

Јован Деспотовић\*

## МУТИРАЊЕ ЗНАЧЕЊА У КРИТИЧАРСКИМ ЛАБОРАТОРИЈАМА (или пример једне „личне“ музеолошке поставке)

### Апстракт

Ренесансно поимање неке појединачне слике, што подразумева корпус сложених знања о уметнику, његовом времену, условима рада, напokon о самом делу или целокупном опусу, и његова барокна интерпретација, по мишљењу Николе Шуице, основне су црте приступа изложби и тексту „Затворени токови“, али и у сваком другом случају. Његов је став да оно што на некој изложби или музејској поставци видимо као низ уметничких дела заправо јесте тек нит која нас упућује у поље „непрегледности“, а њега снагом воље и знања морамо формирати у смисаони поредак, једнако вредан и могућ за сваку епоху, културу и цивилизацију, без обзира да ли се ради о почецима историје уметности или о њеној садашњој фази, коју доживљавамо као савременост. Префигурација света нових слика, или нових схватања тих слика, задатак је који морамо да обавимо да бисмо са оваквих изложбених поставки „друге музеологије“ изашли са искуством какво до тада нисмо имали. Оно пак не подразумева само новостечено знање, наук, подуку, већ и самооспособљавање да свет око себе видимо очима које пре уласка на такве изложбе нисмо имали.

### Кључне речи

*Куратор, нова критика, критика на делу, нови музеј, „паралелни“ музеј, „имагинарни“ музеј, „виртуелни“ музеј, „друга музеологија“, „лична“ музејска поставка.*

Поводом поставке „Затворени токови“ Николе Шуице<sup>1</sup> – потписаног као иницијатора изложбе одржане у Конаку кнегиње Љубице, у изложбеном простору Музеја града Београда, што је заправо термин који замењује уобичајене одреднице аутор, кустос, куратор – могуће је запитати се над местом и улогом теоретичара и историчара уметности у актуелном систему презентације неких феномена у данашњем систему савременог стваралаштва, што се

може разумети и као доментрирање феномена „друге музеологије“.

Куратор, да се овом приликом определимо за термин који је тренутно у најчешћој употреби, данас више није само добар познавалац једне епохе, опуса неког аутора, нити је специјализовани познавалац одређеног уметничког медија, већ је изразити креатор нових идеја, чије упориште проналази у отвореној књизи историје уметности – од њених почетака до

\* Јован Деспотовић, историчар уметности и ликовни критичар, Трећи програм Радио Београда.

<sup>1</sup> Шуица, Никола. *Затворени токови*, каталог изложбе (Београд, Музеј града Београда, Конак кнегиње Љубице, 2005).

модернизма и савремености. Куратор је стога равноправни креатор нових идеја у процесу интерпретације даље и ближе уметничке прошлости, које смешта у актуелно стање и дефинише реперне или референтне тачке, око којих се може градити нова архитектура смисла и значења у заиста непрегледном пољу рецентне активности у области уметничког, али и критичког стваралаштва.

И да одмах дефинишемо круцијало питање: шта то повезује уметност, изражену посве различитим медијима, у радовима Дејана Атанацковића, Милоша Димитријевића, Јелене Трпковић, Милана Боснића, Драгана Алексића, Мариеле Цветић, Михаела Милуновића, Марте Рослер (Martha Rosler), Ивана Стојаковића, Џоселин Пук (Jocelyn Pook), Тома Филипса (Tom Philips), Марије Ђалић, Иштвана Хоркаја (Istvan Horcaj) и Питера Гриневеја (Peter Greenaway) у јединствену изложбenu целину, односно, под заједнички називник теоријског концепта уоквиреног овим називом изложбе? У разматрању тог проблема, послужићемо се идејама изложеним поводом два основна појма која су у критици тренутно у току, а то су – „нова критика“ и „нови музеј“.

Установљена је већ значајна промена места критичара уметности после седамдесетих година, дакле, од појаве концептуалне уметности, а посебно након осамдесетих, са постмодерном, када критичари, аутори, куратори постају врло активни учесници, промотери, чак истакнути протагонисти нове уметности, који не само да *a posteriori* тумаче њена значења, већ и *a priori* дефинишу њене циљеве и исходишта.

Извансликарске и противсликарске праксе седамдесетих година захтевале су

посве нови инструментариј критичког просуђивања, који су у теоријски језик унели Ђермано Ђелант (Germano Celant), Филберто Мена (Filiberto Mena), Харалд Земан (Harald Zeemann), да поменемо тек тројицу најистакнутијих протагониста те нове критике. Говор уметника „у првом лицу“ захтевао је и коресподентни говор критичара – чиме су формирана оба лица такозване „друге линије“ уметности, дакако у односу на официјелни позни стадијум модернизма, значи на ону епоху која је очигледно исцрпла своје виталне потенцијале. Та „критика на делу“, учесница и саучесница стваралаштва, судбински у тоталној повезаности са уметничком праксом, са којом је била у чврстој спрези, дала је практично истовредни допринос формирању уметничке слике епохе, што је дотад било ексклузивно право уметничког стваралаштва. Коегзистенција уметности и критике дотад није била виђена нити практикована, чак ни на сличан начин, што су неки тумачили и видели као непоновљиву врсту повезаности „начина живота и живљења у уметности“. Навешћемо, прецизности ради, шта је Јеша Денегри,<sup>2</sup> свакако најутуцајнији протагониста „критике на делу“, о овом феномену писао: „На тој сцени<sup>3</sup> многобројни су протагонисти и учесници, али не више као некада распоређени и разврстани по специјалистичким областима (сликари, скулптори, критичари, галеристи...); на таквој сцени, напротив, сви ти профили стапају се у њиховој заједничкој оданости фасцинацији и вокацији уметности, сви они су на тој сцени равноправни судеоници и саучесници, аутори с различитим улогама, једном речју актери који се истичу не по подручјима деловања него по интензитету и ефектима својих присуства.“

<sup>2</sup> Денегри, Јеша. „Седамдесете: теме српске уметности“, *Светови* (Нови Сад, 1966), 73.

<sup>3</sup> Денегри мисли на јединство у пољу уметничке и критичарске праксе.

Наредне деценије, дакле осамдесетих година, та органска повезаност је поновљена на вишем нивоу. И само навођење имена италијанског критичара уметности Акила Бонита Оливе (Achille Bonito Oliva), дакле, његов укупни активизам у корист нове уметности – трансавангарде – постало је синонимом за збивања која су карактерисала и коначно обележила цео тај период. Са постмодерном, наступа епоха детронизације модернизма, шта више, демистификације модернистичког пројекта у уметности, претварајући га у рушевине и остатке једне потрошене епизоде историје уметности у двадесетом веку. „Детронизација“ утопије модернизма је често извођена управо употребом неких његових поетика, попут надреализма, бројних авангарди, апстракција и тако даље. Исти закључак се може извести и за поступке у пољу уметничке критике. И она, често, коришћењем модернистичког вокабулара, разара његове темеље, крећући се и хоризонтално и вертикално и дијагонално по његовим вредносним судовима. „Номадизам“ у пољу уметничког деловања тог времена био је преливен и у критичарску праксу.

Тада настају и прве изложбе које на практичан начин употребљавају овај инструмент не линеарног кретања, већ истовременог деловања у многим правцима. И догодило се неминовно – критика је у једном делу преузела примат у односу на саму уметност, што је за традиционалну критику било светогрђе. Тек један пример за илустрацију. Када је у Музеју савремене уметности у Београду, 1983. године приређена изложба под називом „Уметност осамдесетих“, конзервативна критика је малициозно, али тачно, приметила како је тим пројектом заправо именована и одређена уметност те деценије, и то на самом њеном

почетку, када се, што се ње тиче, никако није могао предвидети развој текуће декаде у овој области. Јер, како смо већ истакли, посао критике је да иде за уметношћу, а не испред ње. За нашу тезу није битно ко је у том случају био у праву, што је уосталом даљи развој уметности показао, већ судар два критичка приципа: где је место уметничке критике и каква је њена улога. Да ли она прати уметничке феномене и опусује их, или има могућност, и право, да креативном имагинацијом гледа унапред, што је управо тада достигло исти интензитет креативне воље као и само уметничко стваралаштво.

Никола Шуица је својом изложбом на исти начин прекорачио границу уобичајене изложбене поставке и ушао у поље сложене поставке нечег што бисмо могли назвати „паралелни“, „имагинарни“, или „виртуелни“ музеј. „Имагинарни музеј“ Андре Малроа (André Malraux), без зидова, само са експликацијама уметничких идеја у простору, или „виртуелни музеј“ Бернара Делоса (Bernard Deloche), који посредством нових медија гледаоца, али и критичара, ставља у сасвим нову позицију конзумента и просудитеља, заправо су само неке врсте паралелних музеја, какве бројни кустоси, куратори, иницијатори и аутори данас креирају користећи искуства теорије и критике, настала током седамдесетих и осамдесетих година. Ако је Малро пројектовао музеј посебног типа, у коме се примарно излажу идеје о уметности, Делос је у идеју „виртуелног музеја“ унео смисао детронизације недодирљивости уметничког дела на такав начин да „постоља падају, кипови се разбијају, односећи са собом наше вековне илузије; слика са својим новим модалитетима преваљује нас у неки вртоглави свет без репера или стабилних референци“.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Делос, Бернар. *Виртуелни музеј*, прев. Вера Павловић (Београд, Clio, 2006).

У оптицају је, дакле, врста изложбе која има амбицију да буде „паралелни“ музеј, са дестабилизованим упутима и непрегледним могућностима и окосницама, као и референцама за читање садржаја неког уметничког дела чије значење је мутирано у критичарским лабораторијама. Посреди је она врста проблемских изложби новог типа које добро задиру и у проблеме музеологије, али се „не гледају“, већ се о њима размишља на основу предлошка какав је одлучно наметнуо или понудио њен аутор-куратор-кустос-иницијатор. На делу је данас, у таквим примерима, утемељење „личних“, уместо институционалних музејских поставки, на које смо углавном навикли, али које нисмо увек спремни и да прихватимо и доживимо на понуђени начин, како то њихов традиционално образовани и опредељени аутор жели.

Мондијализација данашње уметности и глобализација данашњег света омогућени су знатним убрзањем циркулација слика интернетом, **web**-ом, **CD**-ромовима, **DVD**-јем..., дакле, општом разменом идеја и порука које су истовремено постале доступне великом броју корисника. Готово све су оне постављене тако да буду интерактивне, то јест, да у игри стварања смисла тренутно уведу велики број корисника компјутера. У таквим, општезаједничким условима, деконтекстуализација и реконтекстуализација уметничког дела у времену и простору (померање неких феномена из контекста и њихово враћање у контекст), као и деконструкција и реконструкција уметничког дела у времену, простору и амбијенту (расклапање и склапање таквих артефаката у променењим условима), постали су свакодневица огромног броја конзумента. Креативније личности, попут уметника или стваралаца смисла, или критичара уметности, користе све медије да би своје идеје понудили на

том глобалном тржишту. Медиј уметничке изложбе или музејске поставке такође је изазован за давање новог, или другачијег смисла појединим делима, или групи њих, пажљиво одабраним примерима који могу бити повезани најразличитијим садржајима које је куратор уочио, осмислио и презентирао.

За Николу Шуицу, већ дуже време изазов је успоставити нову етику читања слика, а то значи овладати цивилизацијом нових слика којима није само уметник дао смисао, већ равноправно са њим и критичар. А, да би презентовао то промењено стање, неопходно је било применити принципе „друге музеологије“. Само један пример. Филмови Питера Гриневеја јесу „отворена дела“, у том смислу да им редитељ даје тек предтекст, основну значењску контуру, коју ће гледаоци надоградити према властитим знањима, осећањима, афинитетима, потребама, опредељењима. Исто је и са критичарима. Наравно да су они инвентивнији, активнији у надопуњавању смисла предлошка тог синеасте. Посреди је случај посматрања Гриневејових филмских секвенци као нових динамичких јединица естетике овог медија. Други случај је поставити их у контекст осталих изабраних уметничких дела, дакле, реконтекстуализовати их и изнова склопити у нови смисао, који овог пута као предтекст, понуду опет „отвореног типа“, ствара аутор изложбе, куратор или њен иницијатор. На фону филмског стваралаштва, пред нашим очима се одиграва мала презентација процеса у историји визуелне уметности, самостално или интерактивно. У колаборацији Гриневеја и Иштвана Хоркаја један такав интерактивни рад на компјутеру створен је да би се деконтекстуализовао и реконтекстуализовао основни принцип историје уметности, по коме је неко уметничко дело кореспондентно само сопственој епохи.

На супротној страни, пак, видимо радове сликарке Јелене Трпковић, која даје карту бојених предлогака за креирање нових слика или цртежа тако да гледаочева визуелна култура активно учествује (ре)креирајући нове светове смисла, нова уметничка дела, каква та уметница никада сама није ни замислила, нити их је као таква, готово „затворена“, „заокружена“, понудила посматрачу на разумевање.

Поменимо и минималистичку видео-инсталацију Дејана Атанацковића, која посматрача увлачи у свој микропростор, омогућавајући му да самостално деконструише и реконструише ауторову полазну идеју, неограничених могућности интерпретације, доживљавања и испуњавања смислом. И тако даље.

Квалитет памћења критичара, у односу на некадашњи статус и смисао уметничког дела, доведен је у први план. Посреди је, међутим, тек полазна станица, коју је могуће идентификовати и на класично конципираним изложбеним или музеолошким поставкама. Друга и важнија степенница је посматрачево искуство гледања и разумевања неког уметничког дела, при чему је његова способност тумачења статуса и смисла једног, два или више истовремено изложених уметничких дела од битног значаја за разумевање концепта пројекта изложбене или поставке „друге музеологије“. И на том месту смо коначно стигли да се запитамо над разлозима због којих се неке изложбе данас уопште праве. Никола Шуица нас управо тиме знатно удаљава од књишког разумевања уметности, њених токова и исходишта, нудећи нам „представе измичућег присуства“, које хватамо „у лету“ или темељно постављамо у свест као реперну чињеницу искуства и перцепције за посматрање и разумевање неке друге изложбе, на неком другом месту, у некој другој култури или цивилизацији.

Ренесансно поимање неке појединачне слике, што подразумева корпус сложених знања о уметнику, његовом времену, условима рада, напакон о самом делу или целокупном опусу, и његова барокна интерпретација, по мишљењу Николе Шуице, основне су црте приступа изложби и тексту „Затворени токови“, али и у сваком другом случају. Његов је став да оно што на некој изложби или музејској поставци видимо као низ уметничких дела јесте, заправо, тек нит која нас упућује у поље „непрегледности“, а њега снагом воље и знања морамо формирати у смисаони поредак једнако вредан и могућ за сваку епоху, културу и цивилизацију, без обзира да ли се ради о почецима историје уметности или о њеној садашњој фази, коју доживљавамо као савременост. Префигурација света нових слика, или нових схватања тих слика, задатак је који морамо да обавимо да бисмо са оваквих изложбених поставки „друге музеологије“ изашли са искуством какво до тада нисмо имали. Оно пак не подразумева само новостечено знање, наук, подуку, већ и самооспособљавање да свет око себе видимо очима које пре уласка на такве изложбе нисмо имали.

Никола Шуица је, дакако, био свестан двосмислености савремене уметности: њене модерности и савремености истовремено. Одрећи се искушења фетишизације слике било које врсте – његова је потреба, коју преноси посматрачу нагонећи га да у тој игри замене, измене и промене смисла на линији модерно – савремено активно учествује, ослобођен од страха да ће погрешити, да неће разумети савремено уметничко дело, да ће са страхопоштовањем улазити на изложбе и попут идолопоклоника се клањати неприкосновеном, небеском уздигнућу ствараоца, доступном само одабранима – уметницима који, како је то средњовековни сликар записао, стварају „божанском вољом

кроз грешну руку његовог раба“ у лику живописца. Не постоји Бог, у овом случају безмало не постоји ни уметник, постоји само онај који неко уметничко дело гледа, надограђује га, изводи му смисао и поново поставља у низове сличних или другачијих примера. Шуица то и каже: ево уметника и ево његовог остварења, али шта оно вреди ако га неки гледалац из исте или неке друге епохе не види очима самог ствараоца, односно демијурга који му је подарио исту врсту моћи, осећања и свих других предуслова, са изузетком потребе да сам ствара артефакта. Та артефаката, међутим, нису статични идоли, већ су дефинитивно пролазна станица на путу саморазумевања и разумевања, смештена у базичној потреби људске врсте, потреби која је настала управо у оној карици „која недостаје“, а која још увек, с разлогом, представља непознаницу, која се одвојила од својих непосредних претходника у ланцу биолошке еволуције.

„Затворени токови“ на српском значе једно, а ако им се придода значење које имају на другим језицима, на пример на енглеском, долазимо до смисла „струјног кола“ или „енергетског извора“, одакле је могуће, користећи понуђене игре промене значења, скачући из једне културе у другу, потом у следећу и тако унедоглед, изградити слику света каква нам је потребна. И то само уколико смо спремни да на реалност гледамо очима уметника, иницијатора или ствараоца света, дакле, да у тој реалности присуствујемо и својим знањима и интелектуалним моћима, како нам сугерише аутор ове изложбе.

Циљ је можда превисоко постављен, али је достижан. Практично искуство гледања и разумевања нам ту достижност доказује и самом овом изложбом, на којој смо понајпре, овим текстом, били.

**Jovan Despotović \***

**MUTATION OF MEANING IN CRITICS' LABORATORIES  
(or an example of a "personal" museological exhibition)**

**Summary**

Museology, like all other humanities, has undergone significant changes mainly as the result of the changes that occurred in the way of observing, experiencing and understanding the traditional, modern or contemporary artifacts. Thus today we can speak of "second museology", whose background is a short one. The former "custodians" – literally "keepers" or "guardians" of museum exhibitions, have been replaced by "curators", the authors of new concepts of exhibitions, who, through the intertwining of the well-known or the newly found meanings, bring into direct connection the works of art, which, in former approaches and interpretations could not be connected neither formally nor substantially. Today's curators read the history of art as an "open book", into which it is legitimately possible to add new conceptual and definitional forms. In recent times, these museological methods were initiated in the first place by André Malraux and his conception of "imaginary museum", but also by Bernard Deloche thanks to whom, and through whose conception of "virtual museum" we can follow the recent horizon of interpretations. Among these authors we can certainly find numerous aestheticians, art historians and theoreticians who have, by expanding both the scope and the substance of museology, created a system of "parallel museums." In order to adequately explain these phenomena, to which many critics and custodians failed to pay proper attention, the "second line" in art requires the "second museology" as well. One of the possible ways of connecting the works of art in this new way, within the changed context, has been shown by Nikola Šuica on his exhibition "*The Closed Circuits*", which allowed the attentive viewers to experience the new possibilities of understanding art, and what constitutes it – the works of art.

---

\*Jovan Despotović, B.A. in History of Art. Art Critic, Radio Belgrade's Third Program.

**Jovan Despotović \***

**MUTATION DE LA SIGNIFICATION DANS LES LABORATOIRES DES CRITIQUES  
(soit un exemple d'une exposition muséologique "personnelle")**

**Résumé**

Tout comme les autres disciplines des sciences humaines, la muséologie a elle aussi subi de sérieux changements qui sont, avant tout, la conséquence d'une différente manière de voir, de ressentir et de comprendre les artefacts traditionnels, modernes ou contemporains. C'est aussi pourquoi il est possible aujourd'hui de parler d'une "autre muséologie" dont la préhistoire est assez courte. Les "conservateurs" de jadis – littéralement les "gardiens" des collections de musées ont aujourd'hui été remplacés par des "curateurs", auteurs de nouveaux concepts d'expositions qui, par l'entrelacs de significations connues ou nouvellement découvertes, établissent des liens directs entre des objets d'art qui, selon les conceptions et interprétations d'antan, n'auraient pu être mis en rapport ni de par leur forme ni de par leur contenu. Les curateurs d'aujourd'hui lisent l'histoire de l'art comme un "livre ouvert" où il est possible et légitime d'inscrire des nouvelles formes de conception ou de définition. Cette voie a été initiée, il n'y a pas si longtemps, dans la muséologie avant tout par André Malraux avec la conception de "musée imaginaire", mais aussi par Bernard Deloche dont la conception de "musée virtuel" nous permet de suivre le récent horizon des diverses interprétation. Evidemment, on trouvera parmi ces auteurs de nombreux esthéticiens, historiens de l'art ou théoriciens qui, en élargissant le volume et le contenu de la muséologie, ont créé des systèmes de "musées parallèles". Afin de pouvoir expliquer ces phénomènes de manière adéquate, une "autre ligne" dans l'art a revendiqué une "autre muséologie", même si beaucoup de critiques et conservateurs n'en n'ont pas tenu compte. Un des exemples où les oeuvres d'art ont été mise en rapport d'une manière nouvelle, dans un contexte modifié, est celui que Nikola Šuica a choisi pour son exposition "*Les courants fermés*", qui a permis aux observateurs attentifs d'ouvrir de nouvelles possibilités de compréhension de l'art et de ce dont il est composé – des œuvres d'art.

---

\* Jovan Despotović, Diplôme en Histoire de l'Art. Critique d'Art, Troisième programme de Radio Belgrade.