стр. 102.

Памћењем места на којима су гости банкета седели он је могао да идентификује њихова тела, те тако схватио да је тачно утврђен распоред изузетно значајан за добро памћење.⁵⁶

Антички песник Симонид је на основу овог, горе приповеданог искуства, закључио да особе, желећи да вежбају памћење морају да бирају места (просторе) и креирају менталне представе (слике) онога што желе да запамте, а затим да поставе ове представе на места, тако да њихов распоред сачува распоред памћених ствари, док ће представе (слике) ствари, денотирати ствари саме. „Треба да користимо просторе и слике као воштане табле за писање и писма на њима.“⁵⁷

Живописну причу о Симонидовом изуму умећа памћења описао је Цицерон у свом *De Oratore* када је расправљао о памћењу као једној од пет реторичких дисциплина; прича укратко описује мнемотехнику места и слика (простора и представа) – *loci* и *imagines* коју су користили римски ретори. Друга два описа умећа памћења, поред овог Цицероновог, такође су била везана за реторику и памћење као део исте, и понудили су га, како непознат аутор у делу *Ad C. Herennium libri IV*, тако и Квинтилијан у *Institutio oratori*.

Прва и основна чињеница коју студент историје умећа памћења мора да усвоји је да је ово умеће припадало реторици као техници којом је оратор могао да унапреди своје способности памћења, што би му омогућило да одржава дугачке говоре на памет, без замуцкивања. Као део уметности лепог говорења, умеће памћења путовало је кроз целу Европску традицију у којој никада, све до данас, није заборављено да су ове непогрешиве водиле кроз све човекове активности још од античког периода успоставиле правила и рецепте за унапређење памћења.

Није било тешко усвојити основне принципе мнемотехнике. Први корак је био памћење низа места – *loci*. Најчешћи, иако не једини, тип мнемотехнике места био је такозвани архитектурални тип. Квинтилијан најјасније објашњава овај процес: „Како бисмо успоставили низ места у нашој меморији, требало би да запамтимо грађевину, као простор са свим својим деловима: предсобљем, дневном собом, спаваћим собама, салонима, не изостављајући статуе и друге орнаменте којима су собе декорисане. Сlike уз помоћ којих говор треба да буде запамћен, се тада замишљају на местима у згради која је већ меморисана. Када се ово учини, у тренутку када је потребно

⁵⁶ Frances Yates, (1996), *The Art of Memory*, Selected works, Volume III, London and New York: Routledge, str. 1,2.

⁵⁷ Cicero, *De Oratore*, II, Ixxxvi, 351-354, према: F. Yates, (1996), нав. дело.

присетити се чињеница, сва ова места поново (виртуелно) посећујемо у нашем уму.⁵⁸ Античког оратора треба замислити како се у својој машти креће кроз меморисану грађевину и док говори он ишчитава слике са запамћених места грађевине на које је те слике поставио. Овај метод осигурава да су тезе које се памте поређане одређеним редоследом, а тај редослед је утврђен распоредом просторија, зидова и украса у реалној грађевини.

Аутор *Ad Herenniuma* препознаје две врсте меморије: природну и артифицијелну, односно вештачку. Природна меморија је она која је усађена у нашим умовима, рођена паралелно са мислима, док је артифицијелна меморија, она меморија оснажена или потврђена вежбом. Добра природна меморија може се унапредити дисциплином мнемотехнике и особе које слабије памте могу своја краткотрајна сећања оснажити умећем памћења. Артифицијелна меморија је заснована на местима и сликама (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*). Ова дефиниција јесте водиља која ће наставити да се понавља годинама. Умеће памћења је као унутрашње уписивање. Они који знају слова алфавета могу да запишу оно што им се диктира и да прочитају то што су записали. Слично, они који су научили мнемотехничку дисциплину могу да поставе на места оно што су чули и касније се тога присете. Како Френсис Јејтс још пре пола века закључује: „Оно што је описано као мнемотехника може се применити на куће, јавне грађевине, дуга путовања или шетње градом и буквалне представе (image - уметничка дела, предмети..). Можемо чак и замислити таква места. Неопходни су нам дакле простори, било реални или замишљени, и слике или симулакруми који морају бити изумљени.⁵⁹

Поуздани су подаци који указују, како смо видели да и Гринхил, али и други аутори наводе, да су Кабинети били уређени управо у складу са мнемотехничким принципима, те да је, крећући се кроз свој кабинет, колекционар ишчитавао различите информације у складу са правилима Умећа памћења. Тако Гринхил препознаје технике бојења витрина у кабинету како би се предмети у њима боље видели и нагласили, те остали урезани у меморији, затим сакупљање изузетно великих или изузетно малих примерака, деформисаних врста и сличног као принцип одабира „онога што се истиче и лакше памти“, те распоређивање представа и објеката у просторији одређеним редоследом као технике преузете управо из мнемотехничких правила. Добри примери

⁵⁸ Quintilian, *Institutio oratorio*, XI, ii, 17-22, према: F. Yates, (1996), нав. дело.

⁵⁹ F. A. Yates, нав. дело, стр. 1-26.

у овом контексту јесу Студиола Франческа I Медичија, о којем ће више речи бити касније, као и *Kunstkammer* у дворцу Амбрас.

Како Гринхил закључује, постоји велика сличност између *Kunstkammer*-а у Дворцу Амбрас и Студиола Франческа I у Фиренци када је уређење колекције у питању иако су ова два простора физички потпуно различита. Она ипак препознаје да су обе колекције биле делимично конституисане и уређене према правилима Умећа памћења. Основа за уређење примарно је била сировина артефакта, са радовима од истог материјала груписаним заједно у креденце – витрине. Витрине у *Kunstkammer*-у су све обојене чистим бојама тако да предмети могу јасно да се виде у односу на позадину, баш као што су била и правила Умећа памћења. Плава је коришћена за витрине у којима је било злато, зелена за оне у којима се налазило сребро. Ред витрина такође је омогућавао најбоље могуће осветљење – постављане су на средину просторије испред прозора. Значај правилно коришћеног осветљења, наглашен је у правилима *loci*, односно места.⁶⁰

Кабинет у дворцу Амбрас садржао је и оне ствари које су откривале екстремне моћи природе: посебно велико или посебно мало, погрешних облика или монструозно. Фердинанд је поседовао највећу познату дрвену чинију, карте за играње за цинове и за патуљке, као и портрете убогаљених и деформисаних. Могуће је да се овде може наћи веза са инструкцијама Умећа памћења да се бирају најупечатљивије представе.⁶¹

Ипак, оживљавање мнемотехнике и конструисање слике света власника колекције не би било комплетно без оживљавања како имагинарних простора у уму колекционара, тако и реалних простора у којима ће се низати представе – предмети који ће заједно конструисати и представљати ову слику света.

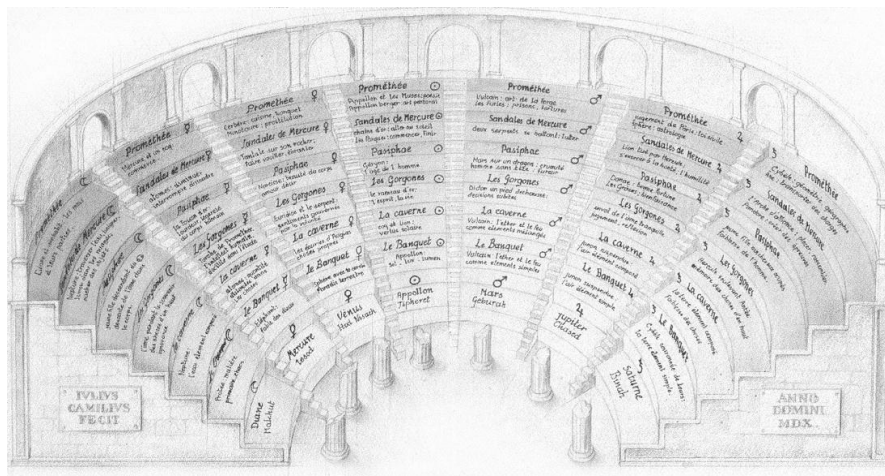
2.2 Театар меморије Ђулиа Камила

Идеја креирања физичког простора у којем ће бити похрањена сва знања света, односно креирања својеврсног модела космоса, представљена је у делу италијанског филозофа Ђулија Камила Делминиа (1480-1544). Камило је достигао славу широм света током шеснаестог века за своје литерарне конструкције посебне врсте театра,

⁶⁰ Elisabeth Scheicher, (1985) „The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution“ pp. 29-38, in: Oliver Impey and Arthur Macgregor (eds): *The Origins of a Museum: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Ashmolean Museum (2017 reprint)

⁶¹ Е.Н. Greenhil, нав. дело, стр. 115.

театра меморије. Као кружна дрвена структура испуњена значајним речима, сликама, предметима и њиховим кутијама где сваки заузима врло одређену позицију у целокупној схеми, Камиллов театар обрнуо је традиционални модел гледања, постављајући предмете тамо где је традиционално седела публика у амфитеатру, а гледалиште или пре гледаоца на бину. Камило је инспирацију црпео из античких, посебно класичних виђења вештина памћења изумљујући физичку инсталацију која је истраживала однос између отеловљеног и апстрактног, вида и ума, визије и разумевања (сазнања – *comprehension*).



Слика 2: Скица реконструкције театра меморије
Тулија Камила, непознати аутор. Извор: commons.wikimedia.org

„Театар се, према угледу на Витрувијево позориште, уздиже на седам степенастих нивоа, издељених на седам пролаза, који, опет, представљају седам планета. Изучавалац Театра треба да се постави такорећи као гледалац пред кога се ставља седам мера света „*in spettacolo*“ или у позоришту. А како су у античким позориштима најугледније особе седеле на најнижим седиштима, тако ће и у овом Театру највеће и најважније ствари бити на најнижим местима.“⁶² Сваки од седам пролаза има капију или врата, која су искићена многим сликама. То што за публику нема места међу овим сликама, китњасто украшених капија није заправо битно, јер је, како је горе већ наведено, у Камилловом Театру изокренута нормална функција позоришта. Овде нема публике која седи у гледалишту и посматра комад на позорници. Усамљени „гледалац“ у овом Театру стоји на оном месту где би требало да је позорница, погледа управљеног у гледалиште, загладан у слике на седам капија, на

⁶² Frances A. Yates, (2012.) *Veština pamćenja*, Novi Sad: Mediterran publishing, str. 164, prema: Gulio Camilio, *L’Idea del Theatro*, стр. 14.

свих седам нивоа, поређаних увис. Камило нигде не помиње позорницу, наиме, он нацрт право Витрувијевог класичног позоришта користи и прилагођава својим мнемотехничким потребама. Имагинарна врата, која у Витрувијевог позоришту служе за излазак и улазак глумаца на позорницу, Камилу служе као меморијска места, натрпана сликама. Читав систем Театра се ослања на седам стубова, и то седам стубова Соломонове куће мудрости. „Соломон каже у деветој књизи својих „Мудрих изрека“ да је премудрост сазидала себи кућу и поставља је на седам стубова. Под ових седам стубова, који означавају најпостојанију вечност, треба да разумемо седам сефира наднебеског света, а то је седам мера, како небеског тако и нижег света, у којима су садржане идеје свих ствари у небеском и нижем свету.”⁶³ Камило никада не губи из вида да се његова меморијска грађевина заснива на принципима класичне вештине памћења. Међутим његова меморијска грађевина треба да одрази поредак вечне истине; у њој ће се читав свемир памтити преко органске повезаности свих његових делова са вечним поретком на којем су засновани.

Држећи се обичаја у старим позориштима да најважније особе седе на најнижим местима, Камило је на најнижем нивоу поставио седам основних мера, од којих, према магијско-мистичној теорији, зависи све што је овде доле, дакле седам планета. Када се све то органски схвати и утисне у памћење заједно са сликама и симболима, ум може напустити овај средњи небески свет и кренути у оба правца, горе – у наднебески свет идеја, сефира и анђела, улазећи у Соломонов храм мудрости, или доле – у поднебески свет и свет елемената, који ће се распоредити на горњим нивоима Театра (а заправо на седиштима нижим по вредности), у складу са астралним утицајима. Сваки од ових шест горњих нивоа има опште симболичко значење које је приказано истом сликом на свакој од седам капија. Тако ће на другом нивоу читалац видети натпис „Гозба“, према Хомеровој причи у којој је Океан приредио гозбу за све богове. Океан према Камилу представља воде мудрости које су постојале још пре него што је *materia prima* настала а његове званице су заправо идеје приказане према божанској форми. Други ниво Театра је дакле заправо први дан стварања света представљен као Гозба коју је Океан приредио боговима. Трећи ниво, ниво Хомерове Пећине, представља наредну фазу стварања света, у којој се елементи мешају да би се добиле створене ствари или *елементата*. Ова фаза илустрована је цитатом из кабалистичког коментара *Књиге постања*. На четвртном нивоу стижемо до стварања човека, боље рећи унутарњег

⁶³ Исто, према: Gulio Camilio, *L'Idea del Teatro*, стр. 9.

човека, његовог ума и душе. Овај ниво представљен је сликом Хесидових Горгона, трију сестара са једним оком. Камило је прихватио схватање из кабалистичких извора да човек има три душе, те су на овом нивоу „ствари које припадају унутрашњем човеку у складу са природом сваке планете“. На петом нивоу је слика Пасифаје и Бика која открива књиге које садрже ствари и речи које припадају не само унутрашњем човеку већ и спољашњем, и тичу се делова његовог тела у складу са природом сваке планете. На шестом нивоу Театра су сандале и украси које Меркур одева када креће да испуни вољу богова и ово ће подстаћи памћење да под тим знацима потражи све што човек може обављати природно, без икакве посебне вештине. Седми ниво зато, додељен је вештинама, како племенитим, тако и подлим, а изнад сваке капије налази се Прометеј са упаљеном буктињом. Тако слика Прометеја који је украо божанску ватру и људима пренео божанско знање, укључујући све вештине и науке, постаје највиша слика, стојећи изнад капија на највишем нивоу Театра. Прометејев ниво не укључује само све вештине и науке, већ и религију и право. На овај начин Камилов Театар представља унверзум који се шири од прапочетка кроз све ступњеве стварања.⁶⁴

„Овај узвишени и неупоредиви размештај не само да испуњава обавезу чувања свих ствари, речи и вештина које смо му поверили, и то тако да их можемо сместа пронаћи кад год су нам потребне, већ нам и дарује истинску мудрост са чијих ћемо извора црпети знање о свим стварима, и то на основу њихових узрока а не последица. Ово се може још јасније изразити следећим примером. Ако бисмо се задесили у каквој огромној шуми и пожелели да је сагледамо у свој њеној величини, то не бисмо могли учинити са места на којем се налазимо јер би нам видик био ограничен само на њен мањи део, због дрвећа које нас непосредно окружује и заклања поглед на даљину. Али када би у близини те шуме била каква падина која води до високог брега, изашавши из шуме и кренувши да се пењемо уз ту падину све бисмо више и боље сагледавали шуму, а са самог врха могли бисмо је видети читаву. Шума је наш нижи свет, падина је небо, брдо је наднебески свет. А да бисмо разумели ствари нижег света потребно је да се успнемо ка вишим стварима, одакле, гледајући са висине, можемо поузданије сазнавати о стварима нижег света.“⁶⁵

Театар тако постаје визија света и природе ствари сагледаних са висине, са самих звезда, па чак и наднебеских извора мудрости иза њих. Театар је систем меморијских места и, мада „узвишено и неупоредиво размештених“, он за говорнике функционише као класични меморијски систем тако што „чува ствари, речи и вештине које смо му поверили“. У класична времена говорници су смештали делове беседа које су хтели да запамте на „пролазна места“, док Камило, „желећи да за вечност похрани свевремену природу свих ствари које се могу исказати говором“, одређује за њих

⁶⁴ Исто, 167-169.

⁶⁵ L'Idée del Teatro, стр. 11,12, преузето са: <http://www.theatra.de/repertorium/ed000188.pdf> јуна 2017.

„вечна места“. Ђулио Камило говори о конструисању слике света, а величанственост његове идеје јесте у томе да је ово идеја о памћењу које је органски повезано са универзумом.

Оно што је и за ову студију веома занимљиво, јесте географско место настанка Камиловог Театра. Наиме, Театар заузима средишње место у венецијанској ренесанси. Органски је повезан са једним од њених најкарактеристичнијих производа, њеним говорништвом, симболичким представама и њеном архитектуром. Венецијански архитекти су оживели Витрувија, што је кулминирало појавом Паладија и представљало једну од најкарактеристичнијих ренесансних појава у Венецији. И у овоме Камило, са својом адаптацијом Витрувијевог театра у мнемотехничке сврхе, стоји у самом центру. Класични театар, како га је Витрувије описао, одражава пропорције света. Камило је сасвим сигурно био свестан астролошке подлоге Витрувијевог позоришта. Он је на свој Меморијски театар света гледао као на магични одраз сразмера божанског света, како у архитектонском склопу Театра, тако и у његовим симболичким представама. Камило је подигао свој Меморијски театар у Венецији баш када је дошло до пуне обнове класичног позоришта, захваљујући томе што су Хуманисти пронашли Витрувијев текст. (Венеција ће најзад бити и колевка Бијенала, место на којем се одржавају и значајне за ову студију изложбе у оквиру којих ће се уметници и кустоси присећати традиције Умећа памћења.) Кулминација обнове класичног позоришта најзад, јесте *Theatro Olimpico* који је пројектовао Паладио и који је подигнут у Вићенци осамдесетих година петнаестог века. У овом позоришту није дошло до промене основног распореда витрувијанског театра, као што је случај код Камила, али у њему се могу препознати изузетно сложене митолошке сцене представљене на театру самом, те се препознају својеврсна имагинативност и одсуство реалности.⁶⁶

Френсис Јејтс ће закључити да нестало дрвено позориште, Камилов Театар памћења, стоји у вези са многим аспектима ренесансе управо због тога што представља нови ренесансни план психе, промену која се десила унутар памћења и која је послужила као замајац за спољне промене. Средњовековном човеку било је дозвољено да користи своју имагинацију и образује „телесне сличности“ да би потпомогао памћење; био је то уступак његовом одсуству савршенства. Ипак, како Јејтс објашњава: „Ренесансни херметички човек верује да има божанску снагу; он ствара

⁶⁶ F.A. Yates, нав. дело, стр. 201-203.

магијско памћење помоћу којег може да обухвати читав свет и тако божански макрокосмос прикаже у микрокосмосу свог божанског ума (менс). Магија небеских сразмера прелива се из његовог памћења света у магичне речи његовог говорништва и поезије, у савршене пропорције његове уметности и архитектуре. Нешто се одиграло у психи што је ослободило нове моћи, а нови план вештине памћења може нам помоћи да разумемо природу тог унутрашњег збивања.”⁶⁷

Пример збирке која вероватно најбоље осликава идеју театра меморије у реалном, физичком простору, када је уређење једне колекције у питању јесте Студиоло Франческа I Медичија чији пројекат изградње почиње 1570. године и води га италијански маниристички сликар и архитекта Ђорђо Вазари. Сва четири зида ове мале одаје, као и таваница, украшени су сликама, а иза слика на зидовима налазе се ормани, тј. креденци уграђени у зидове, у којима су се чували ретки и драгоцени предмети из Франческове колекције. Сама декорација није случајна, већ је пажљиво осмишљена тако да постоји веза између декорације и предмета који се ту чувају. По томе је овај Студиоло веома карактеристичан и разликовао се од других италијанских студиола из тог периода. Декорација Студиола и предмети који су се ту налазили били су повезани и заједно је требало да створе слику о положају династије Медичи и самог Франческа I у универзалном поретку ствари.

⁶⁷ Исто, стр. 203, 204.



Слика 3: Студиоло Франческа I Медичија. Извор: commons.wikimedia.org

Основна идеја декорације Студиола је удруживање човека и природе у заједничком деловању и заснована је на концепцији четвороструке поделе макрокосмоса. Тако се на таваници налазе четири елемента (вода, ватра, ваздух, земља) у виду женских персонификација, затим, њихови квалитети, тј. четири квалитета материје (топло, хладно, влажно, суво) и то у фигурама пута који се грле, као и четири човекова темперамента (сангвиник, колерик, меланхолик, флегматик) у виду мушких персонификација. Четири годишња доба такође су приказана у виду људских персонификација, а налазе се у лунетама на источном и западном зиду, по две на оба зида. Између ових представа налазе се портрети и читава владарска иконографија која указује на порекло и владарски легитимитет Франческа I као члана породице Медичи и на њега као суверена овог микрокосмоса.

Како се свет дели на четири елемента, тако сваком зиду одговара по један елемент: источни зид је посвећен земљи, јужни води, западни ваздуху, а северни ватри. На зидовима Студиола укупно се налазе тридесет и четири слике на дрвеним плочама, које служе као врата креденаца, уграђених у зидове и у којима су се чували предмети. Теме тих слика су у вези са елементима којима су посвећени зидови.⁶⁸ Самим тим, иако није сачуван инвентар предмета који су се овде чували, може се претпоставити

⁶⁸ Angelina Milosavljević Ault, (2013), *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola*, Beograd: PUNKT, стр. 243-257.

шта се у којем креденцу налазило. Управо у овом начину распореда предмета иза слика, можемо пронаћи везу са моделом Камиловог Театра памћења и његовим меморијским сликама. Такав модел омогућавао је лакши и бржи приступ предметима.

3. Кабинет чудеса као слика свезнања

3.1 Представљање знања кроз кабинете чудеса

Како смо већ раније видели, 1992. године Хупер Гринхил пише веома значајну студију *Музеји и обликовање знања (Museums and Shapping of Knowledge)* у којој напомиње да је поред угледања на античко Умеће памћења и ренесансни театар меморије Ђулија Камила, основна карактеристика сваког кабинета чудеса била управо жеља да се колекцијом окупи све знање света на једном месту. Студија Хупер Гринхил се ослања на Фукоов концепт *епистема* и однос према појму и значењу знања кроз различите епохе, идеју коју Фуко представља у свом капиталном делу: *Речи и ствари*. Концепт *епистеме* односи се на подсвесан, али позитиван и продуктиван сет односа у оквиру којих је знање произведено и рационалност дефинисана. Фуко сугерише да је оно што се рачуна у знање увек у многоме зависно од посебних елемената, укључујући социјалне, културне, политичке, научне и друге. Ови елементи се међусобно односе и међусобно кореспондирају или се супротстављају један другом у стању константног флукса – протока, тако да је и значење константно дефинисано и редефинисано. И сами елементи такође варирају кроз време, као што се на пример и „наука“ и „култура“ мењају и редефинишу. Свакако, у оквиру консантног протока значења, Фуко разазнаје велику подударност у интелектуалним активностима појединих периода. Ова подударност, конституисана кроз елементе у односима, формира основу за идентификацију епистеме. Гринхил кроз епистеме које Фуко успоставља, објашњава однос према колекционирању, те стварање различитих колекција од периода ренесансе и такозване ренесансне епистеме, преко класичне епистеме, све до модерног доба. Свака од ових епистема има прилично специфичне карактеристике и промена од једне ка следећој представљала је масиван културни и епистемолошки обрт, разор који је значио комплетно поновно исписивање/редефинисање знања.



Слика 4: Кабинет чудеса Доменика Ремпса, уље на платну, 1690. Извор: commons.wikimedia.com

Време стварања првих кабинета чудеса, период ренесансе, одговара Фукоовој ренесансној епистеми. У овој епохи, свет је свет знакова који треба да се ишчитају, а бескрајан задатак интерпретирања је основна структура знања. Сличности и истотсти препознају се на површини ствари и не задире се дубље у срж и начине функционисања. Магијско и окултно су били саставни део знања. Као последица овог бескрајног поновног ишчитавања, речи и ствари разумеване су као исто. Заправо, речи су коришћене само да дефинишу материјални свет. Постојало је исто онолико језика који се односио на камење, животиње и биљке, колико га се могло наћи и у књигама. Писање и читање биле су активности привилегованих. Фуко описује ренесансну епистему као плеторичну – која одише обиљем, али погођену сиромаштвом: неограничену јер сличности никада нису стабилне већ се састоје од бескрајних односа. Ово је било знање које је могло и заиста јесте настајало акумулацијама конфигурација које су све биле зависне једна од друге. Оно што је у седамнаестом веку преостало од ренесансне епистеме биле су игре – фантазије и чини још неустановљеног „научног“ знања. Сличност, као примарна функција емпиријског знања, касније је перцепирана као збуњујућа, хаотична и збркана.

Кабинет је у овом периоду, односно „Кабинет света“ како га Гринхил назива, био форма језика, материјални запис универзалног знања и слика света. Знање се састојало из повезивања једног из језика са оним другим из језика: од омогућавања свему да проговори. „Кабинет света“ био је стога, форма језика са комплексним

односом према другим језицима света. Енциклопедијски пројекат који Фуко идентификује током последњих неколико година шеснаестог века пробао је да опростори материјално знање према космолошким структурама, да реконструише поредак Универзума на начин на који су речи и текстови били међусобно повезани и уређени у простору.⁶⁹ На сличан начин, „кабинет света“ уређивао је своје материјалне слике и сличности како би открио поредак света.

Путовања и велика открића проширила су и менталне хоризонте. Истовремено, космологија касне ренесансе ревидирала је и окултизовала средњовековна магијска знања. Свет је био подељен на макрокосмос (који је представљао Бога чији су производи разумевани као Природа) и микрокосмос човека, чији се тада производи, предмети које креира, разумеју као уметност, односно вештина. Свет уметности и свет природе били су у константној осцилацији, некада се супротстављајући један другом а некада бивајући у симбиози. Како су окултни филозофи а и други сматрали, уметност је била „имитација природе“ и тако је и представљана у космолошким мапама. Дељење уметности и природе, представљање микрокосмоса и макрокосмоса отеловило се у новим категоријама предмета у колекцији: *артифицијалиа и натуралиа*.⁷⁰

Како нам је ренесансна епистема са основним карактеристикама сличности између два објекта, симетрија и константних нових цикличних интерпретација помогла да разумемо шта је заправо сматрано знањем у доба стварања кабинета, те како је кабинет представљао материјализован запис универзалног знања, и обиље предмета у кабинетима нуди закључке не само о историји сваке колекције већ и константној, неутаживој потреби да се дода, комплетира, сакупи, да се не остави непопуњено место. Оно говори о цикличној природи жеље за поседовањем и задовољством поседовања, о недовршеној активности која је увек у прогресу, о никада комплетираној колекцији. Ове површине испуњене предметима, замрзнуте у својим симетријама су намерно постављене да произведу ефекат приликом посматрања: да импресионирају посматрача изобиљем и воде га од једног предмета ка следећем сваком бизарнијем и више задивљујућем од претходног. Док симетрија поставке осигурава хармонично јединство света, реткост, односно пре чудесност била је кључна реч свих кабинета куриозитета који се протежу кроз време и простор, са изузетним историјским и географским дистанцама и разноликостима.

⁶⁹ Mišel Fuco, (1971), *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit.

⁷⁰ Исто, стр. 90

Занимљиво је размишљати о томе зашто су се ове одаје пуне најразличитијих предмета најчешће називале кабинетима чудеса, те шта је заправо то *чудо* или пре шта су *чудеса* које човек жели да сачува у свом микрокосмосу. Лоренс Вешлер у свом делу: *Кабинет чуда господина Вилсона*, објашњава да се реч *чудо* свакако односи на изложене предмете, али још више на лично стање које су ти предмети неминовно проузроковали код својих посматрача. Тврдња да је *чудо* представљало суштински аспект доживљаја ране ренесансе намеће бар још једно питање: шта је то у овом периоду изазвало такву поплаву чудеса да готово сваки становник ренесансне Европе жели креирати сопствену колекцију? Одговор вероватно лежи у поплави запањујућих нових *ствари* и човеку у том тренутку непознатих осећања према новој култури и новим односима који су одједном почели да преплављују „раније провинцијалан, затуцан, у себе затворен европски континент“⁷¹, а нарочито ствари из Новог света.

Тема студије Стивена Гринблата: *Чудесна својина: чудо Новог света*⁷² управо указује да се „чудо налазило у средишту првог одговора Европе на Нови свет, пресудно емотивно и интелектуално искуство пред коренитим разликама.“ „Али пред Новим светом класичан модел зреле, уравнотежене дистанце одједном се показао као неприкладан и немогућ. Колумбовим путовањем отпочео је век наглашеног чуђења (...) Европска култура доживела је нешто попут 'рефлекса запрепашћења' који се може запазити код најмлађе деце: очи су широм отворене, руке раширене, дисање притајено, а цело тело се у трену згрчи.“ Као што и Гринблат у наставку запажа: „Изражавање чуда означава све оно што не може да се схвати, у шта једва може да се поверује. Оно скреће пажњу на проблем кредибилитета, а у исто време инсистира на неоспорности, нужности тог искуства.“⁷³

Суштина је у томе да је читав век и по после открића Америке, европски рацио био пољуљан. То је био покретачки дух и неоспоран значај преобила *Wunderkammer*-а. Није се радило само о америчким (или, поред њих, афричким, далекоисточним, гренландским) рукотворинама и предметима (светлеће перје, умањене главе, носорогови рогови). Ствар је била у начину на који је опипљива стварност таквих предмета бескрајно проширила подручје оног што се сада спремно прихватало као могуће и разумљиво.

⁷¹ Lorens Vešler, (1999), *Kabinet čuda gospodina Vilsona*, Beograd: Clio, str. 79.

⁷² Steeven Greenblat, (1991), *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press.

⁷³ Исто, стр. 16,17.

Ипак, фина је термилошка разлика између *чудног* и *чудесног* и с обзиром на горње дефинисање на шта се овај појам односи, током даље студије користићемо термин *кабинет чудеса*, односно посматрање објеката као *чудесних*, неуобичајених, те ћемо говорити о осећању *чудесности*, запањености, касније чак и *зачудности* када говоримо о овом феномену.

Уколико се ослонимо на непреведен, оригиналан немачки термин *Wunderkammer*, односно немачки или англосаксонски израз за чудесно – (нем.) *Wunderbar*, (енг.) *wonderous* – препознаћемо и скривено луталаштво – (нем.) *wundernd*, (енг.) *wondering*, тежњу за константним откривањем, тражењем нових објеката како би се допунила, никада целовита колекција. Читањем ранијих записа о осећајима посматрача када приступи колекцији чудесних предмета, увиђа се такође да, након реакције запањености приликом сусрета са предметом, следи жеља посматрача да настави пут кроз низ предмета и њихових значењских односа, лута кроз бескрајне циркуларне путање ума. Тако се ово лутање односи и на физичко истраживање, како кроз путовања, велика открића и тражење објеката који ће употпунити колекцију, тако и кроз физичко лутање кроз поставку предмета које је увек и оно ментално лутање, тежња за разумевањем комплексних вишезначних односа међу предметима.

Термин куриозитет који се такође користи у контексту ових кабинета онда није тешко повезати не само са реткости која се односи на неуобичајеност, још невиђеност у контексту предмета, већ и на радозналост ума – (енг.) *curiosity*, (лат.) *curiositas* – који је стално подстакнут на разумевање, даље истраживање и откривање кроз лутање. Видећемо да ће се ово луталаштво наставити, да ће многи уметници лутати како кроз различите физичке тако и кроз менталне просторе, да ће се ходање, истраживање и сакупљање прожимати и са стваралаштвом модерних и савремених кабинета чудеса.

3.2 Класе предмета у кабинету чудеса

Иако је уређење колекције деловало као искључиво дубоко лични израз њеног колекционара, у култури сећања и, слободно можемо рећи, историји музеологије, постоје списи који јасно указују да су многи колекционари били свесни задатог концепта. Наиме, најплоднији писани извор и инспирација за креирање ренесанских кабинета јесте раније поменути Самуел Квихебергов спис: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi Complectentis (...)*, односно, *Наниси најкомплетнијег театра*,

објављен у Минхену 1565. године. Ово дело писано на латинском језику сматра се и најранијим “упутством” колекционарима шта да сакупљају, како да уреде и представе своју колекцију, а садржи и препоруке о архитектонским карактеристикама простора и помоћним деловима за излагање и учење у простору Кабинета чудеса. У претходној деценији порасло је интресовање за овај текст у европским музеолошким школама, те је исти недавно у целости и преведен и детаљно анализиран, чак два пута како смо видели у уводним напоменама.

Дело Квихеберга, белгијског лекара, библиотекара и колекционара, сматра се претечом музеолошких текстова, а он сам исто гради на већ познатим записима и античком Умећу памћења, док је такође веома добро упознат и са театром меморије Ђулија Камила. Свакако, постоји проблем у описивању текста као „музеолошког“ јер, поред тенденције двадесет и првог века да без размисла меша термине „кабинет“ и „музеј“, ово изгледа да се сукобљава са ониме што је сам Квихеберг написао о својим намерама за текст. Квихеберг је пажљиво представио своју идеалну колекцију у форми театра у којој се термин *musea* користи само да укаже на посебне колекције које функционишу као део већег *theatrum*-а, термина који потиче од грчког *theatron*-а односно „места за гледање“ (*seeing place*). Квихеберг чак сугерише да ни термин театра није био довољно идеалан, пре је идеална колекција могла бити „амфитеатар“, место на којем су све форме знања могле да се представе и оживе из посебног места за добру обсервацију колекционара.

За Квихеберга је онда кабинет био материјални израз људског знања у целој својој разноликости предмета у колекцији и начина на који се ти предмети могу гледати и тумачити. Упркос могућности да текст буде универзалан, сматра се да је Квихебергова визија била својствена северноевропској колекционарској активности у шеснаестом веку, док се модел разликовао од грчког *museion*-а или храма: амфитеатар или *theatrum* у свом оригиналном етимолошком смислу има значење „да се гледа (пази), истражује“ па стога и назива. Овај *universo teatro* еволуирао је у модел универзума како у смислу колекције реалних предмета тако и у смислу енциклопедијског текста.

Креирајући свој модел микрокосмоса, Квихеберг препоручује поделу сакупљених предмета и текстова у пет класа, односно категорија. Свака класа је подељена на десет или једанаест *Inscriptiones*, односно поткатегорија у којима се наводе предмети који треба да буду њихов део.

Самуел Квихебергови “*Inscriptiones vel tutuli [sic] theatri amplissimi compectentnis*” [...] сматран је инструментом за постављање параметара за кабинете чудеса и уметнина. Иако заиста један апстрактан модел, Квихебергове идеје су, на пример, утицале на *Kunstkammer* Војводе Албрехта V Баварског. Квихеберг је такође познавао Театар Меморије Ђулија Камила, велике колекције изван Баварске, а изнад свега, оне у Италији. Свакако, на Албрехта и његов *Kunstkammer* је обраћена посебна пажња у трећем поглављу Написа и има доказа који сугеришу да иако заиста као апстрактан идеал, идеје представљене у овом тексту и целокупан облик физичког кабинета врло је могуће да су утицали једно на друго и међусобно се обликовали до значајног нивоа.

Оно што је посебно код Квихеберговог наслова, поред амбициозног изгледа предложеног театра, јесте његова артикулација природе и смисао раних колекција. Колекција није названа кабинетом или музејем, већ театром као и код Камила и пореди се са књигом која је компендијум свог знања. Ипак, ова идеална колекција не привилегује текстуално, али ни визуелно учење. Она треба да садржи како предмете тако и слике односно представе, њоме треба руковати као и гледати је и само искушавањем овог универзалног театра „гледалац“ је у могућности да добије истинско знање света. Квихебергов избор номенклатуре такође рефлектује рано-хуманистичку фасцинацију античким исписима – речима, фразама или текстовима уклесаним на латинском или грчком у камене споменике или друге трајне материјале – као и поновно оживљавање ових пракси од стране хуманиста током касног петнаестог века.

Прва класа предмета у театру одговара идентитету, репрезентацији власника и односи се на оснивача колекције као владара, слави њега и његову породицу у односу на шири свет за који се они везују. У овој класи се стога налазе портрети, бисте колекционара, као и генеалогички материјал као што су породична стабла и слике колекционарског поседа или територија. У својим закључним разматрањима Квихеберг се осврће на кључне библијске носиоце универзалне мудрости попут краља Соломона као и колекционара попут краља Језекије, користећи ове примере да илуструје да чин колекционирања није само величанствен већ и виртуозан, служи да велича Бога као креатора света. У овој првој класи, онда, Квихеберг жели да буквално обрати пажњу на, не само колекционара, него на хришћанске примере врлине, којих је колекционар живи амбасадор. Квихеберг онда, као редитељ у позоришту, користи свој замишљени театар да усмери посматрачев поглед ка особама, догађајима и идејама које величају самог колекционара. Како се у овој класи комбинују религиозни и генеалогички

материјал, колекционар се може тумачити као „оснивач и креатор“. У тексту Квихеберг имплицира да колекционар, док креира и влада минијатурном представом космоса, није само *de facto* Бог свог личног микро универзума, већ достиже највиши од свих позива – проширује људско знање од креације Бога.

Друга класа: *артифициалиа*, обухвата „уметничка дела сваке врсте“, док се термин уметност користи као античко грчки *ars*, односно вештина. Главни Квихебергов фокус у другој класи је на оним предметима који садрже и представљају историје, представе, инсигније, амблеме, архитектонске примерке и небројено много форми доказа ингениозности оснивача театра. Људске вештине и ингениозност су на првом месту свих колекција артифициалиа, које, независно од тога ко их је направио, где и када, заједно служе да представе колекционара као *genius loci* свог света у оквиру, изван и кроз колекцију.

Трећа класа: *натуралиа* окупља производе природног света, од фантастичних до чудних животиња и осушеног биља, гема, драгог камења као и људских остатака. Квихебергова трећа класа представља култивацију и надмоћ човека над природним светом. Квихеберг предлаже медитацију над представом природе и њеним границама, нешто што је такође дубоко погађало уметнике и занатлије током овог периода.

У четврту класу: *уметнине (Kunstkammern, tools, mashines instruments)* спадају музички инструменти, опрема за лов, спорт и вртларство, хируршки алат, математички инструменти, прибор за писање и „инструменти силе“, укључујући чак и опрему за симулацију лета. Како неки теоретичари увиђају, репрезентација природе успостављена у трећој класи у јасном је контрасту са човеком и његовим активностима које су централни фокус четврте класе у којој је представљено истраживање, култивација и уметничка репродукција природе. Многе алатке и инструменти који су сврстани у ову класу заправо служе за истраживање природног света, или коришћење природних минерала за креирање уметничких и дела примењене уметности. Квихебергова четврта класа шири ове идеје даље наглашавањем значења према којем су сјајни светови конструисани, не само изучавањем природног света, већ и светова људског рада, како историјских, друштвених, културних, уметничких или политичких. Сви предмети у четвртој класи могу стога бити перципирани као алатке за обликовање и репрезентацију света кроз човекове напоре.

Занимљиво, Квихеберг такође укратко помиње улогу и статус контејнера у овој секцији и у својим Дигресијама. Ова референца појављује се у трећој инскрипцији у којој он предлаже сакупљачко писање и прибор за цртање, по могућству спаковане у

сопствене мале кутије. Такође, помињу се и различити контејнери, односно кутије великих капацитета. Имплицитно Квихебергом закључку, кутије и контејнери имају намену не само као обични репозиторијуми за складиштење, већ јасно деле предмете по одређеним категоријама и помажу њиховом тумачењу, те разумевању односа међу предметима. Заправо, док је реч: „категија“ данас често схватана као научни или таксономски термин референце, она заправо потиче од античког филозофског дискурса, од грчке *katēgoros*, или „тужилац“. Ово сугерише да је реч некада поседовала дискурзивне конотације у којима категорија није била тако уско дефинисана изјава или чињеница, већ је пре била предлог или аргумент за оквир референце. Заиста, Аристотеловском логиком, *kategoria* су били типови предиката као што су супстанца, квантитет и квалитет – ствари које се користе да одреде природу бивствовања. У оквиру таквих уоквирујућих средстава, квалитети физичких предмета могли су бити детаљно истраживани, и са много различитих тачака гледишта, али то је такође омогућавало ограничења од типолошких мисли, поређењем и контрастирањем не само различитих типова објеката али и различитих типова предиката: оштрина ножа могла би се контрастирати оштрини звука, на пример. Као резултат, добијене везе а посебно сличности између објеката су асиметричне, што вероватно помаже објашњењу зашто Квихебергове категорије често садрже тако изненађујуће савременом читаоцу, јукстапозиције материјала. Квихеберг наике објашњава како се у категорији супротстављају дијаметрално различити предмети, а видећемо, овакав тип јукстапозиција биће карактеристика историјских *Wunderkammer*-а коју ће преузети како модерни, тако и савремени уметници и користити је као начин производње нових значења али и критике. Ови уметници ће управо кутију, односно контејнер који и Квихеберг помиње, користити као својеврсни медиј изражавања.

Пета класа садржи портрете, мапе и различите предмете који указују на друштвено и историјско стање у 16. веку, поново се враћа на идентитет власника односно онога који тренутно живи у том свету, те бира шта ће представити – види се како колекционар сагледава своје окружење и своју стварност. Као и у свим претходним класама, и у петој класи истражују се не само различита својства предмета, већ и различите могућности да се свет кроз предмете сагледа.⁷⁴

⁷⁴ Stephanie Jane Bowry, (2015) „Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity”, докторска дисертација, University of Leicester, стр. 82-119.

3.3 Од кабинета чудеса ка уређеној Енциклопедији

Концепт кабинета чудеса почео је да се мења када су разлике постале важније од кореспонденција (сличности). Ово ће водити до одвајања колекција и њиховог премештања у специјализоване институције, *naturalia* у музеје историје природе, а *artificialia* у уметничке галерије. Велики обрт у односу према знању Фуко препознаје у 18. веку и нову епистему назива класичном.

Класична епистема себи је задала много рестриктивнији пројекат него ренесансна. Њена основна структура био је ред, кроз мерење и успостављање хијерархијских серија. Активност ума, знање, није се више састојало из окупљања свих ствари заједно, већ из њиховог раздвајања, дискриминације на основу разлике уместо сабирања на основу сличности. Знати значило је раздвајати и ово раздвајање се одвијало у два дела: са једне стране на таксономије, а са друге на бескрајне природне сировине које ће човеку служити за анализу разлика међу врстама. Теорија и природа, бити и знати, постали су две стране света, који је сада требало сазнати кроз објективне анализе пре него кроз субјективна, лична искуства.

Класично доба одбило је комплексност ренесансне епистеме и током овог периода покушаји су били усмерени ка представљању поједностављеног, али крајње проверљивог знања. У табели класификација, ред је представљан кроз видљиве карактеристике ствари.⁷⁵

Ова форма сазнавања, ипак, такође је имала погрешака. Показало се да није могуће повезати све ствари на свету једне с другима на основу видљивих разлика у велику равну табелу разноликости. Такође, није било могуће ни уредити језик тако да свака реч представља један елемент материјалног света. Ово нама, који данас живимо на крају Фукоовог модерног доба делује бесмисленим и као идеја. Ми више језик не разумемо као онај који ће представљати *ствари*. Ми 'знамо' да речи представљају *мисли*. Језик се односи на активности ума пре него на материјалност природе.

Култ куриозитета био је култ сумирања, суме свих ствари, јукстапозиција и додатака *ad infinitum*. Осамнаести век и време просветитељства доводи ипак до контраста и до опозитног екстрема када се свет посматра више хијерархијски, као претпоставка валидности значења ширих категорија. Колекционар је постао онај који ће указати пут Енциклопедистима, а неће пратити архаичан приступ и бити наиван као

⁷⁵ Е.Н.Greenhil, (1992), нав. дело, стр. 26,27.

његови претходници. Накрцани и клаустрофобични простори посвећени „театрима света” подељени су у серије приватних кабинета, сваког посвећеног одређеној специјализацији.

Не би требало да будемо у искушењу да превише поједноставимо многострукост разлога који леже иза прогресивне *дисоцијације* мотива који обухватају заједно кабинете чудеса, као ни маргинализацију истих која је у 19. веку уследила. Несумњиво су пораст духа научног истраживања и вера у нови рационални ред били одговорни за премештање *чудеса* у други план и ниже нивое људског знања. Уз нове методологије, нове начине обсервације и акумулацију података, статус култа куриозитета редукован је на несавршену науку. Али међу свим овим факторима, промена је такође кулминирала и у ономе што би се могло назвати популарном имагинацијом, процесом који је започет у претходном веку. Грађански ратови и догађаји карактеристични по насиљу које је расцепало Европу у шеснаестом и седамнаестом веку довели су до поларизације вредности које се везују за култ куриозитета такође доприносећи смањењу његовог статуса. Фасцинација ониме што је тајно, магијске и езотеријске праксе које су везиване за кабинете чудеса, све оне су сада виђене као позитивистички непожељне и друштвено неприхватљиве, и карактерисане су као забава или наивна илузија. У првој половини осамнаестог века је дакле завладала читава нова филозофија природе истине која је маргинализовала и рашчинила (рашчарала) шарм култа куриозитета. Није било места за необјашњиво или бизарно у култури која је захтевала стварност која је, тада, као и данас, била на путу да буде објашњена, стварност која нема остатке или вишкове већ предвидљиву природу закона којима подлеже свет, не остављајући простора за очекивања, као што ни „медиокритет“ захтеван од стране друштва није остављао простора испадима (метафизичка смена од чудесне до униформисане природе била је паралелна смени културних вредности од величанствене чудесности до буржоаске скромности и породичног живота).

Посета колекцији није била толико откриће колико пре едукација, форма учтиве дидактике која је инспирисала писце кроз Европу у овом периоду, али и служила владарима као простор за аудијенцију, место њихове репрезентације, али и место истраживања у којем и сам владар има значајну улогу куратора и приповедача посетиоцима које прима. На основу новог открића инвентара кабинета чудеса Рудолфа II у прашком замку, 1966. године Ервин Нојман (Erwin Neumann) доказао је да ова владарска колекција није само кабинет реткости, већ је представљала систематски

сређену збирку различитих предмета из разних области природе, уметности и људског знања, базирану на енциклопедијском принципу; то је био музеј маниризма⁷⁶. У својим „Запажањима о колекцији Рудолфа II; *Kunstkammer* као форма *representatio*“, Томас Кауфман (Thomas DaCosta Kaufmann) је касније указао, да је Рудолфов *Kunstkammer* имао улогу у дипломатији која је била окарктерисана стањем у држави. Постојао је пажљиво организован садржај базиран на систему кореспонденције. Његово мишљење је да „такође можемо сматрати Рудолфово посматрање света у микрокосмосу у његовом *Kunstkammer*, као израз његовог симболичког сагледавања читавог света”. Ипак, *Kunstkammer* Рудолфа II био је пажљиво организован „музеј“ артикулисан кроз разумевање света са већим него иначе нагласком на магијске аспекте света. Садржају колекције допринели су и окултни филозофи попут Ђордана Бруна и Роберта Флада. Организација предмета и даље је умногоме зависила од концепта сличности, где су предмети и њихови односи сугерисали макрокосмис/микрокосмос везе. У оквиру ове збрке кореспонденција субјект, у овом случају владар (принц) окупирао је везе оба, интерног и екстерног: интерних веза и тога да је он део света, и да заправо он ствара, генерише свет, као и екстерног у томе да он контролише овај свет и стога је једини и трансценденталан њему. *Kunstkammer* је имао крајње специфичну дипломатску функцију. Амбасадоре су по обичају водили да га посете током вечери када су одлазили и посета је повремено обележавала знак посебне пажње. Изгледа да је Рудолф чак и водио кроз свој *Kunstkammer*.⁷⁷

Оваква енциклопедијска збирка ипак свакако ће бити први корак ка раздвајању, класификацијама, таксономијама и табеларним приказима различитости њених чинилаца, ка тежњи за превласти рачна над необјашњивим и хаотичним и ка „паковању“ речи и ствари у енциклопедије и енциклопедијске палате.

У жељи за обједињавањем свог знања света на једном месту, у једном простору или на празним белим страницама, табули рази која ће памтити временом исписана знања из свих области, наука и дисциплина, настаје и Енциклопедија. Жеља за систематизацијом знања, али и уређеним текстом, опет не разликује се много од простора памћења које Камило или Квихеберг описују. Даламбер у *Уводној расправи у Енциклопедију* и пише:

⁷⁶ Eliška Fučíková, (1985), „The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?“, p. 53 in: Oliver Impey and Arthur Macgregor (eds): *The Origins of a Museum: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Ashmolean Museum (2017 reprint)

⁷⁷ E.H.Greenhil, (1992), нав. дело, стр. 118.

„Најзад, систем наших сазнања је састављен од различитих грана од којих многе имају једну тачку која их спаја и како, кад се пође од ове тачке, није могуће да се истовремено иде свим путевима, то је природна наклоност различитих духова оно што одређује избор. (...) Енциклопедијски ред наших сазнања не поклапа се са историјским. Он се пак састоји у окупљању сазнања на најмањи могући простор и такорећи у постављању филозофа изнад овог пространог лавиринта, на узвишено становиште са кога може да опажа истовремено и науке и главне вештине, да једним погледом види предмете њихових спекулација и радње које он може да врши с овим предметима, да разликује опште гране људских сазнања, тачке које их раздвајају и тачке које их спајају, и да каткад чак предвиди скривене путеве који их повезују. То је једна врста географске карте света којом треба показати главне земље, њихов положај и њихове узајамне зависности, пут у правој линији који постоји од једне до друге, пут често пресечен са хиљаду препрека, које могу да буду познате само становницима или путницима сваке поједине земље и које би могле да буду обележене само у нарочитим, врло детаљним картама. Ове нарочите карте биће различити чланци Енциклопедије а стабло или шематски преглед представљаће у њој карту света.“⁷⁸

Физичка подела предмета, носилаца знања и значења је управо оно чему и Енциклопедија тежи, док *Филозоф*, бог овог микрокосмоса стоји попут Камиловог *гледаоца* у Театру, на узвишеној позицији и једним погледом види све предмете. У својој студији о раним модерним колекцијама и медијима, теоретичар медија, Волфганг Ернст такође указује на импликације овога на физичку структуру кабинета и корпоралност његове колекције. Оригинално схваћено као „место за контемплацију“, било је могуће за „музеј“, како Ернст то артикулише, да буде „виртуелно без предмета (...) когнитивно поље идеја, речи и артефаката које се сужавало ка задатим значењима само у својој институционалној инскрипцији и кристализацији“. Ернст сматра да „дуго (...) музеј није био место, већ текст, заузимајући позицију у дискурзивном пољу“ између типова колекција које описује Паула Финдлен. Тако кабинете, музеје и Енциклопедије везује иста идеја, тежња за окупљањем свезнања, исписивањем текста на палимпсест и чувања суштине на малом простору.⁷⁹

„Предмети којима се наша душа бави јесу или духовни или материјални, а наша душа се њима бави или непосредним или рефлексивним идејама. Систем непосредних сазнања може да се састоји само од потпуно пасивног и скоро механичког окупљања ових истих сазнања: то је оно што се зове памћење. Рефлексивна има, као што смо већ видели, две врсте: једна расуђује о предметима непосредних идеја, а друга их имитира. Тако су памћење, разум у

⁷⁸ Dalamber, (1955), *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, Beograd: Kultura, Mala filozofska biblioteka, predgovor i prevod: Dragan M. Jeremić, str. 27,28.

⁷⁹ Wolfgang Ernst, (2013), *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press.

ужем смислу и машта, три различита начина којима наша душа обрађује предмете својих мисли. Ми овде никако не схватамо машту као способност која има да представља ствари, зато што ова способност не би била ништа друго него само памћење опажених предмета које би било непрестано запослено да није потпомогнуто проналажењем знакова. Ми схватамо машту у једном племенитијем и прецизнијем смислу као талент стварања имитирањем.⁸⁰

4. Заборављање кабинета чудеса

Осамнаестовековна трансформација из формално приватних у формално јавне и уређене збирке које одређеним, јасно одабраним предметима треба да подуче, те имају истакнуту улогу у култури и педагогији, јесте врло значајан аспект процеса стварања колекције, независно од тога шта су предмети и материјали који се сакупљају. Овај период доноси и стварање уметничког тржишта, продају уметничких дела и откупљивања читавих збирки раритета, до тада личних, приватних универзума. Све ове промене јасно ће најавити са једне стране демократизацију уметничких збирки, али и инструментализацију колекција, њихово коришћење за креирање јасног оквира националног идентитета у 19. веку када музејске колекције постају средство за изражавање владајуће политике.⁸¹

Временом, различите ренесансне, па и барокне колекције постају амблеми друштвеног ранга, да би време стварања уметничког и тржишта предмета из збирки, па и читавих колекција у 17. и 18. веку, довело до све бржег настајања нових семиофора. Наиме, константно растућа улога новца у омогућавању власништва над постојећим семиофорама доноси многе последице. Одређене категорије предмета који се сакупљају, првенствено слике и античка уметничка дела, убрзо су постале недоступне свима онима без довољно средстава да их откупе. Ово је водило до стварања механизма који подстиче трансформацију презрених и одбачених предмета у семиофоре.

Чланови средњег сталежа, а међу њима и многи писци, научници и уметници нису имали довољно економских средстава да постану власници великих збирки које би изучавали и које би их инспирисале, те управо са све већим порастом оваквог слоја становништва, као и све јаснијим просветитељским идејама, долази до економизације збирки, отварања музеја за јавност, да би исти све до данас тежио што већој транспарентности, отворености и доступности.

⁸⁰ Dalamber, нав. дело, стр. 29.

⁸¹ И. Мароевић, (1993), нав. дело, стр. 36.

Доба барока и просветитељства доноси са једне стране, већ поменуте збирке које ће окупљати филозофе, научнике и истраживаче око колекција различитих предмета, те се формирају Ашмолеан музеј при оксфордском универзитету, као и природњачки музеј у Бечу 1748. (као један од првих ове врсте у Западној Европи), али доноси и величанствене збирке уметнина које представљају укус и моћ њиховог власника. Петар Велики, а затим и Катарина II тако формирају и данас једну од највећих збирки дела из целог света у Русији, музеј Ермитаж. Западна европа са друге стране, добија велику краљевску колекцију коју Луј XIV смешта у палату Лувр у Паризу и отвара за јавност. Наравно, ово отварање за јавност треба схватити са резервом јер прве краљевске збирке свакако нису биле доступне *обичним* поданицима, већ само оном највишем, елитном слоју становништва. Овакво схватање музеја као, на првом месту, елитне установе, можда наслеђено баш из периода отварања првих колекција јавности, и данас је тешко превазићи у општем дискурсу иако се *музеј* и као институција, али и као медиј временом изузетно трансформише.

Занимљиво је приметити да су прве краљевске збирке имале неколико заједничких карактеристика. Поред неокласичне грађевине која својом величином и декоративношћу већ сугерише раскош и моћ, ентеријери су увек били богато украшени, али и испуњени предметима, углавном уметнинама, буквално до плафона. Наиме, иако је кроз сваку просторију могло удобно да се пролази и иако је све било изузетно уредно и одржавано, на зидовима, који су најчешће били пресвучени црвеном тканином, слике су качене једна изнад друге све до плафона. Страх од празног простора, *horror vacui*, на овај начин је превазилажен. Док се веровало да, што збирка окупља више уметничког наслеђа и дела из читавог света, то је и владар поштованији и моћнији, у посебним просторијама низани су портрети чланова династије како би се указало на традицију, трајност и значај владарске породице.

Осамнаести век и доба просветитељства, свакако било је време стварања претпоставки за научни приступ музејским предметима и сакупљању. Демократизацијом друштва и музејске збирке отварају се јавности све више и ова епоха затвара време маште и симболике, те музеје усмерава према новом рационализму који ће резултирати и новим музеолошким програмом.⁸²

Најзад, буржоаска револуција у Француској означила је крај друштва које карактеришу хијерархија и неједнакост и истовремено крај старог начина замишљања

⁸² И. Мароевић, (1993), нав. дело. стр. 33.

света, као фиксног реда којим влада теолошко-политичка логика. Потпуни дисконтинуитет доноси осмишљавање демократске културе након Наполеонове централизоване, националистичке власти. „Музеј“ је био креиран као један од инструмената који приказују декаденцију старих форми контроле и тиранију, *ancien regime*, као и демократију и јавну корисност новог, Републике.

Фукоова модерна епистема је заснована на развоју људских наука. Људска наука постоји тамо где има анализе – у оквиру димензије одговарајућег подсвесног – норми, правила и значењских тоталности који откривају свесност услова ових форми и садржаја. Људска наука се разуме као форма знања која исто само узима као проблематично и преиспитује га. Досег модерне епистеме требало би представити као простор отворен у три димензије: дедуктивне науке попут математике и физике су у првој димензији, науке о језику, животу и економији су постављене у другу димензију, док је трећа димензија простор за филозофско преиспитивање. Хуманистичке науке не постоје ни у једној од ове три димензије и њих је веома тешко лоцирати. Оне постоје у тродимензионалном простору који је формиран овим епистемолошким тројцем и оне позајмљују методе од сваке од наука на њиховим границама. Дакле оне позајмљују како од дедуктивних наука, тако и од емпиријских али и од филозофске рефлексије. Најзад, хуманистичке науке успеле су у успостављању себе као најкарактеристичнијег начина сазнавања модерног доба. Приче о човеку, животу и цивилизацији постаће много значајније од физичких идентитета – изгледа и материјалних ствари. Основне структуре знања у модерној епистеми су тоталност (прича, тема, историја, органске везе) и искуство (односи људи и ствари, знање развијено кроз изучавање активности и емпиријских догађаја). Знати и знање постали су тродимензионални, свеукључујући и свеобухватни. Основне теме знања су људи, њихови животи, историје и односи. Стога се и музеји отварају ка комуникацији, едукацији, стављају публику у фокус, баве се више феноменима, а мање предметима.⁸³

Преиспитујући настанак и развој музеологије као научне дисциплине Војчех Глужињски увиђа заједничку генезу музеја и науке у тежњи ка спознавању стварности, али истовремено и два различита правца. Док је правац науке ограничен све снажнијим методолошким правилима, правац музеја непосредно прелази са појединачних предмета – експоната, на системе који би требало да илуструју веома опште филозофске концепте. Овај музејски правац је током 17. и 18. века усмерен на

⁸³ Е.Н.Greenhil, (1992), нав. дело.

необичне, ретке и нарочите ствари. Ипак, Глужињски закључује да су многи, за своју епоху просвећени људи, практиковали не само различите гране науке, већ су се бавили и колекционарством тако да им суштина није била страна, „тим пре што је у њихово време она још увек била доступна у чистом облику, ослобођена каснијих институционалних, организационих и инструменталних наслага које су данас музеј без остатка преплавиле.“⁸⁴

Као што је Француска буржоаска револуција 1789. године условила многе социјалне промене, те била праћена и многим другим револуцијама у свим сегментима друштва, тако се и музејска установа условљена овим променама трансформише и отвара грађанском сталежу. „У Француској се музеј као јавна, демократска и државна институција родио из артикулације трију елемената: републиканизма, антиклерикализма и успешног агресивног рата. Конкументне снаге произвеле су апарат са две дубоко супротстављене функције: оном елитном – храма уметности и оном корисном јавности – инструмента демократске едукације.“⁸⁵ „Збирке су се здруживале, филтрирале, редисперзирале. У име новостварене Републике, простори и ствари који су припадали краљу, аристократији и цркви, експроирани су и трансформисани, најпре у Француској, а затим и широм Европе... Музеј је створен као један од инструмената који излаже декаденцију и тиранију старих облика друштвене контроле и демократију и јавност нове Републике.“⁸⁶

Као производ свих горе наведених промена, настаје и први, са данашње тачке гледишта модеран музеј у Европи, односно некадашња краљевска збирка у Лувру претворена је у Музеј Републике који своја врата отвара публици 1793. године. Ово је уједно и први у низу од данас врло препознатљивих, народних, односно националних музеја, огромних музејских установа које имају за циљ да представе идентитет нације (конструкта 19. века), сугеришу укус и изразе владајућу политику. Наполеонова освајања Лувр временом богате светском баштином док велике збирке, мало другачије „спаковане“ и даље сугеришу моћ свог власника и државе коју репрезентују.

Гринхилова ће увести појам дисциплинарног музеја, односно збирки које се растачу у нове просторе, те одговарајући на потребе политичке репрезентације или научног истраживања постају велелепни Музеји историје уметности, импозантни

⁸⁴ Wojciech Gluzinski, (1980), *U podstaw museologii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, стр. 170.

⁸⁵ Elien Hooper-Greenhill, (1989), “The Museum in the Disciplinary Society” u: *Museum Studies in Material Culture*, Ed. S. Pearce, Leichester: Leichester University Press, стр. 63.

⁸⁶ Исто, 67,68.

музеји историје природе, а касније и они посвећени развоју науке и технике. Вера у прогрес и линеарни напредак након велике индустријске револуције довешће у питање и позицију институције музеја, о овим збиркама говориће се као о гробницама, док ће екстреми ићи и ка њиховом уништењу. Кабинети чудеса опет, као претеча ових институција, биће непознаница током читавог деветнаестог века. Осамнаести век је како физичке кабинете чудеса тако и теоријске списе њима посвећене потиснуо у ери рационализма и ове фантастичне збирке непознате су деветнаестовековном човеку. Ипак, овај специфични историјски модел музеализације наставио је да плута у цивилизацијском лимбу док се није отеловио у уметничкој пракси модерних и савремених уметника кроз различите облике и значења.

III Кабинет чудеса као инспирација за модерне уметнике

У овом поглављу бавићемо се односом између модерне уметности и наслеђа кабинета чудеса. Наиме, након њиховог „нестанка“ током ере рационализма и просветитељства 18. века који карактеришу ред наспрам дотадашње привидне неуређености, табеле, таксономије, јасне класификације и поделе на што специфичније дисциплине, историјски кабинети чудеса више неће бити популарни и заступљени као посебан вид колекционарске праксе у Западној Европи и Северној Америци. Они ће свакако бити сматрани претечама модерног музеја који ће временом такође подлећи дисциплинарности, те ће од некадашњих колекција артефакта настати одвојени уметнички музеји или музеји историје уметности, односно музеји историје природе, некада наизглед хаотичне скупине природнина. Ове музејске институције наставиће да се „распарчавају“ на још специфичније музеје примењене уметности, науке и технике, а затим и фотографије, филма и друге све до данас. Многи мањи кабинети чудеса (п)остаће простор за истраживање и научни експеримент, те ће бити придружени универзитетима који и данас чувају збирке минерала, препарираних животиња, хемикалија, археолошких ископина или уметничких дела. Велики светски музеји ће свакако постати репрезентативне установе које ће „сервирати“ слику света какву владајућа класа жели да представи, па ће тако кабинети чудеса великих владара бити преточени у репрезентативне, велелепне и елитне музејске установе.

Почетак 20. века доноси, међутим, прве отворене антимузејске идеологије које се јављају како у теорији, тако још гласније међу авангардним уметницима који опонирају овој институцији и идеологији коју она заступа. Авангардни уметници у својом манифестима пркосе реду и тежњи да се све објасни, залажу се за представљање подсвесног као хаотичног и несхватљивог, повратак чудесном, односно за производњу зачудног, те уводе

различите предмете у своја ликовна дела сугеришући повремено чак и симоблична значења и естетику некадашњих кабинета чудеса. С друге стране, у истом овом периоду, након скоро 200 година од престанка интересовања за овај модел музеализације, појављују се и први текстови који се баве феноменом ренесансног кабинета чудеса.

У првом делу овог поглавља представићемо односе између модерног уметника и институције музеја као репрезента владајућих идеологија краја 19. и почетка 20. века, као и односе ових уметника према самој историји уметности и својим претходницима. Даље, пратећи са једне стране закључке историчара и теоретичара уметности, а са друге стране и саме манифесте и објаве уметника, те њихове радове, пробаћемо да докажемо да у делима модерних уметника можемо пронаћи одређене карактеристике кабинета чудеса који ће експлицитније бити коришћени у савременој уметничкој пракси. Ипак, све време ћемо се трудити да покажемо да модерни уметници кроз медиј колажа, асамблажа и редимејд објекте, па и прве инсталације, најављују каснију намерну реминисценцију кабинета чудеса у савременој уметничкој пракси, док њихова дела и активности представљају основу за све оно што ћемо у даљим поглављима проблематизовати. Посматрајући форму и значења која уметници дају својим асамблажима, односе у које они постављају различите предмете када конструишу редимејд, али и посматрајући саме авангардне уметнике који су били колекционари, те њихове колекције, кроз поглавље ћемо тражити паралеле између радова модерних уметника и историјских кабинета чудеса. Посебна пажња биће посвећена студији венецијанског Бијенала 1986. године и сегменту изложбе који курира музеолошкиња Адалђиза Луљи, а који се и зове „Wunderkammer“. Након што се у другој половини 20. века кроз теорију активно бавила изучавањима историјских модела колекционирања, Луљи на поменутој изложби по први пут прави отворене паралеле између ренесансног кабинета чудеса и радова уметника који су припадали покрету надреализма и дадаизма излажући како један кабинет реткости, тако и дела модерних уметника.

Последњи сегмент овог поглавља биће најзад посвећен медију кутије који води директно порекло од кабинета чудеса (можемо се сетити минијатурних Kabinetschrank колекција Филипа Хајнхофера), као и двојици уметника који су управо кроз овај медиј представљали личне универзуме на начине веома сличне компоновању ренесансног колекционара – креатора, Марселу Дишану и Џозефу Корнелу. За овог другог, многи историчари уметности и данас тврде да је он свесно правио кутије – објекте којима тенденциозно понавља изглед и концепт кабинета чудеса, док други доказују да ни он, ни многи други модерни уметници исте нису имали прилике ни да виде, нити су били инспирисани списима који се о овим колекцијама јављају у њихово време. Тако ће последње потпоглавље проблематизовати уметност Џозефа Корнела и његов однос према кабинетима чудеса кроз призму досадашњих истраживања.

1. Дијалог између уметника и музеја у доба модерности

Модерно доба доноси прве модерне музејске институције које у готово истом облику претрајавају и данас, али и уметнике који са једне стране свесно стварају за музеје, или се са друге стране неретко отвореноprotиве овој институцији. Савремена теорија уметности и критичка музеологија још од осамдесетих година двадесетог века све до савремених истраживања доводиће много пута у везу модерну, а посебно савремену уметничку праксу са музејском институцијом и показивати њихову међузависност.⁸⁷

Ова међусобна преплитања између музеја и уметничке праксе, Жан Клер још 1974. године вешто препознаје као својеврсни *дијалог* који доводи до различитих резултата. Како смо видели у претходном поглављу, а како и сам Жан Клер наглашава, у тренутку када је „у друштвеним наукама настајао поредак знања који Мишел Фуко описује у делу „Речи и ствари“ као *епистеме*⁸⁸, створен је и музеј као тродимензионална слика те *епистеме*, као конкретна конфигурација са својим класификацијским приступима, категоријама мишљења, принципима избора, аксиоматиком, одредбама које дефинишу суседства, додиривања, разликовања, хијерархијом међу приказаним објектима, таксономијом, фондусима, складиштима, сопственим сећањем, укратко са својом археологијом. Веома је ипак значајно за музеј од његовог настанка па на даље, видели смо, да је ово „далеко од неутралног простора“. Клер ће објаснити музеј не само као складиште ремек-дела, врт врста и луксузну гардеробу, већ и као врхунац извесног поретка који се одликује како изузетношћу предмета које излаже, тако и пробраношћу публике коју прима. И још даље: „музеј није само простор исказивања *поретка схватања* већ и простор испољавања *схватања поретка* буржоаског друштва које је од 1789. до 1795. године, у времену после Револуције, учврстило своју владавину и створило савремени облик музеја.“

Оваквом идеолошки обојеном простору већ крајем 19. века се супротстављају теоретичари, којима се почетком 20. века придружују авангардни уметнички покрети. Посматрајући однос модерних и савремених уметника према музеју, било би вероватно

⁸⁷ *Савремена уметност и музеј*, (2013), приредила: Јелена Стојановић, Београд: Музеј савремене уметности.

⁸⁸ Мишел Фуко, (1971), *Речеи и ствари*, Београд: Nolit.

могуће преиспитати читаву историју борби уметника да доспеју у музеј или да га се, напротив, ослободе. Видећемо у наредним поглављима да ће се овакве борбе претворити у својеврсну институционалну критику у другој половини 20. и током 21. века у којој ће учествовати како уметници, тако и кустоси, директори музеја, и бијенала и други актери света уметности. Ипак, у овом поглављу ћемо се бавити првенствено модерним добом и уметничким праксама које се неретко супротстављају музејској институцији, али истовремено инкорпорирају механизме на којима је и музеј сам заснован у своје стваралаштво, чинећи основу за даље токове савремене уметности. Наиме, већ у модерној уметности препознаћемо почетке употребе медија кабинета чудеса, претече музејске институције, те значајне елементе које из ових музејских претеча модерни уметници свесно или несвесно пружају.

Како Клер поентира: „Уметник је обликовао многе разнолике одговоре у односу на ауторитарно схватање чији је заговорник музеј. Зато музеј нема само конзерваторску функцију: пошто је и одбрамбено тело он делује као обликотворно начело – намеће облике“.⁸⁹ Клер дакле, након што препознаје историју музеја од његовог настанка у 18. веку, види и крај музеја у таквом облику крајем 19. века, са појавом већ поменутих антимузејских идеологија, те предвиђа да ће након што различити уметнички покрети у 20. веку прихвате антимузејске идеологије с краја 19. најзад крајем 20. века нестати музеј у облику у којем је сада познат. Заиста, 20. век доноси велике промене када је музејска институција у питању иако она донекле опстаје и у свом изворном облику чак и данас.

Клерова визија о промени музејске парадигме стога, поткрепљена је првенствено посматрањем *дијалога* између модерне и савремене уметности и музеја од времена првих дадаистичких, и прокламовања италијанског и руског футуризма, који нас у овом поглављу посебно и занимају. Он тако види музеј на три начина која показују и промене у сагледавању ове институције од стране уметника.

1.1 Модерни уметник у музеју

Први облик музеја који Клер препознаје, музеј као *претекст* – *потка*, односно храм који је представљао основни циљ настанка сваке уметности током 19. века, али и збег уметника у овај идеологизован простор који је заменио средњовековну цркву или

⁸⁹ Жан Клер, (1978), „Херостат или музеј под знаком питања“, у: *Култура 41*, Београд: Завод за проучавање културног развитака, стр. 29-43.

двор. У 19. веку, објашњава Клер, *музеј-потка* изнедрио је *пастиш* као посебан вид сликарства намењеног излагању у музеју. Ово сликарство личило је на дела старих мајстора али поседовало је и много својих квалитета. Ипак, у 20. веку, овај пастиш прераста у *пародију* која се од пастиша разликује по томе што је критичко понављање модела који музеј прописује. Многи савремени уметници, како Клер примећује, користе залихе Малроовог *Имагинарног музеја*⁹⁰ као материјал за сопствени рад, мењајући им смисао, разарајући их неочекиваним тумачењима и чудноватим извртањима. Роберт Клајн ће у својим *Забелешкама о крају слике* приметити да „Чим доспе у музеј, свака ствар постаје *ipso facto* пародија себе саме (...) свака уметност која пристаје да буде нова, пародија је претходне уметности управо у мери у којој се њоме служи – а свака превазиђена уметност постаје аутопародија.“ Служећи се пародијом, уметник подвргава музеј, као простор пародијског прерушавања који лишава облике сваког садржаја, овом истом поступку најзад иронијски враћајући садржај свом делу. За разлику од потке, музеј као *основа, контекст* јесте институционализовани носилац смисла у којем сваки доспели предмет добија статус уметничког дела. О оваквом погледу на свет уметности у којем музеј представља једног од главних институционалних фактора говорићемо у следећем поглављу када ће више речи бити о институционалној теорији уметности, али и поменутој критици институције. Ипак, назнаке критике институције музеја можемо препознати у антимузејским мислима које се јављају почетком 20. века, јер: „Музеј као установа налик је медаљи са два лица: једно је музеј-потка који облике лишава садржаја и смисла, а друго музеј-основа који смисао даје било чему.“ У апоријској ситуацији коју је сама институција музеја створила, уметници са једне стране, попут Дишана, у 20. веку уводе „било шта“ у оквире (и нама ће ово „било шта“ бити посебно интересантно током даљег рада), док други желе да укину, затворе, чак *убију* ову институцију.⁹¹

Дијалог са музејем, али и са сопственом историјом када је модерна уметност у питању, можемо сагледати и из угла који нуди Фостер Хал пишући о „архивима модерне уметности“. Овај аутор указује да модерна уметничка пракса већ у свом настајању претпоставља простор музеја као место где се уметничка традиција одвија. Модерни уметник дакле, ствара за музеј, свестан да ће његово дело управо ту и бити изложено. Наиме, како Фостер издваја, у свом *Салону 1864*. Бодлер пише: „Памћење је

⁹⁰ Andre Malraux, (1978), “The Imaginary Museum“, у: *Voices of Silence*, reprint edition, translated by Stuart Gilbot, Princeton/Boulingen Paperback, стр. 13-131.

⁹¹ Ž. Kler, (1978), нав. дело.

најважнији критеријум уметности; уметност је мнемотехника лепог⁹². Тиме имплицира да велико дело уметничке традиције мора признати сећање на велике претходнике у тој традицији као свој темељ и потпору. Но, претходници не смеју надмашити дело: оно мора активирати сублимнално памћење важних слика – црпити из њих, прикрити их, преобразити их. Подтекстуалност мнемоничких накнадних слика – које треба разликовати од сваког пастиша и отворених цитата – по његовом мишљењу твори уметничку традицију, готово у етимолошком смислу „традиције“ као предаје, преноса могућих значења, а у том светлу, за Бодлера памћење је медиј сликарства. Ипак, Фостер запажа да се традиција не преноси него се увек конструише, увек привременије него што се то чини.

„Та привременост постала нам је својствена, до те мере да, док су модернисти осећали традицију као бремене, ми је пре осећамо као неподношљиву лакоћу постојања – премда неки од нас и даље на њу пројцирају тежину коју она више нема, као да нам је потребна као објект привржености или сукоба на који смо се већ навикли. Друго, модел уметничке праксе коју преноси Бодлер већ и сам је историјскоуметнички, рецимо то тако, и то већ представља простор музеја као структуру својих мнемотехничких учинака, као место (више замишљено него стварно) где се уметничка традиција одвија. Друкчије речено та, *мнемотехника лепог* претпоставља институцијски пренос између атељеа, где се те преобразбе обављају, и изложбе и музеја где остварују учинак на друге (дакако тај пренос додатно посредују многи дискурси критичара Салона, читатеља приказа, карикатуриста...). Укратко, у Бодлеровој схеми, сликарство је уметност памћења, а музеј његова архитектура.”⁹²

Недуго након поменутог Бодлеровог запажања, како примећује Фостер, у дискурсу о уметничком памћењу средином деветнаестог века, појавио се Мане. Како је потврдио Михаел Фрид, он је помало пореметио Бодлеров модел јер његова пракса помиче подтекстуалност мнемоничких накнадних слика (каква се могла видети у Делаacroaовој Дантеовој барци из 1822. у односу на Жерикоов Сплав медуза из 1819.) према пастишу нескривених цитата. Мане је први сликар који експлицитно цитира без икаквих историјских или митских предложака. Он се окреће старим темама и сликарима али на потпуно отворен и чист начин, и можда је управо ово разлог из којег се он може сматрати првим модерним сликарем, почетником експлицитне цитатности коју ће наставити да прате Пикасо и Брак са својим колажима, надреалисти са својим колажима и асамблажима, али и други модерни и постмодерни уметници. Он трансформише *Доручак на трави* (1863.) са познатим евокацијама ренесансних

⁹² Hal Foster, (2006), *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, Zagreb: vbz, Croatian translation, str. 70,71.

мајстора попут Рафаела (деталј његовог изгубљеног *Парисовог суда* се може читати у позицији централних фигура) и необичну комбинацију традиционалних жанрова сликарства (попут акта, мртве природе портрета и пејзажа) у „слику модерног живота”. Према Фриду, овај пикторални вокабулар и комбинација жанрова креирају сублимно јединство слике карактеристично за Манеа и његове следбенике, јединство у слици самој.⁹³

Ханс Белтинг није далеко од ових идеја када примећује да се уметност од модерног доба на даље сећа своје историје. Он види и оснивање музеја као неопозив догађај након којег је поглед на уметност постао поглед на историју уметности. Стога Белтинг и колаж види као метафору представа и успомена у нашем сећању. „Ствари имају своју историју” и чине се много стварнијим него идеје многим уметницима. Надрастањем медијума дводимензионалне слике тродимензионалном инсталацијом, Белтинг види и ширење историје уметности на историју визуелне културе.⁹⁴

Пратећи ову перспективу, можемо отићи и корак даље и претпоставити да, уколико се уметност сећа своје историје, а музеј је „архитектура меморије”, онда данас, у време доминације визуелне културе када је идеја класичног музеја превазиђена, уметност се такође сећа и историје музеја. Овако можемо посматрати упливе предмета из свакодневног живота у свет уметности у модерном добу док је проширење дводимензионалне слике у тродимензионалну инсталацију само један корак даље у истом процесу. Као што Белтинг сугерише крај класичне историје уметности, Данто крај саме уметности у традиционалном смислу у тренутку када предмети масовне производње улазе у свет уметности, о чему ће бити речи нешто касније, Томислав Шола последично сугерише и крај класичног музеја⁹⁵ у готово исто време; у модерно и постмодерно доба уметник вероватно постаје свестан свих тих историја и *крајева* и користи знања историје уметности и музеологије како би креирао дела која ће их комбиновати. Кроз ову призму можемо посматрати и уметничке инсталације које подсећају на, или експлицитно цитирају кабинете чудеса, претходнике модерних музеја, као узор за поставку.⁹⁶

⁹³ Исто, стр. 72-77.

⁹⁴ Hans Belting, (2010 – хрватски превод), *Kraj povjesti umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, стр. 205-220.

⁹⁵ Tomislav Šola, (1989), „Nove tendencije u teoriji i praksi muzeja“, u: *Osječki zbornik XX*, Osijek, преузето са: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/sola_nt.htm, novembra 2015.

⁹⁶ Milena Jokanović, (2016), “The New Old Media: Artists Archives in the Digital Age” u: *Media Archeology*, ed. by Milena Dragičević Šešić, Nevena Daković, Ljiljana Rogač Mijatovic, Belgrade: Faculty of Drama, University of Arts, стр. 145-155.

Најзад, и Жан Клер је као трећи облик музеја препознао *музеј – преплитање*, односно *интертекстуалност* између музеја и савремене уметности. Сама уметност у овом смислу свесно и намерно користи принципе архивирања предмета, креирања дела од докумената, текстова и фотографија док Жан Клер примећује да оваква дела када су изложена (наводећи примере радова Болтанског и Л' Га) „више подсећају на збирку реткости него на прави музеј. *Реткости* утолико више што не постоји код за разликовање и именовање онога што је изложено“.⁹⁷ Преплитање између музеја и уметничког дела, односно коришћење кабинета чудеса као медија, те первертирање улога уметника и кустоса биће све јасније видљиво у времену савремене уметничке праксе којој ће пажња бити посвећена у наредним поглављима, али која управо у модерно доба добија своје основе.

1.2 Модерни уметник против музеја

У свом *дијалогу* са музејем, модерни уметник ипак почиње и да се супротставља постојању ове институције најављујући оно што ћемо у савремено доба лако препознавати као уметност институционалне критике. Антимузејске идеологије крајем 19. и почетком 20. века настају у анархистичким круговима у којима се музеј напада као грађанска установа која уметност издваја из живота лишавajući је смисла. Тако Прудон критикује музеј називајући га некрополом, гробљем са скупином мртвих дела. Жорж Сорел сматра да свако стварање за музеј води у смрт и да уметност мора да постане корисном да би била жива. Адорно ће анализирајући немачку реч „museal“ (museumlike, музејско) приметити неугодан потекст. Овај израз описује предмете са којима посматрач више нема никакву виталну везу и који су у процесу умирања. Музеј и маузолеј у том смислу, како Адорно наглашава, везани су не само фонетском асоцијацијом – музеји као породичне гробнице уметности. Теоретичари ће приметити и да се дела „отуђују од заједнице и места за која су стварана“ да би била премештена у музеј у којем умиру.⁹⁸

Авангардни уметници ће, на овом трагу, означити различите последице институционализације уметности. Сматрајући да се управо постојањем музеја спутава

⁹⁷ Ž. Kler, нав. дело, стр. 38.

⁹⁸ Theodor W. Adorno, (1981), “Valeri Proust Museum” у: *Prisms*, MIT press edition, стр. 175.

индивидуално уметничко дело, прокламовано је и спаљивање ове институције.⁹⁹ Италијански футуризам безрезервно се везујући за идеологију прогреса и технологизације, потпуно прихвата идеју музеја као гробнице која је јасно саопштена и 1909. године Маринетијевим манифестом футуризма. С друге стране, на истим теоретским изворима, и у Русији је заснована другачија антимузејска стратегија. Руски кубо-футуристи желе да укину музеј као место на којем је дело изложено, а у складу са материјалистичком анализом уметничког дела. Та анализа је значила одбацивање штафелајне слике и осуду скулптуре, а она је била против дела као предмета уживања у корист дела које је предмет сазнања, а завршавала је у осуди музејске установе као некорисног привеска грађанског друштва. Тада је створен и појам „уметника-инжењера“ и предлог краја уметности схваћене као аутономне дисциплине, те њено враћање у општу област људске праксе.

1.3 Појава музеја модерне уметности

Резултат овог *дијалога* између уметника и музејске институције у модерно доба, јесте и отварање наизглед отворенијег и мање конзервативног, новог типа музеја – Музеја модерне уметности – са својом персонификацијом управо у њујоршкој МоМА-и (Музеју модерне уметности/Museum of Modern Art) који теоретичари неретко називају „првим“ музејем модерне уметности.

Наиме, већ је крај 18. и почетак 19. века донео јавне уметничке музеје од Капитолинског музеја у Риму, преко британског музеја до Глиптотеке у Берлину, Пинакотеке у Минхену, односно Лувра у Паризу. Временом се ови простори, некадашње краљевске колекције, отварају и за ниже слојеве становништва, постају обавезна дестинација богатијим слојевима становништва током путовања.¹⁰⁰ На овом таласу, пратећи линеарни модернистички наратив дисциплинарне категорије, у 20. веку у Европи настају и први музеји модерне уметности, од париског Musée du Luxembourg до лондонског Tate Moderna-а. Керол Данкен о јавним уметничким музејима пише да, иако историјски релативно нова појава, они јесу изузетно утицајне, важне и друштвено присутне установе у 20. веку. Музеји према њеном мишљењу представљају

⁹⁹ Didier Maleuvre, (1999), *Museum Memories: History, Technology, Art*, ed. by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford, California: Stanford University Press, стр. 50.

¹⁰⁰ “The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early-19th – Century Europe”, ed. by Carole Paul, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, стр. 2-21.

„справе формиране током деветнаестог века са веома прецизном друштвеном улогом“ које после времена буржоаских револуција бивају прављене као нека врста објективизације или као агенти ширења, распростирања постреволуционарне реторике у процесу стварања субјеката владајуће идеологије. Зиданим у неокласичном градитељском идиому и контрирајући сакралној и архитектури класике, у овим установама је пажљиво уклањан сваки траг урбанизације и индустријализације. „Тако се ванвременско, у чину стварања лиминалности искуства наставља унутра, у самој згради уз помоћ светлосних решења и режима забрана. (...) Почевши од безазлених перформативних упутстава типа: 'не додируј', 'не вичи', 'не трчи' све до присуства чувара и скривених камера данас, посетилац се води, прати и усредсређује (...) Другим речима, он/а се уживљава у своју улогу и очекивања које та улога собом носи, у потпуности се изједначава са идеолошким очекивањима установе.“ Како Јелена Стојановић у свом тексту закључује, Данкенова инсистира да је својеврсни текстуални уметнички предложак у деветнаестом веку увек енциклопедијског карактера управо служио да материјализује „универзалност“ уметности и естетски лепог, као једне од врло важних стратегија у формирању новог, модерног, постреволуционарног субјекта универзалних демократија. Универзалност се углавном састојала у строгој селекцији, искључивању, драстичном свођењу на неколико врло пажљиво одабраних националних школа, поређаних по принципу напретка и савршенства, од најпримитивнијих до најсавршенијих. Најсавршенији су имали и највећу политичку моћ у престоници у којој се музејска установа налази.¹⁰¹

Управо овако затворени начин (ре)презентације својих колекција, Музеј модерне уметности (МоМА) у Њујорку, основан 1929. године тежи да превазиђе, те да постави основу за све будуће музеје који ће излагати модерну, односно савремену уметност. Ипак, поставља се питање да ли су у томе суштински успели и где је у свему томе појединац, уметник? Ричард Бретел (Richard R. Brettell) своју студију о модерној уметности завршава 1929. годином, односно отварањем за јавност управо МоМА-е, то јест отварањем „првог“ музеја модерне уметности. Наиме, управо отварање овог музеја институционализује модернизам као „модел званичне репрезентације двадесетог века“, чија је „природа све више постала дефинисана од стране Музеја и универзитских наставника“¹⁰²

¹⁰¹ Јелена Стојановић, (2007), *Модернизам и музеј: дијалектика перформативности*, Београд: Зборник Народног музеја XVIII/2, стр. 474.

¹⁰² Према: Milan Popadić, (2012), „Музеј као епизода: Музеј савремене уметности у Београду (1929-1935.)“ у: *Acta Historiae Artis Slovenica* 17/1, Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, стр. 135.

Пратећи закључке већ анализирани студије Фостера Хала, и Милан Попадић ће закључити да би се могло рећи да је ово само логична последица порекла модерне уметности, односно последица тога што модерна уметност и јесте настала у оквирима историје уметности и зависна је од свог односа са институцијом музеја. Основан на иницијативу породице Рокфелер која ће пружити подршку свему што је ново, неконформизму, уметничком и друштвеном процесу, МоМА у Њујорку свечано је отворен 7. новембра, десет дана после краха берзе што свакако није потпуна случајност и усмерава тумачење улоге ове установе и њене поставке. Док су деветнаестовековни музеји снагу свог делања градили на прикривању везе са политичким економијама свог времена, МоМА је саграђен управо као „продужена“ рука исте. Музеј је интегрални део физички, архитектонски уличне визуре и потрошачког искуства њујоршке Пете авеније.¹⁰³ „Само ћошак и улица деле ову установу од највећих и најскупљих америчких робних кућа Пете авеније, потрошачке меке Америке, али и целог света.“ „Модерни човек“, носилац реторике постберзанског краха¹⁰⁴ уместо у монументалну неокласичну грађевину сада директно са улице улази у ентеријер функционалне будућности судећи по сведеном намештају, украсном растињу и транспарентној архитектури грађевине. Реторика управе Музеја тада има „демократичну“, или „популистичку“ димензију тежећи да „помогне људима да уживају, разумеју и користе уметност наших дана“, да Музеј не буде складиште уметничких вредности већ институција која ће радити у заједници и са заједницом, живо учествујући у њеном животу. У оквиру музејске структуре, како наводе, колекција и њено уређење имају суштинску улогу.¹⁰⁵ Према речима Глизберга, МоМА када он пише, 1983. године представља „химну повесној виталности индивидуализма“.¹⁰⁶

Када је о уређењу саме колекције реч, у контексту наше теме занимљиво је да Алфред Бар, први управник збирке њујоршког Музеја модерне уметности прави јасан дијаграм порекла, односа и утицаја модерног уметничког стваралаштва. На овај начин Бар нуди легитимитет институционализованог модела: животна хетеротопичност стваралачког исказа претварана је у ред, ритам, морфолошки избрушену епохалну целину – уметнички живот, духовна структура епохе је корићена у наратив, у књигу у којој су „све стране на свом месту“.¹⁰⁷ „Баров ентузијазам охрабрен финансијском подршком

¹⁰³ Ј. Стојановић, нав. дело, стр. 475.

¹⁰⁴ Ј. Стојановић, према Carol Duncan: *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums* у: нав. делу, 475.

¹⁰⁵ Rene d'Hamoncourt, (1954), Preface, *Masters of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, стр. 8.

¹⁰⁶ Glusberg, Jorge, (1983) „Hladni“ i „vrući“ muzeji, Zagreb: Muzejski dokumentacioni centar.

¹⁰⁷ Milan Popadić, (2016) „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti“ у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, priredio: Dejan Sretenović.

оснивача, и специфична геополитичка ситуација међуратног периода и периода након Другог светског рата, довели су до тога да је Музеј модерне уметности у Њујорку постао незаобилазни архив и нормативни тумач модерне уметничке праксе.¹⁰⁸

Стога, видећемо да ни ови музеји – слике капиталистичког друштва неће бити простори слободе и индивидуализма, већ ће политике излагања у њима такође бити итекако јасно дефинисане и искључиве према многим уметницима, (касније и кустосима) што ће наравно проузроковати њихов револт, те тежњу за „хаосом“, необјашњивим, цикличним и подсвесним насупрот реду и јасно уређеним таксономијама.

Трансформација односа између уметника и музеја нуди још једну перспективу. Наиме, музејско искуство уметника имаће као битну тачку и однос према чудесном односно зачудном, те ће се враћати претечама музејске институције, концептима кабинета чудеса.

2. Откриће *чудесног* у теорији и уметности модерног доба

У времену након разочарања у рационализам, након схватања човечанства да не може све појаве објаснити, разделити и класификовати и спаковати у засебне фиоке музеја или на странице енциклопедија посвећених различитим дисциплинама, долази до повратка чулном, осећајном, подсвесном, хаотичном и необјашњивом. Тада чудесно, односно *зачудно* бивају враћени на пиједестал како уметности, тако и теорије.

Као што смо у претходном поглављу видели, након настанка музеја, и од времена превладавања рача и реда насупрот хаосу, и кабинети чудеса били су потиснути и заборављени све до почетка двадесетог века. Модерни „проналазач“ кабинета чудеса када је подсећање на овај историјски модел музеализације у теорији у питању, нудећи перспективу која премошћује процеп између шеснаестог века и данашњег времена јесте у претходном поглављу помињани Јулиус фон Шлосер. У својој семиналној студији посвећеној овој теми, а објављеној 1908. године он повлачи паралеле између кабинета великих владара који садрже уметнине и драгоцености и одаја коришћених за чување световних драгоцености из грчких храмова и каснијих хришћанских цркава: колекције окружене посебном ауром, чије су магичне или натприродне моћи одувек везиване за историју културе куриозитета.¹⁰⁹ Ова скривена

¹⁰⁸ М. Popadić, (2012), нав. дело.

¹⁰⁹ J. von Sclosser, (1908), нав. дело.

блага са својом иманентном и опасном моћи била су изношена и представљана само повремено, баш као што су принчеви и колекционари дозвољавали приступ колекцијама само приликом кратких посета. Управо у овој транзицији од религиозног ка профаном, од јавних (али ограничено доступних) блага цркве до приватних (али чуваних) блага принчева, фон Шлосер проналази и порекло културе чудеса. Његово отеловљење, Шлосер проналази у особи, Жан де Берију, парадигми свих колекционара и пиониру у пољу уздицања, акумулације и уживања у предмету до статуса целовремене активности. Фон Шлосер је видео северноевропске кабинете уметнина и чудеса као израз примарно локалног духа повезаног са средњовековним и „готским” (термин који он користи) традицијама чудеса. Италијанске колекције, према овој тези, представљале су супротно томе, тенденцију да се конструише кохерентна слика света, наслеђену од античког времена и антиципирајући поглед на модеран свет.¹¹⁰

Није познато да су овај Шлосеров спис модерни уметници користили као директну инспирацију када су куриозитет и чудесно у питању. Ипак, чињеница је да се почетком двадесетог века човечанство поново враћа свему оном потиснутом, а што инспирише ренесансног колекционара, те се кабинети чудеса сада поново суптилно отеловљавају кроз дела модерних уметника настала од предмета из свакодневице и онога што је Клер назвао *материјалом за имагинарни музеј*. Тек ће друга половина 20. века донети многе истраживаче који ће се бавити како колекционирањем уопште тако и посебно кабинетима реткости, чудеса и уметнина.

У овом контексту изузетно нам је битно и да се на тренутак вратимо помињаним руским уметницима и теоретичарима који су били веома блиски руском књижевном формализму и концепту *зачудности*, односно *онеобичавања* који ови уметници директно преузимају из књижевне праксе. Рад Виктора Школовског „Уметност као поступак“ сматра се манифестом формалистичке „школе“, а управо у њему аутор објашњава појам, односно процес „онеобичавања“. Оно што је кључно за овај поступак је да се аутономна реч (с обзиром на то да Школовски пише о поезији) не одваја, како би се то могло учинити, од стварности, већ захваљујући својој иновативности, омогућава да се она поново *види*. Стварност виђена помоћу рутинске речи и сама је отврдла и статична, док стварност која се истражује – представља „распевану заносну мисао“ и тада почиње да оживљава. Поезија је дакле, таква употреба језика која омогућава да се *обнови виђење света* и зато теорија поетског језика има *par excellence*

¹¹⁰Према: P. Mauries, (2013), нав. дело, стр. 24.

естетички карактер, иако је естетика по свом примарном значењу наука о чулном утиску. По Шкловском и његовом делу *Уметност као поступак* из 1919. године, поезија подсећа на наочаре које изнова показују свет. Поезија или „отежан говор“, како је у том тексту дефинише Шкловски, или као „говор – конструкција“ онеобичава наше виђење света (отуд појам уско везан и за формализам и авангарду – онеобичавање или зачудност). Како каже Шкловски у *Поступку*: „циљ уметности да се осећање ствари да у облику виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања ствари, поступак отежане форме који потенцира тешкоће и време трајања перцепције.“¹¹¹

Задатак је уметности, дакле, онеобичавање наше перцепције стварности ремећењем њеног рутинског, аутоматизованог тока. Треба скренути пажњу и на теорију „нелагодности“ у којој је Фројд дефинишући је као „повратак потиснутог“ – објашњавао нарушавање перцептивне очигледности кроз нагли упад у поље свести онога чега је разумно Ја желело да се реши.¹¹² Зачудност је дакле процес довођења у однос речи или предмета на начине који су до тада непознати, који не нуде никаква конвенционална, одвећ позната значења. Ово је поступак којим се продубљује перцептивни процес у уметности, посматрање одређеног дела из другог угла. Према Шкловском, уметност треба да деаутоматизује перцепцију, јер, како аутор тврди, ми ствари више не видимо већ их препознајемо, заборављајући какав је осећај био по први пут примећивати ствари око себе, перцепирати и доживљавати свет. Осећање *зачудности* које формалисти, а са њима и кубо-футуристи желе да произведу кроз своју поезију и ликовни израз, увиђамо, веома је слично оном осећању ренесансног колекционара приликом сусрета са до тада непознатим, чудесним предметом, или приликом посматрања предмета у колекцији који су према принципу сличности доведени у необичне јукстапозиције. Управо овакво јукстапонирање објеката на основу формалних, а не значењских сличности, преузеће и модерни уметници креирајући реди-мејд објекте. Свакако, како ови, тако и други модерни уметници који користе механизме коришћене у историјском кабинету реткости, претечи музеја, занимљиво је, институцију која му следи критикују или преиспитују.

Поново откриће *чудесног* у првој половини 20. века донело је дела попут Арчимболдових, магичних репрезентација и суптилних игара различитим

¹¹¹ Viktor Školovski, (1919) „Umetnost kao postupak“,

¹¹² Bojan Dražić, (2016) „Tekst i kontekst ruske avangarde“, preuzeto sa: <http://www.solidarnost.rs/kultura/tekst-kontekst-ruske-avangarde/>, juna 2017.

материјалима, природним и артифицијелним. Интересовање за овакве појаве можемо пратити и кроз изложбу Алфреда Бара 1936. године у Музеју модерне уметности у Њујорку (МоМА), названом „Фантастична уметност”. Бар овим поводом одабира дела која прате сличности и развој неких *фантастичних и чудесних* момената од доба средњовековне Европе до времена надреализма, дадаизма и уметности Џозефа Корнела препознатљивог по својим *кутијама* које се могу посматрати као директни цитати кабинета чудеса.¹¹³ Након Другог светског рата, уметност је такође дошла и до открића бизарног. Како, већ поменуто, италијанска музеолошкиња Адалђиза Луљи сугерише још пре више од 40 година, све ово биће само делови историје уметности која тек треба да буде написана, а који су провоцирали да и уметници на посебан начин посматрају прошлост и користе колекцију као свој медиј изражавања. Први кораци били су усамљени гестови узимања стрипова, новина и других материјала како би исте имплементирали на платно, као што су Пикасо и Брак радили са својим колажима између 1912. и 1914. године. Ово је био један од првих излазака из дводимензионалне слике у трећу димензију и првих коришћења различитих материјала за неко дело. Иако уметници нису акумулирали *чудеса* која су била карактеристична за 16. и 17. век, већ пре „вештачку природу”, ипак је коришћење физичких предмета било ближе природи него пуко сликарство, а оваквим чином уметници су постајали и прави колекционари, како запажа Луљи. Изгледа да се од овог тренутка уметник претворио у колекционара – било оног који користи предмете како би се изразио и придружио их својој слици, или оног који већ направљене и неретко одбачене предмете преузима и од њих креира реди-мејд објекте. Она ће закључити да ово можда није колекција 16. века, али јесте једна сввременска колекција, гест у којем уметник препознаје велики потенцијал. Само дело постаје уметникова колекција која уједно и чува сећање на предмете и провоцира посматрача.

У раније поменутој докторској дисертацији Марион Ендт, с друге стране, нуди детаљну интерпретацију употребе наслеђа кабинета чудеса у уметности надреализма. Она концепт ових претеча музеја види не само као буквалну колекцију већ и као посебан умни концепт:

„Ја о *Wunderkammer*-у мислим не само као о конкретном просторно-временском моменту у историји, већ и као о театарском концепту који уздиже теме које за узврат информишу и сведоче о различитим епистемама. Из ове

¹¹³ *Fantastic Art, DADA, Surrealism*, exhibition catalogue (1936), ed. by Alfred H. Bar, New York: Museum of Modern Arts.

перспективе, кабинети чудеса могу се сагледати као материјалне манифестације осећаја који се базирао на одбацивању вредности прогреса задатих просветитељством, рацијом и корисности; ова перспектива уздиже колекцију, класификацију, таксономију, документацију и поставку; заинтересована је за аутентичност, биографију, наратив предмета; брине о колекционаром идентитету и статусу; поставља питања интердисциплинарности, са предметом који прелази дисциплинарне и границе класификације са једне стране и колекционаром, уметником, научником који претпоставља личност путника, природњака, научника, полимата или дилетанта с друге стране.”¹¹⁴

Док препознаје мотиве кабинета чудеса у надреалистичкој уметности, Ендт цитира Бретонов *Манифест надреализма* (1924.) пратећи његово позиционирање чудесног у центар надреалистичке естетике: „За сада моја је намера била да мржњу према чудесном која хара у извесним људима осудим и њихову намеру да га извргну подсмеху. Рецимо кратко и јасно: чудесно је увек лепо, чак је чудесно и једино лепо.”¹¹⁵ Наглашавајући важност имагинације и сна како би се супротставило доминантим реализму, рационализму и материјализму, Бретон позива ископавање и поновно представљање чудесног које, како Марион Ендт запажа, у литератури, уметности и животу уопште Бретон види као тренутно „угушене царством логике”. Реалистични романи ограничавају имагинацију и машту како Бретон запажа, а непознато, необјашњиво, оно што се јавља у сну, чудесно и бизарно инспирише надреалисте, као што је инспирисало и креирање ренесансних и барокних колекција. Важно је у овом контексту ипак разумети да и сам Бретон наглашава да: „Чудесно није исто у свим епохама; оно је у тајанственом односу са неком врстом општег откровења, чији само одломак допире до нас: то су романтичарске рушевине, модеран манекен или било који други симбол који може да покрене човечју осећајност на неко време. У тим оквирима на које се насмешимо, ипак, оцртава се увек неизлечиви људски немир и зато их узимам у обзир, зато их сматрам нераздвојним од неких генијалних остварења”.¹¹⁶

Како најзад Ендт примећује „ово *поседовање зачудности*, (или чудесности), које неки предмет има, одувек је било суштина културе куриозитета: ‘случајни’ или секундарни карактер свега што је ретко, стога и ретко виђено; дискретан, али есенцијални шарм, један је међу мотивима који подстичу колекционара који стреми да задиви друге готово онолико колико је он чезнуо да и сам буде задивљен.” Она ће

¹¹⁴ М. Endt, (2008), нав. дело, стр. 24, превод: Милена Јокановић.

¹¹⁵ Adre Breton, (1924), *Manifest nadrealizma*, у: *Tri manifesta nadrealizma*, (1972), Kragujevac: Savremeni eseј, ur: B.L. Lazarević, Dragomir Lazić, Ljubiša Đurić, стр. 13.

¹¹⁶ Исто, стр. 28.

закључити да је, парадоксално, чудноватост било ког предмета у кабинету била истовремено и гаранција неке реалности, реалности удаљених култура којих је тај предмет живи доказ, или гаранција сеновитог домена скривених цепова стварности у оквиру самог света природе. Надреалисти постављају у фокус и пренаглашавају касније ову способност предмета да улази и излази из претпостављене реалности, стварају простор за полемику и преиспитивање статуса реалности и свих доказа у њену корист.¹¹⁷ Онеобичавање у стваралаштву тако Бретон разуме у *Манифесту* цитирајући Пјера Ревердија: „Слика је чиста креација духа. Њу не може родити неко поређење, већ зближавање двају мање-више удаљених реалности. Што удаљенији и вернији буду односи двеју зближених реалности, утолико ће слика бити јача – и утолико више ће имати емотивне и поетске стварности (...)”.¹¹⁸

Најзад сагледавање концепта куриозитета у контексту уметности надреализма морамо схватити у складу са *дефиницијом* овог покрета као „чистог психичког аутоматизма, диктата мисли у одсуству сваке контроле коју би вршио разум изван сваке естетске и моралне преокупације”¹¹⁹ где управо довођење предмета или речи у зачудне односе рађа онај осећај радозналости приликом сусрета са потпуно непознатим, *заумним*¹²⁰ које води наш ум ка дубљој перцепцији и лутању у жељи за разумевањем и даљим открићем. Најзад, ако нам је приликом разумевања осећаја *чудесности* у претходном поглављу био јасан пример новорођенчетових разрогачених очију које се пресијавају док се у радозналом гесту руке шире желећи да обгрле ново сазнање, онда нам неће бити далек за схватање ни Бретонов манифестни став да су деца „врло рано, лишена чудесног”¹²¹ те човека на ово стање кроз уметност треба провоцирати.

Концепт кабинета чудеса, односно инсталације креиране од мноштва сакупљених предмета, дакле, можемо препознати као посебан медиј у којем уметник комбинује различите материјале, предмете који некада имају симболички или меморијски потенцијал за уметника. Асамблаж свих ових материјалних, али и нематеријалних, метафоричких сећања „отргнутих” из *реалног света (стварности)* и уведених у свет уметности, може се посматрати као трансмисија *Wunderkammer*-а у

¹¹⁷ М. Endt, нав. дело, стр. 27.

¹¹⁸ А. Breton, нав. дело, стр. 31.

¹¹⁹ А. Breton, нав. дело, стр. 18

¹²⁰ Види: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, (2003), пр. Slobodan Mijušković, Beograd: Geopoetika, стр. 41-63

¹²¹ А. Breton, нав. дело, стр. 27.

данашњицу. Док на овај начин чува предмете од заборава и чини их основним елементима својих дела, уметник се понаша као кустос сопствене колекције.

Употреба наслеђа *Wunderkammer*-а у модерној и савременој уметничкој пракси тако се може објаснити и методом апропријације у уметности, врсте цитирања раније историје уметности и музеја. Термин *апропријација*, како Дејан Сретеновић објашњава, појављује се у вокабулару уметничке критике у осмој деценији 20. века у списима Бењамина Бјухлоха, Хала Фостера, Овенса и Кримпа који су, промовишући и интерпретирајући ову појаву, истовремено нагласили њене историјске аналогije враћајући се до времена кубистичког колажа, Дишановог реди-мејда и Дада односно конструктивистичке фото-монтаже, поступака који су сви обележени као резултат модерне апропријације.¹²² Дакле, иако се апропријација у уметности догодила још почетком двадесетог века, овај термин је скован тек крајем истог столећа. Такође, важно је разумети да апропријација није исто што и „утицај” или „присвајање” што је била врло честа појава током историје уметности када су уметници имитирали своје претходнике, цитирали их или чак плагирали. Апропријација је много комплекснија активност у којој уметник заузима одређену позицију, свестан не само језика који преузима, већ и психолошких, друштвених, културних и технолошких фактора који мотивишу његово присвајање. Сретеновић ће приметити да теоретичар Харолд Блум илустративно објашњава овај процес као: „разговор уметности са самом собом”¹²³ Оваква позиција веома је битна и приликом препознавања кабинета чудеса у модерној уметности са ове временске дистанце. Марион Ендт пишући о употреби *Wunderkammer*-а у надреалистичкој и савременој уметности (на примеру дела уметника Марка Диона) у помињаној тези, дотакла је неке од питања која се тичу позиције савремених уметника и кустоса у оквиру музејске институције. Она наглашава да, применом парадигме куриозитета на предмете, инсталације и изложбе, савремени уметници и кустоси замењују историјски и хронолошки приступ знатно асоцијативнијим и селективнијим, преиспитујући естетику „беле коцке” и доминацију коју су институције још од просветитељства имале у целокупном друштву када је реч о успостављању параметара за општи укус и истину. Овако посматран концепт

¹²² Douglas Crimp, “On the Museum’s Ruins” (1980) i “Appropriating Appropriation” (1983); Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” (1980); Benjamin H. D. Buchloh, “Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke” (1982) i “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” (1982); Hal Foster, “(Post)Modern Polemics” (1984).

¹²³ Дејан Сретеновић, (2012), „ Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века“, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 5-6.

куриозитета, како је она сагледала, омогућава разигран, експериментални приступ колекционирању, класификацији и излагању, преиспитујући епистемолошке оквире институција које се постављају као медијатори и произвођачи знања.¹²⁴ Естетика кабинета чудеса и свесна употреба овог концепта данас омогућава уметницима да кроз своја дела постављају бројна питања која се односе не само на већ поменуто питање институције музеја, већ и на питања сврхе и развоја уметности, те питања система вредности у капиталистичком друштву. Ипак, корени свим овим проблемима, али и корени, можда не увек свесне, употребе естетике и значења кабинета чудеса од стране уметника, могу се пронаћи још почетком двадесетог века. Видећемо у овом поглављу да ће музеолошкиња Адалђиза Луљи осамдесетих година двадесетог века јасно супротставити, или боље речено, упоредити историјски кабинет чудеса са уметности дадаизма и надреализма. Други теоретичари ће се временом такође отвореније бавити овим темама, а савремени уметници ће отворено трансмитовати механизме поставке и значења овог историјског модела музеализације у своју уметничку праксу, све време, и даље, поигравајући се са институцијом музеја, којој је, можда парадоксално, кабинет чудеса предак.

3. Препознавање концепата кабинета чудеса у модерној уметности

Поред већ помињаних интересовања за *чудесно* и *зачудно* која се јављају у модерно доба, а на која смо се осврнули у претходном делу, можемо приметити да се у ово време како у теорији, тако и у уметности, најзад кристалишу јасне карактеристике које одређују предмет као куриозитет. Према Жан Шарл Мороу (Jean-Charles Moreux) у том тренутку (1889-1956.), три су основна својства предмета као куриозитета. Прво је било веома блиско надреализму, а то је „ефекат изненађења који се манифестује као мање или више нагла реакција” на лицу онога који не очекује тај приказ. Ово изненађење не сме бити једина последица, већ њему следи жеља за знањем, заправо, оно што је скретало пажњу оку било је занимљиво и интелекту. *Жеља за знањем* за Мороа укорењена је у жељи за разумевањем објеката природе. Друго својство јесте традиционална тема природе као креатора уметности и идеја уметности као оне која служи природи и рефлектује њена чудеса. Најзад, кабинети чудеса били су познати као простор који је одсечен и уоквирен, окружен и уметнут, место на којем је један

¹²⁴ Marion Endt, (2008), “Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art”, PhD diss/докторска дисертација, University of Manchester, стр. 24.

предмет угњежђен поред другог, тако се нижући до бескраја и непрестано заузимајући нове просторе.¹²⁵

Стога, занимљиво је посматрати јукстапозицију различитих материјала и форми и прављење зачудних односа између предмета који су део редимејда као приступ сличан креирању кабинета чудеса. Такође, *objet trouvé*, односно предмет неретко нађен на улици или бувљој пијаци током лутања модерног уметника, *flâneur-a* модерног доба, поређен је са предметом донетим у *Wunderkammer* након путовања и открића Новог света. „За разлику од колекционара прошлих времена *flâneur* сакупља све што му омогућава да превазиђе сопствено осећање празнине и усамљености, наметнуто новим, конзументским духом. Сакупљају се најразноврснији предмети, без јасног критеријума о уметничкој вредности, од свега по мало, по искључиво субјективним и сентименталним потребама шетача. Нова пасија – *брикабракоманија*, постаје врста болести, типичне за крај деветнаестог века. Овај феномен је омогућио ново естетско поимање уметничког предмета, које ће се даље развијати током 20. века. Одатле почиње период поновног дефинисања уметничког објекта, новог статуса и улоге самог уметника у настанку уметничког дела.”¹²⁶ Током година када су стварали, надреалисти су често бивали на бувљим пијацама, у продавницама куриозитета или су лутали париским и њујоршким улицама и предграђима у нади да ће наћи нешто необично, трибале, ретке књиге, објекте из природе и друге предмете које све везује само један принцип, а то је да су на неки начин изванредни, чудесни. Инспирисан лутањима кроз париске наткривене пасаже, настаје и Бењаминов пројекат *Аркаде*, никада довршена колекција списа о Паризу коју он пише од 1927. до 1940. године желећи да управо на њој примени технику колажа у писању. Као што Бењамин лутајући градским четвртима налази неисцрпне изворе за литерарне записе, тако и визуелни уметници почетка двадесетог века такође јесу својеврсни градски шетачи – луталице који сакупљају предмете – симболе модерног доба и компонују их у себи својствене ликовне колаже, асамблаже и редимејд радове. Луталаштво, овако сагледано, основа је за стваралаштво, док уметник, попут ренесансног колекционара који је лутао на својим путовањима у епохи великих открића, али и својим умом кроз колекције најразличитијих предмета, сада такође открива док лута, овога пута градовима, просторима модерног друштва у којима у излозима, на угловима, отпадима

¹²⁵ P. Mauries, нав. дело, стр. 218-224, према: Jean-Charles Moreux, (1954), “L’Object de Curiosite” у: *Maison et Jardin*, стр. 80,81.

¹²⁶ Ненад Радић, (2009), „Музејски ум Цозефа Корнела“, у: *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, Београд: Филозофски факултет, стр. 194.

и бувљацима проналази предмете за које ће везати своје *сећајуће гледање*,¹²⁷ који ће према критеријума овог ствараоца модерног доба бити обојени различитим значењима.

Објашњавајући *нађени објекат* и његово значење за надреалисте, Дејан Сретеновић запажа: „Спајајући логику дадаистичког закона случаја, кубистичког колажа и Дишановог потпомогнутог редимејда, надреализам је генерисао нађени објекат који ове изуме ставља (најчешће у форми асамблажа) у службу ослобођења поетских потенцијала објекта инвестираних економијом жеље. Нађени објекат функционише као редимејд подвргнут *поетској активности духа* (Т. Цара) и Бретоновом естетском диктуму „конвулзивне лепоте“, што значи да он од Дишановог анестетског објекта који индукује кризу идентитета уметничког дела бива трансформисан у естетски објекат који индукује кризу свакодневног објекта и перцепције стварности посредством уметничког дела.“ Овај аутор ће се позвати и на Мичела (W.J.T. Mitchell) који изводи два основна критеријума нађеног објекта: он мора бити обичан, запуштен, одбачен и не сме бити леп, узвишен, запањујући или упадљив на очигледан начин; овај објекат мора бити нађен случајно и непланирано.¹²⁸ Важно је нагласити ова два критеријума, јер за разлику од Дишанове *Фонтане* и других конзументских редимејда, надреалистички објекат није намерно „проглашен“ уметничким делом тако што је купљен у продавници, већ је нађен током „фабулозних екскурзија по париским бувљим пијацама и старинарницама Бретона и других“ такође затечен у робној ситуацији, али половне, „демодиране“ робе „која је изгубила примарну разменску вредност и утилитарну дестинацију и која обитава у лимбу између живота и смрти као одбачени реликт прошлости“. Синтагма *нађени објекат* временом је ушла у ширу употребу поставши синонимом за сваку предфабриковану ствар уграђену у структуру уметничког дела, па стога Мичел наводи како је данас лакше рећи шта нађени објекат није него шта јесте, осим да је то објекат „скромног порекла“ који је „откривен“, „преурамљен“ и „изложен“ као уметност. Постнадреалистички нађени објекат неће више морати да буде чудесан или узнемирујући, али ће, сходно Мичелу, остати „заснивајући“ (енг. *found*, нађен; *foundational*, заснивајући), што значи да мора бити примарно конститутиван за уметничко дело, чувати сећање на своје порекло и рефлектовати неку персоналну пројекцију уметничког субјекта.¹²⁹

¹²⁷ Gottfried Boehm, (1978), „Mnemosyne: O kategoriji sećajućeg gledanja“, u: *Smisao slike i čulni organ; Delo kao proces (...)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, ur. Zoran Gavrić, str. 75-100.

¹²⁸ W.J.T. Mitchell, (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: Chicago University Press.

¹²⁹ Д. Сретеновић, (2012), нав. дело, 63-68.

Ипак, не само у предметима, већ је у надреалистичкој уметности препозната иста фасцинација необичним бићима као и посебно интересовање за инсекте који су били популарни у кабинетима чудеса након открића микроскопа с научне тачке гледишта, али и са оне уметничке, с обзиром на њихова разнобојна тела са много различитих шара. Најзад, ова мала створења лако се могу сагледати као визуелизација макрокосмоса смештена у кутију, микрокосмос свог власника. Инсекти, као и многе друге природне врсте и артифицијелни предмети нису били само саставни елементи историјских *Wunderkammer*-а, већ су исте сакупљали и помињани Бретон, Пикасо и многи други модерни уметници које је колекција инспирисала и који су често њене делове користили као елементе својих радова.

4. Употреба кабинета чудеса у уметности 20. века

4.1 Уметници надреализма као колекционари

„Надреалистичка изложба објеката“, приређена 1936. године у париској Галерији Шарл Ратон, била је прва јавна манифестација која је детаљно представила широки опсег надреалистичких објеката, класификованих и субкласификованих према типу и пореклу, о чему сведочи плакат изложбе који наводи да су представљени „нађени, природни, интерпретирани, мобилни, ирационални, математички, океанијски и амерички објекти“¹³⁰ Изложба је сама по себи представљала *машину* апропријације која је, како је тада записао један француски новинар, у „породичној атмосфери“ и у духу надреалистичког асамблажа, јукстапонирала разнородне уметничке и неуметничке објекте, модерну и примитивну уметност, дела надреалиста и других афирмисаних уметник по Бретоновом избору. Касније ће овај модел излагачке политике еволуирати до спектакуларнијих димензија, па су надреалистичке интернационалне изложбе постале налик лавиринту испуњеног мноштвом атракција. Ове изложбе стратешки су опонирале модернистичкој идеологији беле коцке и „минимализму апстрактне инсталације“, претварајући простор изложбе у простор путовања кроз „висцералије несвесног“ чији је циљ да подстакну имагинацију и призову активну партиципацију посетилаца. Сретеновић подсећа да „како је Бретон једном приликом објаснио, експонати на надреалистичким изложбама нису толико

¹³⁰ Према Д. Сретеновић, (2012), нав. дело, стр. 63.

објекти колико *предлози* који ће посматрача, одводећи га преко граница опажене реалности, увести у светове снова, халуцинација и фантазија и охрабрити га да открије своје истинско сопство.¹³¹ Надреалистички тип *изложбе-као-уметничког-дела*, закључиће Сретеновић, конкретно потврђује констатацију коју је Мишел Фуко изрекао одајући постхумно признање Бретону: „он је открио *простор који није ни филозофски, ни књижевни, ни уметнички, већ простор искуства*, јединствен у култури XX века.“¹³² Овај простор надреалистичке изложбе ни у једном тренутку није експлицитно тежио да се позове на поставку историјског кабинета чудеса, бар то није познато у литератури и записима из овог времена, али као што се то догодило и са термином *анпропријација*, у теорији се накнадно појављује термин *надреалистичка поставка* која својим изгледом и саставом јесте својеврстан модерни кабинет чудеса.

Оваква тврдња може се објаснити и Бретоновим атељеом, као и посебним делом овог простора, „Зидом“ који овај протагониста надреализма компоњује. Наиме, Бретон је до краја живота остао пасионирани колекционар енциклопедијског типа. Колекцију је попуњавао како уметничким делима својих савременика, тако и разменом и налажењем предмета током помињаних екскурзија по париским старинарницама и бувљим пијацама описаних у *Нађи*: „Одлазим тамо често, трагајући за објектима који се нигде другде не могу наћи: старомодни, поломљени, бескорисни, неразумљиви...“¹³³ Ваневропску уметност, за коју се заинтересовао посредством дадаистичког *l'art negre* култа, почео је да колекционира почетком двадесетих, а своју колекцију је веома проширио приликом путовања у Мексико 1938. године као и током боравка у САД за време Другог светског рата. Да се ради о уметнику-колекционару-кустосу сведочи његов рад с колекцијом: простор атељеа претворио је у „активни колажни простор“, пошто је константно премештао објекте с једног на други зид, упуштајући се у игру различитих комбинација које стварају нове асоцијације. И велика „Надреалистичка изложба објеката“ концептом и садржајем заправо осликава оно што је Бретон као колекционар већ курирао у свом атељеу. „Надреалистички зид“, који је такође називао и „магичним континентом“, у овом стану у улици Фонтен у Паризу, представља својеврсну инсталацију „сачињену од јукстапозиција разнородних објеката, слика,

¹³¹ Дејан Сретеновић, (2016), *Урнебесни кликер: Уметност и политика београдског надреализма*, Београд: ЈП Службени гласник, стр. 136.

¹³² Michel Foucault, (1998), „A Swimmer Between Two Worlds“ у: *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, James Faubian ed. New York: The New York Press, стр. 173.

¹³³ Andre Breton, (1928), *Nadja*, Paris: Folio Plus, стр. 55, доступно на: <http://m4ker.free.fr/74%20eBooks%20Fran%20E7ais/Breton.%20Andr%20-%20Nadja.pdf>, приступљено јуна 2016.

фотографија и којечега што је годинама пасионирано колекционирао“, закључиће Сретеновић.¹³⁴



Слика 5: Реконструкција зида из атељеа Андре Бретона у Центру Жорж Помпиду у Паризу. Извор: библиотека Националног института за историју уметности у Паризу (Institut national d'histoire de l'art - INHA)

Опис првог и јединог сусрета *tete-a-tete* с Андреом Бретоном уприличеног децембра 1926. године, београдски надреалиста, Марко Ристић започео је снажним утиском који је на њега оставио приказ лидера француских надреалиста окруженог колекцијом уметнина која је красила зидове његовог париског стана. „Затекао га је таквим каквим Жан Бодријар описује фанатичног колекционара: окружен објектима које поседује, колекционар је понајпре султан тајног сараја у којем влада савршена фузија апсолутне сингуларности и бесконачне серијалности“, примећује Сретеновић¹³⁵. Он помиње да о овоме сведочи и серија фотографија Сабине Вајс из педесетих година, које оседелог Бретона репрезентују као „сувереног владара екстраординарног света, који је креирао сходно надреалистичкој доктрини и по узору на барокне кабинете реткости“¹³⁶.

Колекцију коју је Бретон почео да формира пре уселења у стан у улици Фонтен 1922. године и која је до његове смрти (1966.) нарасла до „баснословног кабинета

¹³⁴ Д. Сретеновић, (2016), нав. дело стр. 63,64.

¹³⁵ Исто, стр. 64.

¹³⁶ Исто.

чудеса“ (како запажа Дејан Сретеновић), који је бројао више од 5.000 експоната, укључујући дела надреалиста (Ернст, Миро, Масон, Танги, Магрит, Дали, Такомети, Белмер, Арп, Реј, Тојен, Пален, Мата), афилираних уметника (Пикасо, Пикабија, Де Кирико, Дишан), и аутсајдера (С. Вилсон, П. Мезонев, А Корбаз), ваневропских култура (Океанија, Северна Америка, Африка), и народне уметности, фотографије, нађене предмете различитог порекла, лобање, фосиле, новчиће, камење и много другог. „Сав тај хетероклитни материјал, уз позамашну библиотеку и надреалистичку архиву, био је густо и непрегледно наслаган по целом стану, па је надреалиста друге генерације, Жилијен Грак, након посете забележио како се осећао као да се пробија кроз џунглу. Захваљујући фотографијама Вајсове и чланку „Атеље Андре Бретона“ Алана Жуфроа, објављеном 1955. године у часопису *L'oeil*, колекција је обелодањена јавности и препозната као Бретонов животни пројекат. Ово је *de facto* била прва надреалистичка инсталација која је временом постала делом амбијента (*environment-a*) који се простирао целим станом у Улици Фонтен, у круговима Бретонових сабораца колоквијално названим „замком надреализма“ по угледу на имагинарни замак надреализма описан у *Првом манифесту*: „Ми заиста живимо по својој фантазији, када смо у њему“¹³⁷. „Међутим, с оне стране метафоре замка инспирисане Волполовим *Отрантским замком* Бретон је створио један опипљиво чудесан свет, својеврсни *Wunderkammer* модернизма (такође инспирисан и Музејом Трокадеро у који је одлазио, како је говорио, *ради трагања и открића*), који су, као и барокне моделе, одликовали хетерогено обиље експоната и лабавост организације – „магични штимунг“ персоналног микрокосмоса. Кабинети реткости били су материјалне манифестације хуманистичке мисли барокног Доба открића и кроз свој изложбени поредак „репрезентовали су познавање света“, наводи Гринхил.¹³⁸ „Они су били, фукоовски речено, механизми трансформације интелектуалног и научног знања у моћ, што је ван сваке сумње био случај и с Бретоном као колекционаром, интелектуалцем и неприкосновеним лидером и арбитром надреализма“, закључује и Дејан Сретеновић.¹³⁹

Бретонов атеље вероватно ће инспирисати и поменутог Марка Ристића и друге београдске надреалисте, о чему можда најбоље сведочи Ристићев рад – „Надреалистички зид“. Ово је, наиме, инсталација од 20 експоната која се налазила на зиду радног кабинета Марка Ристића у Улици Проте Матеје.

¹³⁷ Adre Breton, (1924), *Manifest nadrealizma*, у: *Tri manifesta nadrealizma*, (1972), Kragujevac: Savremeni esej, ur: B.L. Lazarević, Dragomir Lazić, Ljubiša Đurić, стр. 29.

¹³⁸ Hooper Greenhill, (1992), нав. дело, стр. 82.

¹³⁹ Д. Сретеновић (2016), нав. дело, стр. 135.



Слика 6: реконструкција *Надреалистичког зида* Марка Ристића у Музеју савремене уметности у Београду, 2017. Извор: лични архив Милене Јокановић

Свој *замак* Ристић је испуњавао делима Макса Ернста, Тангија, Масона, Дишана, Реја, Мироа, Далија, Арпа да би га временом допунио и афричким маскама фетишима, фотоколажима, фотографијама и најзад и скулптуром Богосава Живковића и темпером Богданке Познановић, последњим објектима колекције унетим у стан у Проте Матеје више од 30 година након првог објекта у инсталацији. Зид је, како се једном Ристић изражава поводом њега, „надреалистички систематизован и системски надреалистички“, што значи да селекцијом и аранжманом експоната одговара доктрини надреализма.

„Радови надреалиста и других уметника, и културни артефакти којима је учитан надреалистички смисао, поређани су у складу са начелом јукстапозиције или *изненадних приближавања* диспаратних реалности које одликује надреалистички тип авангардне монтаже. Инсталација попут ове није ништа друго до опросторење надреалистичког колажа, његове логике структуралног конфликта и алогичких спојева, односно, стварање интертекстуалне целине коју одликује радикална хетерогеност елемената.“¹⁴⁰

Иако не широко познат, нити географски много распрострањен, рад групе београдских надреалиста чија се делатност брзо утапа у режимску политику и нестаје као самостална током социјалистичког периода, свакако је оставио трага, а ови уметници су несумњиво утицали на даље токове савремене уметности у Србији, којом

¹⁴⁰ Исто, стр. 121

ћемо се посебно бавити у наредном поглављу. Ипак, вратимо се пре тога на самом почетку овог сегмента најављеној, изложби коју курира музеолошкиња Адалђиза Луљи, а која по први пут експлицитно пореди историјске кабинете чудеса са стваралаштвом уметника дадаистизма и надреализма.

4.2 Кабинет чудеса на Бијеналу савремене уметности у Венецији 1986. године

Године 1986. на највећој смотри савремене уметности у том тренутку, а вероватно најпрестижнијој и данас, Бијеналу савремене уметности у Венецији, Маурицио Калвези (Maurizio Calvesi) по први пут у историји уметничког Бијенала темом и садржајима спаја уметност и науку, као и различите уметничке и неуметничке објекте од ренесансе до осамдесетих година двадесетог века. Само две године пре тога, 41. Бијенале савремене уметности у Венецији курираће такође Калвези понудивши концепт: „Уметност и уметности. Савременост и историја“ и у оквиру истог приредивши изложбу „Уметност у огледалу“ (Arte allo specchio). Анализирајући овај Калвезијев рад, увидели бисмо да овог кустоса веома занима метод цитатности и апропријације у уметности, те начини на које уметник користи и интерпретира прошлост у својим делима.¹⁴¹ У овом контексту занимљива је и изложба „Анахронисти или сликари меморије“ (Gli anacronisti o pittori della memoria) којом овај кустос 1983. године, заједно са Маризом Весково (Mariza Vescovo), означава уметност групе италијанских сликара као, из наслова можемо уочити, „сликарством меморије и анахронизма“¹⁴². Лидија Мереник ће на овом трагу подсетити да је и, већ помињани, Жан Клер, био један од првих који је мултидисциплинарне тезе о „уметности сећања“ применио у већим кураторским подухватима још од краја седамдесетих година двадесетог века.¹⁴³

Дакле, након већ остварених *експеримената* у којима сучељава уметност са прошлошћу и (својом) историјом, Калвези у простор институције венецијанског Бијенала савремене уметности уводи и науку сада вешто размишљајући о свим темама

¹⁴¹ Maurizio Calvesi, (1984), „Arte allo specchio”, *Arte e Arti. Attualita e Storia, XLI Esposizione d'Arte, La Biennale di Venezia*.

¹⁴² Анахронистичко сликарство (Карло Марија Марини) или анахронистички роман (Умберто Еко), више у: Група аутора, (1984), „41. Венесијански Бијенале“, у: *Moment: Časopis za vizuelne medije broj 2*, стр. 14-22.

¹⁴³ Види: Лидија Мереник, (2009), „Један фрагмент музеја без зидова српске уметности 20. века“, у: *Зборник семинара за студије модерне уметности*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 159,160.

које га занимају у оквиру једне изложбе. Он у уводу главног каталога венецијанске изложбе одржане 1986. године објашњава да су уметност и наука на више основа нераздвојни појмови и да их је тежња ка увођењу што јасније подељених дисциплина од просветитељства неприродно раздвајала. Како би показао овај константан саживот науке и уметности он бира да централну изложбу подели на сегменте који на различите начине представљају односе између ова два домена и то од рођења науке како је модерно друштво схвата, односно од доба ренесансе на даље. Изложба је подељена на седам сегмената и то: *простор, наука о боји, технологија и информатика, уметност и биологија, уметност и алхемија, наука за уметност и Wunderkammer*. За једно Бијенале савремене уметности, какво је венецијанско, веома је занимљив не само приступ који уз уметност самом темом уводи и науку у галеријски простор, већ и приступ који константно тежи суочавању са прошлости, конфронтирању савремених дела са делима насталим пре чак неколико векова у неким случајевима.¹⁴⁴

Изложба изазива доста чуђења међу публиком што се може закључити на основу новинских чланака након отварања 1986. године, а критичари ову *хаотичну* поставку која окупља најразличитије предмете и уметничка дела те подстиче ум да лута, константно лебди између реалности и имагинације док посматра изложбу, називају „Бијеналем чудеса” (Biennale delle meraviglie)¹⁴⁵, „Земљом чудеса” (Nel paese delle meraviglie)¹⁴⁶, „Науком имагинације и утопије” (Wissenschaft der Imagination und Utopie)¹⁴⁷, „Бијеналем ренесансе” (“Biennale della rinascita”)¹⁴⁸, „Планетом хиљаду чудеса” (La planeta delle mille meraviglie)¹⁴⁹. „Целокупна изложба може се сматрати ‘одајом чудеса’ у којој мешање времена, фантазија, идеја и радова тежи да нас подучи које је заправо значење модерности”, бележи критичар у *Il Gazzettino*-у.¹⁵⁰

¹⁴⁴ XLII esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia: arte e scienza: general catalogue. Venice: La Biennale, 1986.

¹⁴⁵ Paolo Rizzi, (26 Giugno 1986), “Biennale delle Meraviglie, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

¹⁴⁶ Група аутора, (29-30 Giugno 1986), “Nel Paese delle Meraviglie”, у: *La Repubblica*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

¹⁴⁷ Fridrich Thomas, (27 Jul 1986), “Wissenschaft der Imagination und Utopie”, у: *Die Deutsche Zeitung*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

¹⁴⁸ Dino Tomos, (30 Giugno 1986), “É già da record la <<Biennale della rinascita>>”, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

¹⁴⁹ Liana Bortolon, (27 Luglio 1986), “Il pianeta delle mille meraviglie”, у: *Grazia*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

¹⁵⁰ Enzo di Martino, (30 Giugno 1986), “Intervista con Adalgisa Lugli: Wunderkammern del XX secolo”, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.



Слика 7: Исечци новинских чланака који илуструју наслове текстова о Бијеналу у Венецији 1986. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi

За кустоскињу сегмента *Wunderkammer* који ћемо овде детаљније разматрати (иако је целокупна тема Бијенала, а посебно сегмент Уметност и алхемија, уско повезана са темом овог истраживања), Калвези дакле бира Адалђизу Луљи, теоретичарку музеја која је већ у том тренутку позната по свом делу: *Naturalia e Mirabilia, Il naturalismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*.¹⁵¹ Поред централног каталога који окупља Калвезијев генерални увод, кратка поглавља о сваком од сегмената и о свакој од презентација у националним павиљонима, Бијенале ове године нуди и посебне свеске – каталог посвећене сваком од сегмената посебно. Управо у каталогу *Wunderkammer* Адалђиза Луљи детаљно изводи аналогије између историјских кабинета чудеса и уметности надреализма и дадаизма и то у веома поетичном тону, вероватно инспирисаном самом темом изложбе. Сегменте каталога она тако назива: *Наука као уметност, Сан и чудо, Барок Авангарде, Фрагменти, Уметност – Природа – Уметност*, и овим текстуалним додатком изложби, употпуњује пут кроз одаје поставке којима, како у интервјуу на конференцији за медије на отварању 44. Бијенала наглашава, прво жели да уведе посетиоца у атмосферу кабинета чудеса, свет фантазије и имагинације, а затим да конфронтацијама историјских објеката из некадашњих колекција са модерним уметничким делима

¹⁵¹ Adalgisa Lugli, (1983), *Naturalia e Mirabilia, Il naturalismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Rome.

представи исте принципе и методе само коришћењем неких других материјала, *фрагмената* које уметник налази у модерном окружењу. *Wunderkammer* је у оквиру изложбе *Наука и уметност* изабран као простор саживота ова два било да се ради о историјским кабинетима чудеса или модерним реминисценцијама овог принципа.¹⁵² Ову коегзистенцију Луљи у интервјуу за *Le Monde* објашњава као једну од ретких епизода у историји науке и уметности где се наука и уметност у колекцији осликавају као две стране исте медаље. „Делује немогуће ово признати данас у тренуцима највеће разлике између хуманистичке и научне мисли.” Како она даље објашњава, у кабинетима чудеса, уметност и наука обе су „правиле хлеб од истог брашна” а колекционари су схватили јединство света без фракција¹⁵³. На овој изложби која кабинетне чудеса тражи и у двадесетовековној уметности, дела су поређена са оним историјским кабинетима, а у игри интерпретације могу се открити и скривена значења. „Уметници често трче већ утабаним стазама, можда и не знајући, али увек са невероватном моћи реинвенције”, објашњава Луљи овиме јасно сугеришући да уметници надреализма и дадаизма можда нису увек свесно креирали дела по узору на историјске кабинете чудеса, али да се накнадном интерпретацијом аналогичне јасно могу читати.¹⁵⁴

Изложбу отвара реконструкција историјског кабинета чудеса, седамнаестовековног *Wunderkammer*-а Доменика Тесарија, доктора медицине на Универзитету у Падови. Домеников потомак, Паоло Тесари који је наследио читав контејнер различитих предмета из збирке реконструираше некадашњи кабинет, а како би колекција била што потпунија, овом приликом позајмљени су и неки предмети из музеја у Падови и Венету. „Паоло Тесари је дао нови живот салама Бијенала фантастичним витринама изнад којих је поставио, као што је био обичај у енциклопедијским универзумима некад, једну монументалну историјску корњачу падовског Универзитета како би сугерисао атмосферу *Wunderkammer*-а. Резултат је изванредна лепота: фантастични кабинет који се не може наћи ни у једном музеју данас.”¹⁵⁵ Са овом реконструкцијом која треба да представи „каталог света” и другим

¹⁵² Adalgisa Lugli, (1986), *Wunderkamern*. Venice: La Biennale.

¹⁵³ Vivianne di Majo, (5 Julliet 1986), “Chi Vediamo nelle Wunderkammer”, у: *Le Monde*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.

¹⁵⁴ Непотписан аутор, (5. Jul 1986), “Aus der Wunderkammer der Kunst”, у: *Bunte Welt*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.

¹⁵⁵ Adalgisa Lugli, (1986), нав. дело, стр. 24. Превод: Милена Јокановић.

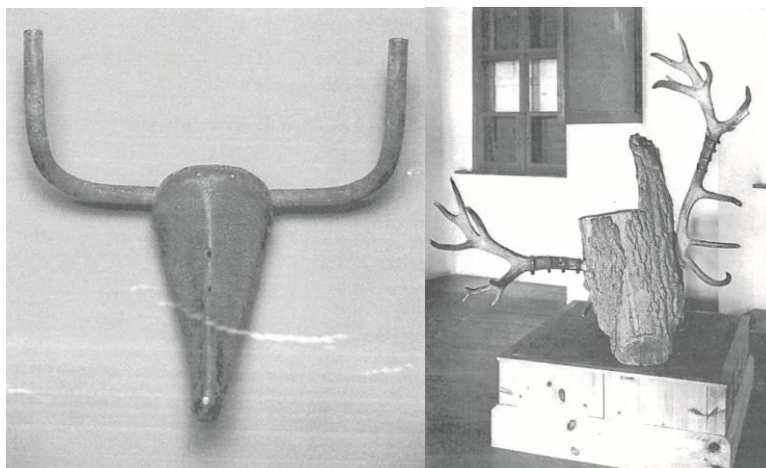
предметима из историјских кабинета чудеса 16. и 17. века Луљи конструише први део поставке.

Ипак, оно што јесте тема ове изложбе управо је сусрет историјског *Wunderkammer*-а са модерном, дадаистичком и надреалистичком уметношћу. Како Луљи у тексту каталога наглашава:

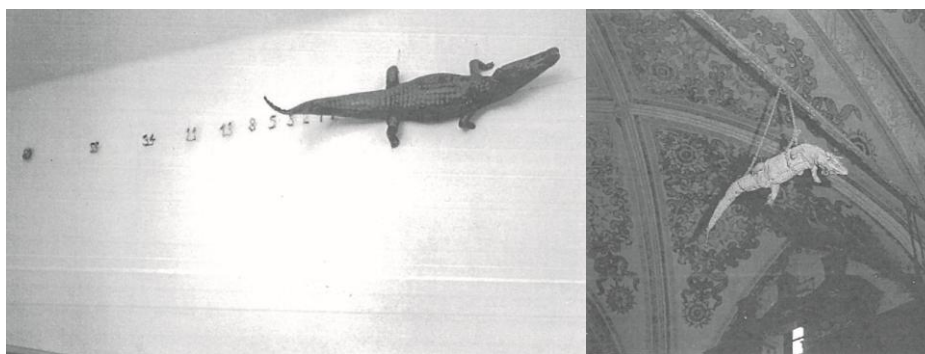
„Надреализам је у великој мери мешавина хетерогених материјала. Слика са идејом спајања и приближавања различитих материјала (...) Након што је наука подељена у дисциплине, на уметности је остало *чудо спајања* у двадесетом веку. Како је заувек окончана могућност хармоничног знања и јединствене концепције света, *чудо спајања* које је онемогућено доминантном специјализацијом је било резервисано само за руке уметника. Путујмо са том идејом ка сликама Далија и Боша (...) Са асимилованом материјом, бескрајно проходном, сликар коначно откива да може да престане да слика ствари, да би сликао *са* стварима. Такође, и ово је један пут чудесног. У колажу или у монтажи, материја свакодневице се трансформише или се меша.“¹⁵⁶

Преглед модерне уметности који кустоскиња због изгледа или теме дела доводи у везу са фантастичним или уметности која просто настаје зачудним спајањем различитих елемената, најзад изазива слично стање као и оно описано када се нађете пред *чудесима* у *Wunderkammer*-у. Луљи окупља радове попут *Ma Gouvernante* Мерет Опернхајм из 1936. године позајмљеног из стокхолмског Музеја модерне уметности за ову прилику, бројне кубистичке колаже и асамблаже као и редимејд објекте. Занимљиви су визуелни односи које она успоставља када конфронтира на пример Пикасову *Главу бика са Роговима импрегнираним у стабло* из 16. века некада саставним делом кабинета чудеса у Инсбруку, Шлос Амбрас и препарираниг крокодила који виси са таванице Санта Марија деле Грације у Мантови са *Крокодилом Нигера*, делом Марија Мерца из 1972. године позајмљеним из Центра Жорж Помпиду у Паризу за Бијенале. Овакве визуелне парове Луљи налази у различитим делима.

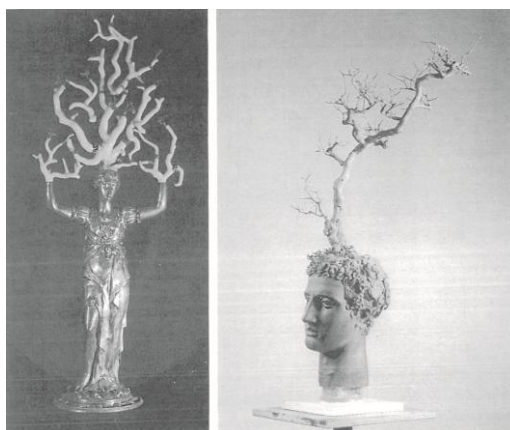
¹⁵⁶ Исто, стр. 27. Превод: Милена Јокановић.



Слика 8 /Слика 9 : Глава бика, редимејд Пабла Пикаса, 1942./Рогови импрегнирани у стабло, 16. век, објекат из кабинета чудеса у дворцу Амбрас. Извори: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi



Слика 10/Слика 11: Крокодил Нигера, рад Марија Мерца 1972./ Препарирани крокодил који виси са таванице Санта Марија деле Грације у Мантови, 16. век – чест део поставке у *Wunderkammer*-у. Извори: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi



Слика 12/Слика 13: Ванзел Јамницер (Wanzel Jamnitzer), *Дафне*, око 1550. /Рад: *Без назива*, Клаудио Пармиђани (Claudio Parmigiani), 1981. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi¹⁵⁷

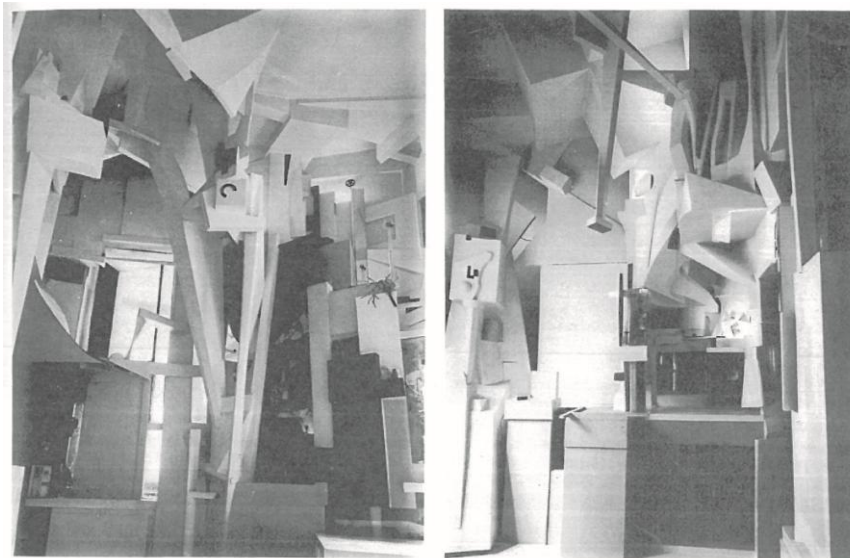
¹⁵⁷ Све ове илустрације визуелних аналогија представљене су и у оквиру каталога изложбе пратећи теоријску расправу Адалђизе Луљи, а за потребе венецијанског Бијенала 1986. објекти су позајмљени из музеја широм Европе.

Посебан значај на овој изложби ипак добија управо уметност „у кутији“ односно сама витрина, кутија или контејнер која, како многи теоретичари модерне уметности закључују, постаје својеврстан медиј модерне уметности, а можемо га пратити још од кабинета чудеса. Симболични контејнери различитих садржаја, кабинети као тип намештаја, или витрине у библиотекама и одајама ренесансног човека директно су цитиране у модерној и савременој уметности. Свакако најбољи репрезент уметника, када је изражавање у овом медију у питању, јесте Џозеф Корнел. „Шкољке, фосили, необичне природне форме, препариране животиње денотирају старог колекционара који је желео све ово да поседује у одаји чудеса, баш као што то у овом веку чини волшебни и заводљиви Џозеф Корнел”, закључује Луљи и бира да изложи његову *Pharmacy*, кутију са преградама у које уметник смешта бочице са разнобојним честицама из природе. Комплексност рада овог модерног уметника као и директне асоцијације на кабинет чудеса када се посматрају његови радови, свакако завређује посебан, следећи одељак овог поглавља.

С друге стране, 44. Бијенале представља још један значајан рад инспирисан мотивом кутије, а то је Дишанов *Bôte-en-Valise*. Идеја креирања минијатурног света и паковања малог универзума у кутију карактерише како Дишанове серије радова *Bôte-en-Valise*, кофера у које је уметник сакупио минијатурне верзије сопствених дела, тако и слику *Vox Angelica* Макса Ернста која се састоји од преграђених минијатура његових слика и предмета релевантних за његову иконографију и биографију; оба уметника у овим случајевима потврђују свој идентитет у време егзила и биографске нестабилности „курирањем” минијатурне верзије својих личних музеја. Овиме се веома приближавамо управо ономе што је традиционални кабинет чудеса представљао својим власницима: микрокосмос, колекцију која представља слику света свог власника и осликава његов идентитет. Баш овакве радове ће и Ив Клајн препознати као директу претечу *музеја уметника* у савременом добу којима ће пажња бити посвећена у наредним поглављима.

Најзад, управо се у надреалистичкој уметности и ова тродимензионална кутија у једном тренутку проширила на простор читаве собе, односно чак читаве куће, као што се и кабинет-витрина смештена у углу колекционарског простора за контемплацију проширила на величанствене одаје пуне куриозитета. Тумачено као историјски једна од првих инсталација, јесте управо дело Курта Швитерса, *Merzbau*, пројекат уметника који је овим тоталним уметничким делом желео да прекрије све просторије у свом

животном простору, односно животним просторима. Наиме прва инсталација настајала је од 1923. године све до Швитерсовог изгнанства 1937. у његовој породичној кући у ХанOVERу и прекривала је вероватно шест, а можда и више просторија. Оригинална инсталација је страдала током 1943. године у бомбардовању те до данас постоје само фотографије овог дела. Швитерс свој *Merzbau* понавља и у сеоској кући близу Осла у Норвешкој касније, али на жалост и ова је изгорела, док трећи пут, након што се преселио у Енглеску, завршавање инсталације прекида уметникова смрт. Луљи посебно фасцинирана овим делом, оригиналне фотографије првог *Merzbau*-а које чува Музеј модерне уметности у Њујорку излаже у оквиру изложбе на Бијеналу док у интервјуима и каталогу наглашава њену важност за инспирацију долазећих уметника.



Слика 14: Фотографије инсталације *Merzbau*, ХанOVER 1933. Курта Швитерса. Извор: Adalgisa Lugli, (1986), *Wunderkammern. Venice: La Biennale*, скениран каталог изложбе

У завршном тексту каталога Луљи ће приметити: „Током седамдесетих година 20. века велики број проминентних уметника попут Јозефа Бојса, Марсела Бродерса и Даниела Споерија градили су и представљали сопствене концепције музејске поставке користећи аранжман од нађених предмета, витрине, ознаке и класификације. Ови уметници тежили су да пренебрегну границе између уметности и живота кроз радове који су личили на музејску поставку али који су свет другачије категорисали и представљали.”¹⁵⁸ *Музеј уметника* постаће својеврстан медиј савремене уметности, најављује и ова ауторка. Заиста, кроз овај медиј, тачније медиј кабинета чудеса, уметници ће критиковати саму институцију музеја, преиспитивати владајуће системе

¹⁵⁸ Исто, стр. 40. Превод: Милена Јокановић.

вредности и поигравати се са границама света уметности и реалног света. Модерно доба најавило је овакве тенденције.

4.3 Кабинет чудеса у уметности Џозефа Корнела

Посебна пажња у овом поглављу свакако мора бити посвећена медију који је директна реминисценција на наслеђе кабинета чудеса, а данас је веома заступљен у савременој уметности. Управо медиј кутије¹⁵⁹ такође је повезао два већ поменута модерна уметника, Марсела Дишана и Џозефа Корнела, америчког уметника познатог по својој љубави према ренесансној и барокној Европи. Многи у Корнеловим радовима виде директну трансмисију кабинета чудеса у свет уметности, док овај уметник јесте својеврстан кустос својих дела распоређујући предмете у оквире – кутије и за њих везујући успомене и своја знања.

Корнел се посебно интересовао за идеју универзалног знања и био је познат по поменутим кутијама које историчари уметности САД тумаче као посебне уметничке форме које су некада сврставане у скулптуре, некада виђене као инсталације, а некада као слике. Када је Дишан током Другог светског рата допутовао у САД и упознао се са Корнелом, управо је *Bôte-en-Valise* (*Кутија у кофери*) форма која је инспирисала њихову сарадњу.



Слика 15: *Bôte-en-Valise*, 1938, Марсел Дишан. Извор: commons.wikimedia.com

Корнел је памтио и на неки начин музеализовао њихово пријатељство, а као исход ових састанака настао је и *Duchamp Dossier*, кутија, односно контејнер пун забелешки, цедуљица, искоришћених кесица чаја, празних паковања од цигарета, коцкица шећера

¹⁵⁹ Barbara Maria Stafford, Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to images on Screen*, (Los Angeles: The Getty Research Institute Publication Program, 2011)

без омота, омота без шећера у њима, чистача за лулу без луле, омота од чоколаде... све ово чинило је прве делове досијеа, који се током пријатељства ова два уметника развијао и добијао нове предмете, указивао на Корнелов рад на *Bôte* едицији, њихове преписке и фрагментне сећања на овај однос. Сви фрагменти и предмети у *Duchamp Dossier*-у изгледа да представљају како провокативно меандрирање у бесциљној скитњи, тако и одлучне резултате пажљивог процеса бирања – селекције и филтрирања – сродне у парадоксалној хармонији. „Досије Дишан никада није био излаган, чак је и његово место у студију у Utopia Parkway – у било за очи само понекога. Он стога носи ауру недовршеног. Сјај бивања отвореног краја инхерентна је карактеристика гомила-у-кутији формату. Недовршеност медиј је досијеа.“¹⁶⁰



Слика 16: *Duchamp Dossier*, Џозеф Корнел, око 1942-1953. Извор: pinterest.com

Аутори изложбе и пратећег каталога посвећеног овом Корнеловом делу, вешто артикулишу односе сећања и заорава, реактуализације предмета, односно његове реконтекстуализације одбаченог, безвредног објекта са ђубришта у део културног дискурса:

„Евалуирањем специфичности Дишан Досијеа може се закључити да је Корнелова селекција крајње хомоген метод. Сви одабрани сегменти обједињени у Дишан Досијеу изгледа као да се односе на посебну културну периферију, представљајући граничну линију естетике. Са расејаним и разбацаним предметима, како већина изгледа да су, формат досијеа ипак изгледа као возило за успешан поновни улазак у културни дискурс. Све што је рециклирано представља подсетник на нашу суштинску амнезију: непредвидиву невољу. (...) Културне динамике манипулишу вентилима вредносних система и оперишу

¹⁶⁰ *Duchamp Dossier*, (1998), by Menil Foundation, Houston: The Menil Collection, Philadelphia Museum of Art, стр. 14, превод: Милена Јокановић

променљивим диференцијацијама између смеђа и артефаката; како обновити, одабрати, рафинирати, и регенерисати релевантне елементарне делове културних процеса од одбаченог и одбијеног, ђубришта и крша, одбачених елемената наших друштава? Како превести одбачени материјал у културну енергију која се поново враћа у систем? Култиваторима прашине, попут Дишана и сакупљачима *мишје материјала* попут Корнела, остаци и талог постају дисциплина. (...) Замишљене као прослава меморије – најлуксузнија карактеристика мождане и неуронске еволуције – ове акумулације су истовремено масивни споменик примарном покојном механизму сећања: његовој тенденцији да се распрши у широку небулу заборавља или да се претвори у нешто попут класификованих структура коралних гребена у облику кула.¹⁶¹

Џозеф Корнел (1903-1972) није био први уметник који се служио техникама колажа и асамблажа, али јесте био први којем је апропријација и аранжман нађених предмета и материјала основни апаратус током рада. У половном (second-hand) он је пронашао своју окупацију и кроз иновативну цитатност Корнел је производио један од најоригиналнијих опуса двадесетовековне уметности. Иако никада није напустио САД, заправо једва је одлазио из Њујорка, кроз колекционирање, он је слободно путовао на страна места и у прошла времена. Његов, током читавог живота креиран, архив најзад је бројао десетине хиљада нађених предмета, парчади папира, ефемерних и записа у дневник, хиљаде књига и часописа и стотине музичких плоча и филмова, показујући Корнелову љубав за све врсте предмета и дисциплина. Упркос визуелној разноликости њихових садржаја, прослављене *кутије* које је Корнел креирао, изузетно су препознатљиве, свака стојећи као прозор у моћну тежњу за луталаштвом и откривањем једног непресушно знатижељног ума. Седећи на размеђи између колажа, скулптуре и сликарства, ова дела *збунила* су историјско-уметничке класификације.

Корнел је и пре познанства са Дишаном и другим надреалистима већ добро познавао начела овог покрета, а Бар и једну Корнелову Кутију излаже на раније поменутој изложби „Фантастична уметност“ 1936. године.¹⁶² Овај уметник је уживао у живој вези надреализма са Паризом, волео симболистичку поезију касног деветнаестог века која је инспирисала многе надреалисте, и пратио литературу и једних и других врло знатижељно током свог живота. Ипак, уместо да своје амбиције изједначи са групом, његова преписка са Баром открива потребу коју је врло рано у својој уметничкој каријери осетио, а то је да дефинише своју уметност као различиту од надреалистичке. Корнел је са групом ових уметника делио технике колажа и

¹⁶¹ *Duchamp Dossier*, (1998), нав- дело, стр. 108,109, превод: Милена Јокановић.

¹⁶² *Fantastic Art, DADA, Surrealism*, (1936), нав. дело.

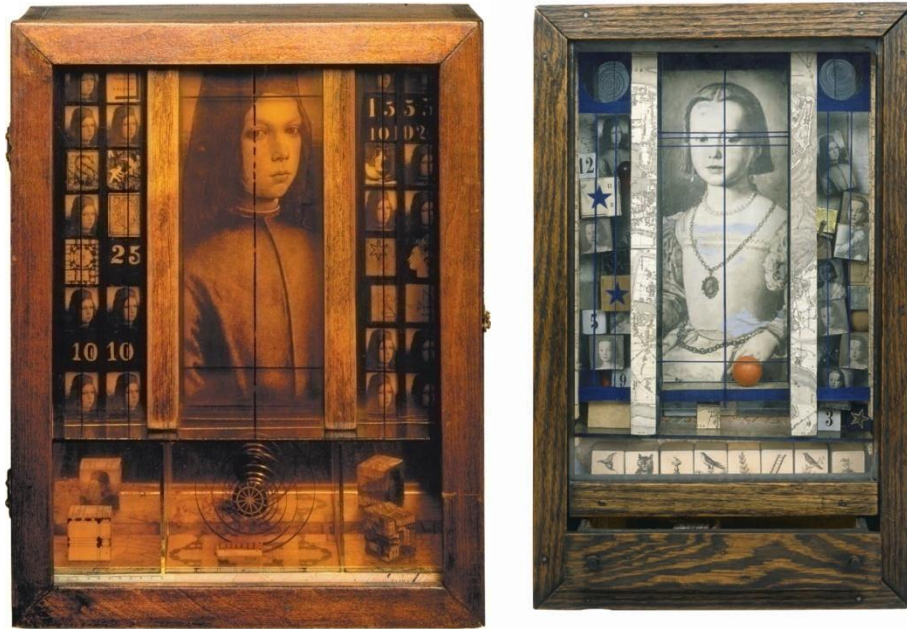
асамблажа, фасцинацију сновима и случајним, али му њихов психосексуални садржај није одговарао. Уметник је одговорио на надреалистичке визуелне аспекте дела и на дела појединих уметника, али је експлицитно одбијао теорије о подсвесном, инсистирајући да је његова полазна тачка заправо реалност. Он увек полази од реалног предмета, реалног стања ствари и ситема вредности и онда лута, истражује, сакупља, преиспитује, супротставља материјале и предмете.



Слика 17 и слика 18: Кутије Џозефа Корнела: *Untitled (The Hotel Eden)* и *Habitat Group for Shooting Gallery*, 1943. Извори: pinterest.co.uk, Библиотека музеја историје уметности у Бечу (Kunsthistorisches Museum Wien)

Ипак, у низу предавања одржаних у оквиру пратећих програма изложбе: *Joseph Cornell: Wanderlust* у Музеју историје уметности (Kunsthistorisches Museum) у Бечу током 2015. и 2016. године, у којима гостују и Филип Блом, Орхан Памук и други теоретичари и уметници инспирисани колекционирањем, Кирстен Ховинг говори о наслеђу кабинета чудеса у уметности Џозефа Корнела. Оно што њено истраживање показује, јесте управо да овај уметник вероватно није никада могао бити у контакту са правим историјским кабинетима чудеса нити њиховим значењима, већ да се аналогije између његове уметности и ове појаве морају разматрати много дубље и тражити у наслеђу које су кабинети чудеса оставили на Корнелову средину. Наиме, како је у двадесетом веку једина позната студија о *Wunderkammer*-у била поменуто Шлосерово дело из 1908. године објављено само на немачком језику који Корнел није говорио, Ховинг претпоставља да се уметник није могао сусрести са литературом која би му указала на значења ове појаве. С друге стране, једини контакт са кабинетом чудеса који је Корнел могао имати она проналази у чланку из *London News*-а из 1938. године који

Корнел чува у свом подруму-атељеу-архиву и у којем се налази фотографија уља на платну Доменика Ремпса која представља витрину – кабинет чудеса.¹⁶³ Визуелне аналогије каснијих Корнелових радова и ове витрине су веома очите, али само значење кабинета, као ни објашњење тога шта сви веома разноврсни предмети у њему представљају, нису објашњени.



Слика 19 и слика 20: Џозеф Корнел, Untitled (Pinturicchio Boy), 1942-52. и Џозеф Корнел, Untitled (Medichi Princess), 1948. Извор: Библиотека музеја историје уметности у Бечу (Kunsthistorisches Museum Wien)

Стога, како Ховинг закључије, сличности између Корнелове уметности и кабинета чудеса не можемо окарактерисати као директо копирање ових историјских колекција реткости, већ пре можемо препознати *дух кабинета* који је отеловљен и у Корнеловим кутијама. Као и у време када настају први кабинети чудеса, и Корнел ствара у време нових открића, и он је инспирисан путовањима (иако никада не напушта САД, чак готово никада не напушта Њујорк, али јесте луталица модерног доба), инспирисан је мапама и навигацијом, али и природним светом. Наслеђе кабинета чудеса је Корнел стога могао видети и у Музеју историје природе у Њујорку који баштини витрине са различитим препарираним животињама, кутије за учење које су распоредом текста и објеката веома сличне Корнеловим. Најзад, јукстапонирање различитих предмета и оно што сам Корнел назива „сублимном материјалности“ објашњавајући моменат када се у његовој имагинацији два предмета из колекције, логици потпуно неспојива, заправо споје и када их он здружује у кутији, јесте оно што

¹⁶³ Слика 4 у овом раду.

спаја европске надреалисте на челу са Бретоном и Корнела. Најзад, овај уметник је са једне стране инспирисан носталгијом, а са друге открићима модерног доба, па је занимљиво у његовим кутијама видети инсекте, исечке из новина, бочице са различитим прородним елементима, скулптуре, слике, компасе, мапе...



Слика 21: Џозеф Корнел, *Без назива*, 1950. Извор: guggenheim.org

Ипак, многи историчари уметности неће се сложити са Ховинг и њеном констатацијом да Корнел прави *Wunderkammer* никада није ни видео, те није могао бити ни директно инспирисан истим. На основу делова колекције насталих 1930-их они ће читати Корнелово интересовање за европску традицију *Wunderkammer*-а:

„Као материјална енциклопедија мистериозних и невиђених веза, модел *Wunderkammer*-а је најрезонантнији у Корнеловом приступу. За њега колекционирање и креирање конституишу психолошки, онтолошки пројекат који досеже изван граница уметности. У овом примеру, такве идеје се рефлектују како кроз појединачне радове тако и кроз Корнелове намерне презентације колекције радова аранжираних у витрине као да су музејски артефакти под називом који све обгрљује: „Елементи природне филозофије“. (...) Изузетан опсег и квалитет немогућности класификације, односно сврставања Корнелових дела, довела су до тога да он буде описиван као све друго само не уметник: кустос културе, поета, космолог, монах, мађионичар, метафизички научник, религиозни филозоф, алхемичар, кореограф, редитељ или приповедач.“¹⁶⁴

¹⁶⁴ Joseph Cornell, *Wanderlust – Fernweh*, (2015), Ed. by Sarah Lea, Sabine Haag and Jasper Sharp, Vienna: Kunsthistorisches Museum, exhibition catalogue, 20.10.2015 – 10.1.2016, стр. 31.

У сличном духу, а присећајући се горе помињане изложбе у Венецији 1986. године, и професор Ненад Радић наводи: „Корнел је смештен у два сегмента изложбе *Уметност и алхемија*: алхемичар као уметник, филозоф и песник и у *Wunderkammer*. Више од саме чињенице да је свака Корнелова кутија један микросвет, уређен да асоцира на кабинете реткости, Артуро Шварц подвлачи сложену личност уметника – алхемичара. Алхемичар је тако уметник, филозоф и песник: усамљени филозоф, заљубљени песник, будни сневач. Алхемичар и уметник деле исту амбицију: делати да би се спознало, спознати да би се преобразило. Алхемија и уметност у себи једнако сажимају системе спознаје и сазнања, као и начине и инструменте трансмутације¹⁶⁵

Најзад, можда не намерно цитирајући историјске кабинете чудеса као посебан тип поставке која са собом носи и много комплекснија значења и тежњу за обухватањем свег знања света на једном месту, и надреалисти и Корнел свакако су били инспирисани *чудесним* изгледима предмета, неочекиваним односима између предмета у једној колекцији, најзад и самом колекцијом која изазива немир и чежњу јер никада неће бити довршена, константно подстичући ум и тело да лутају и траже нове објекте, фрагменте уметничког универзума. Њихове иновативне методе апропријације и цитатности нуде каталог потомака који су имали свесније стратегије инсталације, перформанса и концептуалне уметности.

„Корнелов рад се можда најбоље може разумети као кумулативни пројекат, константно трајуће истраживање људског искуства. Сваки део доставља меру чудеса коју је он налазио у свакодневном животу, и заузврат оживљава нашу знатижељу о свету, враћајући нас на место где наше имагинације могу слободно да лутају.“¹⁶⁶

У овом поглављу видели смо, дакле, да се у 20. веку јавља интересовање за кабинете чудеса међу теоретичарима у знатно већој мери него током претходна два века. С друге стране, пратили смо и настанак првих антимузејских идеологија међу теоретичарима краја 19. века, те међу уметницима 20. века који управо кроз супротстављање идеји да се свет може представити и објаснити само уз помоћ разума, траже свој израз у зачудном, односно чудесном и наизглед хаотичном. Употреба кабинета чудеса у 20. веку може се препознати у уметности модерног доба, можда не увек кроз директне реминисценције овог феномена као медија уметничког дела, али свакако кроз концепте попут јукстапонирања предмета који немају логичку везу, а

¹⁶⁵ Н. Радић, (2009), нав. дело, стр. 197.

¹⁶⁶ *Joseph Cornel, Wanderlust – Fernweh*, (2015), нав. дело, стр. 38. Превод: Милена Јокановић.

зарад изазивања ефекта зачуђености односно зачудности, кроз комбиновање различитих материјала и текстура у једном уметничком делу, колекционирање предмета који ће инспирисати уметнике и најзад постати део редимејд објекта и касније, уметничке инсталације. Уметници већ у модерно доба најзад, у мањој или већој мери, користе и концепте кабинета чудеса као претече музеја и збирке предмета пуних сведочанственог потенцијала, показано је на примерима дела Марсела Дишана и Џозефа Корнела.

IV Кабинет чудеса као представа система вредности у свету уметности

Након историјског прегледа употребе концепата кабинета чудеса у модерној уметности, у овом поглављу посветићемо пажњу референтним аксиолошким проблемима. Наиме, бавићемо се питањима међусобних односа предмета и целокупне колекције, те њихових вредности како у различитим контекстима тако најзад и у свету уметности (синтагма коју ћемо детаљно анализирати). Уводећи појам вредности у однос уметничке праксе и кабинета чудеса, заправо се кабинети чудеса уводе у правој мери у свет уметности. Само поглавље, методолошки је другачије постављено у односу на претходна и подељено је на два обимна сегмента подељена мањим тематским целинама. Док је први сегмент теоријски постављен, у другом делу, почевши са примером уметника Леонида Шејке, претходно објашњене теоријске премисе представљају се кроз примере стваралаштва одређених уметника у Србији.

Дакле, размишљајући о уметнику као баитинику одређених предмета, носилаца значења и успомена, који од периода Модерне до данас у свет уметности уводи предмете конзумеристичке културе, преиспитује вредност ових предмета, односно вредност робе, чува од заборавља или се поиграва и са самим значењем институције музеја и користи поље уметности као простор дискусије и критике, намеће се и размишљање о томе шта су заправо ти „задати“ системи вредности које уметник критикује, која је вредност предмета када их уметник уведе у свет уметности, од њих креира дело, а која је била њихова вредност пре тога? У овом случају свакако не можемо говорити искључиво о проблему естетске вредности иако говоримо о уметности, нити о вредности сведочанствености односно документарној вредности предмета који чува успомену на неку епоху, већ је заправо полазиште које се намеће пре разговор о вредности датих предмета и њиховом „животу“ у различитим

контекстима који ће сви на неки начин утицати на перцепцију уметникових радова сачињених од ових предмета. Са појавом све брже производње и све чеиће смене различитих предмета зарад увођења нових апарата и предмета од савременијих материјала у употребу, ђубришта и огромне бувље пијаце који почињу да се стварају у модерном добу, постају све чеићи простори уметникове инспирације, али и места где ће уметници проналазити предмете које ће касније превредновати увођењем у свет уметности. Јер, оно што су непознати и чудесни светови били за човека у време настанка цивилизација и откривања нових континената, то модерном човеку представљају ђубришта, простори бескрајног луталаштва и откривања, овога пута одбачених сегмената прошлости. Подручје земаља бивше Југославије, а у овом раду са нагласком на Србију и уметнике са ових простора, изнедрило је посебно интересантно стваралаштво уметника-колекционара-„ђубретара“ након смене социјалистичког система и ратова деведесетих који су изазвали велике промене социо-економског стања, па тиме и велике културне промене. Ипак, тенденције ка оваквом стваралаштву могу се препознати и нешто раније. Обогаћена примерима радова уметника-колекционара из Србије, дакле, ова дискусија о вредности предмета које они бирају за своје колекције и дела, представиће уметнике који сакупљају предмете и стварају својеврсне савремене кабинете чудеса. Они креирањем својих редимејда и инсталација од одбачене робе постају својеврсни критичари економског и политичког система, или бирају предмете који су за њих репрезенти одређене епохе, материјални носиоци личних сећања. Колекције уметникових предмета најзад постају и „музеји уметника“ својеврсни медиј све чеићи у савременом свету уметности, а кроз који уметници неретко представљају личне универзуме или критикују институцију музеја.

1. Предмет и вредност

1.1 Појам вредности

Као што порађа појмове уметника и музеја, модерно доба доноси и појам вредности у оном контексту у ком га данас препознаје капиталистичко западно друштво. Наиме, Жак ле Гоф указује на чињеницу да се и сама економска мисао рађа онда када се појављује термин „вредност“ у теоријском значењу и то у преводу Аристотелове *Никоманове етике* „који је урадио велики схоластичар Алберт Велики 1250. године“.¹⁶⁷ У ово доба уведени су и појмови „капитал“, „оскудица“ и „зеленаштво“, те, како ле Гоф поентира, већ овде можемо пронаћи економске и друштвене темеље за развој капиталистичког запада који су зачети у средњем веку и постојали у одређеној мери у списима и законцима у доба ренесансе, доспевши најзад у модерно доба.¹⁶⁸

Појам „вредност“ је дакле, бар у контекстима у којима ћемо о њему размишљати у овом раду, нераздвојан од човека као онога који одређује, препознаје или даје вредност предмету или појави. У филозофској употреби, овај појам уводи се као термин који се односи на велике метафизичке појмове, односно за оно што је лепо, добро и истинито. Из ове перспективе, вредност је дакле ознака односа који настаје између човека и неког предмета и стања која се применом различитих мерила и критеријума показују као пожељна уз конотације цене, значења, преференција.¹⁶⁹ Антрополози су такође учили три полазишта, или „смисла“ у општем говору о вредности. Прво се односи на вредност у „социолошком смислу“, на идеје о беспоговорном добру, о ономе што се сматра корисним или пожељним у људском животу. Друго полазиште разматра вредност у „економском смислу“, степен пожељности неких предмета, посебно мерљив оним што би други дали да поседују те предмете. Треће полазиште се односи на вредност у „лингвистичком смислу“, која је зачета са структуралном лингвистиком Фердинанда де Сосира и могла би се најједноставније одредити као „значењска разлика“ односно, раздвајање предмета у

¹⁶⁷ Жак ле Гоф, (2017), *Треба ли заиста сецкати историју на периоде?*, Београд: Карпос, стр. 75.

¹⁶⁸ Исто, стр. 75.

¹⁶⁹ Nadežda Čačinović-Puhovski, (1988), *Estetika*, Zagreb: Naprijed, стр. 137.

односу на њихово значење, при чему је значење изједначено са вредношћу.¹⁷⁰ Ова подела заправо означава темељну филозофску претпоставку да је вредност оно што нам је угодно или оно што желимо, те да кроз деловање усмерено на одређену предметност, вредности формирају културу, онако како физички закони дефинишу природу.

1.2 Однос предмета и вредности

Уколико кабинет чудеса сагледамо као колекцију различитих предмета, неопходно је и да се запитамо какав је међусобни однос појединачних предмета у овој скупини, те какав је однос предмета према целокупној колекцији, који предмети могу постати део збирке, који су из ње изостављени? Ова питања управо су питања вредности које креатор колекције подржава или чак, прокламује. У модерно доба и време све убрзаније и масовније производње, предмет се све чешће препознаје као роба (commodity), те ћемо надаље пробати да одговоримо и на питање шта је роба.

Ако сада размишљамо о култури као (управо супротној природи), онеме што се односи на целокупно друштвено наслеђе неке групе људи, то јест на научене обрасце мишљења, осећања и деловања неке групе, заједнице или друштва, као и на изразе тих образаца у материјалним објектима (реч од латинског *colere* - настањивати, узгајати, штитити, поштовати); ако је култура оно што дефинише род *Homo*, односно човека, онда је и горе поменуте материјалне објекте односно предмете који су саставни део друштва, немогуће раздвојити од човековог живота и тога како се човек опходи према њима. Управо зато антрополози, Игор Копитоф, а затим и Ајрун Ападурај сугеришу неопходност праћења *друштвеног живота предмета* како би и генеза њихове вредности била установљена. Игор Копитоф јасно објашњава да за различите културе и различите епохе различити предмети представљају слику актуелних система вредности, те сугерише метод биографије ствари и праћење живота предмета кроз време као метод којим се могу разумети и друштвене релације. Оба аутора користе појам *робе*, као предмета који је човек са одређеном сврхом произвео. Они посматрају робу (commodity) као предмете који нису „један тип ствари пре него неки други, већ

¹⁷⁰ David Graeber, (2001), *Toward an Anthropological Theory of Value; The False Coin of Our Own Dreams*, New York: Palgrave, стр. 3-47.

једна фаза у животу неке ствари“ и препознају је и у друштвима пре конзумеристичког.¹⁷¹

Наиме, појам *робе* као производа, односно предмета који је креиран да буде продат први користи Маркс.¹⁷² Ипак, током двадесетог века економија је дала доминантни пут за размишљање о вредносним односима у капитализму.¹⁷³ Увођењем машинског, фабричког система у производњу, нагло се повећава продуктивност рада и економичност производње те многи ситни произвођачи пропадају не могавши да испрате тржишну утакмицу са крупнијим индустријским предузећима. Тако долази до раслојавања становништва, те распада феудализма и настанка и развоја прво мануфактурног, а затим и индустријског капитализма. Размишљајући о томе чиме је одређена вредност робе у индустријском капитализму и анализирајући поделу рада и специјализације, неминовност размене робе тј. тржиште као последицу поделе рада и настанка новца као општег средства за размену, теоретичари почињу да нуде различите начине одређивања вредности предмета, те препознају са једне стране робу, а са друге реткости односно добра која представљају природни монопол, уникате или уметничка дела са посебном естетском вредности.

Представници класичне економске школе тако на питање шта одређује вредност робе траже одговор у производњи, односно на страни понуде, док представници маргиналистичке школе овај одговор траже у потрошњи, односно на страни тражње. Још новија, неокласична економска анализа наглашаваће да вредност економских добара на тржишту зависи како од трошкова производње, тако и од субјективне оцене појединца о њиховој корисности. Све ове поставке временом ће се компликовати увођењем различитих фактора попут све масовније производње, успостављања монопола на тржишту, конкуренције и жеље за успостављањем стандарда робне производње. Ипак и даље је човек тај који одређује вредност произведеним предметима и тај који неке предмете одбацује сматрајући их у једном тренутку застарелим, обезвређеним услед неких новонасталих објеката, њихових замена. Тако се

¹⁷¹ *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, (1986), ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁷² Види: Karl Marx, (1867-vol.1, 1885-vol.2, 1894-vol.3), *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Hamburg: Verlag von Otto Meisner, 1. књига, Karl Marx (1862,3), *Theorien über den Mehrwert*, постхумно објављиван и превођен рукопис о Теоријама вишка вредности.

¹⁷³ У контексту овог рада, показале се, економска анализа робе веома је значајна, те ће она, као увод, бити сажето преузета из економских истраживања: *Leksikon ekonomskih pojmova* (2000), Beograd: Dosiје, *Ekonomska enciklopedija I i II*, (1984), Beograd: Savremena administracija, Dragana Gnjatović, (2005), *Osnovi mikroekonomije*, Beograd: Megatrend univerzitet, Dragana Gnjatović, (2000), *Politička ekonomija i ekonomski sistem Jugoslavije*, Beograd: Policijska akademija.

ствара и ђубриште, пирамиде одбачених предмета које прекривају предграђа модерне Европе и САД кроз која лута оно сиромашније становништво, али и уметници које предмети на које се саплићу често инспиришу, буде им успомене или их провоцирају на неке друге начине.

1.3 Предмет и његов живот

Вратимо се ипак прво антрополошкој тачки гледишта. Како Игор Копитоф пише, за економисту, роба једноставно јесте.¹⁷⁴ Наиме, одређене ствари и право на ствари су произведене, постоје и могу бити виђене како круже кроз економски систем и бивају мењане за друге ствари, најчешће за новац. Ово гледиште, наравно, уоквирује здраворазумску дефиницију робе: предмет са употребном вредношћу који такође има и разменску вредност. Из културне перспективе, ипак, производња робе је како културни тако и когнитивни процес: добра не смеју бити само произведена материјално као ствари, већ и културно треба да буду обележена као одређена врста ствари. Од свих ствари које постоје доступне у друштву, само неке од њих сматрају се погодним за прављење робе. Такође, исти предмет може бити третиран као роба у једном тренутку, а не у следећем. Најзад, иста ствар може, у исто време, бити виђена као роба од стране једне особе и као нешто друго од стране неке друге особе. Овакве промене и разлике у томе да ли и када је ствар роба откривају моралну економију која стоји иза објективне економије видљивих трансакција.¹⁷⁵

Управо да бисмо разумели конструисање вредносних система, предмете можемо изучавати горе поменути методом биографије предмета. Приликом креирања биографије ствари, поставили бисмо питања слична онима која постављамо о људима: шта су, социолошки, биографске могућности усађене у „статус“ предмета и у време и културу и како се ове могућности реализују? Одакле долази ствар и ко ју је направио? Шта се до сада дешавало са том ствари и шта људи сматрају да би била њена идеална каријера на даље? Шта су препознате „године“ или периоди у „животу“ ствари и шта су културни маркери овога? Како се употреба ствари временом мења, шта се дешава када она досегне крај своје корисности (функционалности)? „Ја робу (commodity) сматрам универзалним културним феноменом. Њено постојање је заједно са

¹⁷⁴ Igor Kopytoff, (1986), „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“ у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 64.

¹⁷⁵ Исто, стр. 64-91.

постојањем трансакција које укључују размену ствари (предмета и услуга), где је размена универзално својство људског социјалног живота и, према неким теоретичарима, заправо окосница друштва.¹⁷⁶ Оно где се друштва разликују јесте у перцепцији идентитета неке ствари као робе или као јединственог предмета. Размена ових предмета представља посебан систем који је структурисан и односи се на друштвени систем, са факторима који га подржавају или садрже, у дугорочним тенденцијама да се прошири или стабилизује и у културним и идеолошким премисама које омогућавају њено функционисање.

Објашњавајући постојање различитих система вредности у различитим друштвима, Копитоф објашњава да, иако данас у Западном друштву робом сматрамо све оно што може бити замењено за новац, односно све оно чија је вредност изражена у новцу, у немонетарним друштвима постоји и од вајкада је постојала роба која се размењивала за другу, трапом, а постоји и култ поклона, дара који ствара моралну обавезу да се поклоном узврати.¹⁷⁷ Процесу стварања и размењивања робе Копитоф супротставља процес сингуларизације, односно креирања ствари које имају неку посебну вредност, ауру и самим тим не поседују разменску вредност. Ападурај се слаже када потврђује да ће мало њих негирати да је роба социјална ствар. Дефиницијско питање је: од чега се састоји њена социјалност? Маркс дефинише робу као производ намењен првенствено размени и да је таквих производа све више по дефиницији, у институционалним, психолошким и економским условима капитализма. Ипак, Ападурај критикује Маркса тврдећи да роба јесу ствари са посебним типом социјалног потенцијала и да се она разликује од „производа“, „добара“, „артефаката“ и других типова ствари – али само у одређеним аспектима и са одређених тачака гледишта. Термин „commodity“ Ападурај стога користи као онај који се односи на ствари које у одређеној фази својих живота и у одређеном контексту испуњавају услове да буду роба. Роба представља веома комплексну форму и дистрибуцију знања. На првом месту, то знање може бити: знање (техничко, социјално, естетско итд.) које иде у производњу робе; и знање које иде директно у конзумацију робе. Производно знање које је учитано у робу се веома разликује од употребног, потрошачког знања које се чита из робе. Наравно, ова два читања се мењају пропорционално како друштвена, просторна и временска дистанца између произвођача и потрошача, конзумента расте.

¹⁷⁶ Исто, (1986), стр. 67.

¹⁷⁷ Више о теорији дара/поклона код Марсела Моса: Marcell Mauss, (1967), “The Gift: Forms and Functions of Archaic Exchange”, Norton Library, преузето 19.9.2017. са: http://goodmachine.org/PDF/mauss_gift.pdf

Како ћемо видети, знање на оба пола има техничку, митолошку и евалуациону компоненту и оба пола су подложна заједничкој и дијалектичкој интеракцији. У комплексним друштвима највише конфликта између процеса стварања робе и процеса постајања јединственим предметима догађа се због појединаца доводећи до онога што би се могло видети као аномалија у сазнању, неконзистентност у вредностима и несигурност у активностима. Људи у овим друштвима сви имају приватне визије хијерархије сфера размене, али оправдање за ову хијерархију није интегрисано у саму структуру размене; оправдање мора пре бити увезено из неког аутономног система (естетског, религиозног) или преузето од неких професионалаца, закључиће Ападурај.¹⁷⁸

„Све ово сугерише пут ка дубоком Диркемовом примећивању да друштво уређује свет ствари истим оним законима који владају и у свету људи. Оно што се такође догађа, јесте да друштва оба ова света симултано и на исти начин уређују, конструишући предмете исто као што конструишу и људе.“¹⁷⁹

Ни једна ствар никада не достиже ултимативни крај живота као роба, нити постаје потпуно јединствена. Биографије предмета указују на несигурност човека и тежњу ка конституисању вредносног система.

Пишући о приступу посматрања биографије ствари кроз призму археолошких, антрополошких и музеолошких истраживања, Марија Васиљевић ће закључити да „метафоре биографије заправо помажу да увидимо испреплетаност, саживот и везе људи и ствари у времену (и да данас те односе сазнамо/претпоставимо и саопштимо), јер ће свака биографија ствари бити везана за биографије људи, и обратно. Биографији ствари се може приступити у складу са феноменима које изучавамо. Тако антрополози Крис Годсен и Ивон Маршал из свог истраживачког искуства уочавају да извесни предмети у току свог живота акумулирају значења – постају вредни за појединца или заједницу због особе или догађаја са којима су до тада били повезани или се повезују. Тада сама биографија ствари постаје вредност предмета, на пример породични предмети који се наслеђују или пак ствари које уживају изузетно поштовање једне групе људи.“ Али, Васиљевић поставља питање, шта се дешава када тај исти предмет

¹⁷⁸ Ajrun Appadurai, (1986), “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3-64.

¹⁷⁹ I. Kopytoff, (1986), нав. дело.

ступи у музеј?¹⁸⁰ На ово, а у контексту даље расправе, можемо додати и питање: шта се деси када ти исти предмети ступе у посед уметника, те његовим креативним чином постану део света уметности, критичког поља у којем савремени уметници константно преиспитују системе вредности?

2. Улазак кабинета чудеса у свет уметности – уметност као роба и уметност од робе

Већ смо у претходном поглављу говоривши о употреби концепата кабинета чудеса у модерној уметности, увидели да се велики број редимејд објеката, инсталација, па чак и колажа и различитих асамблажа, али и уметникових колекција, својеврсних личних кабинета чудеса, креира управо од предмета који су до тада имали употребну вредност, масовно произведених предмета из свакодневице модерног доба, односно робе. Стога, иако је роба суштински економска категорија, многи теоретичари¹⁸¹ са разлогом тврде да је већ модерна, а свакако постмодерна уметност фундаментално и двоструко обележена робним карактером. С једне стране ово обележавање се протеже од уметничког сликања света робе до много дифузнијих форми значења којим се изражавају ефекти робног карактера. С друге стране, сам производни систем уметности у модерном периоду је постао робни. Ово је изузетно битно јер је ефекат тога имплицитна критика уметничких дела у њиховом корену, утолико пре што је њихово актуелно стање као робе унутар система производње, унутар економије, супротстављено њиховом реторичком стању као аутономних, чистих и слободних дела. И Пол Вуд, у својој анализи робе у контексту појаве исте као термина историје уметности, закључиће да је придавање робног карактера имало реперкусије на оба аспекта модерне уметности: и на симболички и на материјални аспект, односно на значења која производи у односу на свет и на властити начин постојања која уметничка дела у том свету имају. Како Вуд додаје, један је од парадокса модерне уметности, управо онај који ју је отворио каснијој критици због прокламованог идеализма и мистификације, то што је значај придавања робног карактера за уметнички модернизам порастао обрнуто сразмерно његовој видљивости у оба аспекта. „Као што је раширени излаз са сликања на изражавање заправо сакрио робни карактер као примарну тему модерне уметности, тако је и појачана реторика у

¹⁸⁰ Marija Vasiljević, (2013), „Biografija stvari“, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, str. 325-334.

¹⁸¹ Као што су: Валтер Бењамин, Артур Данто, Пол Вуд и други, а на које ћемо се позивати током даљег текста.

аутономији сакрила придавање робног карактера као један од њених услова.¹⁸² Временом, постмодернизам је „научио да воли робу, да је прихвати и као тему и као услов, и то са полетом који одаје дубљу зебњу. Пошто су на страну постављени наводни аскетизам и строго озбиљни елитизам модернизма, постмодерни посматрач може без осећаја кривице да ужива у естетици и новцу.“¹⁸³ Наиме, овај аутор ће приметити да је задовољење које је модернизам одлагао постало слободно доступно широм робне културе. Стога, сматра он, свако разматрање придавања робног карактера у односу са уметношћу мора се суочити са питањем о последицама стања уметности као робе за значење уметности данас. У срцу питања шта придавање робног карактера значи за уметност, сматра Вуд, лежи спорно питање самог модернизма. „То је стога што се мит о слободи преплиће не само са материјалним стањем придавања робног карактера, него и са другом авангардном тежњом – вољом да се буде критичан.“¹⁸⁴

И заиста, у новом времену великог бума капитализма крајем 19. века и уметници, с једне стране критичари пребрзог прогреса, деперсонализације и индустријализације, чувари тековина прошлог доба и градске луталице, а са друге стране поборници новог, потпуно опчињени машинама и производњом, постављају многа питања о стварности, те и своју уметност уводе у ову нову реалност. Као што примећује Маркс, роба је производ који ствара једна особа а користи је (или конзумира) друга – овде су кључни њихови социјални односи. На тржишту, роба се размењује или за новац или за другу робу. Дакле, најнепосреднији односи у које улази роба су односи са стварима. Последица двоструке природе робе, као производа са употребном и са разменском вредношћу јесте у томе да и односи међу људима почињу да наликују односима међу стварима што поново није далеко од полазишта које нуде антрополизи Копитоф и Ападурај. Ипак Маркс па чак и Бодлер су, свако на свој начин, истраживали сличне феномене.¹⁸⁵ Сазревање капиталистичког система у деветнаестом веку било је праћено ширењем робе као крајње видљивог доказа да нови облик живота улази у игру, да су термини на којима се заснива друштвена егзистенција више него икада раније термини попут производње, дистрибуције, размене и потрошње робе. Структуру овог стања је анализирао Маркс, док је Бодлер покушавао да схвати искуства такве егзистенције. Баш као што је Маркс увиђао како односи међу људима,

¹⁸² Пол Вуд, (2004), „Роба”, у: *Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови, стр. 463.

¹⁸³ Исто, стр. 465.

¹⁸⁴ Исто, стр. 469.

¹⁸⁵ Види: Валтер Бенјамин, (1974), „О неким мотивима код Бодлера“ у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 176-221.

под утицајем придавања робног карактера, попримају својства односа међу стварима, тако су и за Бодлера ствари добиле карактер, као да се на пример луксузне ствари из излога у продавницама нових булеvara подсмевају немогућности сиромашног пролазника да их купи. Према Бењамину, „ти објекти нису заинтересовани за ту особу, они са њом не саосећају“, док је за Бодлера управо „саосећење са неорганичким стварима“, односно, са робом, како је то Бењамин схватао, један од главних „извора надахнућа“.¹⁸⁶ Нешто ново што је тих година стизало у Париз и постајало главна тема економије и поезије, била је роба. „Подстакнута да изрони на површину масивним снагама које су се ослободиле у индустријским и политичким револуцијама у осамнаестом веку, придавање робног карактера је разорило зидове који су културу раздвајали од политике. Тачније, њоме је истовремено друштвено учињено субјективним, а естетика је социјализована.“¹⁸⁷

На Бењаминове студије деветнаестог века надовезале су се његове најрадикалније рефлексије о савременој култури придавања робног карактера из есеја „Уметничко дело у доба техничке репродукције“.¹⁸⁸ Велики део његовог радикализма произишао је из промене тачке гледишта – премештања пажње са симболичке димензије уметничке репрезентације придавања робног карактера на стање уметничког дела *као* робе.

„Чак и ако допустимо да је модерна уметност стратешким повлачењем са терена робе била способна да очува меру истине у свом израженом садржају, и даље остаје штета учињена на дубљем нивоу. Иако се уметност повукла из партикуларности света робе као насликани предмет, њено сопствено биће у свету као тобоже духовни производ („креација“) било је све више поткопано придавањем робног карактера уметничком објекту. Придавање робног карактера духу није било изузетак ни у уметности.“¹⁸⁹

Најзад, увођењем машински произведених предмета у поље уметности још од, у раније помињаним примерима дадаистичке и надреалистичке уметности, преко отворених поигравања уметника са појмом робе и односима успостављеним у капиталистичком систему, па све више до данас, јавља се потреба за *институционализацијом уметности*, одвајањем овог поља као засебног *света* у оквиру којег функционишу засебна правила и односи, познати онима који за боравак у овом *свету* имају држављанство. Институција уметности присваја божански

¹⁸⁶ Valter Benjamin, (2002), *The Arcades Project*, Harvard University Press, translated from the original: *Passagenwerk* (1927-1940) by. Howard Eiland.

¹⁸⁷ П. Вуд, (2004), нав. дело, стр. 469.

¹⁸⁸ Walter Benjamin, (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

¹⁸⁹ П. Вуд, (2004), нав. дело, стр. 475.

прерогатив *стварања*, али такође кроз тај божански прерогатив отвара простор за негирање нечега што би било материјално тело (живот уметника), његов или њен однос са светом – нешто на шта ће критичке уметничке праксе реферирати под поглављем уметничког рада (или рада уметника) и друштвене функције уметности. „У концептима ауторства и оригиналности, у контрасту божанског атрибута стварању (*creatio*) и земаљског атрибута производње (*productio*) лежи идеолошка опозиција уметности и робе коју институција уметности самоуверено и упорно перпетуира. Управо је из овог разлога робни карактер уметности увек био неуралгична тачка, неугодност сама, нешто што је у естетици и историји уметности једноставно увек производило кратак спој.“, приметиће Јелена Весић осврћући се на ранија исраживања.¹⁹⁰ Али, о чему заправо говоримо када говоримо о *институцији уметности* и ономе што смо током овог текста већ неколико пута назвали *светом уметности* који некако пркоси овом другом *свету стварности*?

3. Вредност и институционализација уметности

Двадесети век, век када се и уметничко дело бори за опстанак у ери техничке и технолошке репродукције и када исто губи своју ауратичност,¹⁹¹ али и када се у галеријама и музејима ове ауре додељују предметима уведеним из реалности, њиховим рефункционализовањем и „проглашавањем“ предмета масовне потрошње уметничким делима, многи теоретичари уметности и историчари уметности постављају питања појма и вредновнања уметничког дела, односно оваквих предмета, те питања позиције науке о уметности у односу на друге дисциплине. У другој половини двадесетог века и времену преласка модерног у такозвано постмодерно доба, како се данас са одређене временске дистанце ови периоди препознају, говори се о многим крајевима, па и крају уметности, крају историје уметности и крају музеја. Јан Биалостоцки 1980. године пише о томе како је традиционални свет уметности обузет распадањем:

„Данас нико не зна шта је дефиниција уметности. Уметност је наине продрла у стварност и није више обележје предмета, него је став према

¹⁹⁰ Јелена Весић, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности“, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду, стр. 22. – ауторка се у овом сегменту докторске дисертације позива на радове Валтера Бењамина (овим наводом директно реферира на Бењаминов есеј: „Уметник (писац) као произвођач“), затим Артура Дантоа којима ће даље и у овом тексту бити посвећена посебна пажња, као и на рад: Мишка Шуваковића, (2008), *Епистемологија уметности*, Београд: ОрионАрт.

¹⁹¹ Валтер Бенјамин, (1974), „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 114-149.

њему оно што нам омогућава да неки предмет назовемо уметничким делом. Према томе је разумљиво што из перспективе савременог уметничког стваралаштва историја уметности једва може да очува идеју потпуне аутономије свога предмета, својих појмова и метода. Уосталом, већ је давно одбацила ту аутономију, па и уз ризик распадања.¹⁹²

Наиме, 1964. године филозоф уметности, Артур Данто одлази на изложбу Ендија Ворхола. Овај уметник је већ тада познат као неко ко целокупном својом делатности доводи у питање системе вредности и позицију уметника, те креира чак и своју Фабрику (*Factory*) у којој масовно, серијски производи своја дела као што би се производила и роба у правим фабрикама, креира звезде, односно *суперстарове* у својим филмовима, те зарађује изузетно високе суме новца активно учествујући са својим радовима на уметничком тржишту. Данто се те, 1964. године ипак, по први пут сусреће са *Брило кутијама*, серијски произведеним копијама оригиналних кутија за детерџент, потпуно истих као оне које би се могле наћи у супермаркету преко пута улице. У тренутку сусрета са *Брило кутијама*, Данто поставља једно од кључних питања за уметност и даље токове у историји уметности 20. и почетка 21. века, а то је управо питање: која је разлика између уметности и стварности? „У Енди Ворховим *Брило кутијама* има нечег што отворено критикује – та репетитивна и репродуктивна производња серијских објеката, налик фабричкој, уз елемент естетизације или, бењаминовски речено, *ауризације* – уз свакако прилаз са циничке стране *ауре* који поставља знак једнакости између *духа* и *робе* – представља један бруталан коментар уметника на производњу вредности у уметности у ери оптимизма капиталистичког потрошачког друштва.¹⁹³ Најзад, Ворхол је бројне радове посветио фетишистичком карактеру новца као префигурацији фетишистичког карактера уметничког објекта.

Текст *Свет Уметности* Артура Дантоа, објављен поменуто 1964. године¹⁹⁴, може се сматрати прекретницом у односу на модерне дискурсе уметности везане за теорије опонашања (*mimesis*), па чак и имитације у негативитету/инверзији коју уводи модернизам и апстрактна уметност XX века, сматрајући да уметност треба да се бави сопственим језиком боје и форме (*mimesis* апстрактног уметничког поступка). Насупрот томе, концепт *света уметности* можемо сматрати почетком једне нове епохе, омеђене дискурсом савремене уметности. Кључна карактеристика савремене

¹⁹² Jan Bialostocki, (1986), *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, стр. 40.

¹⁹³ Arthur C. Danto, (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, стр. 32. Превод: Милена Јокановић.

¹⁹⁴ Arthur C. Danto, (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volime 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571-584.

уметности од шездесетих година на овамо управо лежи у прекиду дијалога са природом и концептом имитације и уласком у дијалог са институционалним оквирима уметности и производњама канона и истина које ти оквири легитимишу. Закључци Артура Дантоа су значајни за каснији развој институционалне теорије уметности Џорџа Дикија (George Dickie) као и теорије и праксе *институционалне критике*¹⁹⁵, које ће нас довести и до „уметности институционалне критике“.¹⁹⁶

Настављајући да размишља о сличним проблемима и *свету уметности* као засебном систему који функционише одвојено од *стварности*, Џорџ Дики убрзо развија такозвану институционалну теорију уметности према којој је уметничко дело оно дело, односно онај предмет који настаје у јасно уређеном систему, свету уметности где уметници, кустоси и сама институција музеја односно уметничког института и сви други, институционално одређени фактори, имају јасну улогу у овом свету. Уметник је тај који предмету даје статус уметничког дела независно од ликовних и формалних елемената дела, естетске или било које друге вредности, објашњава Дики преиспитујући пример „Фонтане“ Марсела Дишана и чин именовања писоара, потписивања истог, те увођења у свет уметности.¹⁹⁷ Ипак, у свом каснијем делу „Преображај свакидашњег“, Данто ће отићи корак даље од ове институционалне теорије ка такозваној, интерпретативној теорији уметности:

„Чак ако и може објаснити зашто је дело попут Дишанове „Фонтане“ могло бити уздигнуто од пуке ствари до уметничког дела, институционална теорија уметности оставља неразјашњеним зашто је појединачни писоар требао поднети тако импресивно унапређење, док су други писоари, њему у сваком погледу слични, требали остати у онтолошки обезвређеној категорији. Она нас још увек оставља с иначе неразлучивим предметима од којих је један уметничко дело, а други није.“¹⁹⁸

Према Ванди Божичевић која пише предговор за поменути текст, двадесети век Данто види као раздобље самоиспитивања на које је ликовна уметност била нагнана почетком тог века када је нестао беспредметан традиционални идеал вредности

¹⁹⁵ Овај рад нема претензије да се дубље бави теоријом институционалне критике, већ само да понуди веома сажети преглед историјских токова који се односе на ову појаву, а у служби разумевања даљих примера уметничке праксе бираних у контексту теме дисертације. Појам и праксу институционалне критике која је била најављена и у претходном поглављу, користићемо нешто касније приликом промишљања уметничких радова у овом одељку, а у контексту савремених српских уметника - колекционара, а како смо најавили, поново ћемо позвати и у наредном поглављу постављајући у позицију критичара савремене институције уметности и владајућих система вредности како кустоса бијеналне изложбе тако и уметнике који се представљају на њој.

¹⁹⁶ J. Весић, (2015), нав. дело, стр. 31.

¹⁹⁷ George Dickie, (1974), „What is Art? An Institutional Analyses“, у: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, стр. 19-52.

¹⁹⁸ Arthur C. Danto, (1997), *Преображај свакидашњег: филозофија уметности*, Zagreb: Kruzak, стр. 8.

стварности који је служио као покретач њеног унутрашњег развоја. Нови медији, наиме, фотографија и филм, у том су задатку били знатно успешнији, што је уметнике нагнало да преиспитају моћ свог медија, потакнувши брзу измену ликовних праваца чији су заступници, како истиче Данто, веровали да проналазе коначан одговор на питање о бити властите делатности. (У Брило кутијама Данто види самоукинуће уметности кроз властиту филозофију) Након тога уметност улази у такозвано постисторијско раздобље. Седамдесетих година XX века у уметничком свету завладала је извесна меланхолија, осећај да је уметност потрошена, да је дошла до краја свог развоја након чега може опстати само као понављање претходних стилова, као еkleктицизам постмодерне који више није у стању произвести ни једну нову парадигму.¹⁹⁹

„Историја уметности, на неки начин, дошла је до краја. Она се није зауставила, већ је завршила, у том смислу што је прешла у неку врсту свести о самој себи и претворила се, опет на неки начин, у своју властиту филозофију: то је стање ствари које је предвидео Хегел у својој филозофији историје. Под тиме делимично подразумевам да је заиста потребан унутрашњи развој уметничког света који га је учинио довољно конкретним да би филозофија уметности сама постала озбиљном могућношћу. Изненада у узрапредовалој уметности шездесетих и седамдесетих година овог века, уметност и филозофија постале су спремне једна за другу. Изненада, заправо, постале су једна другој потребне како би се једна од друге разлучиле.”²⁰⁰

Данто је извршио искорак у односу на дотадашњу естетику, истичући притом да разлику ваља првенствено тражити у такозваним *релацијским својствима* у начину на који се уметничко дело односи према свом контексту: времену и месту настанка, према друштвеним, културалним и историјским околностима те према ствараоцу и реципијентима. Уметничко дело, сматра Данто, нужно је условљено начином на који се схвата уметничка активност у доба његовог настанка, па га треба тумачити у односу према тим теоријским и историјским одредницама. Стога, за разлику од робе, других предмета произведених са одређеном наменом, уметнички предмет се од стварности разликује по претпоставци да мора настати намерном и свесном активношћу неког уметника. Такође, предмете који представљају сличан учинак природних и механичких процеса, не можемо сматрати уметничким делом. Захтев да уметничко дело мора имати одговарајућу узрочну историју претпоставља да је стваралац субјект који влада

¹⁹⁹ A. C. Danto, (1997), нав. дело, стр. 315.

²⁰⁰ Vanda Božičević, „Predgovor“ у: A. C. Danto, (1997), нав. дело, стр. 18,19.

појмом уметности, који зна шта ствара. Вредновање уметничког дела, закључује Данто, функција је његовог тумачења.²⁰¹

Овај аутор објашњава да је и у самој историји уметности морало доћи до одређених појава пре него што су могли настати Пикасови колажи, прва реди-мејд дела, па и сама „Фонтана“. Након уметности која опонаша стварност, *mimesis*, теоретичари ће препознати *иконични* односно *сликовни обрт* (о којем ће више речи бити у наредном поглављу) када уметничка дела више неће тежити пуком подражавању ствари, већ ће представа имати своју аутономију.

„Пикасо је међутим био славан у својим преображајима свакидашњег. Он је направио главу шимпанзе од дечје играчке; козји прсни кош од старе кошаре од врбових шиба; главу бика од делова бицикла; Венеру од плинских млазница – па зашто не и коначан преображај – уметничко дело од ствари – “Cravat” од кравате? Тада је већ постојало место у простору уметничког света и у унутрашњем устројству Пикасовог корпуса које је одредило простор унутар уметничког света за такав предмет који би Пикасо тамо и тада створио. Сезан међутим, колико год био оригиналан унутар граница сликарства, могао је само бирати да истражује подручје опасно тим границама, а да притом не преобрази саме границе, па је могао изабрати само то да јабуке и планине прави од боје.”²⁰²

То би онда био један од разлога зашто Сезан, чак и да је његова кравата била уметничко дело, није могао њоме подразумевати оно што је значила Пикасова, будући да су битни догађаји лежали у његовој будућности, те нису могли представљати могућу тему за уметност. А то би исто тако био разлог зашто дететова кравата није могла значити, под претпоставком да има неко значење, оно што је значила Пикасова: од детета се не би могло очекивати да ће оно интернализovati скорашњу историју уметничког света, нити да ће ценити махните полемике о потезу кистом, објашњава Данто. Ствар није само у томе да ли се лик историје уметности морао променити пре него што су такви искази постали могући већ и у томе да човек мора *интернализovati* ту историју како би је претворио у неку врсту исказа. Налазећи објашњење за разликовање уметничких предмета од истих таквих у реалном свету, Данто уводи тумачење као основу за разумевање овог феномена, те наводи да су временом уметност и њена филозофија постале нераздвојне, да је филозофија уметности, „уместо да стоји поред свог предмета обраћајући му се из неке стране и из спољашње перспективе, постала артикулацијом унутрашњих енергија самог предмета”.²⁰³ Почетком 20. века

²⁰¹ А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 301-312.

²⁰² Исто, стр. 66.

²⁰³ Исто, стр. 71-82.

редимејд није одмах прихваћен као уметничко дело, али су већ пре тога оно што Данто назива концептом и амбијентом уметности почели да се мењају и било је потребно да се те промене успоставе у свету уметности да би се Дишанов рад прихватио као плаузибилна изјава о уметности, истаћиће Дејан Сретеновић. Међутим, како он примећује, амерички филозоф испушта из вида кључну чињеницу да са радимејдом уметник преузима ингеренције интерпретатора, што спочитава и де Див када утврђује да су уметници и уметност, на челу са Дишаном, генерисали модерни свет и теорију уметности, а не обрнуто. „Дишанова порука гласи: уметност није скуп објеката, већ однос према објекту или когнитивно стајалиште, односно, она није ствар већ начин опхођења према стварима.”²⁰⁴

И уколико Дишан индустријски произведен предмет трансфигурише у уметност самим потписом и излагањем, посредно тврдећи да су (уметнички) предмети изван галеријског контекста тек нека врста „сировог материјала”, видели смо да Артур Данто полази од сличне претпоставке коју је Дишан успоставио као авангардистичку интервенцију, а то чини преко Енди Ворхола. Кроз горе објашњене теорије видели смо да свакако ни Дишан ни Данто не полазе из некакве онтологије уметности, већ из политике излагања и појма институције – онако како су се те идеје даље развиле унутар институционалне теорије уметности или пласирале као интервенције *уметности институционалне критике*.²⁰⁵

Настанак *уметности институционалне критике* коинцидира са теоријским промишљањима света уметности и институционалном и интерпретативном теоријом уметности и од шездесетих година двадесетог века до данас пролази кроз неколико различитих фаза. Овакав вид уметности односи се на уметничку праксу која критички промишља свој положај у музејима и галеријама или на ону која промишља концепте и улоге уметности, те њен положај у савременим социо-економским и политичким контекстима.²⁰⁶ Полазна тачка институционалне критике јесте да постане јавна дискусија о друштвено-политичким проблемима, која ће стимулирати релације које до тада нису стимулисане, а кроз артикулацију сопствене позиције. Како Маја Ћирић сумирајући истраживања Јоханеса Мајнхарта (Johannes Meindhart), Андреа Фрејзер (Andrea Fraser), Хито Стејерл (Hito Steyerl)²⁰⁷ и других, закључује да поље

²⁰⁴ Д. Сретеновић, (2012), нав. дело, стр. 52,53.

²⁰⁵ Ј. Весић, (2015), нав. дело.

²⁰⁶ *The anthropology of Institutional Critique*, (2014), ed. by Alexander Albero and Blake Stimson, The MIT Press

²⁰⁷ Johannes Meinhardt, (2002), “Institutionskritik” in: Hubertus Butin, ed. DuMonts

институционалне критике настаје преклапањем поља уметности, поља моћи и поља кустоских пракси. Институционална критика је схваћена као сингуларна позиција уметника, уметничког критичара или културног продуцента, или позиција самоорганизоване заједнице уметности и културних продуцената, а остварена у неколико форми: уметничке интервенције, критичко писање, уметничко-политички активизам, и кустоске праксе. „Полазна тачка институционалне критике је потенцијал уметности да постане јавна дискусија о друштвено–политичким проблемима, која ће стимулирати релације које до тада нису стимулисане кроз (ре)артикулацију сопствене позиције.”²⁰⁸ Оваква тврдња видећемо, може се директно превести и на разматрање коришћења медија музеја односно кабинета чудеса када су савремени уметници у питању.

Институционална критика је дакле канонизирана у најмање три историјска таласа и последњих педесетак година, пошто је креативни субјекат модерне естетике био замењен институцијом, тј. њеним условима и параметрима излагања као темом и објектом деконструкције. Мери Даглас ће својим делом: „Како институције мисле“ указати да у модерном и савременом добу, друштво мисли управо кроз институције.²⁰⁹ Стога, није чудно да уметник истима тежи и да супротстави своје ставове. Тако се први талас институционалне критике јавља у шездесетим и седамдесетим годинама двадесетог века када се увиђа да институционалне структуре нису довољно јавне, те се поставља питање шта се то изгубило када је музеј конструисан. Од ове критике институције музеја као инструмента националне политике који репрезентује власт, а кроз уметничку праксу, тежиште се временом помера ка критици институције уметности као примарно економској структури која је са падом фордиситчке економије престала да функционише као потенцијални репрезент државе и јавне сфере и постала у великој мери подређена законима тржишта. Осим тога, велику улогу су добиле тзв. супра-националне институције (нпр. ЕУ у политичком контексту, различите међународне и корпоративне фондације у пројектном контексту, као и буџети бијенала и других мега изложби у контексту културе догађаја) које су преузеле позицију моћи у диспозицији и репрезентацији глобалног *света уметности*. Штејрл наводи да је промена у репрезентационалистичким техникама културне институције условила и

Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Dumont, Cologne стр. 126-130, Andrea Fraser (2009), “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, у: Alberro and Stimson(eds.), *Institutional Critique*, MIT Press и др.

²⁰⁸ Маја Ђирић,(2012), „Кустоске праксе и институционална критика“, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије – теорија уметности и медија, стр. 98.

²⁰⁹ Мери Даглас, (2001), *Како институције мисле*, превела: Јелена Стакић, Београд: Фабрика књига.

нове трендове самог критицизма, који се померио од критика институције ка критици презентације. Уметници у том периоду, осамдесетих година двадесетог века, предлажу формуле које би одбациле музеј и белу коцку и биле засноване на јединству између продукције и изложбеног процеса, како би указали на то да су постојећи модели презентације ограничавајући. Трећи талас критике, раних деведесетих година, разматрао је субјекте и идентитете у оквиру институција. Уметници су тада (Фред Вилсон, Андреа Фрејзер и др.), користећи естетске, политичке и теоријске стратегије, предлагали промене које би некада деловале и у оквиру институције, „тако је институција постала и део решења, а не само проблем.“²¹⁰ Сви ови таласи институционалне критике, драстично су утицали на формирање следећег таласа који ће подразумевати да институционалну критику спроводе администратори, естетичари, директори институција и кустоси.

Дакле, „глад“ за критиком институција, па и музеја, видећемо посебно у наредном поглављу, почетком 21. века прелази са уметника на институционалне протагонисте (директоре музеја, кустосе, уреднике дискусионих програма и трибина и слично), који се, као што можемо очекивати, опредељују *за*, а не *против* институција, те се ствара *Нови институционализам*²¹¹ односно поље интернализоване институционалне критике о којем ће више речи бити мало касније.

4. Време *превредновања* вредности и настанка ђубришта

У контексту настанка уметничких дела у свету савремене уметности и дела која ће настајати инкорприрањем различитих, из свакодневног живота одбачених производа у своје радове и најзад коришћењем медија кабинета чудеса као средства за критику институције музеја, неопходо је осврнути се на свеопшту климу *превредновања* свих вредности последњих деценија двадесетог века.

²¹⁰ Исто, стр. 100.

²¹¹ Према речима Доерти (Doherty) и Фаркухарсона (Farquharson), до појаве *новог институционализма* долази под утицајем различитих дебата међу истраживачима у области друштвено-хуманистичких наука које указују на неопходност реформе институција. Стога, првенствено у Холандији и Немачкој, а затим и у другим земљама Западне Европе, деведесетих година 20. века независни и квази-независни кустоси (они који раде у музејским институцијама али су познатији по курирању бијенала и манифеста, или су кооснивачи простора за представљање савремене уметности) комбинујући конвенционално курирање изложбе са перформативном кустоском праксом, спроводе институционалну критику у самим институцијама остављајући јак ауторски печат. Види: Claire Doherty, (2004), “The Institution is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism“, *Art of Encounter*, Issue 15 – Summer 2004, преузето августа 2017. са: <http://www.situations.org.uk/media/files/Engage.pdf>, Alex Farquharson, (2006), “Bureaux de change“, *Frieze Magazine*, Issue 101, September 2006, преузето августа 2017. са: http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/

Херман Брох ће 1979. године, закључити „Апсолутност која се захтева од сваке вредности и од сваког вредносног система, пројекција је аутономног Ја. У сваку вредност и сваки вредносни систем пројектује се један субјект, пројектује се, прикривено или отворено, један „бог“, и то је управо бог важења који ствара вредност.“²¹² Гласник новог доба, Фридрих Ниче ипак објављује „смрт Бога“ и позива човека на одважно „превредновање свих вредности“. Било да је Бог везан за религију или за одређено идеолошко начело, у епохи капитализма када једина идеологија постаје новац, у духу Ничеове објаве „смрти Бога“ разумљив је и закључак Артоа да „више нема ремекдела“ те да је вредновање бесмислено, јер како да вредности задрже веродостојност у безобличном свету? У погледу стабилности вредносних система, Брох тако разликује две врсте епоха. С једне стране су раздобља са снажним друштвеном кохеренцијом, односно пре свега религиозне епохе, које „налазе у својим институцијама сублимирани израз духа свог времена и себе самих, асимилирајући у себе подједнако и тако рећи без икаквих колизија и сва она велика духовна уметничка остварења која су настала у њима и из њих, као њихов одраз, као „огледало њиховог огледала“, насупрот стоје „епохе распада вредности“ за које Брох држи да „губе тај унутрашњи увид над сопственим одразима“. Анте Стамаћ ће на овом таласу закључити да је наше читаво време једно „антиаксиолошко доба“. Оваква тежња ка преиспитивању и превредновању свих вредности није заобишла ни умове уметника који, у хаосу вредносних система, почињу полако да преиспитују своја начела, вредновање својих дела, те аутономност свог стваралаштва у ери репродуктивности и технолошког развоја.²¹³

Управо у овом тренутку када се говори о потреби за поновним дефинисањем свих вредности услед потпуног хаоса које ново време и нови друштвени оквири и односи намећу, те исте 1979. године налазећи своје полазиште у теорији катастрофе, Мајкл Томпсон (Michael Thompson) успоставља такозвану теорију смећа (rubbish theory) у којој прави разлику у начинима на које предмети могу бити сагледани. Овај аутор човека и његов однос према материјалној култури управо ставља у средиште теорије. У савременој култури Томпсон препознаје две категорије: „прелазне“ (transient) и „трајне“ (durable) предмете. Како аутор дискутује, предмети из категорије прелазних временом губе на својој вредности, односно на значају за човека, те имају

²¹² Овакву интерпретацију нуди: Miodrag Radović, (1987), *Književna aksiologija*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, стр. 22,23.

²¹³ Исто.

ограничен животни век. С друге стране, предмети који припадају категорији трајних добијају све већу вредност временом и у идеалном случају, имају бесконачан животни век. Многе познате предмете баштине, те објекте који су припадали краљевима, као и оне израђене уз помоћ посебне виртуозности, аутор сврстава у категорију трајних. У оба случаја, искључиво начин на који се човек односи према стварима, сврстава исте у једну или у другу категорију. Наиме, када се ради о предметима, постоји веза између нашег погледа на свет и наших понашања у том свету, како Томпсон закључује. Ипак, за разлику од Копитофа и Ападураја који не дефинишу ни једно средишње стање, између ова два супротстављена пола у категоризацији предмета, према Томпсону, свет предмета не исцрпљују само они прелазни и трајни, већ у овом свету он уочава и предмете такозване нулте, односно непроменљиве вредности које назива смећем и сврстава их у трећу категорију. Његова хипотеза је да је ова прикривена категорија смећа настала управо опадањем вредности прелазних објеката, те њиховим одбацивањем и прављењем ђубришта (које је видели смо још раније говорећи о субјективној, економској теорији вредности управо карактеристика модерног, индустријског друштва). У идеалном свету, сви предмети би када достигну ову нулту, безвредну тачку постали прашина и заувек нестали, међутим, оно што се заправо дешава јесте да ови предмети настављају да постоје у такозваном ванвременском и безвредносном лимбу (који поново можемо препознати и као облик археолошког контекста предмета у музеолошкој теорији, а о чему ће бити више речи) из којег их, некада касније (уколико се исти заиста не претвори у прашину) не открије неки креативни појединац и успешно не преведе у категорију трајних предмета. „Очаравајућа последица ове хипотезе јесте да, уколико желимо да изучавамо друштвено контролисање вредности, морамо да изучавамо смеће“, смело закључује аутор.²¹⁴

Са аспекта овако постављене теорије занимљиво је „креативног појединца“ поистоветити са уметником који шета по ђубришту велеграда и сакупља одбачене предмете, те покренути низ питања о његовим критичким и кроз дела, настала од ових објеката, иронизованим погледима на савремено друштво и владајуће системе вредности, затим односима између савремене уметничке праксе и институција које би

²¹⁴ MichaelThompson, (1979), *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press. стр. 10: “The delightful consequence of this hypothesis is that, in order to study the social control of value, we have to study rubbish.”

исту требало да приказују, као и преиспитати вредности уметничких дела ових „креативних појединаца“ који намерно бирају смеће, робу која је трошена и одбачена, те исту „уграђују“ у своја дела и најзад од овог „смећа“ пуног симболичке вредности – предмета који за њих представљају материјалне носиоце успомена, креирају личне музеје, својеврсне уметникове универзуме у поставци налик историјском кабинету чудеса.

4.1 Ђубриште као археолошки контекст музејског предмета

Када говоримо о вредности предмета у музејском контексту, музејски предмет, односно предмет баштине је онај објекат који је издвојен из своје реалности да би у новој музејској стварности у коју је пренесен, био документ једног времена, обичаја, културе или подручја и свих система вредности које друштво у датој епохи заступа.

Упркос новим медијима и ери техничке репродукције и данас је предмет онај око којег се већина изложби у музејима концентрише, то је извор, носилац и преносник информација, те управо уз помоћ њега музејска изложба комуницира са својим посетиоцима. Овакав предмет, смештен у музејски контекст се у теорији музеологије често назива *музеалијом*, односно предметом чија је улога промењена у односу на примарну; музеалија пренесена у музејску стварност бива реконтекстуализована, односно овај предмет више нема своју првобитну функцију, већ постаје носилац значења и информација у музејској стварности. Основна својства која предмет у музеју има јесу својства сведочанствености, односно документарности – сведочења о одређеној појави, времену чији је предмет репрезент.

Музејски стручњаци који су се бавили истраживањима документарних својстава предмета сложили су се да постоје четири основне особине предмета које се односе на материјал, историју, околину и важност. Под материјалом се подразумева сировина, облик, конструкција и технологија, док историја укључује описни приказ намене и употребе предмета. Документарна вредност предмета баштине ствара се док је исти у употреби или у такозваном археолошком контексту, а до њихових вредности и порука долази се у музеолошком контексту. „Музеалност је она страна стварности коју можемо упознати само у приказу односа човјека према стварности. Материјал и облик

главни су носитељи музеалности²¹⁵. Стога, Збинек Странски закључује да је музеалност основна функција која говори да је предмет, из прошле реалности, премештен у садашњу, како би посведочио и описао просторну, временску, културну и друштвену реалност. Ипак, о каквим се овде контекстима говори?

Размишљајући о човековом односу према предметима, Питер ван Менш исте дели у три категорије: предмете који су у употреби, предмете у већ горе поменутом археолошком контексту, као и предмете у музеолошком контексту. Док је врло јасно да прву категорију представљају предмети који своју намену имају у свакодневном животу и да овде заправо говоримо о примарној функцији предмета, а музеолошки контекст је управо она нова стварност предмета који измештен из „реалног“ света бива уведен у музејске оквири, морамо се запитати шта је тачно археолошки контекст предмета. Менш исти објашњава као привремени или стални депозит одбачених предмета. Овај депозит може бити стабилан – уколико се ради о намерном похрањивању предмета – где аутор наводи на пример јеврејску културу похрањивања светих списа за које се верује да не смеју бити уништени. Такође, према оваквој класификацији постоји и нестабилан депозит у којем се нађу временом сви предмети који бивају замењени напреднијим, новијим објектима, попут различитих техничких уређаја и сличног.²¹⁶ Да ли овај археолошки контекст музејског предмета можемо изједначити са ванвременским и безвредносним лимбом Мајкла Томпсона, те сада његовог креативног појединца пронаћи у улози савременог уметника-баштиника?

5. Кабинети чудеса уметника – колекционара у Србији

Оно што су непознати и чудесни светови за европског човека у време настанка цивилизација били тек откривени континенти, те предмети, биљне и животињске врсте са којима се тада сусреће, за модерног креативног појединца, у ери у којој се у јавној сфери наглашава уређеност, јасан поредак и систем вредности, ови простори лутања и откривања постају ђубришта. Дакле *ђубришта* о којима ће надаље бити реч кроз примере стваралаштва уметника у Србији – дела Леонида Шејке, Саше Марковића Микроба, Стевана Новаковића, Драгана Папића, Владимира Перића и других – јесу простори бескрајног лутања у нади сваког од наведених појединаца да ће на себи

²¹⁵ Zbinek Stranski, према: Ivo Maroević, (1993), *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije odsjeka za Informacije znanosti, Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, стр. 138.

²¹⁶ Piter van Menš, (1992, превод на српски: 2016), „Ка методологији музеологије“, Београд: Музеј науке и технике и Центар за музеологију и херитологију.

својствен начин открити *чудесно*, оно што га заводи, инспирише, ослобађа стега институција и конзумеристичког друштва. Уметницима ће ђубришта постати и својеврсни простори памћења, поља из којих ће уводити у *свет уметности* репрезенте њима значајне прошлости. На примеру стваралаштва Леонида Шејке, посматраћемо почетке развоја горе расправљаних феномена, да бисмо кроз дело Саше Марковића Микроба и Стевана Новаковића већ посматрали односе институције и савременог уметника, те отворена супротстављања уметника владајућој друштвеној мисли. Улога музејске теорије и критике, те позиција кустоса као аутора и перформера постаће још видљивија у раду уметника Драгана Папића, да би дело Владимира Перића веома јасно указало на позицију уметника као баштиника, чувара одбачених и у институцијама непожељних сећања. Сваки од наведених, и други савремени српски уметници о чијим ће делима даље бити речи, примењују управо концепте кабинета чудеса у свом изразу.

5.1 Ђубриште за Леонида Шејку – пут ка Замку

Веома комплексно стваралаштво уметника Леонида Шејке, уметника који ће на овим просторима средином двадесетог века својим радом најавити касније постмодерне тенденције на више нивоа поставља питања о вредностима у друштву након разочарања у прогрес модернизма, позиционира уметника као онога ко промишља питање вредности, али и питање уметности и однос према слици у 20. веку. Како Лидија Мереник пише, Шејка је могао да искористи своју слику *Набрајање* као метафору питања које је себи постављао, а које би се дало сажети питањем о Холбајну: „Зар вам ништа не изгледа пожељније, јер се вредности руше, јер сте суморни?“. Шејкино питање је свакако постављено у кључном тренутку XX века, баш на граничној линији високог модернизма и еклектицизма (борхесовске метафоре лавиринта и „ренесансног“ идеала антиципирајуће постмодерне). Размишљајући о Шејкиној философији, или идеологији слике, као и идеологији слике ране *Медиале*, групе уметника које је он протагониста, Мереник закључује да, ако је она била немодернистичка, онда је то била искључиво из веома прецизно заузете критичке позиције према достигнућима високог модернизма. Стварајући комплексан однос парадокса и јукстапозиција, *Медиала* се заиста може посматрати као феномен визуелне, литерарне и идејне синтезе *coincidencia oppositorium*: Медиала је створила постмодерни концепт утемељен у идејама неортодоксног, „тамног“ модернизма

(надреализам, Дали, Де Кирико), нелинеарног наратива најближег Борхесу, али и таквог деловања које је, за позне педесете и шездесете године, најближи *Флуксусу и нео-дади*.²¹⁷ Медијима које користи за своје радове, њиховим називима, али и философијом која све време у корак прати стваралаштво овог уметника Шејка је својеврстан уметник – критичар, као и онај који се свесно поиграва са својим идентитетом, те сегменте истог отеловљује на различите начине.²¹⁸ Преплитање уметникових размишљања о вредностима у модерном друштву наспам хуманистичком универсализму и хришћанској идеологији, лутања по духовним и реалним ђубриштима цивилизације, преиспитивања сопственог идентитета у мноштву најчешће одбачених предмета које уметник проналази, Шејка ће на овим просторима, са другим представницима Медијале најавити и отворити пут савременим уметницима који ће ове теме још отвореније представљати.

„Нагомилани предмети који само јесу, профани предмети, твари окренуте звездама, свет – реквизитаријум – вид су Шејкиног Пакла. У том паклу – ђубришту свет је затечен у ескалацији бесмисла, у лажној позитивистичкој сврховитости. Свет је ђубриште сувишности, складиште неупотребљивог, подрум човековог незнања.“²¹⁹

Метафизичка хијерархија мисли и уметности Леонида Шејке поклапа се са Дантеовом хришћанском вертикалом Пакао – Чистиштиште – Рај. На тој вертикали указује се Свет у свом паду и свом успењу, у бесмислу и у значењу, безначајности и сврховитости, таме и поново у слави. „Све фазе његовог сликарства, све стазе његовог Великог Пута, указивале су на ту велику мисао о Спасењу. Свет и његови делови губе своје метафизичко, сакрално значење и улогу у крају времена, у свеопштем Спасењу палих у грех и огрезлих у таму, који се, будући неупотребљиви, депонују својим незначањем на једно овоземаљско, цивилизацијско ђубриште, с једне стране, и Свет који извире из своје логосности, из овога светог значења и значаја, из своје улоге у Небеској Литургији на челу са Богочовеком с друге стране, два су пола Шејкиног односа према Свету, два пола између којих је Центар у коме ће се измирити супротности и одакле ће се човек упутити – из Соба, са Тераса, из предмета, са свих страна Руже Света – у Замак, у „катедралу целовитости душе“, тумачи Бранко Кукић Шејкину уметност и

²¹⁷ Lidija Merenik, (2010), *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija, str. 141, ауторка промишља и закључке Ирине Суботић: *Ирина Суботић (1972): Леонид Шејка: подаци о личности и делу*, Музеј савремене уметности, Београд, стр. 15-45.

²¹⁸ Исто, стр. 142.

²¹⁹ Бранко Кукић, (2017), „Хаоскосмогонија“ у: *Соба Леонида Шејке*, каталог изложбе одржане у галерији Уроборос током априла и маја 2017, Београд: Фондација Плаво, стр. 41

промишљање. „Ванвременски и безвредносни лимбо“ каквим је Томпсон препознао ђубриште модерног и постмодерног друштва, дакле, већ уметници прве половине двадесетог века, како смо најзад и видели пратећи луталаштво Џозефа Корнела, користе као простор неисцрпне инспирације. Ако је Корнелово лутање било буквално, Шејкино добија и метафизички карактер (мада ова два није могуће ни у једном случају раздвојити у потпуности). Овај уметник размишља о распаду вредности и хаосу које примећује око себе док лута Ђубриштем које је „сплет путева који никуда не воде“ у потрази за Замком.



Слика 22: Колажи и асамблажи Леонида Шејке, поставка Музеја савремене уметности у Београду октобра 2017. У горњем десном углу колаж *Опасност долази са ђубришта*, 1969. Извор: лични архив Милене Јокановић

У сликарству овог уметника можемо препознати неколико међусобно веома различитих фаза. Његов почетак је у колебању између радикалних струја модерног сликарства – метафизичког, кубистичког и експресионистичког, да би га брзо привукла традиција па узоре проналази у раној ренесанси. Ипак, како Протић примећује, његове различите фазе није оправдано раздвајати, већ их треба посматрати у духу са Шејкиним „интегралним сликарством“ у смислу хегеловске „хармоније и несагласности“ којом је уметник био опчињен. Стога, већ 1956. године он с једне стране ствара „Стражаре“ који су између ране „византијске“ ренесансе, метафизичког сликарства и руске иконе, тежећи загонетном, ирационалном, али почиње да ствара и праве редимејд објекте од свакидашњих предмета које дефункционализује, проглашава и посвећује. Исте године овај уметник формулише и тему Кадиса, централне

композиције (квадрата са дијагоналама и другим малим квадратом у средини) коју ће наставити да развија, а која ће симболисати свет чија је само једна четвртина насељена предметима – симболима; „центар света – свет је коначан а само једна четвртина му је продужена у бесконачност“ (Шејка).²²⁰ Ова симболичност предмета добиће своје отеловљење и у правом покушају синтезе, асамблажу: „Музејска поставка“ из исте, 1956. године. Овај асамблаж настао од предмета које Шејка сакупља лутајући по реалним ђубриштима, подрумима и антикварницама, како Лидија Мереник закључује, манифестно показује ако не антиципирање постмодерне, онда свакако мишљење које се креће унутар историјског и цивилизацијског лавиринта симбола, амблема и значења. „Иконографија слике представља идеју имагинарног музеја и региструје узор наведене у пописима УРК-а. Ипак, она је далеко од *bric-a-brac* ефекта, јер ни поступак нагомилавања ни поступак десупстанцијализације цитираног нису доведени до врхунца, што ће се десити у *Складиштима* током шездесетих година. Свеједно, очигледан је почетак процеса раслојавања.“²²¹ Принципи апропријације и цитатности у овом делу јасно се препознају у цитираном *Портрету мушкарца* Антонела де Месине, једном женском портрету типичном за кватроченто, као и слици Мондријана и Тангија. „Просторна организација слике је полицентрична, перспектива је спроведена недоследно, тако да слика гради низ одвојених призора, слика у слици. Слика је важна не само зато што најављује експанзију принципа цитатног у Шејкином делу (па и Медиале), већ зато што, парадигматски, подвлачи другачије уређење, прерасподелу и деконструкцију простора слике.“ У овом синкретичком делу можемо препознати и естетику кабинета чудеса, док његов наслов недвосмислено упућује на узор и коришћење музеја као медија. Каснији асамблажи током шездесетих година пратиће начела успостављена „Музејском поставком“ док ће Шејка продубљивати простор ових малих универзума различитих предмета.²²²

Поменути УРК – Уред за класификацију и регистрацију, наредне, 1957. године формирају: Шејка, Главуртић, Владан Радовановић, Синиша Вуковић, Урош Тошковић и други. УРК показује табелу коју је саставио Леонид Шејка – „класификатор“ (према личним Шејкиним записима, овај уметник себе види као личност подељену на четири улоге: „класификатор, статистичар задужен за питање космологије и физике, затим „Шејка Рег Талбот – фотограф задужен за регистрације“, „Шејка Леон Леш – геолог и

²²⁰ Миодраг Б. Протић, (2017), „Парабола о интегралном“, у: *Соба Леонида Шејке*, каталог изложбе одржане у галерији Уроборос током априла и маја 2017, Београд: Фондација Плаво, стр. 20-22.

²²¹ L. Merenik (2010), нав. дело, стр. 144.

²²² М.Б.Протић (2017), нав. дело, стр. 21.

сликар, задужен за геологију“ и „Шејка Леон ван Кис – сликар и песник, неко ко тражи Замак“) и која „даје преглед уметника почев од 1450. до 2000. године о којима се највише расправљало у то време. Ови делови УРК-а подсећају на комбинацију Малроовог „музеја без зидова“ и *bric-a-brac*: између коегзистенције историјско-уметничких артефаката из различитих епоха и гомиле бизарних и безначајних предмета, складиштења. Идеја сакупљања и класификације, очита код Шејке, скреће пажњу на фрагментисање јединствене, једине (наметнуте?) истине о свету. То је потреба за другачијим, нелинеарним разумевањем света.²²³

„Једино сликарство које би уистину интегрисало све тековине модерног доба, које би пружило рефлекс нове визије света, имало би, можда парадоксално, неке коинциденције по свом обележју целовитости са целовитошћу ренесансне слике. У почетку такав захват изгледао би привидно као повратак. На спиралној путањи еволуције, ретроградна кретања су привидна ... Дух модерног сликарства, ако кулминирајући са правом самоуништења не уништи и сваку потребу за уметношћу, окренуће се од разграђивања према грађењу. Процес грађења у коме би израстала једна нова целовита визија света био би и процес упијања и препознавања јеке која долази из далеке традиције ренесансног сликарства. Ванвременско из далеке прошлости у врту садашњег постаје сигнал будућег.“²²⁴

Дакле, с једне стране, црпећи инспирацију од старих мајстора, те прихватајући „хуманистичка начела“, Шејка у традиционалној слици види симболичност насликаних предмета који својим положајем у оквиру композиције и јасним односима заједно граде Космос са „вишим смислом“: „На сликама старих мајстора, положај предмета у простору, њихов међусобни однос, као и физичка својства – боја, материјалност, количина апсорбоване и рефлектоване светлости, контуре и волумен, подвлачили су начин употребљивости да би се тек одатле надовезало оно невидљиво, слојевито значење, као сијање садржаног језгра предмета – симбола.“²²⁵ Као да намерно жели да представи промену система вредности након „смрти Бога“, у својој, такозваној фази модерне слике, Шејка ствара објекте конструисане од правих предмета: „Ишчезавање предмета на слици значило је у унутрашњем простору света безгласно, али ништа мање одлучно објављивање дефинитивне пропасти последњег патрљка љуштуре симболичног Предмета, и долазак непознатог господства предметног предмета.“²²⁶ Профани предмети чија се судбина своди на ништавност и заборав увођењем у

²²³ L. Merenik, (2010), нав. дело, стр. 142.

²²⁴ Леонид Шејка, (2013), *Трактат о сликарству*, Београд: Градац, стр. 102,103.

²²⁵ Исто, стр. 104.

²²⁶ Исто.

Шејкину слику сугеришу ентропију, Хаос који се супродставља некадашњем Космосу.²²⁷ Ипак, његове опозитне фазе стваралаштва, како и Миодраг Б. Протић примећује, само на први поглед делују неповезане, али су заправо феноменолошки међусобно чврсто условљене. „Упозна ли се присније и преведе ли се модерније његова порука, осетиће се, посредно или непосредно, нешто од оне забринутости за судбину човека који изгледа све више отуђен, раздробљен и постварен (Маркс, Кафка, Бекет, Јонеско, Ками).“²²⁸ Покушавајући да објасни природу Шејкиног стваралаштва Протић се користи и речима Мајкла Милтона: „Свеколико сазнање, синтеза, интегрално, за њега су моралне обавезе. Таквим особинама он донекле подсећа на назарене, а „комбинацијом средњевековног духа, религиозне усрдности и интензивног посматрања стварности“ (Милтон) он је, сред потрошачког индустријског и постиндустријског света који поред осталог ствара и огромна духовна и материјална ђубришта – прогоњен романтичном чежњом митологемама традиционалног европског хуманизма и културе.“²²⁹

Свој ликовни израз Шејка ће употпунити и писаним, кроз инспиративне текстове попут: *Сазвежђа малих предмета*, *Трактата о сликарству* и двотомног дела: *Град-Ђубриште-Замак*. Већ наслови ових радова упућују на константно промишљање о вредностима у модерном добу, те полагају уметности и слике који ће бити веома проблематизовани у постмодерно доба. Промена коју Шејка и остали чланови Медиале чине на концептуалном плану, јесте заокрет од „природе ка култури“, епохалан заокрет од раномодернистичког идеала ка декадентно-позномодернистичком ставу. Овај заокрет оличен је у одбацивању модернистичког проседеа о природи – вечитом, митском узору, и у нагомилавању представа „неспојивих са сликовним пољем било премодернистичког, било модернистичког сликарства“, пише Лидија Мереник. То је кључна реченица за разумевање идеје Шејкиних „класификација“ и „нагомилавања“ која воде до *Ђубришта и Складишта*, сумира она, а затим и цитира уметника: „Почео сам да сликам онда када сам видео и осетио модерно сликарство и до данас сам присталица најекстремнијих ствари у модерној уметности; с друге стране, жудња за сликањем које изискује једну посебну врсту напора и ризика одвукла је мој поглед према традицији ренесансе до XVII века (...)“²³⁰

²²⁷ Исто.

²²⁸ М.Б.Протић, (2017), нав. дело, стр. 20.

²²⁹ Исто, стр. 19.

²³⁰ Л. Мереник, (2010), нав. дело, стр. 143.

Већину анализираних елемената у стваралаштву Леонида Шејке, можемо препознати у контексту раније детаљније назначених концепата кабинета чудеса. Стваралаштво Леонида Шејке кроз визуелне представе и наративне предлошке, најзад, можемо схватити као отеловљење ума овог уметника, својеврсног кабинета чудеса у којем Шејка константно има потребу за класификацијом, регистрацијом и завођењем, али и даљим истраживањем, проучавањем прошлости сакупљањем, стварањем Складишта, те стварањем слике која ће показати семиофоре значајне овом креативном уму, слику света кроз који он лута и телом и духом. Замак, у Шејкином делу метафизички, за надреалисте отеловљен у Бретоновом атељеу, можда је управо онај ренесансни храм свезнања којем Шејкин интегрални приступ у стваралаштву најзад и тежи. Онда ни спирално путовање кроз време до ренесансне епистеме, те тражење узора у том добу и њихова трансмисија у Шејкино дело нису неразумљиви. Супротстављене слике Хаоса и Космоса које уметник вешто представља користећи како насликане (а симболичне) тако и буквалне предмете (који носе симболична значења), на крају, у кабинету чудеса су подељене веома танком линијом коју често зна да повуче само колекционар лично.

5.2 Ђубриште на савременој уметничкој „(не-)сцени“ у Србији

На примеру стваралаштва уметника Саше Марковића Микроба и Стевана Новаковића, који у свом раду примењују концепте кабинета чудеса, можемо посматрати и положај уметника као критичара владајућих система вредности на овим просторима. Наиме, када говоримо о институционалној критици од стране уметника у Србији у другој половини двадесетог века, те промишљању положаја уметника у галеријама и музејима и о концепту и социјалној улози саме уметности, говоримо заправо о тенденцијама које су сличне међу уметницима на просторима бивше Југославије. Ипак, јасне критике, односно уметника који функционишу ван владајућег, задатог социо-политичког система током југословенског периода, није било. Маја Ђирић ће неке тенденције од шездесетих година када се у Западном свету први пут јавља институционална критика на даље, све до распада Југославије, позиционирати у такозване пре-историјске примере институционалне критике код нас.²³¹ Наиме, током

²³¹ Maja Ćirić, (2014), "I Never Promised You An Avant-Garden1: A Draft for the History of Institutional Critique in Serbia", у: *Active Withdrawal-Weak Institutionalism and Institutionalization of Art Practice*, Times Museum.

периода *велике* Југославије, свака опозициона културна иницијатива је најзад била придружена режимским институцијама или потпуно угушена. Период након распада ове државе доводи до потпуног заокрета када су све, па и културне вредности у питању. Оваква клима изнедрила је не само такозвану Андерграунд уметничку сцену, већ и различите алтернативне иницијативе, те уметнике који своја дела не излажу на пример у Музеју савремене уметности, већ на годишњој изложби савремене уметности у Београду – Октобарском салону или у културним центрима, па чак и у приватним просторима, личним атељеима и становима.

Бувља пијаца и ђубриште у периоду након осамдесетих година када многе фабрике и предузећа одлазе под стечај, представљају слику Југославије која полако умире у овим јавним просторима заборава. У оваквој атмосфери, за колекционирање одбачених предмета, репрезентата минулог живота у сада „мртвој држави“, те креирање дела од ових предмета, одлучују се многи уметници. Они се све време мање или више поигравају и са контекстима у које постављају предмете, са тадашњим културним и институционалним политикама.



Слика 23: Саша Марковић Микроб, исечак видео рада Милоша Томића.
Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић у серији од три изложбе представљене јуна 2009. године у оквиру такозваног пројекта Радар (изложба *Изуми* отворена је у галерији Ремонт 10. јуна, *Кожа* у галерији Дома културе Студентски град 12. јуна и *Готовина* у галерији Дома омладине у Београду 16. јуна) веома отворено представљају своја полазишта за настанак уметничких објеката – претраживање великих бувљих пијаца.

„Радар из отпада издваја предмете који заслужују да опет уђу у живот. Да добију значење и поврате вредност. На свету има превише ствари. Масовно друштво и масовна производња су прича која неће имати сретан крај. Са преласком на продукцију у великим серијама, предмети су изгубили лепоту. Томе су криви савремени материјали код којих се не види одакле долазе нити куда иду и комерцијализацијом диктирана свеопшта предизајнираност. Такође, корпоративни капитализам људима намеће непостојеће потребе које задовољава материјалном производњом. (...) Већ око поднева, а касније све више, многи продавци се ослобађају робе која не иде бацајући је у контејнер или тако што изруче џак поред канте. У том тренутку се сјати гомила народа да пребира и одваја. Многи од њих само због тог тренутка и одлазе на пијац. Међу поново одбаченом робом има и доста добрих ствари. Корисних и за Радар. Ово подсећа на ланац исхране у природи. Лав убије антилопу, мало једе, преузимају хијене, па лешинари, ситни глодари и бубе. И на крају, микроорганизми.“²³²



Слика 24: Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић док креирају редимејд *Портрет полицајца*, исечак из филма Милоша Томић. Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Овако отворен став уметника који критикују атмосферу капиталистичког система и константну производњу, те њихов свестан однос према „повраћању вредности“ одбаченим предметима, те свесност шта јуксапонитање објеката у неочекиваним, зачудним односима може да произведе код посматрача, полазиште је за креирање редимејд објеката које уметници компонују вођени својим естетским доживљајем, али и симболичном вредности предмета и назива – целокупним контекстом у који их стављају. Како и они објашњавају:

²³² Из каталога изложбе групе Радар – Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић: *Готовина* – трећа изложба у низу групе Радар, након изложби: *Изуми* и *Кожа* (све три отворене у јуну 2009. у: Галерији Ремонт (*Изуми* 10. јуна), Галерији Дома културе Студентски град (*Кожа* 12. јун), Галерији Дома омладине Београд (*Готовина* 16. јун)

„Изуми настају компоновањем више елемената у компактан и неочекивани склоп. Сумирају различите технике и праксе конструисања, од Даде до концептуализма или од психологије до минимализма, са нагласком на два основна принципа. Првом групом радова доминира једноставност визуелног знака који се чита непосредно. Од препознатљиве грађе ствара се готово апстрактан и ћутљив садржај уравнотежених сила које не иритирају поглед. Дејство ипак остаје слојевито. У другом правцу крећу радови који истражују однос афективних веза, потенцирајући примитивност осећаја у сржи искуства, што је наизглед банално и декадентно као да се са рафинираним укусом коси до бола. Али провокација није наметљива, заправо, сасвим притајено тиња ватра у жару естетском потпалом подложена.“²³³

Природни наставак сарадње ова два уметника након пројекта Радар, јесте изложба „Библиотека ексер“, где су *свезнање* нађено одбачено на бувљој пијаци уметници представили поставком у галерији Студентског културног центра 2010. године. Овога пута акценат је на серијалности. Основа сваког рада је увек иста – дрвена кухињска даска за сечење, књига и ексер.



Слика 25: Рад на изложби *Библиотека ексер* у галерији Студентског културног центра у Београду, 2010.
Извор: SEEcult.org

Као у свакој библиотеци, наслови одабраних књига чине њен каталог. Значи наслови књига су истовремено и називи радова. Поставка је замишљена као сукцесивни низ одабраних књига на десном зиду галерије, док је на чеоном зиду низ радова под заједничким називом Растер. Ту су минималистички објекти изведени такође са ексерима на шаховском пољу, металној тацни и врховима графитних оловака на

²³³ Исто.

огласној табли. На левом зиду галерије, између прозора, нашле би се Мистрије са кључем, такође серија сведених радова, који заокружују причу Библиотеке Ексер.²³⁴

И док уметник Стеван Новаковић јесте страствени колекционар и чувар одбачених предмета, те и његов животни простор изгледа као својеврстан кабинет чудеса, Микроб изгледа препознаје овај медиј као ефектан за даље деловање у пољу институционалне критике које му је и кроз претходне радове већ било својствено. „Године 2007. сам позвала Сашу Марковића да испред камере изведе перформанс у коме наглас размишља и одговара на серију питања о трансформацијама и мутацијама своје уметничке продукције и праксе у односу на различите друштвене, економске и политичке системе у којима је стварао. Бриљантно рефлектујући свој живот и рад од 1986. до 2007. године, он у своја размишљања укључује и све парадоксе као и емотивни однос према контроверзама које ова економска, друштвена и политичка ситуација од социјализма до капитализма подразумева. Саша Марковић објашњава шта се дешава када уметничко дело постаје продукт који са уметничког аспекта више не може бити вредан на исти начин на који је био вреднован у оквиру социјалистичког система.“²³⁵



Слика 26: Саша Марковић Микроб испред тек постављене изложбе групе *Радар*, исечак из видео рада Милоша Томића.
Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Ипак, како Дарка Радосављевић примећује, „запушивши сам себи уста радовима са пампурима, следећи своју склоност за историјом баченом на ђубриште, Микроб за нови циклус радова проналази партнера. Након дужег познанства током 2008-2009. године, са Стеваном Новаковићем оснива неформалну групу Радар. У делатности групе

²³⁴ *Збогом Андерграунд – Саша Марковић Микроб*, (2013), пр. Дарка Радосављевић Васиљевић, Београд: Ремонт, стр. 71.

²³⁵ Милица Томић, представљање рада у галерији Ремонт октобра 2010. године.

Радар, Микроб онакав какав је до тада познат нестаје. Нема речи, текста. Комуникација се своди на симболику, алегорију. Прича специфична за Сашу Марковића, у овом периоду остаје забележена само у тексту каталога (...)“²³⁶

Иако су Микроб и Стеван Новаковић у свом изразу ближи модерним уметницима код којих само можемо препознати употребу одређених концепата који су значајни и за уређење историјских кабинета чудеса (јукстапонирање предмета који су *лутањем* и истраживањем постали део колекције и сл.), медиј својеврсног кабинета чудеса у савременој уметности и уметнике који своју инспирацију налазе на бувљим пијацама, Микроб ипак примећује и независно од свог рада и сврстава овакве уметнике управо у оне који нису „део сцене“, односно део институционалне репрезентације у музеју, већ своје стваралаштво презентују у алтернативним просторима. Уметнике који делују на овај начин назива *аутодидактима*, а када га позивају да буде селектор поменутог Октобарског салона савремене уметности, о својим ставовима јасно и говори: „Пошао сам од тога да постоји „сцена“ довољно нехомогена и унутар себе испарцелисана, али ипак – сцена, и постоји уметност која се дешава изван ње – нека друга уметност. Аутодидакт, по правилу, ради сам, не прима савете ни од кога, открива већ откривено, употребљава застареле технологије, мало зна о ономе чиме се бави, а и та *знања* често јесу заблуде. Међутим, оно што аутодидакт зна – зна најбоје на свету и на чудан начин – околу наоколо, зна неки пут да претекне *сцену* и уради неке сасвим нове ствари.“²³⁷

Аутодидакти које Микроб бира да се представе на поменутој изложби у оквиру Октобарског салона јесу управо уметници који су истовремено и страствени колекционари: Моца Јеремић – „Тек је један од уметника који рију по Ђубрету, али његов свет је јединствен по својој инфантлности, а радови често личе на играчке (често су компоновани од делова играчака). Док су други били закупљени ратовима на простору бивше Југославије, Моца се бавио (и још увек се бави) сударима светова, будућношћу планете, устројством космоса у интергалакритичким ратовима кроз вечност, дакле темама које нас све свакодневно тиште.“; Драган Срдич –

„Још као средњошколца обузела га је страст за старине. Од тада редовни је посетилац бувљака, а његова огромна колекција је распоређена у неколико крцатих магацина и станова. Намештај, одећа, уметнине, предмети за свакодневну употребу, алат, опрема... набрајању нема краја. Ко тамо уђе, тешко

²³⁶ Дарка Радосављевић у: *Збогом Андерграунд – Саша Марковић Микроб*, (2013), нав. дело, стр. 34.

²³⁷ У: *Збогом Андерграунд – Саша Марковић Микроб*, (2013), нав. дело, стр. 117-120.

налази излаз. Прича о Драгану Срдићу је прича о складу. Старине су извор лепоте и разлог задовољства. Оне су, такође инспирација и материјал од кога он ствара своју уметност. Старине су најзад, извор егзистенције. Наш уметник ће озбиљно устврдити да се свест о вредности уметности стиче преко свести о њеној тржишној вредности. Овај човек осваја својим конструктивним приступом животу. Он стално ради, улаже и комбинује. Ни за тренутак не мирује. Одбија да свеопшту блокаду прихвати као изговор (...) Колико уметник толико и предузетник, Срдић је слика капитализма са људским ликом, ходајућа реклама за транзицију. Као што живи и тргује, складно и без видне муке, настају његови уметнички радови. На релације између појмова надовезује релације између предмета. Онда се Срка прошета до „фондуса“, одабере праве ствари и распореди их на прави начин. Успут надроби свашта и свашта непланирано исплива из конкретног избора предмета. Буде ту историје и политике, историје уметности етноса и ероса... свега. И то је то.²³⁸

Овом приликом Микроб бира и свог будућег партнера, помињаног, Стевана Новаковића којег описује као „свакако, најегзотичнију особу коју сам икада срео. Уклети уметник, творац персоналног универзума и још пуно тога.“ Пети уметник тада представљен на Октобарском салону такође је колекционар предмета који за њега јесу чудесни својим обликом, звуком који производе, бојом или наменом. Микроб ће приметити да је овом уметнику, Милошу Томићу, принцип колажирања главна карактеристика свих радова који нису само ликовни, већ и музички и највише видео.²³⁹ Сакупљајући изгужване омоте од бомбона које налази на улици, згажене жваке, издуване гумене лопте које га заводе својим облицима, а затим ове предмете пакујући у витрине правећи уметничке објекте који намерно понављају естетику и принципе излагања лептирова или минерала у природњачком музеју, Милош Томић се на овај начин поиграва са интимним историјама и безвредним, чак бесмисленим предметима.²⁴⁰

Јасне реминисценције кабинета чудеса кроз креирање колекције најразноврснијих предмета пронађених на отпадима, јукстапонирање предмета у необичим, зачудним односима у редимејд објектима, те призивање енциклопедијског, класификованог знања пројектима попут *Библиотеке ексер*, уметници помињани у овом сегменту дакле, користе како би опонирали друштвеној мисли и системима вредности које она заступа кроз јавне институције. Већ ови, уметници који

²³⁸ Исто.

²³⁹ Саша Марковић Микроб у: *Збогом Андерграунд – Саша Марковић Микроб*, (2013), нав. дело, стр. 118.

²⁴⁰ Милош Томић ће након смрти Саше Марковића Микроба направити и видео рад који говори о сарадњи Микроба и Стевана Новаковића на веома илустративан начин. Видео рад је доступан на: <https://vimeo.com/51381156>.

декларативно припадају Андерграунд, уметничкој „не-сцени“, указују на супротстављене односе између музејске, излагачке политике и савремених уметничких тенденција у Србији.

5.3 Ђубриште као пут до Унутрашњег музеја

На следећем примеру који се базира на раду уметника Драгана Папића, указаћемо на значај улоге музејске теорије и критике, позиције уметника као аутора и перформера, те својеврсног кустоса свог личног музеја.

У својој књизи „Уметност и музеалност“ професор Драган Булатовић инспирисан помињаним Белтинговим најавама краја историје уметности, те краја онакве музејске институције каква је својствена грађанском друштву друге половине двадесетог века, налази нераскидиве везе у представљачким активностима, али и у односу према прошлости између музеја и савремене уметности.

„У оквиру промена парадигме научне слике стварности, актуелна недовољност историјско-уметничке дисциплине којој је ваљаност постала упитна јер је изхлацио средински фактор (нововековне грађанске културе, преваходно) у коме се могла одржавати *од злата јабука*, додатно обележава и застареваше инструментарија којим препознаје вредности савремене уметничке продукције. У том значењу изразито је застареваше музеја као основног облика рецепције научно обрађеног предмета, као изгледа продуката историјско-уметничке дисциплине. На тој дисциплинарној недостатности ствара се, баш од Белтинговог пророчанства на истеку *кратког* XX века (1983. године се појављује прво издање његове књиге), особена креативност музеја, који прихвата у своје медијске скуте музејичну уметност, тј. уметност која је остала без своје историчне легитимације, па је тражи у наслеђу (инерцији) музејског памћења историчности! Чини се да је идеја музеја мутирала од трезора монета за размену научених *слика света* до казана за подгревање затураних, заборављених и забрањених виђења *света ствари*.“²⁴¹

Музеј, односно пре кабинет чудеса, временом постаје својеврстан медиј савременог уметника који додељује нове вредности предметима које бира за своје поставке – инсталације, те назива ова дела тако да она јасно алудирају на институцију музеја и преиспитују њена начела. С друге стране, институција музеја, па и друге институције уметности, константно бивају преиспитиване, често ни саме немајући јасну слику о својој основној улози у савремено доба. Вредности које предмет има у музејском контексту, сада уметник додељује и предметима у својим личним музејима – поставкама које ће он представити као својеврсна уметничка дела.

²⁴¹ Д. Булатовић, (2016), нав. дело, стр. 19.

Уметник који одлази још један корак даље када је однос према појму музејске институције, репрезентацији којој ова институција тежи, увођењу *музеалија* у своје стваралаштво, те кабинету чудеса као медију којим уметник може да манипулише јесте Драган Папић. Овај уметник с једне стране добија награду помињаног Октобарског салона савремене уметности за свој рад, а са друге, никада не успева да изложи своја дела у институцији Музеја савремене уметности. Дихотомију између *сцене и не-сцене* о којој је горе било речи, те питање где излагати свој рад, овај уметник превазилази отварањем свог животног простора за јавност – креирањем *Унутрашњег музеја*, како пројекту сам даје име, у свом стану у Палмотићевој улици у Београду. У колекцију он одабира да сакупи и представи кич, одбачене и друге предмете које оживљава не само поставком и односима у које их поставља, већ и својим „вођењем“ посетилаца кроз изложбу. Када говоримо о односима употребе музејске, чак пре поставке *Wunderkammer*-а одбачених предмета у савременој уметничкој пракси и институционалне критике, занимљиво је увидети да Папић своју колекцију назива и *не-музејем* свесно задржавајући и истовременео негирајући термин институције-медија музеја. Како Ирина Суботић примећује, Папића за Леонида Шејку о чијем је стваралаштву било речи, везује „духовно братство у суштинском поимању модерне цивилизације као Великог Ђубришта идеја, отпадака свакидашњице, нагомилавања беспотребних предмета пуних евокативних значења, производње неизмерног Зла или тананих линија раздвајања и спајања целата и жртве“.²⁴²

Начин на који су објекти који реферишу углавном на социјалистичку Југославију, предмети и слике поп културе и кича сакупљени, уређени и изложени, негира основне принципе традиционалне музеологије – јасног одређивања историјског контекста сваке изложене јединице, али и колекције као целине, са једне стране, као и гарантовања ако не нивоа уметничког квалитета, онда бар нивоа естетског квалитета предмета. „Иако се назива *Музејем* или чак *Не-Музејем*“, како и Стеван Вуковић примећује, „ова колекција се заправо враћа на тип излагања који је претходио оном традиционалном типу музеја, односно на оне барокне *Kunst und Wunderkammer*. (...) Изложен материјал свакако није биран сходно критеријумима естетске вредности и формалне и материјалне сличности, већ сходно његовој улози у афективним животима људи који су их користили, као и количини амнезије која тренутно прекрива ту њихову некадашњу улогу, док сама поставка носи на себи утицаје амбијенталних асамблажа

²⁴² Irina Subotić, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?“, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 3.

које су надреалисти и флукусус уметници постављали током двадесетог века.²⁴³ Драган Папић, наратор који води кроз своју поставку у заказаном термину, активира садржај Унутрашњег музеја и заправо спроводи оно што Барбара Киршенблат Гимблет (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) назива „перформативном музеологијом“²⁴⁴.



Слика 27: Драган Папић води кроз *Унутрашњи музеј*, октобар 2007. Извор: DeMaterijalizacija umetnosti

Наиме, он не само да прави помак од поставке која служи легислацији и легитимисању, односно „претварању културног материјала у уметничке објекте“, ка интерпретативној поставци, он такође мења начин интерпретације садржаја од информативног до чак не ни само комуникативног, већ перформативног, прекидајући са изворним, натуралистичким начином успостављања референци између тумаченог објекта и контекста који га окружују. Он заиста гради своје наративе на различитим материјалним фрагментима, испуњеним некада заједничким схватањем историје, културних вредности, идеала, као и циљева који се везују за друштвени идентитет и групну припадност, које налази енкодиране у тим објектима и сликама, али он не изводи наратив ‘о’ њима – током изведбеног чина се интерпретатор, слике и објекти који су подвргнути интерпретацији стапају у један ентитет, и разлика међу њима

²⁴³ Stevan Vuković, (2006), „Heterogenost i semioklazam“, u *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 12.

²⁴⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press, стр. 20.

нестаје. Приче о објектима и сликама мешају се са причама из личног живота и његов лични идентитет стапа се са идентитетом наратора у перформативном чину.²⁴⁵

На овај начин Папић је створио визуелни наратив који реконструише и коментарише прошлост, и пружа свом ствараоцу и публици осећај сврхе и значења. Како Стеван Вуковић закључује: „Разни аспекти Унутрашњег музеја асоцирају на гротескну естетику кича, поп културе, цртаних филмова, порнографије, жуте штампе и trash entertainment-а. Уметност Нове Гротеске и карневалска култура Запада, служи као критика исполираних вредности средње класе: конзумеризма, доминантне културе, вечне младости, политичке коректности и технофилије и пружа критику и контраст.“²⁴⁶



Слика 28: Детаљ *Унутрашњег музеја* Драгана Папића, 2007. године

Извор: alexandralazar.com

Драган Папић у интервјуу са Драганом Николетић објашњава како је, након разговора 1978. године са Јерком Денегријем, тадашњим кустосом Музеја савремене уметности у Београду и чињенице да му је препоручено да своје радове излаже на Октобарском салону, а не у овом музеју, схватио да је још тада одређен као „антимодеран заувек“. Октобарски салон ових година имао је тенденције приказивања „другости“, „аутсајдерске“ уметности, а не мејнстрима савремене односно модерне уметности која ће бити одабрана да постане део музејске колекције. Тако и Папићева „нова“ односно постмодерна уметност пуна кича, пастиша, огољене цитатности и

²⁴⁵ S. Vuković, нав. дело, стр. 10-22.

²⁴⁶ Александра Лазар, (2006), „Од облика ка забораву“, преузето 4. августа 2016. са: <https://alexandralazar.com/art-archive/dragan-papic-od-oblika-ka-zaboravu/>

критике друштва никада ни не успева да задовољи критеријуме, или потребе Музеја савремене уметности.²⁴⁷

Када говори о односима простора и памћења, Милан Попадић појашњава да су музеји модерне/савремене уметности значајни као феномени у којима се овај однос испољава на веома специфичан начин, концентришући унутар себе друге препознатљиве феномене модерности, попут „урбаности“, „естетике“, „уметности“, „аутономности“... Тако и случај Музеја савремене уметности у Београду он успева да истражи у оквиру целокупног феномена *музеја модерне уметности* којем свакако припада, па чак и представља узор МоМА у Њујорку.²⁴⁸

Чињеница да је оваква врста излагачке праксе у оквиру музејског медија превазиђена онда бива и потврђена постојањем све више интимних, личних или „унутрашњих“ музеја или не-музеја, поставки заснованих на концептима и естетици кабинета чудеса, као и прерастањем комуникативне у перформативну трансмисију поставке колекције, односно музеја – поруке.

У случају уметности, или музеализовања од стране Драгана Папића, свакако се може приметити свесност остављања трага сећања кроз Унутрашњи Музеј. Својим директним ангажовањем пред публиком, ојачан својим инструментаријумом ђубришта, он учртвава пут кроз слике и концепте, активира и покреће значења, тако преобраћајући бесповратни процес при коме артефакти постају мртви садржај традиционалног музеја или галеријског простора. Одбрана уметности кроз предмете прошлости на овај начин постаје стварни, узајамни процес ослобађања објеката, ослобађања сећања, превазилажења прошлости успостављањем заједничког поља релативних незваничних историја, политика, урбанизма, архитектуре, културе, уметности и језика па све до нијанси анегдотских метафоричних искустава.²⁴⁹

Интересантно је посматрати и однос који овај уметник има према стварању свог *Музеја*, те тврдња да се његова колекција не односи на стварање сећања, одабраног и официјелног, него управо говори о заборављању, односно о свему оном одбаченом што заправо заиста представља свакодневицу у 21. веку. И Борис Гројс (Boris Groys)

²⁴⁷ Dragana Nikoletić, (2006), „Dragan Papić – човек који живи уметност“, у: *Unutrašnji muzej NO.4*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 72.

²⁴⁸ Милан Попадић, (2011), „Ars Oblivionalis: случај заборављања“, у: докторска дисертација: *Грађење памћења: просторно-меморијски систем музеолошке вредности. Случај Музеја савремене уметности у Београду*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за Историју уметности, стр. 88-108.

²⁴⁹ А. Лазар, нав. дело, стр. 27.

коментаришући постојање музеја савремене уметности наглашава контрадикторност овог појма: „У двадесетом веку налазимо се у парадоксалној ситуацији у којој музеј не сакупља оно што би, према свом сопственом критеријуму, требало бити сакупљано – а то је кич, већ напротив, сакупља оно што према овим критеријумима не би требало бити сакупљано. Ова парадоксална ситуација такође се односи на само-контрадикторни израз: „Музеј савремене уметности“, израз који карактерише контрадикторна операција према ономе шта су музејске функције, одбацивање онога што треба бити укључено и насупрот томе, укључивање онога што би требало бити изостављено.“²⁵⁰

Драган Папић се бави ониме што би Тодор Куљић препознао као „критичко заборављање лажног сјаја историје“ како примећује и Александра Лазар.²⁵¹ Оно што је битно запазити је реч „критичко“ у процесу заборављања; не масовна промена транзицијског заборава него непрекидно обраћање прошлости с намером да се одређени тренуци критички и динамички прихвате. То је узајамно катарзичан процес у којем се уметник ослобађа од идеја наметнуте званичне историје, идеологије и прогреса тако што у својој збирци, савременом кабинету чудеса, даје место „неважним“ објектима. Сваки од тих објеката означава неко сећање, асоцијацију, мит, провокацију, шалу, а у лавиринту не-хијерархијског простора Унутрашњег Музеја они функционишу као покушај да се поново створи мулти-димензионално поље сећања, које делује и као минско поље.²⁵²

Најзад,

„Онако како је *историчност* у концепцијама савремених уметника *потврђивала* даљу смисленост институције музеја, тако је и *савременост* у музејским перформансима на крају XX века обезбеђивала актуелност музејске прошлости. О неискрености новог односа у који ступају старе грађанске институције, посведочиће врло брзо, како је то критички сажео Мичел, нови флерт који је произашао као уметничка виспиреност почетком XXI века када се на место *историчности*, на рањиво место кризе истека важности уметности и музеја, појављује *научност*. Бројни *перформанси* који *симулирају* анатомске, или генетске, у најновије време и субатомске *слике света*, с лакоћом постају поново само *музејски* перформанси. Јер ко пре него музеј држи историју научног открића света као своју баштину! Збирке инструмената којим се доспело до географског открића *Новог света* биле су, не само омиљен, него пре свега пожељан

²⁵⁰ Boris Groys, (1999), “Logic of Collecting“, преузето: 3. 6. 2014, са: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=436:boris-groys-the-logic-of-collecting&catid=115:interviews&Itemid=94

²⁵¹ А. Лазар, (2006), нав. дело, према: Тодор Куљић, (2006), *Култура сећања. Теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.

²⁵² В. Groys, нав. дело

садржалац владарских колекција модерног доба. Шта више, обавезне су биле, било у свом изворном виду, било као дериват *Wunder-* и *Kunstkammern*, у репрезентовању владаровог (колекционаровог) власништва над светом-територијама, природним богатством, али и знањем и лепотама створеним руком човека. Оно што се у оба флерта, савремене уметности и савременог музеја, појављује као заједничко је *приказивање*. И они управо на том својству, солидно потежу своја баштинска права: раде исто оно што је радио ренесансни колекционар“,

највише Булатовић поигравајући се у даљем тексту терминима „музејичности уметности“ и „уметничкости наслеђа“ који и сами указују на нераскидиве везе између музеја и савременог уметника.²⁵³ Ако се модерни уметник сећао историје уметности у својим делима која је излагао у музејима као „архитектуре меморије“²⁵⁴, онда се савремени уметник, ширећи своја дела у тродимензионални простор, сећа и историје ових простора у којима се баштине уметност и наука, те ову идеју у својим делима инкорпорира, користи представљачки потенцијал који музеј, односно његова претеча – кабинет чудеса кроз историју има, али преиспитује и вредности које оваква институција обезбеђује предмету који је у њу уведен.

5.4 Ђубриште као пут ка уметниковом музеју

Тенденције уметника да чувају предмете из свакодневице који ће бити репрезенти блиских прошлости, те упућивати на интимне историје самих уметника и других *малих живота* насупрот владајућим историјама које су отеловљене у поставкама предмета компонованим тако да репрезентују националне политике у великим музејским институцијама, о којима ћемо говорити на примеру својеврсног кабинета чудеса уметника Владимира Перића који ће прерасти временом у прави музеј, могу се препознати и као интерес за представљањем фукоовских „противсећања“ (у неким преводима „контрасећања“) у времену *memory boom*-а. Наиме, 1977. године, Фуко дефинише противсећање као политичку силу људи који су маргинализовани универзалним дискурсима, чија су знања дисквалификована као неадекватна, недовољно објашњена или, као простодушна знања лоцирана веома ниско на хијерархијској лествици.²⁵⁵ Ова неухватљива група сећања која је често у супротности са доминантном односно званичном представом о прошлости, пружа групи низ

²⁵³ Д. Булатовић, (2016), нав. дело.

²⁵⁴ О чему је детаљно расправљано у потпоглављу: „Модерни уметник у музеју“, поглавља: „Кабинети чудеса као инспирација за модерне уметнике“, стр. 70 овог рада.

²⁵⁵ Michel Foucault, (1977), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press.

категорија за одређивање друштвених подела. Противсећање, како Барбара Миштал објашњава, баца светло на питања дисконтинуитета традиција и политичких импликација алтернативних наратива. Противсећање је стога, сећање људи чији се гласови нису чули током историје, а чија су сећања другачија од званичних.²⁵⁶

Интересовање за ова „незванична“ сећања посебно је порасло у осамдесетим и деведесетим годинама двадесетог века, периоду који за многе већ поменуте теме релевантне за ово исраживање, представља кључан заокрет. Ослањајући се на Хакинга који каже да су „науке о сећању постале сурогати душе“, Барбара Миштал указује на сећање као нову идеологију у овом периоду „експанзије страсти за сећањем у савременим друштвима склоним забораву“.²⁵⁷

Појава означена као малопре поменути *memory boom* односи се наине на изненадно и изузетно интересовање за индивидуална и сећања малих група, те разлике између индивидуалних, колективних сећања и историје и то из различитих аспеката. Како Мицхал Сладечек и Јелена Василијевић представљају:

„Мемори бум (експанзија сећања) деведесетих година прошлог века није догађај без преседана: њему је претходио процес конструисања националних сећања, који се одвија још од буђења народа у 19. веку, па све до данашњих дана у скорије формираним државама укључујући европске посткомунистичке државе. Ово стварање нација прате реконструкција, преформулација и адаптирање званичне историје, као и конструисање националних сећања (делимично измишљених, делимично заснованих на селектованим историјским подацима), односно конструција сећања из историјских догађаја – у појединим случајевима давно заборављеним, али историчаревим, политичаревим или уметниковим радом на националном сећању обновљеним догађајима. Ипак, с доминацијом критичке историје наратив изградње нације и сам постаје историјски моменат, предмет изучавања онога што се, из којих разлога и у чијем интересу нешто запамтило или заборавило. Крај 20. века показује појачани интерес за фукоовска „контрасећања“ појединих недоминантних социјалних група, увиђање да историја не може заменити жива, аутентична сведочења.“²⁵⁸

Питање „Зашто мемори бум (експанзија сећања)?“, сматрају ови аутори, могло би се преформулисати у: „Због чега је (званична) историја недовољна? Или „Откуда незадовољство историјом?“ Због тога се обнова и рефлексивна сећања манифестују на

²⁵⁶ Barbara Mištal, „Sakralizacija sećanja“, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, (2009), , пр. Michal Sladeček, Jelena Vasilijević, Tamara Petrović Trifunović, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства стр. 309.

²⁵⁷ Исто, 297.

²⁵⁸ Michal Sladeček i Jelena Vasilijević, (2009), „Predgovor“, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, (2009), пр. Michal Sladeček, Jelena Vasilijević, Tamara Petrović Trifunović, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 19.

више начина као уметнички израз, филозофска рефлексија, научни пројекат, као и политичка акција и афирмација културног идентитета.²⁵⁹

Разлоге за ову наглу *помаму за сећањем* Дејвид Блајт проналази у неколико битних догађаја који су променили слику света и однос човека према свету у двадесетом веку. На листи разлога за феномен помаме за сећањима из перспективе овог историчара налазе се: изузетне размере насиља у 20. веку, Холокауст као догађај након којег се морало ослањати на индивидуална сећања као извор сазнања услед уништене документације, свест о годишњицама и обележавањима важних јубилеја (двестогодишњица Француске револуције, сећања на Други светски рат и сл.), затим крај Хладног рата, експлозија нових историја (умножавање знања и стварање сасвим нових области изучавања и теорија које се „провлаче под етикетом постмодернизам“), мултикултурализам и контроверзе музеја (или како аутор објашњава: „Јавни музеј је постао место многих спорења о томе чија је прошлост и како би она требало да буде представљена.“), као и туризам наслеђа и сећање као роба („Туризам историјских и културних места као висококомерцијалан и финансијски подржаван од државе, постао је једна од најбрже растућих индустријских грана у свету.“) и други.²⁶⁰

Када говоре о сећању, теоретичари праве суптилну разлику између термина сећање, памћење и заборављање. Пишући о појмовима сећање и памћење, Тодор Куљић, Јан и Алаида Асман, Фернандо Катрога, Морис Албваш и други, слажу се да постоји очита разлика између ова два појма. Према Катроги, памћење, када је архивирано, престаје да буде сећање, јер се одваја од јединог посредника који је у стању да га оживи, односно субјекта, те у том стању, сећање има статус „сировине“ коју је потребно испитати како би се претворила у документ.²⁶¹ Према Асмановом мишљењу с друге стране, сећање обухвата како ненамерно опажање, тако и несвесно реаговање, док је памћење смишљени однос према прошлости, више везано за установе и медије који чувају и преносе садржаје прошлости. „Памћење селективне садржаје прошлости склапа у смисаони поредак, успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али наравно не само чувањем одређених садржаја, већ и заборавом других.“

²⁵⁹ Исто.

²⁶⁰ Dajvid V. Blajt, (2009), „Pomama za sećanjem: Zašto i zašto danas?, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, (2009), пр. Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 319-331.

²⁶¹ Fernando Katroga (2011), *Istorija, vreme i pamćenje*, Beograd: Clio, стр. 54.

Асман препознаје још и појам културног памћења као димензију „спољашњег памћења“.²⁶²

Стога, прва раван у којој се конституише људско памћење јесте биолошка раван. Основна претпоставка памћења и сећања је организам с мозгом и централним нервним системом. Та неуронска база није никакав аутономни систем, него су јој, да би могла да се одржи и развија, потребна поља интеракције. Непостојеће примарно искуство замењује се секундарним искуством, искуством других људи. Два интеракцијска поља константно хране и стабилизују биолошко памћење (и мозак уопште): једно је социјална интеракција и комуникација, друга је културна интеракција уз помоћ знакова (слика) и медија (места). Сећања су лабилна све док се не екстернализују и не фиксирају у тим екстерним складиштима.

Није тешко направити паралелу између Симонидовог изума умећа памћења, о којем смо детаљније говорили у првој тематској целини, као основе за артифицијелно, насупрот природном памћењу и појмова који се данас у савременој култури сећања препознају као памћење насрам сећању. Ипак, док се код умећа памћења ради о индивидуалном капацитету који појединцу пружа технике уз помоћ којих овај може да унапреди своје памћење, код културе сећања, насупрот томе, реч је о испуњавању социјалне активности. За разлику од умећа памћења као античког феномена, *култура сећања* (синтагма коју користе неки аутори на челу са Тодором Куљићем²⁶³) је универзални феномен који се јавља у свим социјалним групама. Оно што је за умеће памћења простор, за културу сећања је време. Тодор Куљић сугерише да идемо и корак даље: као што је умеће памћења део учења тако је и култура сећања део планирања и надања тј. доградња социјалног и временског хоризонта. У сећању се реконструише прошлост. У том смислу је и постављена теза да прошлост настаје тако што имамо однос према њој. Међутим, да би човек могао да има однос према прошлости, она као таква мора да уђе у свест, неопходно је да постоје докази о истој. Управо ови докази јесу најразличитије слике прошлости које остају запамћене за будућност.

Заборављање је у овом скупу појмова, потпуна супротност памћењу – намерно одбачени сегменти прошлости који нису били селектовани да остану сачувани за будућност. Ипак, и овај заборав можемо изједначити са оним Томпсоновим ђубриштем, ванвременским и безвредносним лимбом у којем плутају предмети након

²⁶²Јан Асман, (2011), *Култура памћења. Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*, Београд: Просвета.

²⁶³Todor Kuljić, *Kultura sećanja, teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Београд: Čigoja štampa, 2006.

што их човек одбаци и више не користи и то све док се у потпуности не распадне, или док их с друге стране, не отргне неки креативни појединац.

Пример на којем ћемо даље разматрати теме чувања *противсећања* од стране *креативног појединца*, а у форми кабинета чудеса, биће уметност Владимира Перића. Колекција и радови уметника Владимира Перића, чувари су како његових интимних сећања, тако и много прича о „малим животима“ који се крију иза различитих предмета и фотографија, употребљаваних односно насталих углавном током периода *велике* Југославије, а који су с променом идеологија, веровања и приоритета последњих деценија одбачени, замењени, заборављени или су након рата трагично изгубили своје власнике завршивши у подрумима, на отпадима и најзад поново, бувљим пијацама. Ако су претходно помињани уметници на овом ђубришту, било оно метафизичко или буквално, лутали у потрази за инспирацијом, па сегменте одбачене непосредне прошлости мање или више намерно постављали у зачудне односе или компоновали својеврсне савремене кабинете чудеса, Перић сваки свој уметнички корак свесно промишља веома виспрено се поигравајући са различитим аномалијама тренутног друштвеног и културног система, али и положајем уметника и уметности, те музеја данас. Он најзад, за уметнички пројекат бира десетогодишње сакупљање, класификацију, документовање и презентацију одбачених предмета које на врхунцу пројекта жели да удоми у реалном *Музеју детињства*. Уметничком пројекту се у једном тренутку придружује и призната кустоскиња, Милица Стојанов (данас Перић), те овај тандем својим радом заиста представља пример међусобне испрепетаности уметникове и кустоскињине (музејске) делатности замагљујући границе између њих у пољу савремене уметничке праксе. Опет, границе су можда вештачки и постављене током времена стварања првих модерних музеја; није ли ренесансни колекционар, креатор свог кабинета чудеса, истовремено био и селектор и стваралац своје колекције, али и онај који је уређује и који чак и води кроз њу?

Владимир Перић активан је београдски уметник већ више од две деценије. Кроз своје радове неретко на духовите начине коментарише актуелно стање политике, културе и уметности у Србији, док они истовремено често носе и дух носталгије за некадашњом Југославијом. Управо за изложбу *Made in YU* одржану 2005. године у галерији Хаос у Београду, овај уметник добија престижну Политикину награду уз образложење жирија да: се овај уметник „издвојио као аутентична појава на уметничкој сцени“, те да „сваку његову изложбу одликује свежина у идеји, изведби и материјалу“. Како је жири закључио, Перић „својим препознатљивим рукописом

коментарише историјски контекст и тему која ће на разне начине још дуго остати актуелна.²⁶⁴



Слика 29: Детал инсталације *Фото-сафари*, објекти направљени од остатака футрола за фото-апарате. Извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.



Слика 30: Детал инсталације Репетиције и варијације – мустра Бамби, 2015. Инсталација настала од сакупљених гумених играчака. Извор: фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Перић је мултимедијални уметник који, иако је студирао графику и фотографију, често уместо својих фотографија излаже оне непознатих аутора, фотографије из старих приватних албума које су временом расуте изгубивши своје власнике. Ове слике сећања Перић, као и већ помињани уметници, уз многе друге одбачене предмете, налази на бувљим пијацама.

²⁶⁴ Sonja Ćirić, (2006), „U svim pravcima“, Beograd, преузето јуна 2017 са: http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/U%20SVIM%20PRAVCIMA_Intervju_Vreme_2006..pdf

Иако у једном интервјуу за Новости 2009. године уметник објашњава: „Истина је да материјал за моја дела углавном долази са бувљих пијаца. Не правим дела високе технологије, јер је то скупо, а ја се не трудим превише да нађем спонзоре. Ретко имам прилику да радим у добрим условима, а пошто сам радохолик и осуђен на *у се и у своје кљусе*, имам скромне финансије и материјал налазим тамо где је јефтин.“²⁶⁵, чини се да Перићев одабир да колекционира и класификује предмете које сакупља на пијацама и отпадима, а затим их ставља у различите контексте приликом излагања, одувек има и други, симболични карактер, док ће његов однос према сећању, прошлости и интимним, „малим историјама“ како их сам назива, временом бити све јасније читљив како из визуелних радова, тако и из наратива који их прате.

Уметник сам дели своје стваралаштво на три фазе – стваралачки период када је излагао под псеудонимом Талент (1986–1996), затим као оснивач и члан групе Talent Factory (1996–2006), након чега излаже под својим именом као и у оквиру новог пројекта, Музеја детињства који он те 2006. године најављује као десетогодишњи пројекат, али који и даље траје.

Посебно интересантан за ову тему јесте управо овај последњи пројекат Владимира Перића о којем Никола Шуица пише:

„Пројекат *Музеј детињства* Владимира Перића у својим сегментираним областима, безмало територијама, самосвојна је и нехотична надоградња позног модернистичког експеримента. На замисао којом се у извесном медијуму као што је фотографија и нађени снимак или етикета и пронађена играчка и предмет исписује заправо својеврсна енциклопедија непознатог. Покрет према објавама пригушених и затрних успомена одаје усредсређену количину зачудне дирљивости (...) Последице позног, загрцнутог енциклопедизма су у преобилују. И за налазе и археологију тла, бувље пијаце и одбачених вредносно снижених предмета и снимака, уметник из Земуна уноси неопходну даровиту класификацијску грозничавост. Његово предано и пулсирајуће стварање разноликих база података – а које сада стапају архивистику Музеја детињства прати претрагу за аналогним распршеним траговима постојања. Нехотично је праћена теоријска поставка Лева Мановича да медији данашњице отпочињу из архива или сондаже, бивајући у разноликости најочљивији покретачи стваралачке воље.“²⁶⁶

²⁶⁵ S. Popović, (2009), „Музеј детинства са бувљака“, у: *Večernje Novosti Online*, Београд, преузето јуна 2017 са:

http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20SA%20BUVLJAKA_Intervju_Ve-%C3%ACernje%20novosti_2009..pdf

²⁶⁶ Никола Шуица, (2010) „Владимир Перић – Музеј детињства“, у каталогу изложбе одржане октобра/новембра 2010: *Владимир Перић – Музеј детињства/Аница Вучетић – Дуго путовање*, Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске, стр. 17.

Музеј детињства који Перић иницијално замишља, колекција је предмета који асоцирају на његово и детињства генерација које су расле у некадашњој Југославији. Уметник са јавних просотра бувљих пијаца преузима ове одбачене сведоке нечијих одрастања и уводи их у свој приватни, животни и радни простор који изгледа као својеврстан, помало хаотични кабинет чудеса. Ипак када у галеријама широм Србије и Европе излаже одабране предмете и од њих компонује реди мејд објекте и инсталације, поставка добија изузетно уређен, јасан и чист облик. И сам уметник у горе поменутом интервјуу прави јасну диститнкцију између „обичног колекционара“ и уметника-колекционара који након што сакупи предмете гледа како да их стави у другачији контекст: „(...) ту мора бити умешана и уметничка компонента и не може се изложити пука колекција, пуко представљање експоната.“²⁶⁷

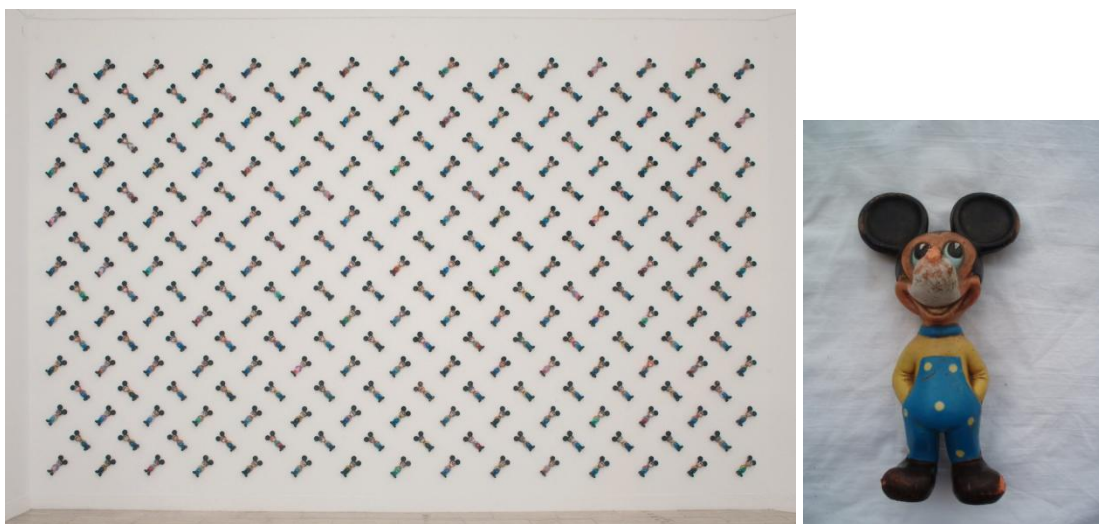


Слика 31: Детаљ са изложбе „Утроба времена“ одржане у галерији „Србија“ у Нишу априла 2015. године. Изложба представља преглед радова из продукције Владимира Перића у оквиру пројекта *Музеј детињства*. На слици у првом плану: Уникатни тираж, гоблени са различитим ликовима – дечјим јунацима, из колекције Музеја детињства, 2007. Репетиције и варијације – мустра Зека, подна инсталација, 2010, извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Дакле, тражењем типичних предмета који су били незаобилазни у одрастању његове генерације, попут Walt Disney играчака, које је у то време производила фабрика „Бисерка“ из Загреба, Перић изражава носталгичан и сентименталан однос према прошлом времену, простору и људима којих више нема, али и вредносним системима који више нису актуелни и на симболичан начин их реконструише и поново окупља.

²⁶⁷ S. Popović, (2009), нав. дело.

„Следећи корак у процесу третирања редимејд објеката, које обично проналази на бувљим пијацама или у антикварницама, подразумејева њихово прецизно слагање и распоређивање примјеном одређене мустре, за шта је примјер *Тродимензионални тапет за дечију собу – мустра Мики Маус*. Увођење реда и симетрије, којим се остварује нарочит оптички ефекат, оштро је супротстављено немарном нагомилавању одбачених играчака. Чином излагања или показивања, при чему је подједнака пажња посвећена сваком појединачном комаду, обнавља њихову првобитну вриједност и враћа им нарушени дигнитет значајних докумената и свједока свог времена и читавог низа појединачних прича и историја“, приметиће Жана Вукичевић²⁶⁸. Ипак, чини се да Перић не обнавља заиста вредност ових одбачених предмета, не враћа им значења која су носили, већ исте користи и реконтекстуализује самим тим дајући сваком појединачном предмету, али и целој колекцији нове вредности.



Слика 32 и слика 33: Инсталација *Тродимензионални тапет за дечију собу: Мустра Мики Маус* Владимира Перића и детаљ инсталације, стара играчка Мики Маус произведена у фабрици „Бисерка“, Загреб. Извор: лични архив Милене Јокановић

Оно што је свакако важно нагласити јесте да Перић приликом сакупљања и класификације већ тражи „причу“ иза овог предмета, битно му је чије је, односно какве је прошлости овај предмет репрезент. Како Душанка Комненић још 2007. године пише: „Перић у већину својих инсталација укључује огреботине, подеротине, пукотине и друга оштећења која налази на објектима, као патину која сведочи о животу ових предмета. Заправо, играчке у Владимировој поставци само симболизују животе својих

²⁶⁸ Жана Вукичевић, (2010), „Дуго путовање/Музеј детињства“, у каталогу изложбе одржане октобра/новембра 2010: *Владимир Перић – Музеј детињства/Аница Вучетић – Дуго путовање*, Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске, стр. 7.

власника. Оне нам својим карактером наговештавају различите животне приче, али заједнички чинилац сваке од њих је припадност некоме једном, и напуштеност сада.²⁶⁹ На овај начин уметник намерно тежи креирању музеја који ће представити *мале историје обичних људи* које у својим лутањима уметници изгледа упорно не проналазе у великим музејским институцијама, већ управо супротно, на отпадима. И сам објашњава: „Цео пројекат је опомена друштву да се могу разликовати две врсте историје: велика и мала. Велика историја је наша културна баштина према којој смо често немарни, а мала историја указује на то шта смо носили од гардеробе, чиме смо се играли, какве слаткише смо јели, каква је била амбалажа... Њу чине разне ствари које нестају са нама. Оног момента кад нестане колективно сећање, нестаје и мала историја. Са великом историјом то није случај. Пројекат је посвећен управо зато малој историји и опомена је друштву да мора да поведе рачуна баш о њој, јер ће нас свет и по томе ценити. Мора постојати адреса где ће све овакве ствари завршити.“²⁷⁰



Слика 34: Евиденција куповине Мики Мауса из белешки Владимира Перића, извор: Printscreen/Youtube/SEEcult.org

Перић је дакле, себи одредио дужност чувара колективне меморије једне генерације, коју уметник назива „малом историјом“. Мисија му је да спасава напуштене играчке и од њих прави колекције које функционишу као „друштво“. Перић има причу за сваки појединачни елемент композиције, али их ипак ретко приказује у једнини. Ретко их приказује и у насумичној гомили. Као такве, играчке су за уметника само колекција. Једино у специфичним формацијама које уметник види као

²⁶⁹ Dušanka Komnenić, (2007), „Vladimir Perić – Diznilend“ у каталогу истоимене изложбе одржане 26. фебруара – 12. Марта 2007., Београд: Културни центар Београда, стр. 3.

²⁷⁰ Владимир Перић, (2009), у: „Музеј детињства за малу историју“, интервју у: *Политика*, Београд, преузето јуна. 2017. са: http://www.vladimirperic.rs/pdf/interviji/MUZEJ%20DETINJSTVA%20ZA%20MALU%20ISTORIJUIntervjy_Politika%202009..pdf

функционалне, акумулирани материјал има смисла. Кроз репетицију играчака Перић омогућава међусобну комуникацију и тада им „дозвољава“ дијалог са публиком.²⁷¹

„У примерима какви су игре с плишаним медведима, позирање с луткама, на тротинетима или тобоганима, у акцијама какве су пентрање по дрвећу, каубоји, санкање или маскирање, у свим сакупљеним категоријама тог *Музеја детињства* проналазе се бездани историје и вртоглаве проповести, али и доживљајна логика упамћеног. По тим окриљима и за примере поступка у савременој уметности, налази се откровење чудесног уживања у сазнању сабласних трагова који из прошлости непрестано путују ка нама.“²⁷²

Иако на први поглед тема детињства и шарене разнолике играчке, па и уметников хумор током јукстапонирања објеката и интелигентних називања већ готових радова упућује на безбрижност одрастања или циничан став према променама идеолошких система које су задесиле ове просторе, пажња усмерена на све интимне животе бивших власника одбачених играчака коју уметник има, нуди много дубља значења. Инсталација од 400 истих гумених Мики Маус играчака (представљена последњи пут на Бијеналу савремене уметности у Венецији 2013. године у оквиру Павильона Републике Србије) нуди 400 изгубљених и данас анонимних детињстава неретко оптерећених ратом и страдањима, 400 похабаних објеката нађених на отпаду и сада конструисаних за једно ново детињство у „Тродимензионални тапет за дечију собу – мустра Мики Маус“. Најзад, она најинтимнија и најтужнија сећања уписана су у сам логотип уметниковог музеја који он прави од контура лица свог покојног новорођенчета.



Слика 35: Логотип *Музеја детињства*, извор: vladimirperic.rs

²⁷¹ Душанка Комненић, (2007), у: каталог изложбе: *Музеј детињства, Дизниленд*, Културни центар Београда, 26.2. -12.3.2007, Београд.

²⁷² Никола Шуица, (2010) у: каталог изложбе: *Владимир Перић: Музеј Детињства/Аница Вучетић: Дуго путовање*, (2010), Београд: Музеј примењене уметности у Београду, октобар/новембар 2010. стр 16,17.

Уметнику се у једном тренутку током пројекта прикључује и кустоскиња, историчарка уметности, Милица Стојанов (касније Милица Перић). Радећи на класификацији колекције, а затим се придружујући овом пројекту и приликом промишљања радова, кустоскиња пројектом који је већ између уметничког рада и музеја, доприноси брисању граница између уметника и кустоса у контексту савремене уметничке праксе колекционирања. У тандему, Владимир и Милица праве јасну класификацију предмета у колекцији, шире фондус Музеја детињства, али му и теоријски јасно одређују концептуалну димензију.

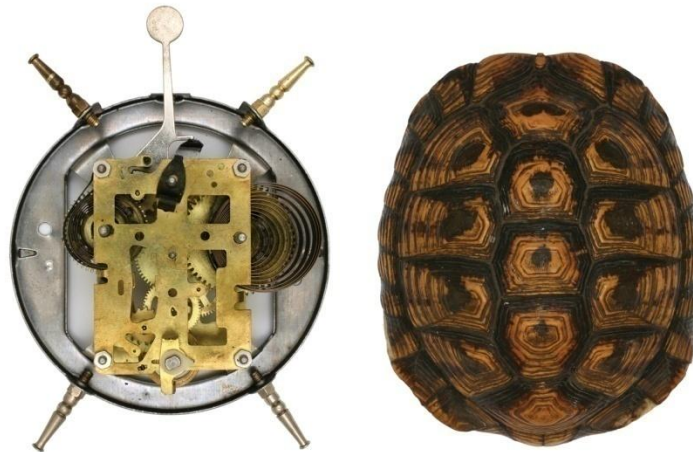
„Музеј детињства истражује, систематизује и интерпретира сведочанства детињства (амбалажу, играчке, литературу, гардеробу, фотографије итд, већином пронађене на бувљим пијацама), која су најпре везана за социокултурни простор Југославије, али имају и универзалну вредност, разумљиву и без знања о историјској и културној конотацији. Музеј детињства истражује сложени концепт детињства и повезаних категорија попут сећања, идентитета, интимних и колективних наратива, користећи музеолошки и антрополошки приступ, у комбинацији са специфичним ауторским приступом, оличеним у колекционарској пасионираности и интерпретацији прожетој уметничким промишљањем и личним односом аутора према детињству. Од тренутка настајања предмета, материјал започиње и процес пропадања, а његово трајање утиче на капацитет предмета да преживи и учествује у времену, као средство на основу кога се у актуелном контексту тумачи прошлост или дешифрује будућност. Предмети створени за неки будући контекст, имали су одређену употребну вредност, а онда су власници изгубили интересовање за њих, или су нестали. Потом ти употребљени, половни предмети бораве у некој средини чекајући да постану део историје или да буду потпуно заборављени.“²⁷³

Пратећи овакве записе, јасно можемо препознати утемељеност размишљања уметника и кустоса у теоријским радовима, али и постојећој уметничкој пракси на које се најзад и ми овде осврћемо. Савремена уметничка пракса у овом случају јасно илуструје ону свесност уметника о свему што историјски претходи његовом стваралаштву, али не више само у димензији историје уметности, већ и у димензији науке о баштини, те култури сећања.

Стога, овакав уметнички пројекат који спорводе уметник и историчарка уметности, заиста одлази корак даље од сваког примера који смо до сада разматрали, те предмет у овом случају има јасно одређену симболичку вредност, док се *време* намеће као есенцијална димензија у којој уметник делује. Оно је у његовом раду интегрисано у сваки појединачни сегмент уметничког дела: од идеје, преко процеса, до

²⁷³ Владимир и Милица Перић (2015), преузето јуна 2016. са: <http://www.vladimirperic.rs/srp/page.php?s=biografija>

саме поставке. Време које је утицало на предмете, време акумулације објеката, време опсервације, асоцијације, инсталације и реорганизације је заправо материја којом овај уметник ради и са којом сарађује. Иако је носталгија битна компонента Владимировог језика, он не покушава да замрзне или врати време, већ, као посматрач, документује стварност коју учесници у времену не могу да опазе. „Уметник препознаје симболе којима сутра подсећа на оно што је било јуче“, приметиће Душанка Комненић.²⁷⁴



Слика 36: Елементи насловног рада „Утроба времена“, инсталација уметника Владимира Перића. Извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.

О временској компоненти и чувању сећања скривеним иза одбачених предмета размишљају и Перићи веома фокусирано последњих година. Они манифестно најављују:

„Ми преузимамо *време* у форми редимејда (прикладан термин Хала Фостера - *time ready made*) не мењајући трагове које је немилосрдан проток времена нанео предметима, истражујући могућност да се из трошне и неугледне појавности сведока историје и из њихове одбачености створи нови смисао, радо се поигравајући са контекстом и могућим интерпретацијама - пожељно увек на граници између стварности и фикције. Сваки предмет се у нашем духу обично преображава зависно од представе коју у нама изазива (Луиђи Пирандело). Ми у предмету волимо оно што смо сами уградиле у њега – амбивалентност и склад између сећања и историје, фикције и реалности, тривијалног и узвишеног, *веселог* и трагичног, увек поштујући уплив времена као материјала, алата и контекста са којим радимо и против кога радимо. Чак и у *Музеју детињства* са акцентом на први појам у оквиру назива, нас не занима примарно изворна употреба и порекло предмета, већ мењајуће интерпретације, индивидуални

²⁷⁴ Д. Комненић, (2007), нав. дело.

доживљаји, изневерени наративи, опскурни трагови сећања уткани у одбачене и руиниране предмете – нарочито оне који се могу окитити статусом симбола. Нас интересује релативна дисконекција од реалног и њена трансформација, али кроз специфичну сарадњу са фрагментима реалног.²⁷⁵

Најзад, поигравајући се са две временске категорије, уметник и кустоскиња 2015. године у Музеју историје Југославије у Београду своју изложбу називају: „Историја, половна будућност“ а овај тандем на њој манифестно објављује: „Бирамо нашу прошлост у светлу онога што хоћемо да оставимо за будућност“, јасно стајући у позицију баштинара и готово потпуно бришући границе између уметничког и музејског. У оквиру актуелне изложбе, ово је била одабрана *половна будућност*, односно употребљени, одбачени предмети, као и њихове приче и значења, акумулиране током историје њиховог постојања, од изворног контекста, до бувљих пијаца. „Њима је у оквиру Музеја детињства дата важност документа за изградњу одређеног историјског наратива. Тај наратив није увек стриктно реконструисан из музеолошке позиције и потребе да верно пренесемо изворни контекст, већ музеолошки и уметнички приступ функционишу у симбиози, где су важне информације из аутентичног контекста, али је важна и вредност предмета као материјала за изградњу уметничког дела. Уметничка контекстуализација даје различита читања предмета, а њихово транспоновање у поље уметничког често „деперсонализује“ предмет као сведочанство, дајући му вредност структуралног елемента у оквиру целине, кроз коју исказујемо властита размишљања о прошлом, актуелном, будућем контексту.“, вешто сумира Милица Перић њихов поступак.²⁷⁶

Након што је ранијих година и сам скидао своја дела са Октобарског салона, излагао радове који критикују капиталистички систем и јавно негодовао када су у питању односи на савременој уметничкој сцени и „не-сцени“ у Србији, након што од града Београда није добио простор у којем би реализовао своју идеју Музеја детињства, Владимир Перић најзад 2013. године (са Милошем Томићем) пристаје да својим радовима представи актуелну слику савремене уметности у Србији, или бар једног израженог правца у којем се ова пракса креће, нигде другде но у оквиру националног павиљона Републике Србије на венецијанском Бијеналу. Да ли је критика владајућих идеологија и вредносних система у сопственој држави, као и критика институција света уметности данас ипак најјача када је интернализована? Да ли

²⁷⁵ Владимир Перић и Милица Стојанов, о изложби *Утроба времена*, преузето 6.6.2017. са: (http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2937&Itemid=228)

²⁷⁶ Исто.

уметник тек у оквиру институције, а при том користећи њен медиј као свој легитимни израз, истој може да опонира?

„Ово је пројекат о актуелном стању постојања, пројекат о уметничким праксама које пружају отпор томе да постану роба, о свету уметности који не жели да буде допадљив под било којим условима, нити да искористи своју геополитичку позицију. Овде се, дакле, не ради о трансформацији уметности у робу, већ о трансформацији „робе“ у уметност, која одјекује као говор о тежњи ка слободи једног мањег света уметности.“²⁷⁷

Поглавље за нама другачије је методолошки постављено у односу на прва два (са уводним три) дела текста и подељено је на два обимна тематска блока, свако подељено потпоглављима. Наиме, у првом сегменту расправљали смо о појму вредности, установили његова значења за модерног и савременог западног човека, припадника капиталистичком друштву, те смо овај појам довели у однос са предметом, саставним делом колекције. Ослањајући се, како на антрополошка и музеолошка, тако и на социолошка и економска истраживања, пратили смо потенцијалне начине установљивања и промене вредности предмета у различитим контекстима. Оваквим општим теоријским уводом остварена је основа за разумевање стварања света уметности, онако како га проглашава Артур Данто и расправу о вредности робе, односно предмета широке потрошње изложене у контексту уметничког дела. Појавама стварања институционалне, односно интерпретативне теорије уметности која расправља и о увођењу робе у свет уметности, коинцидира и настанак институционалне критике уметности. Најзад, позициониравши време *превредновања вредности* у осамдесете године 20. века, указали смо да предмете широке потрошње уметник све чешће проналази на ђубриштима, просторима који су тековине модерног доба и све брже производње у времену када једина идеологија која опстаје јесте новац.

Други тематски блок започет је сегментом посвећеном делу Леонида Шејке од којег управо поменута ђубришта и бувље пијаце бивају посматрани као простори по којима уметници, разочарани у владајућу друштвену мисао изражену кроз институције, лутају, истражују, сакупљају, проналазе чудесно. За њих, ђубришта су поља бескрајних могућности. На теоријским премисама у које је уведено у првом

²⁷⁷ Маја Тирић, (2013), у: каталог изложбе: *Нема ничег између нас*, Павиљон Републике Србије, 55. изложба савремене уметности у Венецији – Венецијанско Бијенале, издавач каталога: Музеј савремене уметности у Београду, стр. 1.

блоку, утемељена је анализа дела одабраних савремених уметника у Србији, док су питања критике музејске институције, питања уметника као креатора и аниматора колекције, те колекције као својеврсног кабинета чудеса који се супротставља владајућим системима вредности кроз ове примере постајала све боље видљива. Кабинет чудеса препознат је у концептима стваралаштва Леонида Шејке, затим још више уметника попут Стевана Новаковића и Саше Марковића Микроба, да би крајње свесно коришћење естетике и значења овог историјског модела колекционирања било видљиво на примеру потпуно отворено анти-институционалног примера *Унутрашњег музеја* Драгана Папића. Најзад, намерно преплитање уметника и баштиника, кустоса и ствараоца, кабинета чудеса и музеја, луталице ђубриштем и критичара институција, те најзад излагача у оквиру институције Бијенала у Венецији, показано је на примеру *Музеја детињства* Владимира Перића.

V Кабинет чудеса као институционализована представа савремене уметности:

случај 55. Бијенала савремене уметности у Венецији

У предстојећем поглављу дотаћићемо се свих до сада кључних тема овог истраживања, а кроз један одабран пример, централни концепт и изложбу на 55. Бијеналу савремене уметности у Венецији одржаном 2013. године. Видели смо да 1986. године управо у оквиру венецијанског Бијенала долази до одступања у односу на уобичајене теме и представе искључиво савремених уметничких токова, те ове године по први пут, наука и уметност бивају представљене у међусобној корелацији, а Wunderkammer добија своје отеловљење у засебном сегменту и то кроз компарацију историјског модела колекционирања са модерном – уметности дадаизма и надреализма.

Година 2013. поново доноси, за ову изложбу, необичну концепцију. Наиме, Масимилиано Ђони, тада директор Новог музеја у Њујорку и уметнички директор Фондације Никола Трусарди у Милану, постављен је за комесара 55. Интернационалне изложбе савремене уметности - Бијенала у Венецији јануара 2012. године. Октобра исте године он објављује наслов целокупног концепта изложбе: „Енциклопедијска палата“ (Il Palazzo Enciclopedico), а у марту 2013. објављује и листу уметника који ће излагати, а која броји 150 уметника из 38 земаља света. Поред централне изложбе, 88 држава представило је и своје националне павиљоне који су у великој мери одговорили управо на централну Ђонијеву тему. Кроз одабране примере радова на централној изложби, али и неколико њих у националним павиљонима, новинске чланке у препознатим светским магазинима и научним часописима посвећеним уметности и уметничкој критици и саопштења самог кустоса, уметничког директора, теоретичара који су позивани на разговоре о изложби у оквиру пратећег програма бијенала 2013. и других, феноменолошки ћемо сагледати ову поставку, као и ширу слику

тренутних токова савремене уметничке праксе коју она додатно узбуркава.

*Саму изложбу посматраћемо кроз призму тематских целина већ обрађиваних у засебним поглављима ове тезе, а које и представљају главне проблемске одреднице бијеналне изложбе 2013. године. Тако ће **прво потпоглавље** бити посвећено представљању слике света кроз радове на изложби који упућују на античке технике памћења, поставку која тенденциозно понавља изглед кабинета чудеса као историјског модела музеализације, а само користи уметничке радове као саставне делове истог, као и освртањем на сам назив изложбе: „Енциклопедијска палата“ и значења и асоцијације које оваквим насловом кустос жели да провоцира. **Друго потпоглавље** биће посвећено другој значајној одредници саме изложбе – представљању унутрашњих слика, подсвесног, имагинације и снова кроз колекције цртежа, колекције-инсталације, литерарне предлошке и видео радове, као и својеврсном омажу надреалистичкој уметности који се може препознати у сегменту Ђонијеве изложбе, а којој је посебна пажња посвећена у другој тематској целини ове тезе. Како Ђони на изложби представља и радове такозваних аутсајдера, односно самопрокламованих уметника и оних који нису ни имали намеру да се назову уметницима - већ су услед различитих потреба и креативних нагона сакупљали предмете, цртали и стварали - уводи у свет уметности излажући их у Венецији равноправно са радовима признатих уметника, те тиме провоцира питања бити и вредности уметности, узбуркава уметничко тржиште и изазива опречна мишљења и опсежне расправе међу уметничким критичарима и теоретичарима, али и подстиче расправе о критици институције уметности и дихотомији између музеја и бијенала, **треће потпоглавље** биће природни наставак већ започете теме о институционалној критици, те савременој кустоској пракси у овом контексту и таласу институционалне критике означеном као нови институционализам. Наставак истраживања о томе како уметници и други протагонисти света уметности данас виде своју и сврху музејске институције и како идеја музеја добија нове облике и значења, биће представљен у **последњем потпоглављу** где ћемо се најзад кроз, на*

венецијанском Бијеналу 2013. представљене радове такозваних музеја уметника, осврнути и на већ помињане све чешиће тенденције савремених уметника ка употреби кабинета чудеса као медија. Представљањем радова у којима уметник излаже личне колекције у оквиру институционализоване изложбе уместо у алтернативним просторима, отворићемо још питања о односима музејског и уметничког, као и границама између кустоса и уметника.

1. Енциклопедијска палата савремене уметности

Изложба *Енциклопедијска палата* представљена је као централна изложба у оквиру 55. Интернационалне изложбе савремене уметности – Бијенала у Венецији 2013. године. Сам назив поставке, па и целокупног концепта венецијанског бијенала те године инспирисан је пројектом италијанско-америчког уметника, Марина Ауритија који је замислио сопствени немогући, имагинарни музеј: зграду која ће удомити сво знање овог света: „Очигледно, његов сан био је онај који је остао само модел, неуспели пројекат. Користећи овај наслов и гледајући у фигуру Ауритија, такође сам се надао да ћу повезати историју Венеције, јер ово је најстарије бијенале основано чак 1891. године, са коренима у формату велике Светске изложбе (сајма) досежући до Велике изложбе из 1851.²⁷⁸ Желео сам да потврдим везу са традицијом универзалне изложбе, али истовремено и да сугеришем пропаст тог модела при самој његовој замисли“, објашњава Ђони Франческу Бонамију, уметничком директору бијенала у Венецији у тренутку најаве још неотворене изложбе.²⁷⁹ Заиста, установљавање институције Светске изложбе и установљавање Бијенала у Венецији тековине су ране модерне које израстају не само на јачању еквиваленције држава-нација, већ и на компетитивној идеји и идеологији националне репрезентације путем националних павиљона. „Бијенале је, омогућивши стварање националних (државних) павиљона за потребе државних културних репрезентација истина, створило један елитни *fin de siecle*, но по свему раномодернистички концепт увезан у идеологију државног, културног, научног,

²⁷⁸ Венецијанско бијенале, вероватно највећа смотре савремене уметности у свету, основано још 1891. године, са првом изложбом представљеном 1895. тежи да представи актуелну слику савремене уметности на сваке две године у парку Ђардини у Венецији којем су временом придружени и други изложбени простори – хангари Арсенала и засебни простори у палатама и отвореним местима самог града. Од 1907. када је отворен први национални павиљон поред централне интернационалне изложбе савремене уметности – Белгијски павиљон – надаље, венецијанско бијенале постаје и простор репрезентације савремених уметничких токова различитих светских нација којих се до данас представља чак и око 90 током једне године. Од 1998. године, са једне стране, централна интернационална изложба има свог кустоса који и задаје основну тему бијенала, док национални павиљони имају свако свог комесара и бирају на који начин ће представити своју државу на великој изложби бивајући позвани да истовремено одговоре и на тему централне изложбе. На овај начин, бијенална смотре уметности јесте својеврсна институција у оквиру које је, ако сте уметник или кустос, престижно представити се, а која и даље чува концепт Великих светских изложби, односно националних презентација, већ, условно речено, застарео у 21. веку.

²⁷⁹ Carol Vogel (May 23rd 2013), “New Guide in Venice“, New York Times, преузето 5. јула 2016. са: <http://www.nytimes.com/2013/05/26/arts/design/massimiliano-gioni-of-venice-biennale.html>, превод: Милена Јокановић.

уметничког напретка“, закључиће Лидија Мереник.²⁸⁰ Питање којем ћемо се касније вратити јесте, да ли је концепт успостављен у другој половини 20. века данас превазиђен?

Свакако, поред проблема *застарелости* концепта венецијанског Бијенала, главни кустос 2013. године, Масимилијано Ђони ће својом поставком отворити многа питања и покренути много дискусије. С једне стране, оно вечито питање могућности окупљања свег знања на једном месту овога пута биће премештено у савремени свет слике, односно представе, како у реалним тако и у дигиталним просторима. Најзад, наизглед хаотична концепција која намерно подсећа на ренесансни кабинет чудеса (а део поставке и носи име *Wunderkammer*) довешће до много збуњених посетилаца који не разумеју како да читају ово обиље предмета и дела представљених на изложби. Опет, управо те узалудне покушаје да разуме, све именује, сазна и (сликовито) представи, Ђони изложбом и проблематизује, а свој текст у каталогу започиње цитирајући Платона: „Нема ничег више светог до тога да се све зна.“²⁸¹

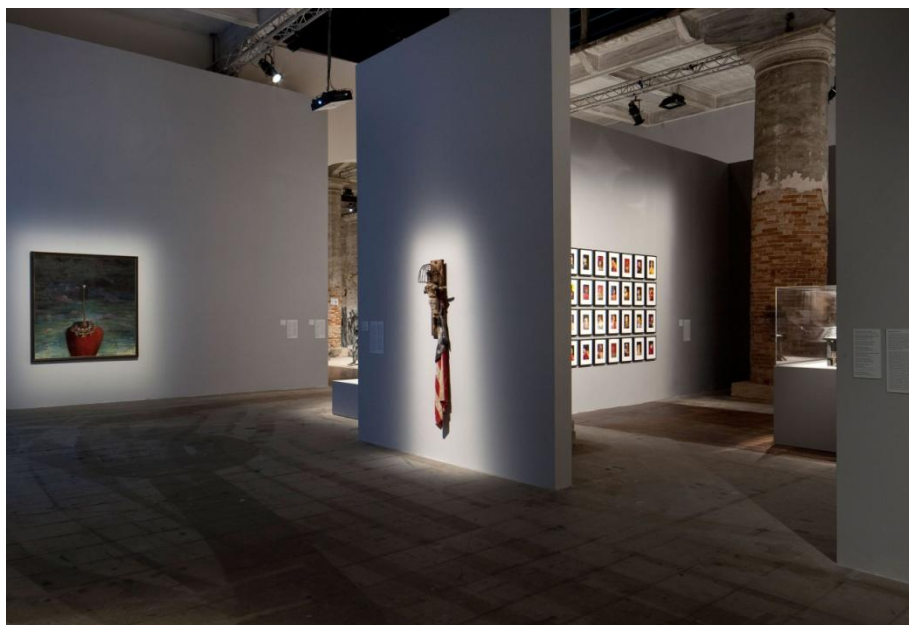


Слика 37: Модел Енциклопедијске палате Марина Ауритија изложен на Бијеналу 2013. године, извор: лични архив Милене Јокановић

²⁸⁰ Лидија Мереник, (2015), „Сећање, с-ону страну историје“, у: *Иван Грубанов: Уједињене мртве нације*, каталог изложбе представљене у Павиљону Републике Србије на 56. Бијеналу савремене уметности у Венецији, Београд: Музеј савремене уметности, Фондација музеја савремене уметности, стр.20.

²⁸¹ Massimiliano Gioni (2013), “Is Everything in My Mind?” у: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), Venice: Biennale Arte 2013, Volume I, стр. 23, превод: Милена Јокановић. /Атанасијус Кирхер (Athanasius Kircher) цитира Платона 1669. године у: *Ars Magna Sciendi*.

Енциклопедијска палата је дакле, неостварен сан саморпокламованог уметника Марина Ауритија²⁸² који је 1955. чак заштитио своју идеју (регистровао патент) да се креира велики музеј који би прекрио шест блокова у Вашингтону, сместио се у 136 спратова високу зграду и окупио све знање овог света, „од точка до сателита“ и то у просторије са тачно утврђеним редоследом попут оних замишљених у Театрима Меморије. Аурити чак прави макету за свој музеј универзалног знања, која годинама стоји у депоу Музеја америчке народне уметности у Њујорку (American Folk Art Museum). Управо ова макета постављена је на сам почетак изложбе у Арсеналу, једном од два главна простора централне изложбе Бијенала које курира Масимилијано Ђони. Хангаре Арсенала, иначе великих отворених простора са рустичним зидовима, за ову прилику преуредила је архитекта Анабел Зелдорф (Annabelle Selldorf) преправљајући простор у много белих коцки налик музејским галеријама пројектовањем великих зидова који су готово потпуно прекрили стубове Арсенала, скривајући шармантне рушевине правих зидова ових просторија. На тај начин посетиоци су били усмерени на много слика, цртежа и изложених витрина крећући се кроз лавиринт мноштва галерија.



Слика 38: Сегмент изложбеног простора Арсенала 2013. године на којем се види архитектонска интервенција којом Анабел Зелдорф прикрива рустичне зидове хангара и ствара атмосферу галеријске беле коцке, извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Изложба у Арсеналу представљена је у форми *Wunderkammer*-а, а Ђони када пише уводни текст у каталогу, бира цитат изнад улаза у кабинет чуда Пјера Борела

²⁸² А видели смо да овакав идеал претрајава још од Александријског Музејона. Види поглавље „Кабинет чуда као историјски модел колекционарања“, стр. 33 овог рада.

као увод у део изложбе у Арсеналу: „Застаните на овом (чудесном) месту, јер овде видите свет у дому, заиста у Музеју, то је микрокосмос или компендијум свих ретких ствари (...)“. Са оваква два увода – у материјалну поставку и текст који прати њено значење, кустос уводи посетиоца у своје покушаје да помоћу различитих слика (у смислу: *imago*, представа) представи неку врсту „предисторије дигиталног доба“, чији се механизми памћења и представљања не разликују ни данас, само добијају нова обличја – изражени су у новим медијима: „У пространим одајама Арсенала редизајнираним за изложбу у сарадњи са архитектом Анабел Зелдорф – поставка је организована као прогрес од природних ка артифицијелним облицима, пратећи типичан лавиринт *Wunderkammer*-а, или кабинета чудеса, популарног у шеснаестом и седамнаестом веку. У овим барокним протомузејима који нису били само плод снова попут Ауритијеве палате, објекти вредни чуђења и дивљења мешали су се како би компоновали нове слике света пажљиво одабране магичним симпатијама.“²⁸³ Њони нас истовремено подсећа и на хуманистичке моделе *ars combinatorica*-е: „Ова наука комбинаторике заснована на организацији хетерогених предмета и слика (представа) такође је супротна савременој култури хипер повезаности. У нашој глобалној култури, вођеној дељењем информација и комуникацијама, парадоксално, све је више нових веза између знања и тајности, иницијације и открића: ера електронске омнинауке и онога што би била потпуна доступност заправо се испоставља као мистична и херметична. Најзад, како је Меклуан тврдио: *мистцизам је само сутрашња наука коју данас сањамо*. Слично томе, Енциклопедијска палата мапира/листа предисторију дигиталног доба са својим опсесијама за организацијом и сновима о тоталном (свеобухватном) знању. Каталози, колекције и таксономије чине форму многих дела на изложби, било да су у медију фотографије, инсталације или видео рада, скупа портрета, лавиринта.”, објашњава он.²⁸⁴

У просторима Арсенала, након модела Енциклопедијске палате, посетиоци се сусрећу са различитим *почецима*, па тако могу гледати Књигу Постања у стрипу Роберта Крамба, цртеже Стефана Берталана о животном циклусу сунцокрета, док је рефрен у филму Камила Хенроа: „У (на) почетку...“ Као и историјски кабинети чудеса, и овај чува однос између *naturalia* и *artificialia* те су ови први сегменти такође испуњени животињама и евокацијама природног света кроз представљене изузетне

²⁸³ М. Gionni, (2013), нав. дело, стр. 27, превод: Милена Јокановић.

²⁸⁴ Исто.

слике птица у лету Елиота Портера из 1950. године или форнезичне слике харвардске колекције стаклених цветова из 1989. године Кристофера Вилијамса и друге.



Слика 39 и слика 40: Насловна страна илустроване Књиге постања Роберта Крамба и поставка ове књиге у простору

Дело на које бисмо такође указали пажњу је видео рад Аурелиен Фромент (Aurelien Froment) који представља мнемоничара у Театру Олимпику у Вићенци²⁸⁵ како евоцира технике умећа памћења, врло јасно позиционира и идеју памћења света кроз визуелне асоцијације – унутрашње слике. Наиме, рад ове уметнице ослања се на процесе меморисања, учења и асоцијација кроз игре, загонетке и друге форме интерактивних медија. Занимљиво је да се Фромент често ослања на сазнања о античким мнемотехникама, Варбурговом Атласу Мнемосине, Театру меморије и сличном. Видео рад који она представља на Бијеналу у Венецији: *Camillo's idea* наставак је серије перформанса: *Le chiffre a la lettre* из 2009. године који се односе на Умеће памћења. Мнемоничар у Театру Олимпику у Вићенци демонстрира сопствене способности памћења рецитијући историју мнемотехнике, од система који је осмислио антички грчки песник Симонид са Кеја, до петнаестовековног Театра меморије Ђулија Камила и метода које је у осамнаестом веку развио Грегор фон Феинаигле. Поред представљених стратегија памћења, у филму се јавља и имагинарна архитектура коју мнемоничар конструише зарад лакшег присећања користећи како физички простор, тако и представе које покрећу његова сећања на појединачне сегменте садржаја (по, у првом поглављу објашњеном, принципу *loci* и *imagines*). „Њихови методи призивају време када је човечанство тежило немогућем задатку унутрашњег бележења

²⁸⁵ Подсетимо се да смо ово детаљно анализирали у првој тематској целини овог рада, види потпоглавље „Претходници кабинета чудеса“, стр. 39.

целокупног света, читавајући садржаје у визуелне представе које би постајале симболи за друге слике и целокупне приче. Овај сан о максималном мнемоничком капацитету донекле је остварен, али само у екстерној форми – дигитализован кроз битове и кодификован неограниченим простором World Wide Web-а.“, пише Ђони о овом раду.²⁸⁶

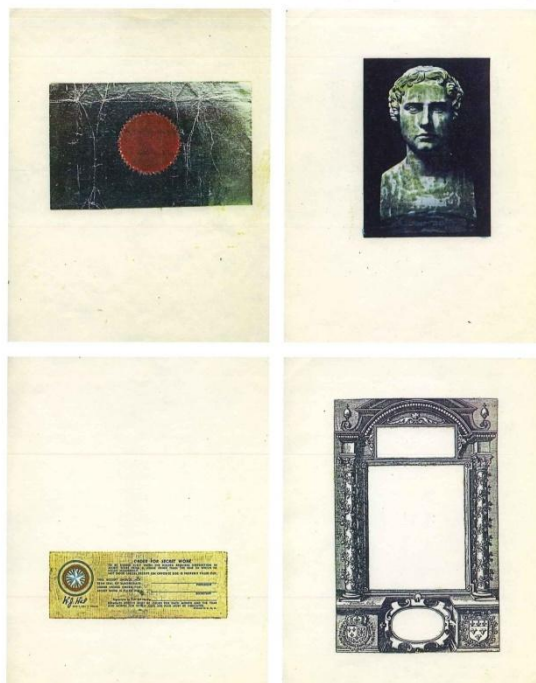


Слика 41: Изложен видео рад Аурелиен Фромент: *Camillo's idea*, Бијенале 2013. У Венецији, извор: Lattitudes Blog Spot

Занимљива је и минијатурна библиотека свезнања – инсталација Ђанфранка Баручела (Gianfranco Baruchello) од шест кутија у којима су минијатурне папирне књижице: *Grande Biblioteca*, затим цртежи Кристијане Солоу (Christiana Soulou) инспирисани Борхесовим причама о имагинарним бићима: *Book of Imaginary Beings*, само једном од многобројних Борхесових дела која су инспирисала велики број савремених уметника, али и колекција од више од 60 неодада скулпторалних књига Шинро Отаке (Shinro Ohtake): *Scrapbooks*, као и *Passport* Карла Андреа (Carl Andre): стострана лична енциклопедија у форми албума. Рад уметника Мет Маликана (Matt Mullican) за венецијанско Бијенале Масимилијано Ђони описао је као лавиринт који обилује имагинарним и материјалним: један део инсталације представља 42 чаршава који висе са жица док сваки има девет одвојених цртежа. „Заиста постаје налик лавринту због количине садржаја унутра, али нећете се изгубити“, наглашава уметник. Овај рад заправо инспирисан је експериментима са хипнозом и перформансом истог уметника, а ослања се на дело представљено у Базелу за које је клешући бронзу како би направио

²⁸⁶ М. Gionni, нав. дело, стр. 321. Превод: Милена Јокановић

приказе Дидроове и Денијеве Енциклопедије Маликан представљао паралелно и личне пиктограме: симболе за елементе, живот и смрт, рај и пакао, међу многим другима.²⁸⁷



Слика 42: Сегмент инсталације *Grande Biblioteca* Ђанфранка Баручела, извор: лични архив Милене Јокановић

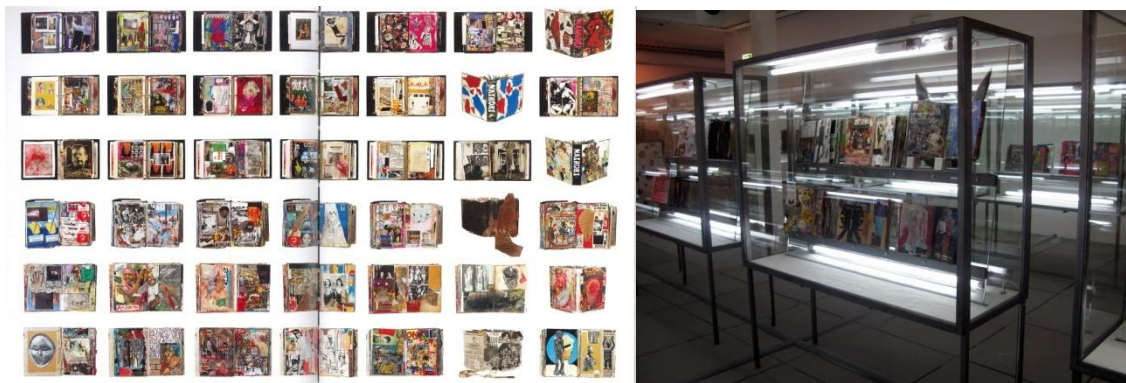
Слика 43: Сегмент рада *Passport* Карла Андреа, извор: лични архив Милене Јокановић

Даљи радови на изложби су колекције уметника и серије различитих цртежа, скулптура и секвенци филмова и дигиталних записа који сви заједно представљају савремени *Wunderkammer*. Многи критичари венецијанско Бијенале 2013. препознају као ретку изложбу савремене уметности која одише носталгијом, меланхолијом и винтиџ естетиком. Федерико Флориан (Federico Florian) за *ArtSlant*²⁸⁸ наводећи четири основне карактеристике изложбе бира управо *носталгију* као једну. Можемо се сложити да изложба која евоцира *музеј свега* и античке мнемотехнике, сакупља радове старих или већ мртвих уметника, што је веома необично за једно бијенале савремене

²⁸⁷ Ben Luke, (2013), "A tale of two cities" in: *The Art Newspaper*, 11.6.2013.

²⁸⁸ Federico Florian, (2013), "Notes on the 'Encyclopedic Palace'. A Venetian Tour through the Biennale", in: *The ArtSlant* 19. 6. 2013, преузето 4. јула 2016. са: <https://www.artslant.com/ew/articles/show/35403-notes-on-the-encyclopedic-palace-a-venetian-tour-through-the-biennale>, сви новински чланци и текстови у стручним часописима примарно су нађени и читани у хемеротеци Архива Бијенале у Венецији у којем је обављен веома битан део истраживачког рада. Ипак, ради комуникативности самог текста, те могућности да читалац сам може брзо приступити коришћеном извору, свуда где је то било могуће, наводе се веб адресе на којима су исти чланци.

уметности, сакупља колекције најразличитијих предмета који чувају нека *невина*²⁸⁹ сећања, док је највећи број радова у старим медијима – глини и грнчарији, на 16мм или 35мм филмској траци, свакако јесте изложба коју карактерише носталгија.



Слика 44 и слика 45: *Scarpbooks* Шинро Отаке и сегмент ове инсталације на венецијанском Бијеналу 2013. Извори: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скениране фотографије рада из званичног каталога изложбе, лични архив Милене Јокановић

Представљено дело Петера Фишлија и Дејвида Вајса (Peter Fischli and David Weiss) *Plötzlich diese Übersicht* (1981–), у овом контексту веома је интересно. Ово је наине колекција од преко стотину глинених скулптура које илуструју свет кроз одабир „значајних минорних догађаја”, како објашњавају уметници. Од Ајнштајнових родитеља ухваћених у тренутку након зачећа сина, до тренутка када се Жак Лакан као двогодишњак први пут видео у огледалу; од групе кромпира који се питају како су уопште стигли до Европе, до Цегера и Џонса који одлазе задовољно кући након писања “I can’t get no satisfaction” иронична је, а истовремено јако осетљива енциклопедија баналних мистерија и свакодневних епифанија.²⁹⁰ Године 2008. Ђони је ово дело представио и на изложби ретроспективе ова два уметника коју је курирао у Милану.²⁹¹ Тада је поређао самостална постоља скулптура у линеарне секвенце група, сугеришући да како унутрашњи ред, тако и стаза за посматрача, могу да се прате како би се добило потпуно искуство рада. Ипак, на Бијеналу ове скулптуре су расуте по просторији дајући осећај лавиринта великог знања које никада не може бити у потпуности досегнуто.

²⁸⁹ Како Орхан Памук у свом делу *Музеј невиности* именује предмете свакодневице који имају сведочанствени потенцијал.

²⁹⁰ Fox, Dan, (2013), “55th Venice Biennale: Afterthoughts“, *Frieze Magazin* 4.6.2013, preuzeto 13.8.2016. sa: <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-afterthoughts>

²⁹¹ Овом приликом је постављена инсталација под називом: *Suddenly this Overview*, коју је чинило 92 скулптуре, а у оквиру изложбе: *Altri fiori e altre domande*, (2008), Milano: Palazzo Litta/Fondazione Trussardi.



Слика 46 и слика 47: Рад *Plötzlich diese Übersicht* (1981–) Петера Фишлија и Дејвида Вајса изложен на венецијанском Бијеналу 2013. и сегмент истог, извор: лични архив Милене Јокановић

Много је још радова – инсталација које представљају личне колекције уметника (о којима ће још речи бити касније), чувају фотографије израђене првим фототехникама, предмете који више нису у употреби, много је омажа познатим личностима, попут инсталације у Аргентинском павиљону у целости посвећене сећању на Евиту Перон, али и видео радова снимљених на траци, као и интервенција на већ постојећим видео и музичким делима попут новопроизведеног цртаног филма старом техником у аустријском павиљону или омажа извођењу Равеловог дела у француском. Најзад, огромна инсталација Симона Денија у оквиру централне изложбе у Арсеналу представља критику шизофреније услед технолошких иновација.



Слика 48 и слика 49: Сегмент рада *Animals Wild* Леви Фишер Ејмса (Levi Fisher Ames) изложеног на венецијанском Бијеналу 2013 и сегменти огромне инсталације *Analogue Broadcasting Hardware Compression* (2013) изложени на венецијанском Бијеналу 2013. Извори: лични архив Милене Јокановић

Ипак, поменути Федерико Флориан као још једну карактеристику изложбе у Венецији, с којом се можемо сложити, наводи и *неуспех*, односно разочараност што свет не може у целости да се разуме, сазна, објасни, те да се његова слика представи на једном месту, али и, у критикама често наглашавани, неуспех кустоса да омогући посетиоцу да се снађе у хаосу витрина, цртежа, инсталација и видео радова и да разуме изложбу. У том контексту ће и многи новински чланци постављати питање, није ли *музеј свега* заправо *музеј ничега*?²⁹² Посебан човеков неуспех најзад, представљен радовима који теже да изразе имагинарно и подсвесно, јесте неуспех приликом покушаја разумевања и организовања унутрашњих слика, снова и халуцинација. Улазак у свет подсвесног на изложби најављује друго иконично дело које, као што Ауритијева Енциклопедијска палата стоји на улазу у Арсенале, отвара централну изложбу у просторима Ђардина. Ово дело јесте Јунгова Црвена књига. Везу – која многим на први поглед ове 2013. године никако није била јасна – између два дела изложбе, Ђардина и Арсенала и два дела чији су аутори аутсајдери у свету уметности – Јунга и Ауритија – Црвену књигу и Палату Енциклопедију која отварају ове поставке, Флориан објашњава: „као два пола магнета, ова два *уметничка дела* међусобно се привлаче, кроз указивање да различите али сагледиве хоризонте: на једном крају лавиринт енциклопедијског знања; на другом истрајност човекових напора да досегне невидљиву, натприродну стварност – материјално насупрот нематеријалном, наука насупрот езотеризму, стварно (реално) насупрот сну; али постоји фина линија која везује ове супротстављене стране: осећај фрустрације, разочараности, безобзирности и лудила. Просторије *палате* испуњене су константним, добро прикривеним осећањем стидљивости – ово је шоу о људској врсти и њеним границама, о болу и тузи проузрокованим немогућношћу за потпуним разумевањем света.“ објашњава Флориан.²⁹³

Заиста, према речима главног кустоса: „Енциклопедијска палата је изложба о визијама – рефлексија на чин виђења и, посебно, специфична форма која заузима оквир, врло буквално, у нашој машти (имагинацији). Другим речима, то је изложба о гледању затворених очију.”²⁹⁴ Ово „гледање затворених очију” онда можемо повезати са античким призивањима сећања након „унутрашњег записивања”, али и са

²⁹² О овом проблему посебно је дискутовано у књизи професора Томислава Шоле, (2011), *Према тоталном музеју*, Београд: Центар за музеологију о херитологију Филозофског факултета, Крушевац: Народни музеј, где је питање тоталности као могућности знања посебно проблематизовано.

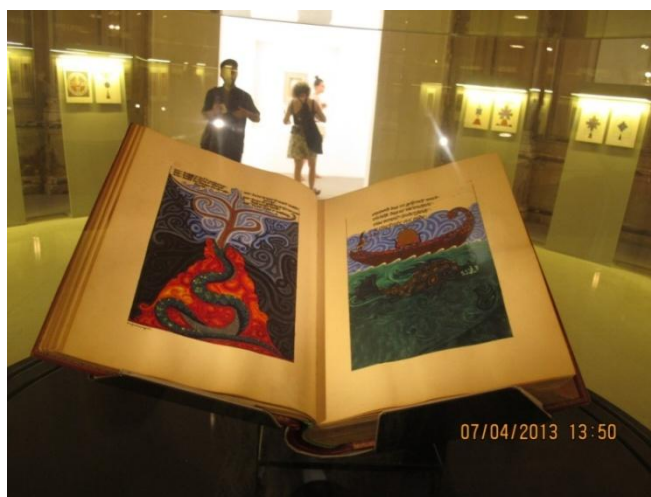
²⁹³ F. Florian, (2013), нав. дело. Превод: Милена Јокановић.

²⁹⁴ M. Gionni, (2013), нав. дело, стр. 27.

унутрашњим сликама које настају док човек сања, халуцинира, а које су посебно занимале надреалисте. „Опкољени обиљем слика које карактеришу нашу садашњост, можемо бити у искушењу да затворимо очи само да бисмо схватили да су слике одувек плутале иза наших капака”, пише Ђони у уводном сегменту каталога изложбе, својеврсне збирке текстова о памћењу, чувању материјалне културе, али и имагинацији, сновима и подсвесном. Енциклопедијска палата је, како он закључује: „изложба која показује стање у којем смо сви: ми сами смо медиј, мењамо слике, или смо чак често запоседнути сликама.”²⁹⁵

2. Отеловљење унутрашњих слика

Када говори о инспирацији за ову изложбу и првенствено упућује на теоријске поставке Ханса Белтинга о *антропологији слике*, Масимилијано Ђони поставља питање: „Која је сврха представљања слике света данас када живимо у ери слике?” Ако „сликовито памћење”²⁹⁶ као унутрашње записивање и окупљање свег знања света на једно место кроз колекције материјалних предмета и литерарних записа добија своје место у Арсеналу (али не искључиво у овим просторијама, већ је централно тежите овог дела изложбе на „енциклопедијском“ памћењу), онда Централна изложба у Ђардинима јесте место за другачије унутрашње слике.



Слика 50: *Црвена књига* Карла Густава Јунга изложена на венецијанском Бијеналу 2013. Извор: фотографију уступила Анђела Назарин (Angella Nazarian)

²⁹⁵ Martin Gayford, (2013), „Ai Wei Wei’s Cell, Sherman Giantess Boost Venice Biennale”, 15.7.2013. Важно је истаћи да Алаида Асман у свом тексту „О метафорици сећања“ пише о суштинској вези између могућности да се нечега сећамо и сликовних представа за које ова сећања заправо везујемо.

²⁹⁶ Milena Gnjatovic, (2015), „Slikovito pamćenje – načini konstruisanja individualnog identiteta/Pictorial Memory – Manners of the Individual Identity Construction“, in: Culture No9, Скопје. (Готфрид Бем у теорију уметности први уводи термин *сликовито сећање* али због начина на који је сличан термин овде употребљен наведен је рад који директно упућује на коришћење термина у горе наведеном контексту.)

Како је поменуто, поставку у Ђардинима отвара *Црвена књига* Карла Густава Јунга из 1930. године али чије је факсимилско издање објављено тек 2009. године. *Libe Novus* или *Црвена књига* је илустровани манускрипт који је познати психолог креирао преко шеснаест година почевши још 1913. године. Колекција само-проузрокованих визија, Јунгова Црвена књига обилује медитацијом на унутрашње слике и снове. Црвена књига, предмет који као ни Ауритијев модел Енциклопедијске палате, није уметничко дело, него изузетна фигурална представа једног дилетанта, представља колекцију „криптограма” сопства, како Јунг објашњава. Јунгова намера да открије и представи индивидуалне фантазије и њихову везу са колективним физичким структурама углавном доминира Црвеном књигом. У својим студијама мита, Јунг је посудио термин историчара Јакова Буркхарта (Jacob Burchardt), који је постао централан за његово мишљење, „термин који данас одзвања новим смислом хитности”²⁹⁷ *Urbilder* или „примордијалне слике”, буквалније „прве слике“, јесте оно како је Јунг описао слике које су способне да комбинују личну судбину са колективном. Ове слике Јунг тражи у својој Црвеној књизи.²⁹⁸

Црвену књигу прати маска – отисак Андре Бретона коју је уоквирио француски скулптор Рене Ише (Rene Iché) 1950. године, као и фотографије Бретонове колекције које је снимио Ед Аткинс (Ed Atkins), одајући почаст овом првом пророку надреализма. Колекција ретког камења коју је сакупио француски писац и надреалиста Роџер Каилој (Roger Kailois) меша геологију са мистицизмом – њихове обојене геометријске шаре и кристалне структуре сугеришу како музеј историје природе, тако и визионарске мапе непознатих пејзажа, док цртежи на црној табли педагога Рудолфа Стеинера (Rudolf Steiner) повезују снове једног идеалисте обухватајући и узимајући универзум као једно цело. Овај својеврсни омаж надреализму само је увод у многа дела како признатих уметника, тако и, још више, дилетаната, стваралаца који нису признати као уметници, односно такозваних аутсајдера са различитим психолошким потребама да своје унутрашње слике испоље кроз цртеже, личне колекције и друге радове, инспирисани сновима, подсвесним и необјашњивим.

²⁹⁷ М. Gionni, (2013), нав. дело.стр. 24.

²⁹⁸ Исто, стр. 24,25.



Слика 51: Маска Андре Бретона, Рене Ише, извор: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скенирана фотографија рада из званичног каталога изложбе

Уметница Ева Котакова (Eva Kotakowa) у својој инсталацији *Асилум* представља „поглед“ аутсајдера и описује да је за потребе овог дела сарађивала са пацијентима психијатријске болнице на ободу Прага. Стога је инсталација заснована на социјалним слојевима и начинима комуникације пацијената.²⁹⁹



Слика 52 и слика 53: инсталација *Asylum* Еве Котакове изложена на венецијанском Бијеналу 2013. и сегмент исте. Извори: лични архив Милене Јокановић и званични каталог Бијенала 2013, скенирана фотографија из каталога.

Ипак, Ђони иде и корак даље, уводећи у свет уметности и самосталне радове ментално оболелих који само због својих психоза имају потребу да стварају, тиме

²⁹⁹ Rachel Wetzler, (2013), *Exhibition Guide, Venice: La Biennale di Venecia*.

бришући границе између уметности и не-уметности, школованих и признатих уметника и дилетаната, али и доводећи у питање институцију бијенала и друге институције у свету уметности и изазивајући лавину напада на овакав концепт.

Посебне полемике изазивају изложени радови покојног Алеистера Кроулија (Aleister Crowley) познатог по својим чланствима у окултним удружењима и сектама које практикују сексуалне ритуале, нарочито оне које је тада (средином 20. века) друштво сматрало табуом. Као свој последњи велики пројекат, Кроули је 1938. године сарађујући са сликарком Фридом Харис (Frieda Harris) започео *Book of Thoth*, ревизију традиционалног виђења тарота. Тако овај изложени рад представља лични пантеон симбола и фигура који пркоси традиционалној имагинацији.



Слика 54 и слика 55: сегменти *Book of Thoth* Алистрера Краулија и Фриде Харис, као и сегмент овог рада изложен у централном павиљону у Ђердинима током венецијанског Бијенала 2013. године. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

„Оправдање“ за поступак увођења радова не-уметника у свет уметности, као што је поменуто, Масимилијано Ђони тражи у теорији Ханса Белтинга. Антропологија слике овог аутора инспирисана је такозваним „сликовним заокретом“ или „иконичним заокретом“ који се с Ничеом догађа као увод у целокупну модерну уметност (надреализам, апстракцију, кубизам) будући да моћ маште као продуктивне игре чулности и разума коначно разара миметички модел слике. Слика више не опонаша стварност (*mimesis*), него је саморазумевајућа из својих властитих „иконичних“ правила. Свет слике као „нова слика света“ мора бити уметнички створен из битних могућности говора слике саме. „Ово је изричито преокретање начина разматрања

историје уметности деконструкцијом појма слике у историји, али и покушајем деконструкције појма повести у слици.³⁰⁰

Ханс Белтинг полази од нужности трансдисциплинарног приступа феномену слике у савремено доба. Захтев за новом научном дисциплином, која за разлику од традиционалне историје уметности проучава историју слике пре и после њеног уласка у свет уметности, произилази из, у ранијем поглављу помињане, поставке о крају историје уметности. Ипак, када је Белтинг 1983. године објавио текст с таквим апокалиптичким насловом и када није било јасно куда води његова идеја, у другом издању своје књиге *Крај историје уметности* из 2002. године појаснио је последице тако радикалног става. Прелаз из историје уметности као хуманистичке дисциплине у науку о уметности, те потом у науку о слици, значио је опроштај са историјско-уметничком концепцијом слике као миметичко-репрезентацијског модела осликавања и приказивања реалности.³⁰¹

Притом је Белтинг заузео став да нова наука о слици нипошто не може бити помоћна дисциплина историје уметности. Наука о слици мора радикално променити спознајну и истраживачку перспективу слике и ликовне уметности уопште. Слика тако у проширеном значењу припада: новим медијима (фотографија, филм, видео, телевизија, интернет), просторима сликовности који надилазе традиционални појам уметности и догађају се у „свету живота“ и опхођењу са сликама у изваневропским културама које су по историјској прошлости много старије од европске. Уметност отуда није висока уметност, него оно што произвођачи и корисници уметничких артефаката, догађаја и акција у околном свету сматрају „уметношћу“. Вероватно је да Белтингова наука о уметности као наука о слици има нескривене мотиве авангардне идеје о укидању разлике између уметности и живота. Ипак, Ђони можда превише буквално схвата овакав став превазилажења „високе уметности“ те брисања граница између света живота и света уметности, па у један институционализовани оквир уводи отеловљена унутрашња стања психичких болесника.

Белтинг се окреће антропологијски оријентисаној науци о слици објашњавајући: „У антропологијском погледу човек се не појављује као власник/господар својих слика, него – што је нешто посве друкчије – као место слика које настајују његово тело; он је

³⁰⁰ Žarko Pačić, (2015) „Dekonstrukcija slike. Od mimezisa, reprezentacije do komunikacije“, preuzeto 7. avgusta 2016. sa: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html, стр. 61.

³⁰¹ Исто, стр. 65.

сам изручен створеним сликама чак и онда када покушава увек изнова њима овладати.³⁰²



Слика 56: Централни графички мотив целокупног визуелног идентитета манифестације Бијенала уметности у Венецији 2013. Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Антропологија слике разуме се као повест човечанства у сликама у различитим историјским епохама, медијима и културама. С телом као местом слике и процес симболизовања на посебан начин постаје антрополошки редукован. Упркос томе што се допушта много начина друштвеног и културног односа спрема тела као места слике, очито је да се тиме слика настоји сместити у социјални контекст настанка тела који одређену слику носи и похрањује, чува и преобликује у примерени хоризонт значења.³⁰³

„Двоструко значење унутрашњих и спољашњих слика не може се одвојити од појма слике и разоткрива управо на тај начин ово антропологијско утемељење. Слика је више од пуког производа опажаја. Она настаје као резултат личног и колективног симболизовања. Све што се дохвата погледом или долази до унутрашњег ока, ако се схвати озбиљно, може бити само антропологијски појам. Ми живимо са сликама и разумемо свет у сликама.“³⁰⁴

Овако постављена теорија о слици је заправо основна инспирација Масимилијана Ђонија за читаву изложбу „Енциклопедијска палата“ и различите слике које су намерно или подсвесно настањене у човековом уму. Спољашње и унутрашње слике онда можемо препознати и у визуелном идентитету изложбе – глави чији је ум настањен концентричним круговима (спирали) информација – лавиринту (немогућег)

³⁰² Hans Belting, (2011), *An Anthropology of Images. Image, Medium, Body*, Princeton University Press, стр. 16, превод: Милена Јокановић.

³⁰³ Ž. Pačić, (2015), нав. дело, стр. 68.

³⁰⁴ H. Belting, (2011), нав. дело, стр. 11, превод: Милена Јокановић.

(све)знања који константно прима и одашиље мноштво представа (једноставно визуализованих као стрелице у два смера) истовремено.

Свет преплављен сликама, односно представама какав данас познајемо, јесте свет испољавања унутрашњих представа кроз различите медије. Ипак, основни медиј у којем се слике стварају одувек је био, па је и данас, човеков ум, својеврсна енциклопедија, односно кабинет чудеса или замак испуњен представама који појединац покушава да оспољи.

2.1 Кабинет чудеса Борхесовог ума

Хорхе Луис Борхес свакако је један од најутицајнијих стваралаца 20. века. Док је својим стилем писања утицао на читаву генерацију постмодерних писаца, својим идејама и метафорама свакако је инспирисао, те и даље инспирише многе визуелне (и наравно, не само визуелне) уметнике. Већ основни елементи Борхесових дела могу нас упутити на бескрајан, чудесан и тајновит кабинет чудеса његовог ума. *Алеф* је тако овом писцу једино место на свету са којег се може сагледати цео универзум и све оно што је у њему, из сваког угла.³⁰⁵ Ова идеја сажимања целог света у једну тачку, у једну љуску, у један *простор*, несумњиво је такође и почетна тачка креирања кабинета чудеса, микрокосмоса свог власника који ће окупити сва знања света на једно место. Уколико пак посматрамо са ове тачке, видећемо вероватно управо Борхесов свемир, његову Вавилонску библиотеку. „Свемир (који неки називају Библиотеком) састоји се од непознатог, можда чак бесконачног броја шестоуганих галерија у чијем се средишту налазе пространи бунари за проветравање оивичени ниским балустрадама.“³⁰⁶ Борхесова библиотека представљајући сложен систем хексагоналних, међусобно повезаних просторија испуњених полицама које су крцате књигама са неограниченим бројем ставова, на неограниченом броју језика, које се могу повезати у бесконачан број различитих интерпретација и својим описом подсећа на кабинете чудеса испуњене мноштвом предмета повезаних у низове чија ће значења ишчитавати свако из перспективе свог микрокосмоса. Ова фантастична библиотека Фукоу ће представљати Лавиринт још једном откривајући спирални вртлог могућих знања и значења. Односи великог и малог у Борхесовој књижевности, те фантастична или имагинарна бића сугерисаће зачудност али и пишчеву маштовитост и способност да се препусти

³⁰⁵ Horhe Luis Borhes, (2004), *Alef*, Beograd: Paideia.

³⁰⁶ Horhe Luis Borhes, (2006), *Vavilonska biblioteka*, u: Маџтарије, Beograd: Paideia, str. 47.

унутрашњим сликама (имагинацији). Нису ово једине идеје због којих се Борхесов ум може сматрати својеврсним *Wunderkammer*-ом који ће, видели смо већ и у примерима дела представљених у *Енциклопедјској палати*, инспирисати многе креативне појединце. Ако је овај писац тако вешто и на толико нивоа подстакао размишљања готово сваког ко је дотакао бар површину његових текстова, онда је вероватно веома искрено запитати се: „Јесмо ли (сви ми) заробљени у Борхесовој библиотеци“³⁰⁷ Сам „вавилонски стил“, као ни многе друге тезе које ће постмодерна теорија усвојити, не би били могући без Борхесовог стваралаштва. И слепи библиотекар Хорхе у *Имену руже* Умберта Ека, један од протагониста романа, заправо је траспонован лик Борхеса самог.³⁰⁸ Лидија Мереник указује да ће управо уз ову књигу бити изражен Еков став, да је „књига увек о другим књигама, да је свака прича коју причамо већ испрличана“. Како она закључује, овиме су „успостављени најважнији темељи постмодерног говора и *мреже* у којој методи интертекстуалности и цитатности играју огромну улогу. (...) Тако бисмо могли да кажемо и да је постмодерно уметничко дело свако оно дело, без обзира у ком тренутку 20. века настаје, *које је о другим делима, које слика већ насликану слику.*“³⁰⁹

Најзад, да ли је онда и Ђони, лутајући кроз елементе које је Борхес препознао, а које су у својим делима отеловили одабрани уметници различитих епоха и аутсајдери у свету уметности, заробљен у огромној Вавилонској библиотеци када поставља питање: Је ли све у мом уму?³¹⁰ И Ђонијева библиотека или *Енциклопедијска палата* понавља многе већ *насликане слике* у историји излагања, те цела поставка тенденциозно оживљава историјски кабинет чудеса.

Свакако сви ми смо, ако не баш у Борхесовом који дефинитивно јесте инспиришући, заробљени у царствима личних унутрашњих слика, баш као што је и Борхес у свом умном кабинету чудеса. Било у реалном музеју, на ђубришту, у некој личној колекцији, или у виду уметничких дела, у енциклопедији или на екрану, предмети и речи су само материјалне представе за које везујемо своје асоцијације, уз помоћ којих памтимо. Суштински, нисмо се много удаљили од античких мнемотехника

³⁰⁷ Трибина под називом: „Јесмо ли заробљени у Борхесовој библиотеци?“ одржана је у уторак 14. јуна 2016. у великој Сали Студентског културног центра у Београду. Снимак трибине доступан на:

<https://www.youtube.com/watch?v=J3hejXYfvUY>

³⁰⁸ Умберто Еко, (2014), *Име руже*, Београд: Вулкан издаваштво. Прво издање на Италијанском језику објављено је у Милану 1980. године.

³⁰⁹ Лидија Мереник, (2009), „Један фрагмент *музеја без зидова* српске уметности 20. века“ у: *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, стр. 159.

³¹⁰ Како је, видели смо, и назван Ђонијев текст у централном изложбеном каталогу.

и унутрашњег записивања, те накнадног призивања асоцијација и присећања. Све ово поново, највише уз помоћ архитектуре самог човековог ума, затворених очију.

3. Кустос у пољу институционалне критике

Како председник Фондације венецијанског Бијенала, Паоло Барата пише у уводном тексту у каталогу, оно по чему је ова изложба посебна свакако је покушај кустоса да одговори на питање: *Шта је уметников свет?* Ћони на ово питање, видели смо, тежи да одговори крајње неубичајеном за бијенале савремене уметности одлуком, да окупи дела савремених уметника, али и историјска дела настала и пре две стотине година, различите радове који ни не тврде да су уметнички али који стимулишу гледаоца да лута и сањари изван стварности, да сања неку другу стварност.³¹¹



Слика 57 и слика 58: Инсталација *Untitled (Learning from that Person's Work)* Мет Маликана на венецијанском Бијеналу 2013. године и фотографија прве верзије овог рада из Лудвиг музеја у Келну из 2005. Извори: лични архив Милене Јокановић и *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скенирана фотографија рада из званичног каталога изложбе

Одабир радова који на било који начин материјализују различите сликовне светове индивидуа, било да су то уметници или дилетанти, у већ поменутом интервјуу са уметничким директором венецијанског Бијенала за ту годину, Франческом Бонамијем, а пре отварања изложбе, за *Artforum*, Ћони описује као покушај да „се бијенале замисли као привремен музеј, пре него као изложба која представља претпостављени *Zeitgeist*.“³¹² Управо око ове замисли конструишу се прве полемике: да ли бијенална изложба треба да буде у форми музејске поставке, те да ли „музеј свега“ како смо већ

³¹¹ Paolo Barata, “An Exhibition-Research“, у: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), Venice: Biennale Arte 2013, Volume I, стр. 15

³¹² M. Gionni, (2013), “Interview”, *ArtForum* 13.6.2016.

видели да називају ово бијенале које не показује јасне критеријуме у одабиру радова, може постојати, или је то заправо, сетимо се и овог питања поново, „Музеј ничега“³¹³?

Вратимо се ипак прво неколико корака уназад и покушајмо да дефинишемо у каквој клими и са каквим тенденцијама се уопште ствара бијенале као једна од манифестација у оквиру институција света уметности која се иницијално супротставља музеју, те у шта оно временом прераста. У својој тези *Поновно промишљање бијенала (Rethinking Biennial)* Марије Ван Хал (Marieke Van Hal) поставља питање шта заправо у свом концепту треба да буде бијенале као излагачка форма. За оптимисте, како наводи, бијенале је критичко место експериментисања приликом прављења изложбе, које уметницима, кустосима и гледаоцима нуди виталну алтернативу у односу на музеје и друге сличне институције, чије институционалне инерције не омогућавају флексибилне и брзе реакције на развој савремене уметности. Неки чак виде форму бијенала као пуну искуствених, чак утопијских могућности, или као сведочанство о промени парадигме: платформа каква није постојала ни у једној другој институцији уметности, за размишљања о питањима попут политике, расе, етике, идентитета, глобализације и постколонијализма у оквирима креирања и представљања уметности. Марије Ван Хал ипак нуди и алтернативно поимање, „за скептике“, којима је реч бијенале временом почела да означава ништа друго до „пренапумпан симптом спектакуларног културног догађаја, резултат једне од најпространијих трансформација света у време капитализма; укратко, Западна типологија чија је пролиферација погодила и најудаљеније делове света где би такви догађаји били нешто мало више од забавних или комерцијално вођених примера дизајнираних да нахране константно ширећу индустрију туризма.“³¹⁴

У овом контексту, многи аутори постављају питање је ли венецијанско Бијенале (и само производ деветнаестог века) заиста права „мајка“ овом жанру и како Каролина Цонс пише, модел за грађење нација и представљање културног наслеђа који подвлачи генеалогiju бијенала? Венецијанско Бијенале, са својим првим издањем из 1895. године, широм света данас се углавном сматра узором за сва будућа бијенала и отеловило је много елемената и карактеристика велике светске изложбе (сајма), који се рефлектују у представљању модерности, концепту земаља-учесница, националним репрезентацијама и павиљонима, интернационалној реторици, очигледним политичким

³¹³ Travis Lepessen, (2013), “Reading the Palace”, *Art in America* 13.6.2016.

³¹⁴ Marieke van Hal, (2010), “Rethinking the Biennial”, Mphil project, London: Royal College of Art, преузето 3. августа 2016. са: <http://researchonline.rca.ac.uk/1350/1/VAN%20HAL%20Marieke%20Thesis.pdf>.

конотацијама, локално-глобалном дискурсу и пројектованим економским бенефитима, да именујемо само најочигледније сличности свих бијенала. Крајем 20. века, долази до појаве коју чак можемо назвати *бијенализација*, те се у духу *фестивализације* карактеристичном за постмодерно доба³¹⁵, и ове смотре савремене уметности, увек са сличним основним карактеристикама, јављају у многим градовима широм света. Наиме, пролиферација бијеналног изложбеног формата у последњих неколико деценија и веома истакнут значај ових манифестација за динамику савремене уметности, довели су до такозване бијеналне културе. И Ана Богдановић ће у свом истраживању закључити да у датом контексту Бијенале у Венецији представља темеље ове изложбене културе.³¹⁶

У историјско-уметничком контексту изгледа као да ентузијазам за модел бијенала као алтернативну платформу за представљање савремене уметности коинцидира са процватом институционалне критике раних деведесетих година 20. века. Елена Филиповић промишљала је разлику између бијеналних изложби и традиционалне музејске поставке јер, како она објашњава, бијенале инсистира на радикалној разлици од идеје музеја, али истовремено оно приказује уметничка дела у посебно конструисаним поставкама које понављају ригидну геометрију са поделама и просторима без прозора, онакву каква је карактеристична за музејске изложбе. Како она закључује, са ретким изузецима, много постојећих бијенала и даље се не разликује од формалистичких поставки традиционално читљивог изложбеног простора, такозване беле коцке.³¹⁷ Фергусон и Хоегсберг (Ferguson, Hoegsberg) препознали су конзистентну и растућу свест да обећање бијенала савремене уметности, посебно као платформе за глобалну размену и као одлазак од музеја, није у потпуности испуњено. Према овим ауторима, бијенале је омогућило развој новог низа тема укључујући и

³¹⁵ Milena Gnjatović, Ana Gnjatović, (2012), "Festivals as Carriers of Arts in Serbia – Problems and Limitations", *Megatrend Review* vol. 9/I, стр. 161-172. – У овом тексту детаљно је објашњена потреба за конструисањем појма *фестивализација* који се односи на пролиферацију фестивала као доминантног облика културне манифестације подржаног од стране већине владајућих културних политика Западне Европе и САД. У овом контексту изводимо и појам *бијенализације*, који није необичан ни ако пратимо истраживања овог изложбеног типа, те термин *бијеналологије* (*biennialogy*) који конструишу Елена Филиповић, Маријеке Ван Хал и Солвег Овстебо желећи да нагласе потребу за систематским истраживањем ових изложбених манифестација: *The Biennial Reader* (2010), Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo (eds.), Berlin: Hatje Cantz.

³¹⁶ Ана Богдановић, (2017), „Изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији (1938 – 1990)“, докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 10.

³¹⁷ Детаљније о изложбеном простору тзв. беле коцке види: Brian O'Doherty, (1986), *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, San Francisco: Lapis Press.

кустоске поступке, као и архитектонску мимикрију музеја у форми модернистичке беле коцке.³¹⁸

Карлос Басуалдо (Carlos Basualdo), како Филиповић тврди, назвао је бијенале фундаментално „нестабилном институцијом“ чији се идентитет можда може дефинисати *ex negativo*, у опозицији са „јасно дефинисаном, самоопседнутом, трајно фиксираном и симболички тешком“ институцијом музеја. Осврћући се на ову појаву нестабилности, Марија Хлавајова (Marija Hlavajova) је сугерисала да „идентитет бијенала обавезно мора бити нестабилан, увек у флуксу и тежак за артикулацију у терминима континуитета или као нечега што је више од суме различитих издања током времена“. Бијенале се позиционирало као супротстављено традиционалним Западним институцијама музеја који су дуго били сматрани конвенционалним у форми, тешким у својим делатностима, усидреним у монументалним стабилним архитектонским здањима пуним неутралних простора и оптерећени нефлексибилним системима одговорности. Утопијско обећање бијенала било је да ће бити место експеримента, континентности, тестирања, различитости и питања. Ипак они стабилнији опоненти бијеналима (не само музеји, већ и уметнички центри, *Kunsthallen* и др.) су се такође развили, проузрокујући то да се разлика између ова два временом промени. И успут, упркос својим претензијама ка институционалној критици, само бијенале је постало још једна у низу институција у свету уметности.³¹⁹

Још једна негативна реакција на процес *бијенализације* био је аргумент који деле многи теоретичари уметности и писци који критикују бијенала као феномен масовне културе и културног туризма. Оба концепта имају јаку негативну конотацију међу већином уметничке елите широм света. Овде се бијенала разумеју као уско везана за дипломатију, политику и трговину, или, како су други тврдили, производе маркетинга града. Венецијанско чини се, окупља највећи број трговаца уметницама, бизнисмена који ће усидрити своје јахте у овом заводљивом граду на води и уживати у карневалу визуелне уметности, богатој трпези и новим познанствима током дана отварања бијенала. Заиста, од самог оснивања Бијенала у Венецији, недвосмислено се тежи подстицању динамичног уметничког тржишта од којег би и сам град имао велике користи.³²⁰

³¹⁸ Elena Filipović, (2014), "The Global White Cube", преузето 6. августа 2016. са: <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.WV6i-qI2Va8>

³¹⁹ Исто.

³²⁰ Enzo di Martino, (2013), *La Biennale di Venezia (1895-2013)*, Venezia: Papiro Arte, стр. 8,9.

Према многим критикама дакле, бијенале је као форма и идеја засигурно застарело, но занимљиво је видети да се управо у оквиру централне изложбе венецијанског, главни кустос, као и многи уметници које он окупља, те кустоси који раде мање изложбе, а у оквиру Бијенала, поигравају са овом институцијом уметности, позицијом кустоса у савременом контексту, те сугеришу њене негативне аспекте кроз своје радове. Овакав вид институционалне критике који долази „изнутра“ односно настаје у оквирима саме институције, најавили смо у прошлом поглављу, а управо је својствен почетку овог века.

Окарактерисан као *Нови институционализам*, тј. као продуктивна институционална рефлексија, која није ограничена на изложбени простор, јер уметници дизајнирају, архивирају, интервенишу у институцији, поменуто Андреа Фрејзер, затим Бењамин Бјухлох и други, овај су обрт тумачили као „обрт од споља ка унутра”, јер су структуре институционалне критике потпуно интернализоване. „Док *Нови институционализам* подразумева специфичан геополитички контекст лоциран у Западној Европи крајем прошлог и почетком овог века, при чему је институција схваћена као институција уметности и институција друштва, савремена институционална критика пропагирана је од стране кустоса и директора институција, чији је циљ модификација и редефинисање деловања кустоском праксом која уводи нове могућности – активне форме су способне да отелотворе дискрепанције и клизаве, недеklarисане форме моћи.“³²¹

3.1 Савремени кустос као аутор³²²

Појава кустоса, као значајног актера у оквиру света уметности, занимљиво је, коинцидира са појавом савремености седамдесетих и осамдесетих година 20. века. Наиме, са појавом Харалда Земана (Harald Szeemman) и његових ауторских изложби у Немачкој крајем шездесетих и током седамдесетих година 20. века, (1969), затим Сит Сигелауба (Seth Siegelaub) и Валтера Хопса (Walter Hopps), који су деловали у америчком контексту, Јана Хуга (Jan Hoet) и Каспара Кунига (Kaspar König) у претежно

³²¹ Према: Kistler, Gnassounou (2007), у: М. Тирић, (2012), нав. дело, стр. 101.

³²² Савремене музејске студије праве јасну разлику између (традиционалног) кустоса – администратора и чувара, онога ко је задужен за бригу о музејској збирци, те је стога запослен у оквиру институције и, са друге стране, кустоса – аутора, односно куратора, ствараоца садржаја. Овај други неретко и није надлежан за неку музејску збирку већ најчешће курирајући изложбе савремене уметности, активно промишља савремене друштвено-економске околности, критикује их и/или подстиче публику да их преиспитује.

германском подручју, Понтуса Хултена (Pontus Hultén) у Шведској, Давора Матичевића у Хрватској, дошло је до видљивијег издвајања индивидуалних диспозиција значајних за настанак кустоске професије, која уноси промену у односу на поимање уметности, друштва и политике. Промена је остварена као принцип интерне хијерархизације, и она подразумева помак од поимања кустоса као неког ко води рачуна о уметничким радовима у административном историчарско-уметничком смислу до неког ко има активну и креативну улогу у продукцији изложби.³²³ Можда је најеклатантнија личност у овом контексту Хералд Земан (Harald Szeeman), шведски историчар уметности и уметник који је померио погледе на позицију и улогу кустоса и вероватно највише утицао на развој кустоских пракси у последњим деценијама 20. и почетком 21. века. Земанове изложбе: *Документа 5* и *Када ставови постану форма* незаобилазан су пример у овом контексту, а видећемо, ова друга добија и свој омаж у оквиру венецијанског бијенала 2013. године.

Како Никола Крстовић поентира: *„Документа 5* су била, заправо стодневни процес. Генеричко име било је: *Питања реалности: Свет-Слика данас*. Подељена на 15 дискретних сектора, изложба је уствари представљала не само реалност уметничких дела, већ и широко поље визуелне културе: радове ментално оболелих, слике научне фантастике, политичку пропаганду, новчанице швајцарске банке, ‘тривиалреализам’ – кич објекте као што су папини сувенири, војне инсигније, баштенски патуљци. Поред ових ‘малих’ поставки биле су и три тематске панораме савремене уметности од којих је наконтроверзнија била она насловљена као ‘индивидуалне митологије’, а кроз њих 70-ак уметника перформанса, инсталације и процесуалне уметности. Изложба *Документа 5* је веома храбро покушала да премости јаз између уметности, културе и науке и ширих слојева друштва.³²⁴ Аналогије између Ђонијевог кустоског поступка приликом одабира мистика, аматера, ментално оболелих заједно са признатим савременим уметницима који своје индивидуалне космологије изражавају кроз колекције предмета отргнутих из свакодневице, перформативну уметност или нове медије, те спајање уметности и науке у форми *Wunderkammer*-а, иако не одговарајући на исту тему изложбе, очигледне су. Мишљења о Земановој изложби и тада су била подељена када је реч о авангардности приступа, те спајању „високе“ и „ниске“ културе, али и када је реч о кустосовом преузимању улоге креатора „изложбе о изложби“. „Замењивањем дефинишућег ауторитета историје уметности индивидуалним

³²³ М. Ђирић, (2012), нав. дело, стр. 19.

³²⁴ Никола Крстовић, Милена Јокановић (2017), *Девет смрти кустоса*, у штампи.

митологијама, *Документа 5* представљала је обрт у сваком случају. И упркос, или можда баш због, контроверзи и инхерентних контрадикторности које су се везивале за овај догађај, он наставља да служи као модел за савремену изложбену праксу и узор за креаторе изложби.³²⁵ *Документа 5* добија своје поновно извођење, *reenactment*, 2007. године. Ова изложба која оживљава, али и музеализује већ одржану, а чији је кустос био Давид Плацкер (David Platzker) преиспитује ток, изложбени концепт и критичке последице оригиналне презентације кроз штампане материјале произведене у Каселу у Немачкој за изложбу 1972. године. У изложбу је овом приликом укључена и копија магазина „Октобар“ у којем се налази приказ изложбе „Документа 5“ критичара Картера Ретклифа (Carter Ratcliff) и Лоренса Аловеја (Lawrence Alloway) у којем Аловеј описује изложбу као нешто између супермаркета и *Wunderkammer*-а.³²⁶

У овом контексту занимљиво је да се баш у оквиру венецијанског бијенала 2013. године, како је горе поменуто, догађа још један *reenactment* изложбе овог истог, вероватно најеклатантнијег независног кустоса двадесетог века. Овога пута у питању је оживљавање Земанове изложбе: Уживо у твојој глави: *Када ставови постану форма. Радови – концепти – процеси – ситуације – информације (Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, поставке из 1969. године која се сматра једним од најреволуционарнијих Земанових радова. Питање које се поставило приликом поновног извођења ове изложбе на Венецијанском бијеналу 2013. године било је: како би изгледали стари ставови уколико би поново могли да постану форма? Организована од стране Прадине фондације (Fondazione Prada), изложба: *Када ставови постану форма: Берн 1969/ Венеција 2013* у Ка Корнер де ла Ређина (Ca' Corner della Regina) амбициозно је дизајнирана како би реконструисала Земанову оригиналну поставку.

„Успоном студија за кустоске праксе у свету, или како би се код нас можда најтачније превело као Студије баштине, Земанова изложба досегла је готово митски статус. Не чуди стога, у ери *re*-конструкција, да је кустос Ђермано Ђелант (Germano Celant) у сарадњи (како се наводи на званичном сајту „у дијалогу“)³²⁷ са уметником Томасом Демандом (Thomas Demand) и архитектом Ремом Колхасом (Rem Koolhaas),

³²⁵ Преузето 8. августа 2017. са: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5#

³²⁶ Group of Authors, (2007), “Art in Review“, New York Times, September 7, 2007: преузето 8. августа 2017. са:

<http://www.nytimes.com/2007/09/07/arts/design/07gall.html?ex=1346904000&en=35c6aa95c068d928&ei=5124&partner=permalink&expod=permalink&r=0>

³²⁷ Преузето 8. августа 2017. са: <http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>

иначе директором наредног, архитектонског бијенала у Венецији (2014. године) одлучио да се ‘позабави’ веома изазовним подухватом ре-инсталирања ‘тих старих ставова’, оживљавања ‘тих славних форми’ и постављања питања како они функционишу данас.³²⁸ Наиме, поновна поставка целокупне изложбе и то у потпуно новом простору приватне фондације коју поседује Миућа Прада, а у оквиру 55. венецијанског Бијенала отежава анализу саме поставке, усмеравајући нас колико ка ре-креацији, толико и ка новој врсти оригиналности.



Слика 59/ Слика 60: Поставка *Када ставови постану форма* у Kunsthalle, Берн, 1969. године.

Извор: contemporarydaily.com /Поставка : *Када ставови постану форма: Берн 1969/ Венеција 2013* у Ca' Corner della Regina, Извор: observer.com

Ре-креирање у смислу музеализације, или како Крстовић истиче: „*тачније музеизације* која је каткад и добар институционални процес за сагледавање пролазног времена музеја или интерне евалуације“, не представља искорак у кустоском смислу. Она може појачати институционалну важност, али не доноси нове иницијативе, не отвара нова врата и изазове. Односно, може представљати онај моменат у којем је најочитије да кустоси, односно кустоски ангажман није истоветан ономе што се дефинише као институционално деловање. У том смислу изложба Прадине фондације имала је сасвим другу мисију, а то јесте позиционирање на светској сцени савремене уметности. И то, опет, не кроз поставке „нове“ савремене уметности (које Фондација иначе има) или нове концепте и идеје, већ кроз позиционирање мисије на музеолошком „тржишту“. У контексту расправе о интернализованом институционалној критици која у овом случају можда и није до краја успела, занимљив је Крстовићев закључак:

³²⁸ Н. Крстовић, (2017), нав. дело

„Ако се ослања на историјски отклон од текућих пракси 1969. године и репозиционира их у савременом контексту, то пре сведочи о покушају да се естаблирају неки нови духови побуне. Но како поставка *Ставова* делује хладно и естетизовано, насупротив оригиналној врелини и хаотичном процесу оригинала, поставља се питање етикетирања ‘побуне’ као дела естаблишмента, односно ‘дозвољене, дозирање и контролисане’ побуне претворене у слику, имаџерију и естетику. ‘Дијалог’ кустоса, архитекте и уметника у том смислу такође представља редукцију, односно шаблон у којем је свака од рола унутар дијалога базирина на маниристичким играријама и интелектуализованим и елитизованим стереотипима. У светлу свега овога, поставља се наравно питање ауторства, права и позиције кустоса: кога, заправо, у овом контексту представља (било који) Ђермано Ђелант.³²⁹“

Ако се вратимо сада ипак на централну бијеналну изложбу и њеног главног кустоса, Масимилијана Ђонија, како и сам уметнички директор бијенала признаје, млад кустос, односно кустос који прати савремене тенденције кустоских пракси, до 55. Бијенала, у Венецији никада није био координатор, односно креатор програма. Иако је изложба одувек представљала савремене уметнике, 39-огодишњи Ђони, најмлађи је главни кустос у историји венецијанског Бијенала, те се сматра и првим *савременим* кустосом одабраним за Бијенале у Венецији ако се размишља у контексту тенденција савремене кустоске праксе. Интересантно је онда да управо овај кустос бира да представља прошлост, подједнако као и садашњост када одлучује ко ће се на изложби представити. Како Ђони објашњава, савременост јесте способност да се буде анахрон, да се обухвати прошлост, садашњост и да се управо од ова два креирају пројекције за будућност.

У изазову да представи тренутну слику савремене уметности у целом свету, а на једном месту, Ђони говори као о подједнако утопијској идеји попут оне да се креира простор који би обухватио сво знање овог света на једном месту. Тако се кустос, иако окупљајући на једно место преко 4000 експоната, те уврстивши два пута више уметника него што је то био случај у претходним издањима Бијенала, и даље поиграва са концептом бијеналне изложбе намерно од ње правећи привремену музејску поставку и мирећи дихотомију ова два, или је пак додатно изазивајући? Сви представљени уметници, затим чак 88 представљених националних павиљона, и даље не чине „ни половину мапе света“, закључиће Ђони. Чак и просторе хангара Арсенала који су имали потенцијала да буду „немодернистички“, Ђони тенденциозно претвара у низове белих коцки овде сугеришући чак и историју музеја са својим претечама у кабинетима

³²⁹ Исто.

чудеса, а стварајући свој „музеј свега“ на неколико месеци у белим коцкама бијенала (и овиме бивајући негде између критике бијенала и истовремене одлуке да не одступа од онога што се, видели смо, сматра карактеристиком поставке за свако, па и венецијанско Бијенале).

Ипак, оно што јесте највећи изазов који Ћони поставља пред савремени свет уметности, јесте већ помињано, увођење аматера, дилетаната или како их он назива: *аутсајдера* у оквиру институције света уметности. Границе између света уметности и стварности без сумње су оваквим чином замагљене. О овом толико дебатованом инсајдер – аутсајдер односу, критичар Ден Фокс (Dan Fox) коментарише: „можда Ћони јесте окупио велики број уметника који изражавају интензивне личне космологије на превише узвишеном месту за то – у неким тренуцима чинило се као да сте на забави на којој вас сваки гост пресреће не би ли са вама разговарао о дефиницији универзума радије него да вас пита како сте – али ја ниједном нисам био ускраћен да нешто откријем, мислим о нечему, научим, сложим се или одбацам нешто.“³³⁰ С друге стране, у *АртМагазин*-у за јул/август 2013. излази опсежна критика у којој је између осталог дотакнуто и питање увођења не-уметника у институцију венецијанског Бијенала и на ову изложбу: „Посматрач је укочен у пасивности тако да је моћ да се одлучи између једне и друге ствари – да не говоримо о прављењу разлике између доброг и лошег – потпуно еродирана. Није ни потребно истицати политичке паралеле. Поменута намера о „замагљивању линија (граница)“ између уметности и не-уметности не служи ничему јер, без контекста, сва дела су умањена, постајући само много визуелне буке. Ћони се жали да је модел бијенала „заснован на неостваривој жељи да се бескрајни светови савремене уметности скупе у један простор, задатак који се сада чини апсурдним колико и Ауритијев сан. Одговор на ово сигурно није гурање посматрача у још даље светове који имају мало или ни најмање везе са уметности.“ Свакако, оваквим чином Ћони узбуркава и уметничко тржиште. Јер, венецијанско Бијенале јесте догађај који ће окупити највећи број светских галериста, колекционара и арт дилера на једном месту током три дана отварања. Али, шта се дешава са уметничким тржиштем када догађај на чију је само организацију централне изложбе потрошено 4,3 милиона евра, окупи мистике, окултисте и аматере који пре сто и више година када су нешто сакупљали,

³³⁰ Dan Fox, (2013), “55th Venice Biennale: Afterthoughts“, *Frieze Magazin* 4.6.2013, preuzeto 13.8.2016. sa: <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-afterthoughts> , превод: Милена Јокановић. У контексту критике изложбе веома често се за ово Бијенале користи англосаксонски израз: show који је овде дословно и преведен јер се, у духу језика, али и у духу критике саме, односи на сензационалистички и спектакуларан савремен догађај.

цртали или записивали, нису сањали ни о излагању својих представа подвести јавности, а камоли продавању истих на данашњем уметничком тржишту? „Друга жалба на Ђонијев шоу коју сам неколико пута чуо била је да он није ’укључио савремени дискурс’, иако је само неколико њих умело да ми објасни шта је тај савремени дискурс. Претпостављам да је за неке VIP посетиоце током дана отварања савремени дискурс био сусретање са ’препознатљивим (етаблираним) именима’ или ’ониме што колекционари купују’³³¹ Дакле и аспект укључивања радова мртвих уметника, те непознатих аутора, веома је утицао на уметничко тржиште савремене уметности.

Кустос централне изложбе ипак није једини који се поиграва са овим питањима положаја уметности у капиталистичком систему, те, у контексту Земанове изложбе већ помињаним односима између „високе“ и „ниске“ уметности и односима између уметности и робе о којима смо већ толико расправљали, а који изгледа постају још комплекснији у 21. веку (или уопште више нису комплексни јер је уметност временом прихватила да је постала роба, бар у случају пристанка уметника да излаже на Бијеналу?).

4. Савремени уметник као колекционар

Док многи уметници у оквиру централне изложбе венецијанског Бијенала представљају своје колекције – инсталације настале од одбачених предмета нађених на буљим пијацама, у антикварницама и на отпадима, интересантни су и они у националним павиљонима који веома добро одговарају на идеју Ђонијеве централне поставке. Свакако, креирање уметничких дела од самих уметникових колекција, бар на овом Бијеналу, као да за креаторе саме има један од два основна циља (који се наравно, међусобно не искључују већ само делује да у радовима по један превладава). С једне стране уметници се оваквим радовима придружују актерима у пољу институционалне, па и шире друштвене критике. С друге стране, уметнику колекција постаје медиј његовог израза желећи да, (као што је то случај у музеју), сакупљене предмете организује у себи значајне низове семиофора³³², те сачува личне успомене у овим објектима пуним сведочанственог потенцијала.

³³¹ Dan Fox, (2013), нав. дело. Превод: Милена Јокановић.

³³² Како смо видели, овај термин вешто дефинише Кжиштоф Помиан. Види: Уводно поглавље овог рада: „Колекционирање као истраживачки проблем“, стр. 23.

4.1 Уметник у пољу³³³ друштвене критике

У контексту позиције институције Бијенала у свету савременог уметничког тржишта, тешко је не поменути уметника Цереми Делера чији су радови одабрани да током 2013. године репрезентују Уједињено Краљевство. Овај уметник на читавом једном зиду националног павиљона прави мурал колосалног Вилијама Мориса (William Morris, деветнаестовековни британски песник, уметник и веома истакнути друштвени активиста)³³⁴ који се уздиже из венецијанске лагуне и потапа огромну јахту милионера. Приликом отварања Бијенала и тада, као и сваке године, стајали су редови оваквих јахти окупирајући овај град док њихови власници уживају у уметности и карневалу социјализације који долази заједно са данима отварања бијенала, једног од најзначајнијих догађаја у календару светске савремене уметности. Ипак, и на наредном уметничком бијеналу 2015. године, осећај политичке забринутости и агитације је поново у ваздуху док уметник



Слика б1: Мурал са представљеним колосалним Вилијамом Морисом који потапа Јахту у Венецији, рад Церемија Делера на зиду павиљона Велике Британије на венецијанском Бијеналу 2013, а у оквиру изложбе: *The English Magic*. Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

³³³ Појам *поља* на које се у овом контексту мисли уводи Пјер Бурдије 1969. године кроз идеју *интелектуалног поља* коју ће детаљно разрадити у студији из 1992. године: „Правила уметности. Генеза и структура поља књижевности“ (издање „Светови“, Нови Сад). Интелектуално поље је према његовом становишту, део друштвеног простора који тежи да функционише као симболички простор, поље на којем се, као аутономном јавља и сусреће у процесу стваралачке комуникације један чисто интелектуални слој који „се дефинише насупрот економској, политичкој и верској власти.“

³³⁴ У контексту ове теме, како због утицаја на студије баштине, тако и због саме Венеције, занимљив је утицај Дона Раскина и његовог тротомног дела: „Камење Венеције“ на Вилијама Мориса из којег Морис једно поглавље(“The Nature of Gothic”) чак посебно и објављује. Види: John Ruskin, (1851-53), *The Stones of Venice. Volume the First. The Foundations*, 1851; *The Stones of Venice. Volume the Second. The Sea-stories*, 1853; *The Stones of Venice. Volume the Third. The Fall*, 1853, London: Smith, Elder & Co.

Церери Делер учествује у још експлицитнијој критици позног капитализма сарађујући на креирању рада који је овога пута део централне изложбе. Кустос поставке 2015. године, Оквуй Енвезор (Okwui Enwezor) одабира да представи литерарно дело: *Капитал* Карла Маркса. Сваки дан Бијенала, перформери су читали ово дело, док је читања режирао Исак Жулиен (Isaac Julien), британски редитељ и уметник. Кустос Енвезор објашњава: „Желео сам да урадим нешто што има савремену релевантност и говори о ситуацији у којој се налазимо. И тако сам мислио о *Капиталу*, књизи коју нико није читао, а сви је или мрзе или цитирају.“³³⁵ Читања *Капитала* организована су у новом простору за перформансе, такозваној *Арени* у централном павиљону у Ђардинима, а прате их разнолики догађаји и перформанси који на различите начине промишљају текст. Ови укључују и деветнаестовековне „broadsides and ballads“ које курира Делер. „У терминима самог Бијенала, нисам био превише заинтересован шта се дешава у Риви дељи Скиавони (Riva degli Schiavoni, где су паркиране неке од јахти). Наравно да је то било оно што ме је инспирисало, али ја сам желео да дам смисао мудрости ономе што следи. Желео сам да учиним ствари мало трезвенијим, недраматичним, дубоко рефлексивним, дубоко политичким.“, објашњава Енвезор.³³⁶

Рад још једног изузетно познатог уметника – активисте, Ајвеивеиа (Ai WeiWei), са делима још три одабрана уметика, представља павиљон Републике Немачке на венецијанском бијеналу 2013. године. Инсталација „Бенг“ (Bang) Ајвејвеја један је у низу радова овог уметника који алудирају на губитак традиционалних вредности у ери свеопште индустријализације и глобализације. Вративши се након 12 година живота у Сједињеним Америчким Државама назад у Кину, овај, већ тада уметник-активиста, почиње да изучава промене вредносних система и начина живота након културне револуције у својој постојбини, те да сакупља одбачене предмете који излазе нагло из употребе услед увођења машинске производње. Предмете које сакупља, уметник уграђује у своје радове увек их контекстуализујући у духу критике капиталистичког система, владајуће политике и свеопште глобализације. Монументална инсталација „Бенг“ тако је један од резултата овог уметничког пројекта. Наиме, након поменуте културне револуције у Кини, мануфактурна производња до тада веома честих у кућама, дрвених столица – треножаца, забрањена је, те су исте замењене пластичним и

³³⁵ Интревју води: Charlotte Higgins, (2015), “Das Kapital at the Arsenale: How Okwui Enwezor Invited Marx to the Biennale”, *Guardian* 7. мај 2015, преузето 7.8.2017. са:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/07/das-kapital-at-venice-biennale-okwui-enwezor-karl-marx>

³³⁶ Исто.

металним индустријски произведеним столицама. Уметник сакупља чак 866 раније употребљаваних треножаца и распоређује их по читавом простору у тродимензионалну инсталацију.



Слика 62: Инсталација Бенг Ајвејеја у Немачком павиљону на венецијанском Бијеналу 2013, Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Ова огромна ризомска структура с једне стране говори о растућем броју организама у метрополама (мега-градовима) на свету, док са друге стране, појединачне столице могу бити интерпретиране као метафора за појединца, индивидуу и њен однос према свеобухатном и ексцесивном систему у постмодерном свету који се развија брже него што сам може да постигне. (Можемо увидети и сличности између овог и других Ајвејејевих радова са већ помињаним радовима уметника Владимира Перића који се такође представља на овом Бијеналу у оквиру Павиљона Републике Србије.)

Рад уметнице Сапе Сзе (Sarah Sze): „Triple Point“ у павиљону Сједињених Америчких Држава представља опет занимљив, *site-specific* рад. Ова уметница се више од две деценије уназад бави управо постављањем различитих инсталација у архитектуралне просторе које пре тога упознаје, сагледава у историјској перспективи али и са данашњег аспекта, те поставља питања о њиховом тренутном стању, очувању, начинима коришћења... „Triple point“ отеловљује више различитих пракси својствених овој уметници. Ипак, централно за рад јесте питање *комаса* и жеље да се појединац позиционира негде у дезоријентишућем свету. Свака просторија северноамеричког павиљона функционише као место експеримента у којем објекти покушавају да постану инструменти или асамблажи који теже да измере или моделују универзум. Критикујући различите аспекте *дезоријентишућег света*, уметница своју инсталацију креира више од три месеца интензивно лутајући венецијанским каналима и

сакупљајући елементе урбаног пејзажа овог места: како отпатке, карте за јавни бродски превоз (Ferrovia – јавни превоз карактеристичан за Венецију с обзиром на то да су ово линије које путују кроз канале, водом, а не друмом), тако и мале фрагменте скулптура које су расуте по сувенирницама и крововима око централне Улице Гарибалди, а које уметница случајно проналази. „Изложба насељава зграду павиљона али и Венецију, навигира њеним собама, срastaјући са системима и најзад дегенеришући се у остатке – у покушају да упише веома крхак лични поредак у дезоријентишући универзум“, објашњава и сама уметница своје личне потраге за сврхом у владајућим системима вредности.³³⁷



Слика 63: Сегмент инсталације *Triple Point Care* Сзе у оквиру Павиљона Сједињених Америчких Држава на венецијанском Бијеналу 2013. Извор: Лични архив Милене Јокановић

Најзад, ако се вратимо искључиво критици институције у свету уметности, уметник Алфредо Џар (Alfredo Jaar) изложивши макету Ђардина који на сваких неколико минута буквално потону у жабокречину, изјављује: „Бијенале, са својом застарелом структуром националних павиљона, рефлектује прошлу еру.“³³⁸ У својој основној идеји замишљено као велики скуп намењен репрезентацијама нација, венецијанско Бијенале се заиста не разликује много од идеје деветнаестовековног

³³⁷ Преузето: 16.8.2017, са: <http://www.sarhszevenice2013.com/the-exhibition/sarah-sze-triple-point>, превод: Милена Јокановић

³³⁸ Faye Hirsh, (2013), “A Post-Pavilion Biennale? An Interview with Alfredo Jaar”, *Art in America*, 2. јул 2013, преузето 12.8.2017. са: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/a-post-pavilion-biennale-an-interview-with-alfredo-jaar>, превод: Милена Јокановић

музеја – репрезентативне националне институције која је данас, видели смо, толико превазиђена. Али, како уметници одговарају на овај проблем? Након смрти историје уметности и уласка у оквире визуелне културе, и музеј, односно његова претеча и основна идеја – кабинет чудеса, прераста у својеврстан уметников медиј, који је у случају Бијенала 2013. године (и наравно не само у овом случају) поново институционализован.

4.2 *Wunderkammer* као уметников медиј

Као што је, када данас размишљамо о историјском кабинету чудеса, у лику колекционара тешко раздвојити улоге креатора, односно уметника и организатора сопствене слике света, односно кустоса, тако је и у *Wunderkammer*-има савремених уметника готово немогуће раздвојити улогу уметника и кустоса. Видели смо већ да кустос постаје својеврсни стваралац када је поље савремене уметничке праксе у питању, али, осврћући се на Папићев *Унутрашњи музеј* или Перићев *Музеј детињства*, сећамо се да је и уметник у савременом свету уметности небројено пута преузео улогу кустоса. Ни бијенална изложба 2013. године није заобишла овакву праксу.

Масимилијано Ђони познатој америчкој уметници, а истовремено и колекционарки, Синди Шерман (Cindy Sherman), поверава читав један сегмент Арсенала да она одабере уметнике и курира део велике централне изложбе. Ако је уметникова колекција представљена у великој музејској институцији својеврстан музеј у музеју, онда је ова интервенција Шерманове свакако изложба у изложби, а пре *Wunderkammer* у *Wunderkammer* -у Арсенала. Лични имагинарни музеј, Синди Шерман представља кроз лутке, манекене, идоле, али и фотографије, слике, скулптуре и религиозне предмете и цртеже затвореника. Сви ови експонати заједно конструишу један необичан, можда чак чудесан спој, анатомски театар у којем се могу контемплirati улоге слика тела у репрезентацији и перцепцији сопства. Своју личну слику света, Шерман бира да представи кроз радове преко 30 уметника, врло често истовремено и колекционара међу којима на пример Линда Фрењи Наглер (Linda Fregni Nagler), размишљајући о представи тела жене са дететом, сакупља 997 дагеротипија, амбротипија, феротипија, албуминских позитив фотографија и полароид фотографија које су постављене у импозантну, 15 метара дугачку витрину.



Слика 64: Инсталација *The Hidden Mothers* Линде Фрењи Наљер на венецијанском Бијеналу 2013 у оквиру сегмента који курира Синди Шерман. Извор: лични архив Милене Јокановић

Овом својеврсном музеју првих фотозаписа у оквиру изложбе, и сама кустотскиња сегмента, Синди Шерман, додаје своју колекцију од неколико стотина фотографија. Кабинет чудеса је у овом контексту недвосмислено медиј уметничиног израза, али занимљиво је, као и у историјском претку музеја, Синди Шерман преузима у Венецији 2013. године троструку улогу: кустоскиње, уметнице и колекционарке, поново бришући можда и вештачки успостављене границе између ове три улоге и то овога пута у оквиру институције света уметности, а не иза затворених или полу-отворених врата свог приватног животног простора.

И независни кустос Џејмс Патнам из Велике Британије у својој књизи „Музеј као медиј“ означава присутност употребе естетике и концепата *Wunderkammer*-а у уметности двадесетог века, али и тенденциозну употребу музеја као медија од стране савремених уметника и кустоса. Наводећи примере радова Марсела Бродерса (Marcel Broodthaers, инсталација *Musee d'Art Moderne u stanu umetnika 1969 godine*), Даниела Споерија (Daniel Spoerri, инсталација *Musee Sentimental, Kunstverein, Keln, 1979*), Кристијана Болтанског (Christian Boltanski, различити примери његових инсталација – архива), Демиена Хирста (Damien Hirst, инсталација: *Dead Ends Died Out, 1993*), али и Фреда Вилсона (Fred Wilson, рад *Mining the Museum*) и његову интервенцију на сталној поставци Историјског музеја у Мериленду. Док закључује да су савремени уметници користећи медиј музеја, те могућности класификације, интервенције на поставци, изненађивања посетиоца одабиром материјала и предмета за инсталацију коју ће сместити у контекст музејске поставке у света уметности (опушци цигарета и слично),

критиковали саму институцију музеја³³⁹, што јесмо закључили анализирајући примере одабране за ово истраживање, овај аутор не размишља о потенцијалима које претеча музеја, односно *Wunderkammer* има како за све оно што и сам наводи, тако и за представљање личног уметничког универзума кроз овај медиј. Управо у почецима музејске мисли, односно у идејама кабинета чудеса и свим односима у којима се предмети у овој наизглед хаотичној колекцији налазе, значењима које они у њој добијају, значајима које скупине предмета имају за свог власника, естетици саме поставке и другом, видели смо, крију се могућности изражавања микроуниверзума уметника, критике владајућег система вредности, па и музејске институције, те могућности повратка *идеји* музеја (како је дефинише Глужињски).

4.3 Заокрет ка почецима музејске мисли у савременој уметности или увод у закључак

Ако се након свега у овом поглављу представљеног, као онога што је слика света савремене уметности и савремених уметника као колекционара, вратимо *дијалогу између савремене уметности и музеја* Жана Клера, занимљиво је његово, раније поменуто, схватање музеја као *преплитања* односно *интертекстуалности*.³⁴⁰ Под оваквим музејем Клер подразумева тип односа у којем дело јукстапонира музеју једну врсту немогућности разумевања јер уобичајени кодови нису више применљиви. Два су типа примера уметничких дела – *музеја преплитања* за Клера. Једне он препознаје у делима Болтанског, Л’Га и Бертилена, документима, архивима, текстовима, фотографијама и збиркама малих предмета који су у исто време и занатски довршени и извитоперени, а сви су заправо сведочанство о неким изузетним тренуцима из уметничког живота. Занимљиво је и питање које поводом оваквих дела Клер поставља, а на трагу расправа везаних за бијеналну изложбу 2013. године: „Да ли је још увек реч о нечему што је у вези с уметношћу, *aesthesis*-ом, опажањем, тј. нечим што је настало да би било гледано? Или је та активност повезана с неким типом сазнања, нечим између етнологије и психоанализе? (...) То нису ни предмети начињени у спознајне сврхе пошто њихово промишљање или дешифровање не пружа никакво сазнање. Као да се ту уметничко дело заснива на чудном споју пародије сазнавања и

³³⁹ James Putnam, (2009), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, second edition, London: Themes and Hudson.

³⁴⁰ Клоров *дијалог* између уметника и музеја анализирали смо у поглављу: „Кабинет чудеса као инспирација за модерне уметнике“, односно потпоглављу овог сегмента: „Дијалог између уметника и музеја у модерно доба“, стр. 69 овог рада.

илузије сагледавања. (...) Дело је заточено у пуком идиотизму – запажа се очигледна сродност са неким производима душевно оболелих – и повлачи се у чисту невидљивост.³⁴¹ Блиским оваквим поступцима Болтанског, Клер види и стваралаштво многих савремених уметника који креирају властите музеје са сопственим оквирима, а налазећи претходнике за овакве поступке управо у Марселу Дишану и његовим *Кутијама у ковчегу (кофери)*. Најзад, као музеј – преплитање Клер види и такозване „личне музеје“. „Оно што исказују ти лични музеји је, у основи потреба – насупрот ауторитарном и параноичном наступу савременог музеја – за особеним и дилетантним исказивањем уз помоћ којег се, удвајајући затвореност музеја, истовремено постиже и издвајање и ситуирање музеја изван било ког простора.“ Дакле, још 1974. године Жан Клер визионарски најављује нестанак буржоаског, модерног музеја као институције која намеће хронолошке оквире и идеологије, те најављује „нешто више налик кабинетима реткости“, уметникове, односно личне музеје који нуде анахроне, хаотичне, неустаљене збирке. „Као да музеј настоји да прождере самога себе, и то не само због тог узастопног понављања кутија-квочки: уметникове кутије која се налази у кутији витрине која се налази у кутији ормара која се налази у кутији изложбене сале која се налази у кутији музеја... Сама се институција умножава до у бесконачност, узимајући себе саму као предмет излагања.“, закључује Клер.³⁴²

Управо савремена уметност све више осликава овакву мисао према којој идеја, односно медиј музеја – кабинета чудеса, надживљава институцију истог. Сакупљањем најразличитијих предмета, репрезентата свакодневице, видели смо и на примерима представљеним на венецијанском Бијеналу 2013. године, али и на различитим примерима са српске савремене уметничке сцене, уметник постаје пандан ренесансном колекционару који ће кроз колекционирање и јукстапонирање чудесних објеката представљати лични универзум.

„Револуционарна идеја савремене уметности састојала се у томе да би било који предмет, било који детаљ или фрагмент материјалног света могао имати исту необичну привлачност као и они који су некада били резервисани за ретке, аристократске форме, који су се називали уметничким делима (...) С последицом преображаја уметности и самог уметничког дела у предмет, без илузије и трансценденције, чисти концептуални *acting out*, у генератора деконструисаних предмета, дошло је до тога да, заузврат, предмети деконструишу нас.“³⁴³

³⁴¹ Ž. Kler, (1978), нав. дело, стр. 11.

³⁴² Исто.

³⁴³ Жан Бодријар, (2006), стр. 100.

Најзад, изгледа да постаје крајње очигледно да је враћање појавама већ познатим у историји уметности, па и музеја, уобичајено. Након што је 2012. године историчар уметности Александер Нагел (Alexander Nagel) објавио књигу: „Средњовековно-модерно: уметност ван времена“, у којој време и појаве у историји уметности разуме као цикличне, а не линеарне, модернистичке, Масимилијано Ђони га позива да на овом трагу напише и текст за каталог *Енциклопедијске палате*.³⁴⁴ Пишући о протоку времена у историји уметности као оном у којем се многи стилови, покрети или појаве на неки начин понављају у различитим, линеарно раздвојеним епохама, Нагел препознаје уметничке инсталације из 20. и 21. века медијем који одговара појави деветнаестовековног музеја:

„У оквиру проширеног поља уметничке праксе које овде разматрамо, уметност инсталације је норма, а штафелајно сликарство је заправо девијација, одступање од норме. Пре доминације галерије слика, постојала су уметничка дела, у различитим медијима, мешајући се у, те трансфигуришући оно што Дејвид Самерс (David Summers) назива „реалним просторима“ на пример капелама, надгробној архитектури и домаћој декорацији. Пре него што можемо сагледати штафелајну слику као нешто што је одвојено од мултимедијалног окружења, могуће је сагледати дужу историју интеракција где се уметничка дела наизменично интернализују и пројектују ван својих окружења? Како бисмо довели у фокус ову дужу историју алтернација, треба да почнемо да сагледавамо музеј као једну епизоду у широј историји инсталација и поставки?“³⁴⁵

Исти аутор ће нас и у тексту објављеном у каталогу изложбе *Енциклопедијска палата* 2013. године подсетити да је Андре Малро својим имагинарним музејем одговорио модерном музеју ништа мање до екстраполацијом саме логике музеја: „Музеј је био храм премештања (реконтекстуализације) и стога лабораторија апстракција. Музејски асамблажи претварају објекте у инсталације 'уметности', где је суштина сада видно демонстрирана у 'делима'. Ми не можемо да видимо 'стил' који протутњава кроз таква дела док музеј не перформира своју магију секвенцирања. Музеји доносе 'историју уметности' на видело. Следећи логичан корак био је напуштање музејских зидова иза скупа репродукција дела са свих страна света у

³⁴⁴ На трибини одржаној у оквиру пратећих програма Бијенала, Ђони се ослања управо на Александра Нагела када говори о цикличности наспрам линеарним сменама појава у историји уметности: трибина “Image-Worlds. Anthropology of images and history of art“ у оквиру програма: *Meetings on Art* на којој су учествовали: Белтинг (Hans Belting), Диди-Хуберман (Georges Didi-Huberman), Пиноти (Andrea Pinotti) и Ђони (Massimiliano Gioni), одржана у среду, 23. Октобра од 17 часова, Arsenale, Teatro Piccolo, Венеција.

³⁴⁵ Alexander Nagel, (2012), *Medieval Modern: Art Out of Time*, London: Thames and Hudson, стр. 18.
Превод: Милена Јокановић.

бескрајну серију пермутација.“, парафразира Нагел Малроа присвајајући његове ставове.³⁴⁶

У овом контексту повратак кабинета чудеса у међусобно испреплитану историју уметности и музеја јесте очекиван.

Да ли је онда и заокрет ка већ оствареним концептима у проширеном пољу уметничких медија потпуно очекиван? Да ли се „вавилонски стил“ савремених уметника односи и на стварање савремених кабинета чудеса? Да ли су ови микрокосмоси уметности отеловљени у предметима свакодневице, те оним одбаченим и смењеним, праве слике уметникових живота и њихових погледа на свет или пак представе њихове борбе у свету уметности? Или је ова два немогуће раздвојити? Да ли је идеја нације са свим њеним институцијама потпуно превазиђена? Да ли је институција музеја превазиђена? И ако јесте, како се односити према овом наслеђу којем је „у опису делатности“ да чува наслеђе? Да ли је музејска институција само једна епизода у развоју кабинета чудеса која се спиралном путањом, тим бескрајним кружним лутањем најзад и враћа почецима музејске мисли, колекционарском духу сваког креативног појединца био то кустос, уметник или неки други актер у свету уметности или ван њега? Да ли само треба избрисати границе и оквире? Да ли би оваква ентропија била могућа?

Визуелни и текстуални кабинет чудеса венецијанског Бијенала, односно изложба и њени пратећи каталог и програми отварају сва ова питања која већ дуго плутају на уметничкој сцени (и не-сцени). Свој умни кабинет чудеса, колико год повремено хаотично и каткад контроверзно деловао, а у којем су различите зачудне релације, те различите кружне путање могуће, Масимилијано Ђони ипак успева да отелови управо у једној од најпрестижнијих институција света уметности. Можда не дајући ни један конкретан одговор, он свакако успева да дубоко зађе иза сваког од малопређашњих знакова питања, те да инспирише и ово истраживање.

³⁴⁶ Alexander Nagel, (2013), “Imagining the Museum” у: *The Encyclopedic Palace Venice: La Biennale di Venezia*, стр. 84. Превод: Милена Јокановић.

VI Закључна разматрања или о спирали, лутању и замку

Анализом венецијанског Бијенала 2013. године, у претходном поглављу тежили смо да сумирамо кључне проблеме овог истраживања, те смо направили заокрет ка закључцима истраживања истовремено отварајући много питања. Стога у овом поглављу, служећи се трима метафорама као сликовитим оквирима, покушаћемо да сумирамо целокупно истраживање, понудимо бар неке од могућих одговора и најзад, вратимо се почецима.

1. Методолошка спирала

Након завршеног истраживања, испоставило се да је, с обзиром на постављен проблем, најлогичније било овај рад методолошки поставити на замишљену спиралну путању. Тако смо се током прве две целине ослањали на хронолошку, линеарну анализу појаве и развоја кабинета чудеса као историјског модела музеализације, те њихово поновно јављање у теоријском дискурсу краја 19. и почетка 20. века, као и препознавање концепата карактеристичних за кабинете чудеса у уметности прве половине 20. века. Ипак, увидевши више испреплетаних елемената који утичу на сагледавање употреба модела кабинета чудеса у савременој уметничкој пракси, током треће целине направили смо методолошки заокрет те се посветили феноменолошкој анализи појмова вредности, света уметности, робе у уметности и ђубришта, онако како се данас употребљавају, а кључних за даљу анализу. Током другог сегмента овог поглавља, постављене теоријске премисе представљали смо на примерима радова релевантних српских уметника – колекционара, те смо препознавали мотиве кабинета чудеса у њиховом стваралаштву. Најзад, последњом целином, студијом изложбе *Енциклопедијска палата* и свих питања која су овом изложбом и пратећим садржајима венецијанског Бијенала 2013. године отворена, поново смо направили методолошки заокрет понављајући већ претходно анализирани проблеме самог истраживања, односно „провлачећи“ их кроз контекст одабране бијеналне изложбе. Наравно, управо анализом пројекта, односно манифестације оваквог обима и значаја за савремени свет уметности, какво је Бијенале у Венецији, тежили смо указивању на актуелност и релевантност постављених проблема, као и на нуђење још једног могућег, веома сликовитог угла сагледавања препознавања и разлога за употребу модела кабинета чудеса у савременој уметничкој пракси.

Још једној за ово истраживање релевантној кружној путањи, односно могућности цикличног посматрања читаве историје уметности можемо се вратити и када промишљамо „повратак“ кабинета чудеса у 20. и 21. веку кроз теорију и уметничку праксу. У овом контексту свакако се можемо послужити метафором спиралног, кружног кретања и константној могућности враћања на старе концепте, старе идеје, односно старе медије. „Гласник модерног доба“ како га многи називају, Фридрих Ниче, у свом *Антихристу* наводи: „Човечанство не представља развитак, на начин како се то данас верује, ка бољем или снажнијем или вишем. *Напредак* је напросто модерна идеја, то јест лажна идеја. Данашњи Европејац је по својој вредности далеко испод Европејца ренесансе; развој није, неизбежно, по некој нужности, уздицање, успињање, јачање.“³⁴⁷ Разочарани у обећани прогрес и линеарни напредак, те обећања да је људски разум тај који ће најзад објаснити све појаве, разумети свет и класификовати га, авангардни уметници почињу да траже пут ка подсвесном, необјашњивом и чудесном. У свом лутању, како имагинарном тако и корачању реалним путањама, ови уметници често се враћају управо оном Ничеовом *Европејцу ренесансе*.

Теме повратка у прошлост, односно сећања, памћења и заборав, те цикличног насупрот линеарном протоку времена свакако су биле важне надреалистима. На ово нам указују и примери који нису део овог истраживања, попут Далијеве композиције *Истрајност сећања* која недвосмислено открива мотиве сећања, заборав и бесконачности указане управо визуелним распоредом објеката композиције на спирали. Наиме, слика која се може окарактерисати као пејзаж, мртва природа или нека врста аутопортрета, позната је по меким сатовима који упућују на пролазност, али истовремено и на релативност простора и времена и надреалистичку медитацију о колапсу нашег знања о устаљеном космичком реду означену искривљеним обликом ових малих, уобичајено кружних и чврстих машина. Иза овако нереалних предмета какви су меки сатови, налази се реалан каталонски пејзаж у коме Дали проводи време док ствара ову слику. Тако сликар не поставља јасну границу између реалног и нереалног те наводи посматрача на питање: Где се стварност завршава, а где халуцинација почиње? Дали у слици тежи да своје халуцинације прикаже фотографски што реалнијим, водећи рачуна о чистоти боје и правилним односима. Најзад следећи правилност и природност односа, сликар долази до спирале. Заинтересованост за

³⁴⁷ Фридрих Ниче, (2017, треће издање), *Антихрист*, Београд: Службени гласник, стр.17.

геометрију, науку и значење златног пресека, доводе Далија до „златне, Фибоначијеве спирале“. Први пут на делу *Истрајност сећања*, а затим и на *Четвородимензионалном распећу* и *Тајној вечери*, Салвадор Дали одлучује да примени правило златног пресека у слици, као односа који највише одговара оку (1:1,618). Оно што однос златног пресека нуди у односу на просту симетрију (1:1) јесте идеја кретања. Уколико једну дуж поделимо по принципу златног пресека добићемо два неједнака сегмента који омогућавају успостављање прогресије, познате под називом Фибоначијев низ (1,1,2,3,5,8,13,21...), као континуалне пропорције где трећи сегмент увек представља збир прва два. Управо овај динамички аспект златног пресека доводи нас и до Фибоначијеве спирале која сугерише бесконачност и сталну тежњу. Спирала која сугерише истрајност сећања и бесконачни кружни ток времена.³⁴⁸

И за једног од наших протагониста, „(...) Шејку је кретање историје тоталитет, истина више платонистичка него дијалектичка. Далеко од вулгарних оптимиста који верују у сталан напредак, да је оно што јесте истовремено и оно што је најбоље, он је – одбацујући тај позитиван аксиолошки детерминизам и фатализам – сматрао да у области духа и стварању не постоји праволинијски напредак. Изведена из његовог дела и његове писане мисли, идеја о напретку могла би се резимирати речима Андреа Лиса да је то *пре као ход по периферији круга чија бесконачност ствара утисак да непрестано идемо напред.*“³⁴⁹, приметиће Протић. Стални бунт, али и константан повратак личним сећањима те тежњу ка чупању из лимба заборави увидели смо и на примерима савремених уметника у Србији који не могу да се отргну од својих, неретко тешких, трагичних успомена. Сећања на рат, личне трагедије или разочараност у политички систем, пропагирану културу, видели смо, често коментаришу кроз свој рад савремени српски уметници који шетају ђубриштима и бувљацима, сакупљају мноштво предмета и изражавају се кроз њихове констелације. Шта је друго Музеј детињства до константан повратак у личну трагедију која инспирише уметника на размишљања о још много других детињстава изгубљених услед различитих догађаја у некадашњој Југославији. Шта је Унутрашњи музеј до хаотична збирка која упућује на вртлог деведесетих присутан на овим просторима, хаос који свакако ствара посебну збрку у уму креатора колекције предмета – репрезентата кича и шунда. Ипак, кроз све ове колекције савремених чудеса, уметници и даље, попут ренесансних колекционара

³⁴⁸ Milena Gnjatović, (2014), *Alfred Hitchcock and Salvador Dali: Bond Between Two Arts*, у: Second International Congress of Art History Students Proceedings, Zagreb: Art History Students' Association of Faculty of Humanities and Social Sciences.

³⁴⁹ М.Б. Протић, (2017), нав. дело, стр. 20.

изражавају свој микрокосмос, те овај спирални пут њиховог тражења може бити виђен као процес индивидуизације, упознавања себе.³⁵⁰

И док је, како је Адалђиза Луљи и најавила у контексту препознавања концепата кабинета чудеса у модерним уметничким делима – редимејд објектима и инсталацијама – временом писана нова историја уметности, и повест о музејима добија нове протагонисте – уметнике саме који присвајају медиј кабинета чудеса, односно основну *идеју музеја* (Глужињски). Ова појава нам се учинила логичним развојем, тачније логичним заокретом када смо је сагледали кроз проширено поље слике, односно кроз призму визуелне културе коју сугерише Ханс Белтинг.

Примера повратку личним колекцијама, чак кабинетима чудеса уметника, видели смо мноштво и у оквиру институционализоване поставке 55. Бијенала савремене уметности у Венецији. Тадашњом *Енциклопедијском палатом* или својеврсним *Замком савремене уметности* кустос је желео истовремено да нагласи значај личних сећања, имагинарног, подсвесног, али и да створи музеј алтернативан оном модерном, институцији која репрезентује велике историје. Повратак *идеји музеја* кроз поставку попут оне у некадашњем *Wunderkammer*-у и понављање модела који сугеришу суштину овакве колекције временом извитоперену у модерној музејској институцији, кустос је сместио у званичан свет уметности при том га узбуркавајући на различитим нивоима. Ипак, овакав пут показао се као сувише нагао, или пак недовољно јасан. Док су границе између света уметности и живота остале замагљене, критика модерне институције музеја, те указивање на превазиђеност концепта Бијенала са националним павиљонима, у 21. веку када се, паралелно са *memory boom*-ом у контексту личних сећања оснивају и огромне интерконтиненталне мреже музејских институција (где су можда најеклатантнији примери огранци музеја Лувр и Гугенхајм у Абу Дабију), а када се нација чини и даље веома снажним концептом, може се учинити неоснованом на општијем нивоу.

³⁵⁰ Види: Владета Јеротић, (2015), „Спирала и спирални пут као могући смисао индивидуације – хришћанско виђење“, у: часопис *Култура бр. 148*, темат: *Појам спирале у култури/Социологија у новом кључу*, Београд: Завод за проучавање културног развитака.

2. Истраживачка лутања

Бесконечно кружно кретање сугерише такође и непрестано, наизглед бесциљно лутање ума у жељи за разумевањем и сазнањем које је било својствено ренесансном колекционару, али сугерише и жељу за чувањем сећања, за савладавањем времена кроз пренебрегавање простора. Ово ментално лутање често бива подржано и оним буквалним, за ренесансног човека путовањем и открићем нових континената, а за модерног шетача гроз градске пејзаже - корачањем без неког одређеног циља. Најзад: „у идеалном смислу, ходање је стање у којем су ум, тело и свет у одговарајућем реду, као три лика која напослетку међусобно разговарају, или три тона која најзад творе сазвучје. Ходање нам омогућава да будемо у своме телу и у свету, а да њима не будемо заузети. Оно нам пружа слободу да мислимо а да се не изгубимо у сопственим мислима“, вешто примећује Ребека Солнит.³⁵¹ Иста ова ауторка бивајући инспирисана управо током овог истраживања толико пута помињаним *Умећем памћења* Френсис Јејтс прима напомену:

„Успомене се, као ум и време, не могу представити без физичких димензија; представити их као одређено физичко место значи учинити их делом простора у којем је лоциран садржај сећања, а кад нешто има одређено место онда му се може и приступити. То значи да ако се успомене поимају као реална места – нека локација, позориште, библиотека – онда се и сам чин сећања поима као реална радња, односно као специфична физичка радња – ходање. У теорији се нагласак увек ставља на улогу имагинарне палате, у којој су информације распоређене по собама и разврстане по предметима, али те похрањене информације чаме у овој палати прошлости све док их ми не призовемо у свест прошетавши по њеним одајама, попут посетиоца неког музеја. Ходати поново истим путем може значити да опет мислимо исте мисли, као да су мисли и идеје доиста фиксирани објекти у неком простору, те да све што је човеку потребно јесте да зна како да туда пропутује. Ходање, тако, *јесте* читање (...).“³⁵²

И ова ауторка дакле примећује да су појмови сећања, памћења, лутања и сакупљања у физичком простору, те записивања – како унутрашњег, тако и буквалног, нераздвојни. Модерни уметници ипак, у својим лутањима и чувањима личних сећања, бирају предмете из свакодневног живота који су, услед друштвених промена и вере у линеарни прогрес одбачени, те сада представљају безвредне отпатке достојне, за модерно друштво, само ђубришта. Отрзањем оваквих предмета од заборављања и њиховим

³⁵¹ Rebeka Solnit, (2010), *Lutalaštvo, istorija hodanja*, Beograd: GeoPoetika, стр. 15.

³⁵² Исто, стр. 83.

поновним увођењем у свет, овога пута свет уметности, уметници представљају оне који се не уклапају у потпуности у системе вредности какве друштво намеће. Жан Жак Русо је у својим *Исповестима* говорио о неопходности ходања ради мишљења: „Могу да размишљам само док ходам. Када станем, престанем да мислим, ум ми ради само с ногама.“³⁵³ О Русоу и Кјеркегору, Солнит ће записати „(...) ова двојица чудака била су концентрисана на ходање у смислу модулирања сопственог отуђења, а ова врста отуђености је у то време била нов феномен у историји идеја. С једне стране, они нису били укључени у своје друштво, али се, с друге стране нису ни заиста повукли из друштва као што су то у религијској традицији чинили пустињаци. Они су боравили у свету, али нису били у њему. Без обзира на то колико је кратка његова пешачка тура, усамљени шетач је непостојан, не држи га место, он је у међупростору, даље га гони жудња и осећање лишености, он је више налик путнику намернику него за место везаном раднику седеоцу, житељу, члану заједнице.“³⁵⁴ У овом контексту можемо разумети и модерне уметнике, шетаче и сакупљаче, али и критичаре друштва у којем опстају, а који ће само најавити нове токове у историји уметности и музеја управо оваквим својим бивствовањем. У свом *бесциљном* лутању модерни уметници полако се враћају и медију кабинета чудеса као посебном начину израза који ће тек савремени уметници отворено цитирати.

Најзад и ово истраживање, као вероватно и свако друго, било је оптерећено лутањима, како просторним и временским, тако и менталним. Физичко лутање односило се на просторе Бијенала, Венецију саму, али и друге изложбе које су већ самим називима сугерисале превазилажење просторних и временских граница (*Joseph Cornell – Wanderlust* у Бечу, *Artist as Historian* у Центру Жорж Помпиду у Паризу и друге), те кроз београдске изложбе, атеље, односно домове уметника и обиласке Бувље пијаце са њима. С друге стране, обимна документација о већ протеклим изложбама и стваралаштву уметника које у раду анализирамо, те кретање кроз различите историјско-уметничке, музеолошке и филозофске премисе, представило је увод у наизглед бескрајно, кружно, ментално лутање, неретко подржано физичким ходањем, а приликом анализе и синтезе свега истраженог. Као што уметници константно изненађују заокретима ка почецима музејске мисли, ка *сећању* на своје претходнике или на себе саме, односно ка цитирању већ оствареног, ка креирању

³⁵³ Жан Жак Русо, (1950), *Исповести*, Београд: Просвета, стр. 12.

³⁵⁴ Исто, стр. 34.

својеврсних кабинета чудеса, тако је и ово истраживање само једно од могућих лутања кроз постављене проблемске односе.

3. Замак или повратак предмету

Замак се као реална грађевина, а затим и као метафора у овом истраживању јавља неколико пута. За ренесансног колекционара ово је простор у који ће он неретко сместити управо збирку чудесних предмета, свој *Wunderkammer*. Ипак, како и Ле Гоф примећује, замкови су добили метафоричан, бајковити призив у оном тренутку када су изгубили своју основну функцију, када више нису могли послужити као одбрамбена утврђења јер је изум ватреног оружја успео да пренебрегне проблем њиховог освајања. Ова реконтекстуализација замка као функционалног објекта у фантазам, слику привидне сигурности, уточишта и безбедности онога што се у њему чува, одмах изазива асоцијације на предмет у музеју, односно нађени објекат у оквиру уметничког дела, у оба случаја реконтекстуализован предмет који губи своју примарну функцију и постаје својеврсни носилац значења који ће *заувек* бити сачуван.

Ако је замак (реална архитектонска грађевина) ренесансног колекционара тежио немогућем – да окупи све знање света на једно место и откривао дух меланхоличног сакупљача који никада неће бити задовољан својом збирком, односно чија колекција никада неће бити потпуна, онда је надреалистички *замак* такође недостижан на нивоу разумевања света подсвесног, снова и чудесног. Интересантно је да се ови уметници неретко одлучују за изражавање управо уз помоћ предмета стављајући их у односе сличне односима предмета у историјском кабинету чудеса, те свесно или несвесно, примењујући концепте карактеристичне за ове претече модерних музеја. Предмете свакодневице, који ће једном постати део уметничког дела, луталице модерног доба откривају, реконтекстуализују и смештају у своје колекције које онда, не случајно, називају *замковима надреализма*, попут оног Бретоновог, тако креирајући својеврсне личне музеје у којима ће контемпирати, тражити инспирацију. Истовремено, као и другим сегментима модерног друштва, ови уметници по први пут почетком двадесетог века бивају разочарани управо ониме у шта се претворила институција музеја. Стога, насупрот великим историјама које модерне музејске институције тада репрезентују, увидели смо да су већ модерни уметници често понукани личним сећањима и тежњама за представљањем личних универзума, те успоменама које везују за предмете који их непосредно окружују, предмете

свакодневице. Примери Дишанових *Кутија у кофери*, те Корнеловог стваралаштва, сликовито представљају управо ове идеје.

И код Леонида Шејке, како кроз литерарни, тако и кроз ликовни израз, *Замак* ћемо препознати као метафизичку појаву, есенцијално недостижну. Читаво његово стваралаштво онда представља циклично, кружно лутање преко Ђубришта у жељи да достигне Замак. И његова потрага за Замком неретко бива употпуњена сакупљањем малих, свакодневних и наизглед безначајних предмета који ће онда завршити у констелацији попут *Музејске поставке* или литерарном делу, констелацији, односно *Сазвежђу малих предмета*.

„Постоје и такви предмети, сасвим безначајни, за које почињемо да осећамо безразложну љубав. Можда она потиче од осета угодности који имамо када их држимо у руци. Навикли смо да их носимо у џеповима, а за то су погодни, јер им величина не прелази више од три сантиметра. (...) ...а не мислим на порекло тих безначајности, мада сам почео несвесно да се везујем за њих и нисам веровао да ће тако дуго остати заглављени у мом џепу. Био сам равнодушан, био сам у стању сваког часа да их се отарасим, али сада је прошло већ толико времена, на њима се наталожило више слојева мога духа, они су постали део мене, сви ти комадићи, парчићи огледала, гвоздене алке, шрафови, једна капља од бакелита и једна од стакла, толико блистава да се чини да је у њој читав космос садржан, неколико дрвених купастих комада, црвених и жутих, без икакве ознаке, неколико врста пужева, један крст, кука са неког катанца, према којој сам осећао изузетну љубав, и, најзад, један кључ са главом трелиста. Сви ови мали предмети представљају једно блиставо сазвежђе, које лебди на једном небу у непосредној близини, тако да лако руком могу да дохватим било који комадић, упркос његове силне вибрације, која се опажа као интензивно зујање пчела, ако се сазвежђе затвори у кутију, па онда пробуши отвор за ослушкивање, и које намах престаје кад се кутија отвори, мада вибрације и даље трају.“³⁵⁵

Најзад, савремена уметност у свом преплитању са музејем, донеће и музеј као медиј изражавања, односно свесно трансмитовати кабинет чудеса у савремени свет уметности. Овај кабинет, сходно протоку времена и промени епоха, његови савремени креатори испуниће *малим* предметима свакодневице бивајући свесни знакова и значења које овакве констелације предмета откривају. *Борба* уметника за чување личних сећања, микроисторија отеловљених у *малим* предметима али и борба против система вредности наметнутих владајућом мањином персонификованом кроз модерне институције, временом ће се заоштравати па ће и *недостижни замак*, поред оног буквалног, ренесансног који чува кабинете чудеса, колекције које никада неће бити

³⁵⁵ Леонид Шејка, *Сазвежђе малих предмета*.

употпуњене, преко надреалистичког који чува колекције предмета значајних за пут ка чудесном овим уметницима, те овог Шејкиног, есенцијално недостижног ка којем уметник константно духовно лута, постати и онај кафкијански Замак, испуњен актима, документима и архивима, тоталитаристички и егзистенцијално недостижан који осликава борбу појединца против света, односно против бирократизованих институција које не прихватају различитости, супротности оним вредностима које сама институција налаже. Институционална критика музеја ће се у овом духу јавити управо од стране појединаца, уметника *чудака* који ће се својим делима супротставити владајућим системима вредности. Као ни Кафкин К., односно вероватно сам писац³⁵⁶, кроз њихова дела смо видели, врло често ни уметници ни кустоси не успевају у свом *рату* против институција па тако и ова борба изгледа као бесконачна а узалудна жеља да замак поново добије улогу утврђења, позиције сигурности.

Повратак предмету поменут у наслову овог потпоглавља, дакле са једне стране односи се на управо горе сумиране активности уметника који уз помоћ чудесних, малих, односно *невиних* предмета контемплирају, стварају личне *Wunderkammer*-е и додељују колекцији предмета статус уметничког дела, својеврсног медија уметности кроз који изражавају свој бунт према владајућим системима вредности пропагираним најчешће кроз институције или чувају своја сећања. С друге стране ипак, цикличном путањом овог истраживања, ваља се вратити и самом предмету истраживања чијим је дефинисањем исто и почело.

Дакле, ако говоримо о односу између баштинске и уметничке вредности, свакако можемо закључити да се у контексту употребе кабинета чудеса у савременој уметничкој пракси уметничко и музеално преплићу. Такође, истраживањем смо показали да, иако ствараоци у првој половини 20. века можда нису били инспирисани директно *Wunderkammer*-ом, те се сличности и појединачни концепти коришћени у овим историјским моделима колекционирања могу само препознавати, савремени уметници, па и кустоси су веома свесни специфичних односа који се у оваквој колекцији успостављају међу предметима, значења која предмети и целе колекције носе, те значаја које су, у периоду пре превласти рационализма и тежње за таксономијама и дисциплинарности, те пре оснивања модерне музејске институције, кабинети чудеса имали. Из перспективе овог истраживања такође можемо закључити

³⁵⁶ Франц Кафка, (2014), *Замак*, Београд: Круг Commerce.

да крута и ригидна подела на дисциплине није могућа, као што ни у случајевима савремених уметника – колекционара није лако повући границу између уметника и кустоса. Употреба медија кабинета чудеса у савременој уметности и излагачкој пракси дакле, свесна је одлука уметника и кустоса који присвајањем овакве поставке својим делима дају вишеслојна значења. Прихватајући поступке цитатности, апропријације и *сећања на* своје претходнике, савремени уметници настављају да плове на таласу модерних, те употреба кабинета чудеса као медија представља још један облик апропријације у проширеном пољу историје уметности, односно историје слике у којем и историја музеја чини саставни део уметникових промишљања. Разлоге због којих се уметници изражавају кроз медиј кабинета чудеса означили смо као: жељу да очувају лична сећања, представе свој идентитет, односно креирају и презентују свој микрокосмос; жељу да управо употребом овог медија критикују модерну музејску институцију, као и да кокетирају са владајућим системима вредности; естетски задовољавајућу форму. Ови разлози свакако нису коначни односно једини и међусобно се не искључују.

4. После краја или једно од могућих решења

Још један интересантан пут који указује на сусретање уметности и музеја у свом дијалогу којем смо се кроз ово истраживање често враћали, јесте онај којим је кренуо Орхан Памук оспољивши свој унутрашњи, ментални замак у *Музеју невиности*. Задржаћемо се мало на овом примеру јер управо он нам можда може коначно потврдити да је дијалог између уметности и музеја постао једногласје исказано управо кроз медиј кабинета чудеса.

У овом једногласју су такође, као и у некадашњим кабинетима чудеса или још раније, античким библиотекама, како литерарни запис, тако и предмети. Ум креатора, Орхана Памука, оспољио је унутрашње записе прво у роман, фикцију испуњену пишчевим личним доживљајима града у којем живи, те система вредности који овде владају током његовог одрастања. Ипак, писац своје успомене везује за имагинарне ликове, креирајући својеврсну љубавну причу. Ова фикција добиће реалан тродимензионални простор - музеј који ће сада кроз стварне предмете које писац сакупља лутајући Истанбулом, представити ствараочев ум и на овај начин. За свакога ко је познавао Истанбул седамдесетих година прошлог века Памуков музеј освежиће памћење: таксиметар из познатог долмуш таксија, пакле Сансун цигарета, чашице за

чај, ручно писани рецепти, пржене шкољке, разгледнице и старе фотографије града само су део предмета који чине поставку Музеја невиности. Ови предмети распоређени су у витрине, кутије којима Памук свесно одаје омаж Џозефу Корнелу. Свака витрина носи редни број, илуструје поглавље књиге. Неретки су закључци да ови, најразличитији предмети не би нудили никаква посебна значења да нису распоређени управо у форми налик кабинету чудеса у којем саживе различите теме оживљене кроз јукстапозиције предмета, „овако је једино могуће увидети назнаке идеја које воде кроз асамблаже – у овом случају идеја љубави, губитка, историје, времена и промена. Нема ни једног императива који треба пратити, већ само треба препознавати идеје.“³⁵⁷

Ако кроз поменуте витрине – кутије, Памук призива стваралаштво Џозефа Корнела, онда се овај писац кроз многе асамблаже и редимејд објекте свесно поклања уметницима надреализма који су отворили пут за овакве токове историје уметности и музеја. Колико Памук размишља о својим претходницима када је креирање музеја – уметничког дела у питању, говоре и делови његовог романа у којем протагониста (или као и у случају Кафкиног К. писац сам?) одлучује да пропутује читав свет и посети много музеја из којих ће црпети инспирацију и за свој лични, Музеј невиности. Стога не чуди ни манифест музеја који Орхан Памук нуди сугеришући да је савремено доба епоха која превазилази велелепне музеје који приповедају историје победника попут Лувра или Ермитажа, те тежи малим музејима насталим у породичним домовима, музејима који ће представљати личне приче и микроисторије, а не животе славних и историју владајуће класе. Време епова стога превазиђено је, те данас живимо у времену романа и прича о *малим животима обичних* људи, нагласиће писац.³⁵⁸

Памуково лутање различитим музејима и просторима, његово враћање Истанбулу с половине двадесетог века, те непрестано враћање протагонисте романа, Кемала, успоменама на изгубљену љубав и тренутке проведене са њом сада призиване кроз мноштво предмета које је она додиривала, те најзад, Памуково враћање старом начину поставке као својеврсном медију, кабинету чудеса и подсећање на стваралаштво различитих претходника, само сугеришу циклично, спирално кретање и истовремени повратак у прошлост и бесконачно лутање ка будућности у којој ће и други (читаоци романа и посетиоци музеја) сазнавати о пишчевим менталним

³⁵⁷ “The Museum of Innocence, Somerset House, London – ‘Evocative’”, (3rd of February 2016), у: Financial times, преузето 21. августа 2017. са: <https://www.ft.com/content/e75fc054-c911-11e5-a8ef-ea66e967dd44>, превод: Милена Јокановић

³⁵⁸ Аргументом стварања огромних музејских институција данас попут Лувра у Абудабију и сличних већ смо довели у питање овакав став као једини, односно онај који искључује ову другу страну.

путовањима. Најзад, на самом улазу у реалан музеј у старој згради једне истанбулске четврти можемо прочитати:

„Живот ме је научио да памћење Времена – те линије која повезује моменте које је Аристотел називао садашњошћу – јесте крајње болно за већину нас. Ипак, ако можемо да научимо да престанемо да мислимо о животу као о линији која одговара Аристотеловом Времену, уместо тога чувајући наше време због његових најдубљих момената, онда ни чврсто повезивање момената вечери са својом вољеном не чини се више чудним и вредним подсмеха. Уместо тога, овакво удварање значи 1593 срећних вечери поред Фусун. Желео сам да сачувам ове срећне тренутке за будућност, те сам сакупио ово мноштво предмета, великих и малих, који су једном осетили Фусунин додир, датирајући сваки како бих га сачувао у свом сећању.“³⁵⁹

„Спирала времена“ симболично је представљена и кроз логотип музеја, спирално увијену минђушу протагонистине велике изгубљене љубави, а ову визуелну спиралу можемо видети на поду музеја са сваког спрата. Ако је Аристотел мислио о времену као линији која повезује моменте вредне памћења, онда романописац, Орхан Памук види причу као линију која повезује предмете описане у роману. Ово је мисао која је у срцу оба, како музеја, тако и романа. Док спирала представља време и саму причу, златне тачке на њој су моменти у времену, или индивидуални предмети у оквиру приче.

Ове предмете, који би Шејки били *мали*, а које би Микроб, Стеван, Перић или Папић пронашли на бувљим пијацама, Памук вешто назива *невиним* образлажући: „Музеј невиности заснован је на претпоставци да предмети коришћени у различите сврхе и они који евоцирају најразличитије успомене, када се поставе једни до других могу призвати беспримерне мисли и емоције.“³⁶⁰ Стога настаје и спис: „Невиност предмета“, објављен 2012. године, својеврсни музејски каталог у којем Орхан Памук сам прича повест о пројекту на којем је радио петнаест година, Музеју невиности. У овој књизи која обилује описима пажљиво изабраних предмета и слика, Орхан Памук наставља своју причу о Истанбулу и сопственом животу кроз предмете изложене у Музеју невиности, те оцртава нова значења из „чудних, бриљантних и обичних детаља предмета и пејзажа који испуњавају наш свакодневни живот.“³⁶¹

„Нека читаоци који посете мој музеј и погледају напомену испод сваког од 4213 опушака које сам сакупио за тих осам година о томе ког сам их датума узео, не помисле да сам витрине снабдео непотребним подацима. Облик сваког опушка цигарете одраз је интензивног осећања какво је Фусун имала док га је

³⁵⁹ Орхан Памук, (2008), *Музеј невиности*, Beograd: GeoPoetika.

³⁶⁰ Orhan Pamuk, (2012), *The Innocence of Objects*, Istanbul: Museum of Innocence, стр. 9.

³⁶¹ Исто, стр. 14.

гасила. (...) Појединачни тренуци које сам везивао за ствари, порцелански сланик или кројачки сантиметар у облику пса или застрашујући отварач за конзерве или боца за сунцокретово уље Батанај кога никад није недостајало у кухињи Фусуниних, као да су се што су године више пролазиле ширили у једно пространо време. Кад год бих погледао предмете сакупљене у згради Мерхамет, баш као ове опушке, присећао бих се свега понаособ што смо радили док смо седели за трпезом у кући Фусуниних.³⁶²

Романописац Орхан Памук, дакле, недвосмислено долази до музеја-преплитања, уметничког дела, романа, фикције, збирке предмета уређене у својеврсни кабинет чудеса, ослођава своје унутрашње записе и свој лични универзум утабавајући пут који су модерни и савремени уметници (којима свесно даје омаж) већ прокрчили. Овај аутор, одлазећи чак корак даље од уметника који постају кустоси својих личних музеја (уметника), истовремено постаје креатор списка, колекционар, кустос сопствене колекције, те визуелни уметник. Како је и Данто приметио када је говорио о Дишановим поступцима увођења робе у свет уметности, историја уметности, а у овом случају и историја музеја, морале су проћи кроз различите аспекте свог бивствовања како би настанак дела попут Памуковог Музеја невиности био могућ.

Најзад, од историјских кабинета чудеса, преко њихових реминисценција у модерној уметности и намерних *(зло)употреба* у савременој уметничкој пракси, лутањем кроз различите просторе и времена у овом раду пратили смо значења и вредности које једна специфично уређена колекција предмета носи. Управо *његово величанство предмет*, односно збирка различитих *зачудно* постављених предмета, откривала нам је успомене свог колекционара, потсвест креатора, његово виђење света и поимање вредности у различитим епохама. Уметничко и музеално у форми кабинета чудеса данас, видели смо, саживе, док се историја уметности и музеја, бар у овом контексту, заједно исписују.

³⁶² Orhan Pamuk, (2008), *Muzej nevinosti*, Beograd: Geopoetika, стр. 447.

Литература

- Abt, Džefri, (2014), „Poreklo muzeja“ у: *Vodič kroz muzejske studije*, p. Šeron Mekdonald, Beograd: Clio, стр. 171-200.
- Adorno W.Theodor, (1981), “Valeri Proust Museum” у: *Prisms*, MIT press edition.
- Appadurai, Ajrun, (1986), “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3-64.
- Asman, Alaida, (1999) *O metaforici sećanja*, Reč: Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, Br. 56(2), 121-136.
- Asman, Alaida, (2011) *Duga senka prošlosti. Kultura i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek
- Асман, Јан, (2011), *Култура памћења. Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*, Београд: Просвета.
- Bal, Mike, (1994), Telling Objects A Narrative Perspective on Collecting, in: *The Culture of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books
- Barata, Paolo, (2013), “An Exhibition-Research“, у: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, Venice: Biennale Arte 2013, Volume I
- Baudrillard, Jean, (1994) The System of Objects, у: *The Culture of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books.
- Belting, Hans, (2011), *An Antropology of Images. Image, Medium Body*, Princeton University Press.
- Belting, Hans (2010) *Kraj povijesti umjetnosti? Izmenjeno izdanje*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Belančić, Milorad, (2009) *Smrt slike: ogleđi iz filozofije umetnosti*, Beograd: Medijska knjižara Krug.
- Benjamin, Valter, (1974), „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ u: *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 114-149.
- Benjamin, Valter, (1974), „O nekim motivima kod Bodlera“ u: *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 176-221.
- Benjamin, Walter, (2002), *The Arcades Project*, Harward University Press, translated from the original: *Passagenwerk (1927-1940)* by. Howard Eiland.
- Benjamin, Walter, (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Bialostocki, Jan, (1986) *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Borhes, Horhe Luis, (2006), *Vavilonska biblioteka*, u: Маџтарије, Beograd: Paideia

Blajt V. Dejvid, (2009), „Pomama za sećanjem: Zašto i zašto danas?, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, (2009), pr. Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd: Завод за уџбенике и настанвна средства

Breton, Adre, (1924), *Manifest nadrealizma*, u: *Tri manifesta nadrealizma*, (1972), Kragujevac: Savremeni esej, ur: B.L. Lazarević, Dragomir Lazić, Ljubiša Đurić

Breton, Andre, (1928), *Nadja*, Paris: Folio Plus

Булатовић, Драган, (2009), *Музеј као економија жеље*, у: Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду

Булатовић, Драган, (2016), *Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*, Нови Сад: Галерија Матице Српске

Богдановић, Ана, (2017), „Изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији (1938 – 1990)“, докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду

Boehm, Gottfried, (1978), „Mnemosyne: O kategoriji sećajućeg gledanja“, u: *Smisao slike i čulni organ; Delo kao proces (...)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, ur. Zoran Gavrić

Bowry, Stephanie Jane, (2015) „Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity“, докторска дисертација, University of Leicester.

Vasiljević, Marija, (2013), „Biografija stvari“, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, str. 325-334.

Весић, Јелена, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности“, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду

Вукичевић, Жана, (2010), „Дуго путовање/Музеј детињства“, у каталогу изложбе *одржане октобра/новембра 2010: Владимир Перић – Музеј детињства/Аница Вучетић – Дуго путовање*, Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске

Vešler, Lorens, (1999), *Kabinet čuda gospodina Vilsona*, Beograd: Clio

Vuković, Stevan, (2006), „Heterogenost i semioklazam“, u *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>

Gionni, Massimiliano, (2013), "Is Everything in My Mind?" y: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), Venice: Biennale Arte 2013, Volume I

Greenblatt, Steeven, (1991), *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press

Groys, Boris, (1999), "Logic of Collecting", преузето: 3. 6. 2014, са:
http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=436:boris-groys-the-logic-of-collecting&catid=115:interviews&Itemid=94

Groys, Boris, (2014), *On the New*, New York: Verso

Gluzinski, Wojciech, (1980), *U podstaw museologii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Glusberg, Jorge, (1983) „Hladni“ i „vrući“ muzeji, Zagreb: Muzejski dokumentacioni centar

Gnjatović, Dragana, (2005), *Osnovi mikroekonomije*, Beograd: Megatrend univerzitet

Gnjatović, Dragana (2000), *Politička ekonomija i ekonomski sistem Jugoslavije*, Beograd: Policijska akademija

Gnjatović, Milena, Gnjatović Ana, (2012), "Festivals as Carriers of Arts in Serbia – Problems and Limitations", *Megatrend Review* vol. 9/I, стр. 161-172

Gnjatović, Milena, (2014), *Alfred Hitchcock and Salvador Dali: Bond Between Two Arts*, y: Second International Congress of Art History Students Proceedings, Zagreb: Art History Students' Association of Faculty of Humanities and Social Sciences

Gnjatovic, Milena, (2015), „Slikovito pamćenje – načini konstruisanja individualnog identiteta/Pictorial Memory – Manners of the Individual Identity Construction“, in: *Culture* No9, Skopje

Даглас, Мери, (2001), *Како институције мисле*, превела: Јелена Стакић, Београд: Фабрика књига

Dalamber, (1955), *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, Beograd: Kultura, Mala filozofska biblioteka, predgovor i prevod: Dragan M. Jeremić

Danto, Arthur, (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volime 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571-584

Danto, Arthur, (1981), *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press

Danto, Arthur, (1997), *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb: Kruzak

Danto, Arthur, (1998), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press

Danto, Arthur, (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press

Dickie, George, (1984), *The Art Circle*, Haven Publications

Dickie, George, (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press

Graeber, David, (2001), *Toward an Anthropological Theory of Value; The False Coin of Our Own Dreams*, New York: Palgrave

Doherty, Claire, (2004), "The Institution is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism", *Art of Encounter*, Issue 15 – Summer 2004, преузето августа 2017. ca: <http://www.situations.org.uk/media/files/Engage.pdf>

Durost N. Walter, (1932), *Children's Collecting Activity Related to Social Factors*, New York: Teachers Collage, Columbia University

Dražić, Bojan, (2016), „Tekst i kontekst ruske avangarde“, преузето са: <http://www.solidarnost.rs/kultura/tekst-kontekst-ruske-avangarde/>, juna 2017

Duchamp Dossier, (1998), by Menil Foundation, Houston: The Menil Collection, Philadelphia Museum of Art

Ekonomaska enciklopedija I i II, (1984), Beograd: Savremena administracija

Endt, Marion, (2008), "Reopening the Cabinet of Curiosities: Nature and the Marvellous in Surrealism and Contemporary Art", докторска дисертација, University of Manchester.

Ernst, Wolfgang, (2013), *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press

Збогом Андерграунд – Саша Марковић Микроб, (2013), пр. Дарка Радосављевић Васиљевић, Београд: Ремонт

Јеротић, Владета, (2015), „Спирала и спирални пут као могући смисао индивидуације – хришћанско виђење“, у: часопис *Култура бр. 148*, темат: *Појам спирале у култури/Социологија у новом кључу*, Београд: Завод за проучавање културног развитка

Јокановић, Милена, (2014), „Мултидисциплинарност као темељ херитологије“, у: *Теорија и пракса науке у друштву: од кризе ка друштву знања*, Зборник радова са другог научног симпозијума са међународним учешћем, Београд: Хемијски факултет Универзитета у Београду

Jokanović, Milena, (2016), "The New Old Media: Artists Archives in the Digital Age" у: *Media Archeology*, ed.by Milena Dragičević Šesic, Nevena Daković, Ljiljana Rogać Mijatovic, Belgrade: Faculty of Drama, University of Arts

Journal of the History of Collections, (1989), Volume 1, Issue 1, Oxford University Press, преузето децембра 2015. ca: <https://academic.oup.com/jhc/issue/1/1>

- Katroga, Fernando, (2011), *Istorija, vreme i pamćenje*, Beograd: Clio
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press
- Клер, Жан, (1978), „Херостат или музеј под знаком питања“, превод у: *Култура 41*, стр. 29-43, Београд: Завод за проучавање културног развитка
- Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, (2009), пр. Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Komnenić, Dušanka, (2007), „Vladimir Perić – Diznilend“ у каталогу истоимене изложбе одржане 26. фебруара – 12. Марта 2007., Београд: Културни центар Београда
- Kopytoff, Igor, (1986), „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“ у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press
- Крстовић, Никола, Јокановић Милена, (2017), *Девет смрти кустоса*, у штампи
- Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови
- Kuljić, Todor, (2006) *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja štampa
- Кукић, Бранко, (2017), „Хаоскосмогонија“ у: *Соба Леонида Шејке*, каталог изложбе одржане у галерији Уроборос током априла и маја 2017, Београд: Фондација Плаво
- Лазар, Александра, (2006), „Од облика ка забораву“, преузето 4. Августа 2016. са: <https://alexandralazar.com/art-archiv/dragan-papic-od-oblika-ka-zaboravu/>
- Ле Гоф Жак, (2017), *Треба ли заиста сећати историју на периоде?*, Београд: Карпос.
- Leksikon ekonomskih pojmova* (2000), Beograd: Dosije
- Lepessen, Travis, (2013), “Reading the Palace”, *Art in America* 13.6.2016.
- Lugli, Adalgisa, (1983), *Naturalia e Mirabilia, Il naturalismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Rome
- Lugli, Adalgisa, (1986), *Wunderkammern*. Venice: La Biennale
- L’Idea del Teatro, стр. 11,12, преузето са: <http://www.theatra.de/repertorium/ed000188.pdf> јуна 2017
- Malraux, Andre, (1978), “The Imaginary Museum“, у: *Voices of Silence*, reprint edition, translated by Stuart Gilbot, Princeton/Boulingen Paperback, стр. 13-131.
- Marx, Karl, (1867-vol.1, 1885-vol.2, 1894-vol.3), *Das Kapital: Kritik der politishen Oekonomie*, Hamburg: Verlag von Otto Meisner, 1. књига

Marx Karl, (1862,3), *Theorien über den Mehrwert*, постхумно објављиван и превођен рукопис о Теоријама вишка вредности

Mauries, Patrick, (2013), *Cabinets of Wonders*, London: Themes and Hudson

Mauss, Marcell, (1967), "The Gift: Forms and Functions of Archaic Exchange", Norton Library, преузето 19.9.2017. са: http://goodmachine.org/PDF/mauss_gift.pdf

Maleuvre, Didier, (1999), *Museum Memories: History, Technology, Art*, ed. by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford, California: Stanford University Press

Maroević, Ivo, (1993), *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije odsjeka za Informacijke znanosti, Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu

Van Menš Piter, (1992, prevod na srpski: 2016), „Ka metodologiji muzeologije“, Beograd: Muzej nauke i tehnike i Centar za muzeologiju i heritologiju

Meadow A. Mark, Robertson, Bruce, (2013), *The First Museum Treatise: Samuel Quicchebergs' Inscriptiones 1565*, Getty Research Institute

Meinhardt, Johannes, (2002), "Institutionskritik" in: Hubertus Butin, ed. *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont, Cologne

Мереник, Лидија, (2015), „Сећање, с-ону страну историје“, у: *Иван Грубанов: Уједињене мртве нације*, каталог изложбе представљене у Павиљону Републике Србије на 56. Бијеналу савремене уметности у Венецији, Београд: Музеј савремене уметности, Фондација музеја савремене уметности, стр. 10-27

Merenik, Lidija, (2010), *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija

Мереник, Лидија, (2009) „Један фрагмент музеја без зидова српске уметности 20. века“, у: *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, Београд, стр. 157-173

Милосављевић-Аулт, Ангелина, (2005), Студиоло као предмет истраживања у историји уметности и историји колекционарства, *Гласник Народног музеја Црне Горе*, Нова серија, II књига, Цетиње

Milosavljević Ault, Angelina, (2013), *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola*, Beograd: PUNKT

Mitchell, W.J.T., (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: Chicago University Press

Нема ничег између нас, каталог изложбе, Павиљон Републике Србије, 55. изложба савремене уметности у Венецији – Венецијанско Бијенале, издавач каталога: Музеј савремене уметности у Београду

- Nagel, Alexander, (2012), *Medieval Modern: Art Out of Time*, London: Thames and Hudson
- Nagel, Alexander, (2013), "Imagining the Museum" у: *The Encyclopedic Palace Venice: La Biennale di Venezia*
- Nikoletić, Dragana, (2006), „Dragan Papić – čovek koji živi umetnost“, u: *Unutrašnji muzej NO.4*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>
- Ниче, Фридрих, (1993) *Генеалозија морала*, Београд: Српска књижевна задруга
- Ниче, Фридрих, (2011) *С оне стране добра и зла*, Београд: Дерета
- Paić, Žarko, (2015) „Dekonstrukcija slike. Od mimezisa, reprezentacije do komunikacije“, преузето 7. avgusta 2016. са: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html
- Pearce, M. Susan, (1992), *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester and London: Leicester University Press
- Pomian, Krzysztof, (1990), "The Collection: between the Visible and the Invisible“, in: *Collectors and Curiosities. Paris and Venice 1500-1800*, Cambridge: Polity Press
- Попадић, Милан, (2011), „Ars Oblivionalis: случај заборављања“, у: докторска дисертација: *Грађење памћења: просторно-меморијски систем музеолошке вредности. Случај Музеја савремене уметности у Београду*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за Историју уметности
- Popadić, Milan, (2012), „Muzej kao epizoda: Muzej savremene umetnosti u Beogradu (1929-1935.)“ у: *Acta Historiae Artis Slovenica 17/1*, Ljubljana: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU
- Popadić, Milan, (2012) *Ћији је Микеланџело Давид? Баštина у свакодневном животу*, Београд: Центар за музеологију и херитологију
- Попадић, Милан, (2014) *Време прошло у времену садашњем*, Београд: Центар за музеологију и херитологију
- Popadić, Milan, (2016) „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti“ у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, priredio: Dejan Sretenović
- Протић Б. Миодраг, (2017), „Парабола о интегралном“, у: *Соба Леонида Шејке*, каталог изложбе одржане у галерији Уроборос током априла и маја 2017, Београд: Фондација Плаво
- Putnam, James, (2009), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, second edition, London: Themes and Hudson
- Радић, Ненад, (2009), „Музејски ум Цозефа Корнела“, у: *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, Београд: Филозофски факултет

Radović, Miodrag, (1987) *Književna aksiologija: problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoleću*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo. *Савремена уметност и музеј*, (2013), приредила: Јелена Стојановић, Београд: Музеј савремене уметности

Русо Жан Жак, (1950), *Исповести*, Београд: Просвета

Сретенковић, Дејан, (2012), „ Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века“, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду

Sretenović, Dejan, (2013), *Umetnost prisvajanja*, Београд: Orion Art

Сретенковић, Дејан, (2016), *Урнебесни кликер: Уметност и политика београдског надреализма*, Београд: ЈП Службени гласник

Stafford, Barbara Maria, Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to images on Screen*, (Los Angeles: The Getty Research Institute Publication Program, 2011)

Стојановић, Јелена, (2007), *Модернизам и музеј: дијалектика перформативности*, Београд: Зборник Народног музеја XVIII/2

Суботић, Ирина, (1972), *Леонид Шејка: подаци о личности и делу*, Музеј савремене уметности, Београд

Subotić, Irina, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?“, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>

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

The anthropology of Institutional Critique, (2014), ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson, The MIT Press

“The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early-19th – Century Europe”, ed. by Carole Paul, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum

The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, (1985), Ed. by O. Impey and A. Macgregor, Oxford: Clarendon Press

Ћирић, Маја, (2012), „Кустоске праксе и институционална критика“, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије – теорија уметности и медија

Ćirić, Maja, (2014), “I Never Promised You An Avant-Garden1 : A Draft for the History of Institutional Critique in Serbia“, у: *Active Withdrawal-Weak Institutionalism and Institutionalization of Art Practice*, Times Museum

Fantastic Art, DADA, Surrealism, exhibition catalogue (1936), ed. by Alfred H. Bar, New York: Museum of Modern Arts

Filipović, Elena, (2014), "The Global White Cube", преузето 6. августа 2016. са:
<http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.WV6i-qI2Va8>

Finlend, Paula, (2004), "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", in: *Grasping the World*, London: Ashgate Pub Ltd

Fraser, Andrea, (2009), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", у: Alberro and Stimson(eds.), *Institutional Critique*, MIT Press

Foster, Hal, (2006), *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, Zagreb: vbz, Croatian translation

Fuko, Mišel, (1971), *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit

Foucault, Michel, (1998), "A Swimmer Between Two Worlds" у: *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, James Faubian ed. New York: The New York Press, стр. 171-174.

Foucault, Michel, (1977), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press

Fučíková, Eliška, (1985), „The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?“, p. 53 in: Oliver Impey and Arthur Macgregor (eds): *The Origins of a Museum: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Ashmolean Museum (2017 reprint)

D'Hamoncourt, Rene, (1954), Preface, *Masters of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art

Van Hal, Marieke, (2010), "Rethinking the Biennial", Mphil project, London: Royal College of Art, преузето 3. августа 2016. са:
<http://researchonline.rca.ac.uk/1350/1/VAN%20HAL%20Marieke%20Thesis.pdf>

Hooper-Greenhill, Elien, (1992), *Museums and Shapping of Knowledge*, London and New York: Routledge

Hooper-Greenhill, Elien, (1989), "The Museum in the Disciplinary Society" у: *Museum Studies in Material Culture*, Ed. S. Pearce, Leichester: Leichester University Press

Cardinal, Roger, (1994), *The Cultures of Collecting*, ed. by John Elsner and Roger Cardinal, London, Edinburgh: Reaktion Books

Joseph Cornel, Wanderlust – Fernweh, (2015), Ed. by Sarah Lea, Sabine Haag and Jasper Sharp, Vienna: Kunsthistorisches Museum, exhibition catalogue, 20.10.2015 – 10.1.2016

Čaćinović-Puhovski, Nadežda, (1988), *Estetika*, Zagreb: Naprijed Шејка, Леонид, (1982), *Град, ђубриште, замак*, Београд: Књижевне новине

Шејка, Леонид, (2013), *Трактат о сликарству*, Београд: Градац

Školovski, Viktor, (1919) „Umetnost kao postupak”,

Šola, Tomislav, (1989), „Nove tendencije u teoriji i praksi muzeja“, u: *Osječki zbornik XX*, Osijek, preuzeto sa: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/sola_nt.htm, novembra 2015

Šola, Tomislav, (2011) *Prema totalnom muzeju*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

Šola, Tomislav, (2003) *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji. Prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb

Шуица, Никола, (2010), „Владимир Перић – Музеј детињства“, у каталогу изложбе *одржане октобра/новембра 2010: Владимир Перић – Музеј детињства/Аница Вучетић – Дуго путовање*, Бања Лука: Музеј савремене умјетности Републике Српске

Scheicher, Elisabeth, (1985) „The Collection of Archducke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution“ pp. 29-38, in: Oliver Impey and Arthur Macgregor (eds): *The Origins of a Museum: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Ashmolean Museum (2017 reprint)

Von Sclosser, Julius, (1908), *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig

Von Quiccheberg Samuel, (1565), *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi Completentis* (...), Munich: Adam Berg

Wetzler, Rachel, (2013), *Exhibition Guide*, Venice: La Biennale di Venecia

XLII esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia: arte e scienza: general catalogue. Venice: La Biennale, 1986

Yates, Frances, (1996), *The Art of Memory*, Selected works, Volume III, London and New York: Routledge

Yates A. Frances, (2012.) *Veština pamćenja*, Novi Sad: Mediterran publishing

Хемеротека:

Bortolon Liana, (27 Giulio 1986), “Il pianeta delle mille meraviglie”, у: *Grazia*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Gayford, Martin, (15th July 2013), “Ai Wei Wei’s Cell, Sherman Giantess Boost Venice Biennale”, преузето 8. августа 2017. са: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2013-05-29/ai-weiwei-s-cell-sherman-giantess-boost-venice-biennale>

Група аутора, (29-30 Giugno 1986), “Nel Paese delle Meraviglie”, у: *La Repubblica*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Group of Authors, (7th September 2007), “Art in Review“, New York Times: преузето 8. августа 2017. са:

<http://www.nytimes.com/2007/09/07/arts/design/07gall.html?ex=1346904000&en=35c6aa95c068d928&ei=5124&partner=permalink&expprod=permalink&r=0>

Di Martino Enzo, (30 Giugno 1986), “Intervista con Adalgisa Lugli: Wunderkammern del XX secolo”, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.

Di Majo Vivianne, (5 Juillet 1986), “Chi Vediamo nelle Wunderkammer”, у: *Le Monde*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.

Luke, Ben, (2013), “A tale of two cities“ in: *The Art Newspaper*, 11.6.2013.

Farquharson, Alex (2006), “Bureaux de change”, *Frieze Magazine*, Issue 101, September 2006, преузето августа 2017. са: http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de

Непотписан аутор, (5. Jul 1986), “Aus der Wunderkammer der Kunst”, у: *Bunte Welt*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali.

Перић, Владимир, (2009), у: „Музеј детињства за малу историју“, интервју у: *Политика*, Београд, преузето јуна. 2017. са:

http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijyi/MUZEJ%20DETINJSTVA%20ZA%20MALU%20ISTORIJUIntervjy_Politika%202009..pdf

Перић, Владимир и Стојанов Милица, о изложби *Утроба времена*, преузето 6.6.2017. са:

http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2937&Itemid=228

Rizzi, Paolo (26 Giugno 1986), “Biennale delle Meraviglie, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Thomas Fridrich, (27 Jul 1986), “Wissenschaft der Imagination und Utopie“, у: *Die Deutsche Zeitung*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Tomos Dino, (30 Guingno 1986), “É già da record la <<Biennale della rinascita>>”, у: *Il Gazzettino*, из Архива Бијенала у Венецији (L’Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), фонд: Arti Visive, Esposizioni Biennali

Florian, Federico, (2013), “Notes on the ‘Encyclopedic Palace’. A Venetian Tour through the Biennale”, in: *The ArtSlant* 19. 6. 2013, преузето 4. јула 2016. са: <https://www.artslant.com/ew/articles/show/35403-notes-on-the-encyclopedic-palace-a-venetian-tour-through-the-biennale>

Fox, Dan, (2013), “55th Venice Biennale: Afterthoughts“, *Frieze Magazin* 4.6.2013, преузето 13.8.2016. са: <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-afterthoughts>

Higgins, Charlotte, (2015), “Das Kapital at the Arsenale: How Okwui Enwezor Invited Marx to the Biennale”, *Guardian* 7. мај 2015, преузето 7.8.2017. са: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/07/das-kapital-at-venice-biennale-okwui-enwezor-karl-marx>.

Hirsh, Faye, (2013), “A Post-Pavilion Biennale? An Interview with Alfredo Jaar”, *Art in America*, 2. јул 2013, преузето 12.8.2017. са: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/a-post-pavilion-biennale-an-interview-with-alfredo-jaar>.

Вебографија и видео снимци:

https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5#,

<http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>,

<http://www.sarahszevenice2013.com/the-exhibition/sarah-sze-triple-point>,

<http://www.vladimirperic.rs/srp>,

<https://vimeo.com/51381156>, рад Милоша Томића о Микробу и Стевану Новаковићу

<https://www.youtube.com/watch?v=mTmdt6MiXI4>, SEEcult вођење кроз изложбу *Споредно успоредно* Владимира Перића

<https://www.youtube.com/watch?v=fg7SyMxcMx4>, SEEcult вођење *Музеј детињства* Владимира Перића

<https://www.youtube.com/watch?v=rJ0JFmXBYQI>, SEEcult вођење 55. Бијенале уметности, српски павиљон, изложба: *Нема ничег између нас*

<https://www.youtube.com/watch?v=WBBvh1qu9s>, SEEcult вођење *Збогом андерграунд*, Саша Марковић Микроб

<https://www.youtube.com/watch?v=U7AuFLuDSxc>, Containing Wonder. Kirsten Hoving on Joseph Cornell and the Legacy of the Cabinet of Curiosities

<https://www.youtube.com/watch?v=J3hejXYfvUY>, ЦПН Трибина: *Да ли смо заробљени у Борхесовој Библиотеци?*

Илустрације

Слика 1: "Musei Wormiani Historia", насловна страна *Museum Wormianum, Wunderkammer* Оле Ворма, 1655. Извор: commons.wikimedia.org

Слика 2: Скица реконструкције театра меморије
Ђулија Камила, непознати аутор. Извор: commons.wikimedia.org

Слика 3: Студиоло Франческа I Медичија. Извор: commons.wikimedia.org

Слика 4: *Кабинет чудеса Доменика Ремпса*, уље на платну, 1690. Извор: commons.wikimedia.com

Слика 5: Реконструкција зида из атељеа Андре Бретона у Центру Жорж Помпиду у Паризу. Извор: библиотека Националног института за историју уметности у Паризу (Institut national d'histoire de l'art - INHA)

Слика 6: реконструкција *Надреалистичког зида* Марка Ристића у Музеју савремене уметности у Београду, 2017. Извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 7: Исечци новинских чланака који илуструју наслове текстова о Бијеналу у Венецији 1986. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi

Слика 8 /Слика 9 : *Глава бика*, редимејд Пабла Пикаса, 1942./*Рогови импрегнирани у стабло*, 16. век, објекат из кабинета чудеса у дворцу Амбрас. Извори: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi

Слика 10/Слика 11: *Крокодил Нигера*, рад Марија Мерца 1972./Препарирани крокодил који виси са таванице Санта Марија деле Грације у Мантови, 16. век – чест део поставке у *Wunderkammer*-у. Извори: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi

Слика 12/Слика 13: Ванзел Јамницер (Wanzel Jamnitzer), *Дафне*, око 1550./Рад: *Без назива*, Клаудио Пармиђани (Claudio Parmigiani), 1981. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Arti Visivi³⁶³

Слика 14: Фотографије инсталације *Merzbau*, Хановер 1933. Курта Швитерса. Извор: Adalgisa Lugli, (1986), *Wunderkammern. Venice: La Biennale*, скениран каталог изложбе

Слика 15: *Bôte-en-Valise*, 1938, Марсел Дишан. Извор: commons.wikimedia.com

Слика 16: *Duchamp Dossier*, Џозеф Корнел, око 1942-1953. Извор: pinterest.com

³⁶³ Све ове илустрације визуелних аналогја представљене су и у оквиру каталога изложбе пратећи теоријску расправу Адалђизе Луљи, а за потребе венецијанског Бијенала 1986. објекти су позајмљени из музеја широм Европе.

Слика 17 и слика 18: Кутије Џозефа Корнела: *Untitled (The Hotel Eden)* и *Habitat Group for Shooting Gallery*, 1943. Извори: pinterest.co.uk, Библиотека музеја историје уметности у Бечу (Kunsthistorisches Museum Wien)

Слика 19 и слика 20: Џозеф Корнел, *Untitled (Pinturicchio Boy)*, 1942-52. и Џозеф Корнел, *Untitled (Medichi Princess)*, 1948. Извор: Библиотека музеја историје уметности у Бечу (Kunsthistorisches Museum Wien)

Слика 21: Џозеф Корнел, *Без назива*, 1950. Извор: guggenheim.org

Слика 22: Колажи и асамблажи Леонида Шејке, поставка Музеја савремене уметности у Београду октобра 2017. У горњем десном углу колаж *Опасност долази са ђубришита*, 1969. Извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 23: Саша Марковић Микроб, исечак видео рада Милоша Томића. Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Слика 24: Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић док креирају редимејд *Портрет полицајца*, исечак из филма Милоша Томића. Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Слика 25: Рад на изложби *Библиотека ексер* у галерији Студентског културног центра у Београду, 2010. Извор: SEEcult.org

Слика 26: Саша Марковић Микроб испред тек постављене изложбе групе *Радар*, исечак из видео рада Милоша Томића. Извор: <https://vimeo.com/51381156>

Слика 27: Драган Папић води кроз *Унутрашњи музеј*, октобар 2007. Извор: DeMaterijalizacija umetnosti

Слика 28: Детаљ *Унутрашњег музеја* Драгана Папића, 2007. године Извор: alexandralazar.com

Слика 29: Детаљ инсталације *Фото-сафари*, објекти направљени од остатака футрола за фото-апарате. Извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Слика 30: Детаљ инсталације Репетиције и варијације – мустра Бамби, 2015. Инсталација настала од сакупљених гумених играчака. Извор: фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Слика 31: Детаљ са изложбе „Утроба времена“ одржане у галерији „Србија“ у Нишу априла 2015. године. Изложба представља преглед радова из продукције Владимира Перића у оквиру пројекта *Музеј детињства*. На слици у првом плану: Уникатни тираж, гоблени са различитим ликовима – дечјим јунацима, из колекције Музеја детињства, 2007. Репетиције и варијације – мустра Зека, подна инсталација, 2010, извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Слика 32 и слика 33: Инсталација *Тродимензионални тапет за децију собу*: *Мустра Мики Маус* Владимира Перића и детаљ инсталације, стара играчка Мики Маус произведена у фабрици „Бисерка“, Загреб. Извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 34: Евиденција куповине Мики Мауса из белешки Владимира Перића, извор: [Printscreen/Youtube/SEEcult.org](https://www.youtube.com/watch?v=SEEcult.org)

Слика 35: Логотип *Музеја детињства*, извор: vladimirperic.rs

Слика 36: Елементи насловног рада „Утроба времена“, инсталација уметника Владимира Перића. Извор: : фотографију уступио уметник Владимир Перић.

Слика 37: Модел Енциклопедијске палате Марина Ауритија изложен на Бијеналу 2013. године, извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 38: Сегмент изложбеног простора Арсенала 2013. године на којем се види архитектонска интервенција којом Анабел Зелдорф прикрива рустичне зидове хангара и ствара атмосферу галеријске беле коцке, извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: *Arti Visive, Esposizioni Biennali*

Слика 39 и слика 40: Насловна страна илустроване Књиг постања Роберта Крамба и поставка ове књиге у простору

Слика 41: Изложен видео рад Аурелиен Фромент: *Camillo's idea*, Бијенале 2013. У Венецији, извор: [Lattitudes Blog Spot](http://lattitudes.blogspot.com)

Слика 42: Сегмент инсталације *Grande Biblioteca* Ђанфранка Баручела, извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 43: Сегмент рада *Passport* Карла Андреа, извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 44 и слика 45: *Scarpbooks* Шинро Отаке и сегмент ове инсталације на венецијанском Бијеналу 2013. Извори: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скениране фотографије рада из званичног каталога изложбе, лични архив Милене Јокановић

Слика 46 и слика 47: Рад *Plötzlich diese Übersicht* (1981–) Петера Фишлија и Дејвида Вајса изложен на венецијанском Бијеналу 2013. и сегмент истог, извор: лични архив Милене Јокановић

Слика 48 и слика 49: Сегмент рада *Animals Wild* Леви Фишер Ејмса (Levi Fisher Ames) изложеног на венецијанском Бијеналу 2013 и сегменти огромне инсталације *Analogue Broadcasting Hardware Compression (2013)* изложени на венецијанском Бијеналу 2013. Извори: лични архив Милене Јокановић

Слика 50: *Црвена књига* Карла Густава Јунга изложена на венецијанском Бијеналу 2013. Извор: фотографију уступила Анђела Назарин (Angella Nazarian)

Слика 51: Маска Андре Бретона, Рене Ише, извор: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скенирана фотографија рада из званичног каталога изложбе

Слика 52 и слика 53: инсталација *Asilum* Еве Котакове изложена на венецијанском Бијеналу 2013. и сегмент исте. Извори: лични архив Милене Јокановић и званични каталог Бијенала 2013, скенирана фотографија из каталога.

Слика 54 и слика 55: сегменти *Book of Thoth* Алистрера Краулија и Фриде Харис, као и сегмент овог рада изложен у централном павиљону у Ђердинима током венецијанског Бијенала 2013. Године. Извор: Архив Бијенала у Венецији - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Слика 56: Централни графички мотив целокупног визуелног идентитета манифестације Бијенала уметности у Венецији 2013. Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Слика 57 и слика 58: Инсталација *Untitled (Learning form that Person's Work)* Мет Маликана на венецијанском Бијеналу 2013. године и фотографија прве верзије овог рада из Лудвиг музеја у Келну из 2005. Извори: лични архив Милене Јокановић и *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, (2013), нав. дело, скенирана фотографија рада из званичног каталога изложбе

Слика 59/ Слика 60: Поставка *Када ставови постану форма* у Kunsthalle, Берн, 1969. године. Извор: contemporarydaily.com /Поставка : *Када ставови постану форма: Берн 1969/ Венеција 2013* у Ca' Corner della Regina, Извор: observer.com

Слика 61: Мурал са представљеним колосалним Вилијамом Морисом који потапа Јахту у Венецији, рад Џеремија Делера на зиду павиљона Велике Британије на венецијанском Бијеналу 2013, а у оквиру изложбе: *The English Magic*. Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Слика 62: Инсталација *Бенг* Ајвејвеја у Немачком павиљону на венецијанском Бијеналу 2013, Извор: Архив Бијенала у Венецији, - L'Archivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, фонд: Fototeca

Слика 63: Сегмент инсталације *Triple Point* Саре Сзе у оквиру Павиљона Сједињених Америчких Држава на венецијанском Бијеналу 2013. Извор: Лични архив Милене Јокановић

Слика 64: Инсталација *The Hidden Mothers* Линде Фрењи Наљер на венецијанском Бијеналу 2013 у оквиру сегмента који курира Синди Шерман. Извор: лични архив Милене Јокановић

Биографија ауторке:

Милена (Богдан) Јокановић (р. Гњатовић) је рођена 9. априла 1989. године у Београду. Дипломирала је на основним академским студијама Историје уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду 2011. године са просечном оценом 9,58. Такође, завршила је основне академске студије Менаџмента у култури на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета 2011. године са просечном оценом 9,76. Завршила је мастер академске студије на Одељењу за историју уметности 2012. године, са просечном оценом 10,00. Мастер рад под називом: „Сликовито памћење – начини конструисања индивидуалног идентитета“ одбранила је под менторством професора Драгана Булатовића. Поред тога, септембра 2014. године мастерирала је на Унеско катедри за културну политику и менаџмент на Универзитету уметности у Београду као и Универзитету Лимијер у Лиону, Француска са просечном оценом 9,5 одбранивши тезу под називом: „Грађење имица музеја у периоду (ре)конструкције: пример Народног музеја у Београду, Музеја савремене уметности и Музеја историје Југославије у периоду од 2003. до 2013. године“, а под менторством професорке Дивне Вуксановић. Тренутно је ангажована као истраживач-сарадник на Филозофском факултету Универзитета у Београду у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја: „Традиција и трансформација: историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку“ и ради као сарадник у настави на предметима: „Увод у студије баштине“, „Музеологија“, „Историјски модели музеализације“ и „Други у херитологији“ на основним студијама Одељења за историју уметности матичног факултета.

Ауторка је четири изложбе посвећене историји фотографије и сећањима која овај медиј чува, једне изложбе савремене уметности, седам пројеката посвећених едукацији о заштити културног наслеђа, као и низа радова објављених у научним и стручним часописима у земљи и иностранству.

Милена Јокановић је члан Удружења ликовних и примењених уметника Србије, као и организације Европа Ностра Србија. Била је стипендисткиња Фонда за младе таленте Министарства омладине и спорта од 2011. до 2013. године, а затим стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја од 2013. до 2017. године.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милена Јокановић

Број индекса ИУ/12-2

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Кабинети чудеса у свету уметности: употреба историјских модела колекционирања у савременој уметничкој пракси

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 1. децембра 2017.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милена Јокановић

Број индекса ИУ/12-2

Студијски програм Докторске студије историје уметности

Наслов рада Кабинети чудеса у свету уметности: Употреба историјских модела колекционирања у савременој уметничкој пракси

Ментор др Милан Попадић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 1. Децембра 2017.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Кабинети чудеса у свету уметности: употреба историјских модела колекционарања у савременој уметничкој пракси

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.