

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
INTERDISCIPLINARNE STUDIJE  
TEORIJA UMETNOSTI I MEDIJA



Doktorska disertacija

**KUSTOSKI GEST U SVETU SAVREMENE UMETNOSTI**

student: Jelena Vesić

mentor: dr Miodrag Šuvaković

Beograd, 2015.

## KUSTOSKI GEST U SVETU SAVREMENE UMETNOSTI

*Imaginarni pejzaži savremenosti formiraju se kroz istorijsko, lingvističko i političko situiranje različitih vrsta aktera: nacionalnih država, multinacionalnog kapitala, različitih dijaspora i transnacionalnih grupa i pokreta. Ovo kompozitno polje uključuje "etničke pejzaže" cirkulisanja ljudi – izbeglica, turista i nomadskih radnika; "tehnopejzaže" novih modela komunikacije i visoko-brzinskih sistema putovanja; "finansijske pejzaže" deterritorijalizovanog globalnog kapitala i različitih tržišta koji ga povezuju; "medijske pejzaže" koji umrežavaju nove globalne (kontra) javne sfere; i "ideopejzaže" državnih i supra-državnih ideologija i diskurzivnih veza.*

Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy"  
*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*  
(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).



Grayson Perry's comic take on the art world – in pictures  
Grayson Perry, strip originalno objavljen u magazinu *The Guardian* 2014 godine.

## SADRŽAJ:

APSTRAKT .....	4
1. UVOD I OBRAZLOŽENJE TEME.....	8
2. SVET UMETNOSTI.....	18
2.1.Danto i Dišan – Instituiranje sveta umetnosti.....	18
2.2.Institucija bele kocke – Izlagački prostor kao ram.....	23
2.3.Spoljašnjost i unutrašnjost sveta umetnosti: Institucionalne teorije umetnosti i teorije umetnosti institucionalne kritike.....	31
3. SAVREMENA UMETNOST.....	45
3.1.Objekt savremena umetnost – pitanje definicije i (prevremene) institucionalizacije.....	45
3.2.Paradoks istorije savremenosti.....	56
3.3.Savremena umetnost kao proizvod post-socijalisticke tranzicije.....	64
4. ETIMOLOGIJA KUSTOSKIH PRAKSI.....	71
4.1.Uvod.....	71
4.2.Kustos kao čuvar razuma i duša.....	73
4.3.Instituiranje kustoske pozicije u okviru muzeja i zbirki.....	78
4.4.Izlagački kompleks i kuratiranje (curating) buržoaskog subjekta razuma.....	85
4.5.Tehnika savremenog kustosa i proizvodnja (kontra) javnosti.....	88
4.6.Kustos kao medijator – tehnike kustosa u kasnom kapitalizmu.....	91
5. KUSTOSKO OBRAZOVANJE.....	96
5.1.Uvod.....	96
5.2.Kustosko obrazovanje u eri kulturnih industrija i <i>know how</i> paradigma.....	98
5.3.Kustosko obrazovanje kao interdisciplinarna razmena veština “majstora” i “šegrta” – Refleksije prve, eksperimentalne dekade kustoske specijalizacije.....	101
6. RAZVOJ PROFESIJE KUSTOS.....	110
6.1.Uvod.....	110
6.2.“Nezavisni kustos”, prvi deo: Harald Zeman i forma mega-izložbe (Documenta 5).....	113
6.3.“Nezavisni kustos”, drugi deo: Set Sigelaub i kreiranje scene.....	120
6.4.Idealna forma: nezavisni kustos kao kompozit – Sigelaub VS Zeman.....	128
6.5.Kustosko-centrični diskurs.....	133

7. UMETNIK I KUSTOS.....	136
7.1. Gramatika izložbe: Diskusije povodom pitanja kustoskog autorstva.....	136
7.2. Konvergenције i divergencije umetničke i kustoske prakse: Izložba kao Medij.....	140
7.3. Dizajn izložbe i pitanje kustoskog potpisa.....	145
7.4. Mnogostruko autorstvo.....	149
8. KUSTOS KAO X.....	154
8.1. Kustos <i>je</i> ... i Kustos <i>kao</i> ... ..	154
8.2. Lingvističko i kulturološko mapiranje – kustos u proširenom polju.....	157
8.3. Biokustos, digitalni kustos, kustos "korisničkog iskustva".....	160
8.4. "Kuratiranje korisničkog iskustva" i kuratiranje kao spekulacija.....	165
8.5. Algoritmi & <i>post-human curating</i> - kuratiranje kao (automatska) aktivnost.....	168
8.6. "Kustosizam" kao dijagnoza budućnosti.....	173
9. ZAKLJUČAK.....	179
SPISAK LITERATURE.....	185

## Apstrakt

Kako je definisano i samim naslovom, centralno mesto analize u ovom radu zauzima pojam sveta savremene umetnosti i način njegove afirmacije i ekspanzije kroz polje kustoskih praksi. Uz kritički osvrt na dosadašnju debatu u ovom polju, pokušaću da uspostavljam jedan nedostajući teorijski pogled na današnju funkciju kustosa, koji bi retroaktivno bacio svetlo i na samu konstrukciju i mehanizam ekspanzije termina savremena umetnost. Iz tog razloga se neću baviti samo problemima institucionalizacije profesije kustos u okviru ‘akademije’ ili ‘scene’, već ću pokušati da pokažem kako je glagol *curating* upleten u različite sfere savremenog društva koje utiču kako na spoljašnje (institucionalne, ekonomske i kontekstualne) tako i na unutrašnje (jezičke, diskurzivne i estetske) aspekte savremene umetnosti i savremenog života.

Specifičnije, u ovom radu se bavim teorijskim okvirima kustoske prakse, teorijskim okvirima proizvodnje savremene umetnosti i savremenosti, načinima na koji institucije izlaganja i kultura događaja posreduju u uspostavljanju tih okvira, kao i uspostavljanju fenomena savremene subjektivnosti. Jedna od tvrdnji ovog rada jeste da su okviri institucionalnog polja savremene umetnosti fleksibilni i pomični, kao i da se vezuju za ekspanziju i transformativni potencijal same umetnosti.

Kao centralnu karakteristiku savremene umetnosti ovaj rad izdvaja gest pokazivanja i format izložbe – odnosno, ono što se naziva *izložbenom retorikom* ili diskutuje pod pojmom *izlagački kompleks*. U tom smislu, uvođenjem pojma kustoski gest želim da istovremeno obuhvatim kako šire, tako i specifičnije odlike “izlagačkog kompleksa” kao dominantne “retoričke figure” savremene umetnosti, da upotrebim termine Tonija Beneta (Tony Bennett) i Brusa (Bruce) Fergusonona, neke od kritičara i teoretičara čije radove ova disertacija proučava i jukstapozira uporedo sa radom pionirskih nezavisnih kustoskih figura kao što su Set Sigelaub (Seth Siegelaub) ili Harald Zeman (Szeemann).

Ovaj rad, takođe, utvrđuje premisu da je upravo izloženost javnosti ono što čini umetničko delo prisutnim u svetu (ili istoriji umetnosti).

Pokušaj da govorim o *curating*-u u širem smislu radije nego o kustoskoj praksi *proprium*, da pitanje kustosa postavim u prošireno polje – kako su ovu teorijsku i umetničku operaciju nazvali kritičari modernističke samodovoljnosti objekta – u ovom radu predstavlja i jedan pokušaj materijalističke analize, kao i ideološke kritike fenomena prestrojavanja umetnosti u šire polje globalnih kultura, ili, preciznije rečeno, kulturne logike kasnog kapitalizma (Jameson). Recentni fenomen globalne kulture koji institucionalno i fenomenološki prožima savremenu umetnost podrazumeva aproprijaciju i utilizaciju nekadašnjeg koncepta buržoaske visoke kulture i umetnosti u masovnu potrošnju različitih kultura (komunikacije, kognitivnog

turizma, životnog stila, informisanosti, itd.).

Takođe, ovaj rad kao jednu od svojih ambicija ima da u našem akademskom prostoru predstavi presek kritičkog razmatranja istorije i etimologije funkcije i figure kustosa koja je zabeležena tokom poslednje dve dekade, kao i specifičnosti kustoskih praksi epohe savremenosti koja podrazumeva deregulaciju važećih istorijskih kategorija i prostorno-geografskih i disciplinarnih ograničenja.

Jedan od zaključaka koji ovaj rad uspostavlja jeste da praksa umetničke proizvodnje i mišljenja kroz kritički prilaz *kustoskim studijama* radije treba da bude sagledana kao kolektivna i kao procesualna – odnosno, kao *projektna* – kao i da ćemo bolje uvide u disciplinu dobiti ne kroz bavljenje singularnim kustoskim pozicijama i stilovima, već radije kroz paradigme, odnosno kroz polje uzroka i efekta koje obuhvata *delovanje* funkcije kustos, a što se izražava glagolom *curating*.

Kako se ispostavlja tokom istraživanja koje predstavlja ovaj rad, kustos je *proizvod odnosa*, agent ili *node* (čvorište) u praksama povezivanja i komunikacije. Upravo zbog te “relacione” osobine kustosa koja svakako nije i “relativizujuća” (jer je utemeljena na materijalnosti navedenih odnosa), preciznijem značenju funkcije kustos se, paradoksalno, radije možemo približiti *kroz udaljavanje i pogled u različitim pravcima*, nego kroz pokušaj užeg definisanja i “centriranje mete”.

Ključne reči:

*svet umetnosti, bela kocka, izlagački kompleks, izložbena retorika, institucija, umetnost kao institucija, institucionalna kritika, savremenost, altermodernost, globalizacija, okvir/ram, reprezentacija, ideologija*

## Abstract

### Curatorial Gesture in the World of Contemporary Art

As it was defined by the very title, in the focus of the analysis offered by this dissertation is the notion of the *artworld*, and the ways of its expansion and affirmation through the field of curatorial practices. After offering the critical examination of the historical and current debate in the field, this paper will attempt to establish one missing theoretical overview of the contemporary function of curator, which could retroactively shed more light on the very construction and the mechanism of expansion of the term of contemporary art. Thus my concern will not be dedicated only towards the problems of institutionalizing of the profession of curator within the ‘Academy’ or within the ‘Scene’; I will try to demonstrate the ways in which the verb *curating* is entangled with different spheres of contemporary society, which are affecting both the outer (institutional, economical and contextual) and inner (linguistic, discursive and aesthetically) aspects of contemporary art and contemporary life.

More specific, in this work I am examining *theoretical framework of curatorial practices, theoretical framework of production of both contemporary art and contemporaneity*, and the ways in which the *institution of exhibiting* and the *culture of event* are mediating in establishing the said frames and the phenomena of *contemporary subjectivity*. One of the claims made by this work is that the frames of the institutional field of contemporary art are flexible and movable, which is connected with the phenomena of expansion and transformative potential of the art itself.

As the central characteristics of contemporary art this work will outline the gesture of displaying and the format of exhibition – that is, what is called *exhibition rhetoric* or discussed under the term of *exhibitionary complex*. By introducing the term of *curatorial gesture* I aim to encompass both the wider, but also more specific characteristics of the “exhibitionary complex” as a dominant “rhetorical figure”, to use the terms by Tony Bennett and Bruce Ferguson, some of the theorists and critics whose works are examined in this dissertation and juxtaposed with the works of the pioneering figures of independent curating such are Seth Siegelaub or Harald Szeemann.

This work, also, reaffirms the premise that it is precisely *the act of being exhibited in public* (and to public) what is *making a work of art to be present within the world* (or, within history of art).

My attempt to speak of curating in a wider sense rather than of curatorial practice *proprium*, to position the issue of curator in one *expanded field* – as this theoretical and artistic operation was named by the critics of modernistic self-sufficiency of the object – in this work also presents the attempt of material analysis, as well as

ideological critique of realigning and deploying of art within the wider field of global culture, or, more precisely, within the cultural logic of late capitalism (Fredric Jameson). A recent arrival of global culture which is permeating contemporary art in institutional and phenomenological sense underestimates the appropriation and utilization of the former bourgeois concept of high culture and high art by the principles of mass consumption of various different cultures (communications, cognitive tourism, lifestyle, informatics, etc).

One of the conclusions implied by this work, regarding the approach towards curatorial education, is that the practice of artistic production and thinking should be understood as collective, and as processual – that is, as a project-based practice – and that the best observation on this discipline will come through examining paradigms, that is, by examining the causes and effects of the function of curator, expressed by the very verb of curating, rather than by examining the singular curatorial positions and style.

As it unfolds during the research presented by this work, *curator is the product of relations*, an *agent* or a *node* in the practices of conjunction and communication. Precisely for this “relational” characteristic of curator that is decidedly not “relativizing” (because of its base in the materiality of said relations), we can approach a more precise meaning of the function of curator in a somewhat paradoxical manner; not through the attempts to make narrower definition and to “set the target”, but rather through distancing and observing from various different angles instead.

Keywords:

*world of art, white cube, exhibitionary complex, exhibition rhetoric, institution, art as institution, institutional critique, contemporary, contemporaneity, modernity, alter-modern, globalization, frame, representation, ideology*



## 1. Kustoski gest u svetu savremene umetnosti: Obrazloženje teme ovog rada

Gde smestiti pitanje kustoskog gesta?

Jedan odgovor na ovaj zahtev se nameće kao siguran i pravolinijski – u svet savremene umetnosti – iako takvu sigurnost ili izvesnost ne možemo izjednačiti sa podrazumevanjem znanja o tom *svetu*, o tome šta je savremena umetnost, šta je determiniše kao "svet" i koji diskursi opcrtavaju njenu poziciju (u partikularnom istorijskom kontekstu). Ta sigurnost i izvesnost *realno postojeće* institucije savremene umetnosti koja i dalje figuriše kao "hrapavo mesto" teorije umetnosti u akademskom kontekstu biće jedna od tema ovog rada. Mnogi istoričari ili teoretičari savremene umetnosti koji operišu i na sceni i u akademskom kontekstu će ukazivati na određeno "mimoilaženje" akademije i scene po pitanju prezentnosti i artikulacije fenomena savremenosti. Diskusija o savremenoj umetnosti koju pokreće časopis *Oktobar* ukazaće na jednostavan paradoks za koji i dalje nema jednostavnog rešenja – u trenutku kada određena umetnost počinje da bude istorizovana u okviru akademije ili muzeja, ona prestaje da bude *savremena* (problematika o kojoj će više biti reči u narednim poglavljima).

Drugi odgovor na pitanje kustoskog gesta i njegove (akademske) lokacije bi nas vodio ka multiplicitetu mogućnosti koje su eventualno propozicionalističke u epistemološkom smislu ili "originalne" u smislu zaključaka (budući da su okrenute spram budućnosti). Istraživanje tih mogućnosti, koje takođe čine konstitutivni deo ovog rada, prilaziće pitanju savremenog kuratiranja (*curatinga*) kroz ukrštanje teorije medija i prakse savremene umetnosti, a u okviru teorijskih diskursa o informacijskom društvu, (materijalno) baziranom na masovnoj upotrebi, pa samim tim i potrošnji savremenih tehnologija. Taj pokušaj da se govori o kuratiranju (*curatingu*) radije nego o kustoskoj praksi *proprium*, da se pitanje kustosa postavi u *prošireno polje*<sup>1</sup> – kako su ovu teorijsku i umetničku operaciju nazvali kritičari modernističke samodovoljnosti objekta – u ovom radu predstavlja i jedan pokušaj materijalističke analize, kao i ideološke kritike fenomena prestrojavanja umetnosti u šire polje kulture

---

<sup>1</sup> Koncept *proširenog polja* uvela je Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) u svom tekstu "Sculpture in the Expanded Field", *October* br. 8, MIT Press, 1979.

ili, preciznije rečeno, globalnih kultura. Recenti fenomen globalne kulture koji institucionalno i fenomenološki prožima savremenu umetnost, podrazumeva aproprijaciju i utilitarizaciju nekadašnjeg koncepta buržoaske visoke kulture i umetnosti u masovnu potrošnju različitih kultura – kultura komunikacije, kultura *online* i *offline* (kognitivnog) turizma, kultura ishrane i životnog stila, kultura informisanosti, itd. – fenomeni kojima se bavio i Frederik Džejmison (Frederic Jameson) u svojoj studiji *Postmodernizam i kulturna logika kasnog kapitalizma*<sup>2</sup>.

\* \* \*

Čini se da u ovom trenutku možemo izdvojiti dva glagola koji figuriraju kao poluge kako društveno-ekonomske prinude tako i identitarne (samo)realizacije savremenih subjekata. Prilikom proučavanja ova dva pojma imamo u vidu već duži aktuelni period dominacije globalnog kapitalizma, obeležen nestankom jedinstvene društvene javnosti, pojavljivanjem novih institucionalnih struktura, kao i neslućenim razvojem kulture i umetnosti u širem i užem smislu.

Jedan glagol je *curating* (kuratiranje), a drugi je *performing* (performans ili izvođenje). U svojoj knjizi *Perform or Else (Performiraj ili ćeš videti)*<sup>3</sup>, profesor novih medija i teoretičar kulture Džon Mekenzi (Jon McKenzie) interpretira performans kao društveni zahtev, kao "onto-istorijsku formaciju znanja i moći", pronalazeći, ali i razlikujući specifična značenja ovog pojma na različitim društvenim nivoima.

Pokušaću da u ovom radu pokažem kako funkcija 'kustos' i njena egzistencija u glagolskom obliku (kuratiranje) počiva na sličnim premisama, bivajući upletena u šire procese *kulturalizacije ekonomije* i *ekonomizacije kulture*. Centralnost funkcije kustosa u proizvodnji i prezentaciji umetnosti posledica je procesa društvene tranzicije u kojoj nestaju javne institucije i modernistički javni prostori, u kojoj dolazi do epistemološke i geopolitičke decentralizacije umetničkih znanja. Takođe, centralnost pozicije kustosa u različitim oblicima samo-organizacije odozdo koicidira sa pojavom

---

<sup>2</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Books, 1991.

<sup>3</sup> Moj prevod. U domaćoj literaturi vezanoj za teorije savremenog performansa naslov je preveden kao "Izvedi ili inače", međutim, predlogom nešto drugačijeg prevoda želim da podvučem prinudu i pretnju koju sadrži engleski original. Knjiga *Perform or Else* interpretirana je u "Uvodu u teoriju performansa" autorki Ane Vujanović i Aleksandre Jovićević, počev od strane 27.

Interneta, kulture umrežavanja i masovne komunikacije – što su sve pojave koje karakterišu savremeno *globalno društvo*.

U fokusu tog šireg pogleda na društvene efekte (i afekte) savremene kulture, kako je definisano i samim naslovom ovog rada, centralno mesto analize zauzima pojam *sveta savremene umetnosti* i način njegove afirmacije i ekspanzije kroz polje kustoskih praksi. Upravo ću se fokusirati na koncept *sveta umetnosti* i vezanost ovog koncepta za *savremene umetničke prakse* koje su definitivno ostavile iza sebe sve ontološke, mimetičke i formalističke teorije razumevanja i definicije umetničke prakse i oformile se kao *svet*<sup>4</sup>. Pokušaću da uspostavim jedan nedostajući teorijski pogled na današnju funkciju kustosa, koji bi retroaktivno bacio svetlo i na samu konstrukciju, te ekspanziju termina *savremena umetnost*. Zbog toga se neću zadržavati samo na problemima institucionalizacije *profesije kustos* ili *savremene umetnosti* u okviru ‘akademije’ ili ‘scene’, već ću pokušati da pokažem kako je glagol *kuratiranje* upleten u različite sfere savremenog društva koje utiču kako na spoljašnje (institucionalne, ekonomske i kontekstualne) tako i na unutrašnje (jezičke, diskurzivne i estetske) aspekte savremene umetnosti i savremenog života.

Pojam *sveta umetnosti* (uz prefiks “savremeno”) dovodim u vezu sa teorijama Artura Dantoa (Arthur Danto) i njegovog istoimenog teksta (*The Artworld*)<sup>5</sup>, naslanjajući se u nastavku na splet daljih uvida koje su ponudile institucionalne teorije umetnosti, pre svega na institucionalnu teoriju Džordža Dikija (George Dickie)<sup>6</sup>, a zatim i na biopolitičko shvatanje institucionalne kritike Andreje Frejzer (Andrea Fraser)<sup>7</sup>. Drugi oslonac ovog pojma bi bilo područje koje Džonatan Haris (Jonathan Harris) naziva

---

<sup>4</sup> O ovom kompleksnom konceptu će više biti reči u nastavku rada, ali na početku mogu da naglasim tri glavna okvira u kojima se razvijala moderna i savremena umetnost. Prvi bi bio *ontološki* (ontologija umetničkog dela), drugi *institucionalni* (uglavnom vezan za instituciju umetnika i njegov čin proglašenog objekta umetničkim delom), a treći *komunikacijski* (odnosno vezan za kompleksnu mrežu agenata umetnosti – od umetnika, kritičara, galeriste i kustosa – do posmatrača i kolekcionara, umetničke zajednice za koju u ovom radu koristim termin “svet” polazeći od filozofije umetnosti Arthura Dantoa).

<sup>5</sup> Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, October 15, 1964.

<sup>6</sup> George Dickie, “What is art? An Institutional Analysis”, *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, St Martin's Press, New York 1979. (urednik: W.E. Kennick)

<sup>7</sup> Andrea Fraser, “Od kritike institucija do institucije kritike”, *Prelom 8/9* (prevod: Zorana Dojić), 2009, originalno: *Artforum*, septembar 2005.

*Novom istorijom umetnosti*<sup>8</sup>, a koja u svoj fokus postavlja kritiku institucionalne reprodukcije autoriteta i “istina” o umetnosti.

Dantova osnovna teza polazi od premise da *svet umetnosti* stoji prema *realnom svetu* na isti način kao što je u sakralnom domenu *nebeski grad* postavljen spram *zemaljskog grada*. Neki objekti, kao i neke individue, poseduju “dvostruko državljanstvo”, ali to i dalje ne menja fundamentalni kontrast između umetničkih radova i objekata iz stvarnosti. Za Dantoa, *svet umetnosti* je polje koje može da se direktno prevede terminom *kulturni kontekst* – ili, prema rečima samog autora, to je sama “atmosfera umetničke teorije” i “znanja/poznavanja istorije umetnosti”. Odnosno, svet umetnosti je postavljen u odnos sa performativnim proširenjima ovih domena/znanja, kao i činjenicom da se umetnička teorija, istorija umetnosti i ono što nazivamo “scenom” razumevaju kroz stalnu transformaciju i ekspanziju, kao i promenu naše svesti o njima.

Istorijski gledano, *Svet umetnosti* Artura Dantoa (objavljen 1964. godine) predstavljao je uspostavljanje terena za institucionalnu definiciju umetnosti. Za razliku od estetskih i unutrašnjih karakterizacija umetničkih fenomena (naslonjenih na npr. formalne ili izražajne osobenosti), ova teorija je u osnovi potvrdila da je umetnost društvena kategorija, odnosno da umetnost postaje umetnost ne samo kroz umetničku deklaraciju (što bi bila teza Marcel Duchampa), već kroz prepoznavanje i kanonizaciju u umetničkim institucijama obrazovanja, u muzejima, među kritičarima, galeristima, istoričarima i teoretičarima umetnosti, kao i samim umetnicima.

Dantoova teorija je svakako bila vezana za nove umetničke paradigme šezdesetih i sedamdesetih godina, odnosno za “suštinsko” pitanje *šta je umetnost*. To pitanje je prvi put postavljano na ovaj način u okviru novih izlagačkih procedura umetnosti izraslih iz atmosfere kontra-kulturne pobune šezdesetih koja je kulminirala studentskim protestima 1968. Danas, pa i u kontekstu ovog istraživanja, analitičko pitanje definisanja umetnosti se povlači u drugi plan, a u prvi plan izlazi sama performativnost i ekspanzivnost *sveta umetnosti* koji se definiše, gradi i razgrađuje u

---

<sup>8</sup> Jonathan Harris, *Art History: The Key Concepts*, (Routledge Key Guides), Taylor & Francis, 2002.

eluzivnom prostoru *savremenosti*; sveta koji “curi” u različitim pravcima, prema različitim disciplinama i domenima društva i života. To “curenje” iz jedne u drugu realnost će nas navesti na sledeće pitanje: ukoliko postoji određeni ram, odnosno okvir, ili ukoliko postoji granica sveta umetnosti, ma koliko da je ona pomična, šta leži izvan te granice, šta bi bila definitivna “spoljašnjost sveta umetnosti”? Ovo pitanje izvorno postavlja Aleksander Alberro (Alexander Alberro)<sup>9</sup>, a radikalizuje ga Stiven Rajt (Stephen Wright), tvrdeći da umetnička performativnost ili kretivni gest u svojoj osnovi stoje izvan sveta umetnosti i da tek naknadno bivaju obuhvaćeni i uhvaćeni (*captured*) Umetnošću<sup>10</sup>. O ovome će biti više reči u poglavljima koja predstoje.

S druge strane, razmatranje prefiksa *savremeno* problematizuje se u akademskom svetu u poslednjih 25 godina, uprkos činjenici da se predmeti poput *Istorije savremene umetnosti* već nekoliko dekada stabilno probijaju u kurikulumima akademskih institucija, i bez obzira na tekuće rasprave o nedostajućim epistemološkim i istraživačkim matricama koje bi obezbedile “naučno pokriće” savremenoj umetnosti kao novoj disciplini.

Prema brojnim autorima (npr. Boris Groys, Okwui Enwezor, Terry Smith i drugi)<sup>11</sup>, savremenost se vezuje za kretanje (ili gest) koji bi se mogao izraziti kroz sintagmu *biti sa vremenom*, i koji je vezan za koncept *trenutnosti*, za koordinate *ovde* i *sada*. Te koordinate se dalje prenose u ideološke okvire globalizovanog društva, kontekstualne aspekte umetnosti (npr. termin *lokalnost*) i materijalne prakse novomedijskog okruženja, stimulanog masovnom upotrebom Interneta i različitim socijalnim mrežama. Za razliku od koncepta modernosti koji je u sebi sadržao aktivan odnos spram prošlosti i budućnosti (modernost kao negacija prošlosti, tradicije, kontinuiteta,

---

<sup>9</sup> Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, 1999.

<sup>10</sup> Stiven Rajt (Stephen Wright) zapravo tvrdi da je svaka pretpostavka sveta umetnosti ili institucionalne teorije umetnosti zapravo zarobljena u Kantovskoj paradigmi “bezinteresnog posmatranja” koja je ustanovljena na odnosu *autor-posmatrač*. Ovom odnosu Wright protivravlja novi pojam - figuru korisnika (*user*), tvrdeći da je odnosom korisnik-korisnik zapravo moguće izaći izvan institucije umetnosti i njenih hegemonih hijerarhijskih struktura, a opet očuvati umetničku performativnost i kretivni gest kao osnov jedne važne vrste razmene među ljudima. Videti: *Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture* ([transform.eipcp.net/correspondence/1180961069](http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069)).

<sup>11</sup> Boris Groys, “Comrades of Time”, ([e-flux.com/journal/comrades-of-time](http://e-flux.com/journal/comrades-of-time)); Terry Smith, “What is Contemporary Art?”, 2009; Okwui Enwezor, “Questionnaire on the Contemporary”, časopis *October* br. 130, 2009, str 33-40.

starih vrednosti i afirmacije onoga što tek dolazi, modernost kao afirmacija budućnosti, kojoj je sadašnjost samo prethodnica), savremenost je po brojnim interpretacijama bazirana isključivo na potrošnji sadašnjeg trenutka koja suspenduje ove istorijske veze, pojavljujući se kao čista aktuelnost (ili kao *Novo* u terminologiji Borisa Grojsa)<sup>12</sup>.

Ovde je važno naglasiti da sama trenutnost (“ovde i sada” savremene umetnosti) nije negacija istoričnosti, pa ni discipline istorije umetnosti, i da čak naočigled paradoksalno možemo govoriti o *istoriji savremenosti* kako to predlažu brojni istoričari umetnosti (npr. Brandon Taylor, Zoya Kocur)<sup>13</sup>, koji svoje antologije savremene umetnosti započinju sa konceptualnom umetnošću sedamdesetih godina i umetničkom instalacijom osamdesetih godina. Taj početak savremenosti se hronološki poklapa i sa pojavom funkcije kustosa kao centralnog činioca sveta savremene umetnosti, pri čemu ta funkcija dobija i “telo”, tako da možemo govoriti i o figuri kustosa, čemu će u nastavku biti povećana posebna pažnja.

Gest pokazivanja i format izložbe – ono što Brus (Bruce) Ferguson naziva *izložbenom retorikom*<sup>14</sup> ili što Toni Benet (Tony Bennett) diskutuje pod pojmom *izlagački kompleks* (eng. *exhibitionary complex*)<sup>15</sup> izdvojila bih kao centralnu karakteristiku savremene umetnosti – upravo je izloženost javnosti ono što čini umetničko delo prisutnim u svetu (ili u istoriji umetnosti). U tom smislu, uvođenjem pojma *kustoski gest* želim da istovremeno obuhvatim, kako šire, tako i specifičnije odlike “izlagačkog kompleksa” kao dominantne retoričke figure savremene umetnosti. Takođe, ovom jezičkom intervencijom naglašavam skretanje fokusa sa bavljenja “kustoskim radom kao profesijom” na istraživanje “funkcije kustos” koju sagledavam kao diskurzivnu formaciju vezanu za nove komunikacijske prakse. Drugim rečima, želim da obratim pažnju na sam *curating* kao glagol, radnju, akciju, čin i učinkovitost, glagol koji ne

---

<sup>12</sup> Boris Grojs, “O Novom”, *Prelom* br. 5, 2003.

<sup>13</sup> Brandon Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970*, Laurence King Publishing. London, 2012. i Zoya Kocur, Simon Leung, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell Publishing, 2005.

<sup>14</sup> Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London, 1996.

<sup>15</sup> Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *New Formations No 4*, Spring 1988.

predstavlja ekskluzivnu karakteristiku profesionalnog rada kustosa, već uključuje i umetnički rad (pa i savremeni rad u najširem mogućem smislu, kako se pojavljuje i interpretira u teorijama *kognitivnog kapitalizma*<sup>16</sup>). Vrsta umetničkog rada koja spada u domen ovako definisanog proučavanja jeste ona koja oponaša i mimikrira kustosku funkciju kroz aktivni odnos prema proizvodnji događaja, prema selekciji i umrežavanju različitih aktera kroz čin izlaganja i prikazivanja (ili neki drugi način realizacije, koji je u manjoj meri definisan vizuelnošću i samim činom gledanja). Neki od primera mimikrije kustoske funkcije u polju umetnosti se mogu dovesti u vezu sa umetničkim pojavama relacije estetike, postprodukcije, *community art* praksama, participatornim umetničkim formama, umetničkim arhivima i izložbenim intervencijama, umetničko-aktivističkim praksama, artivizmom, intervencionizmom itd. (Ove savremene umetničke prakse su detaljno analizirali teoretičari i kustosi kao što su Nicolas Bourriaud<sup>17</sup>, Maria Lind<sup>18</sup>, Claire Bishop<sup>19</sup>, Brian Holmes<sup>20</sup>, Gregory Sholette<sup>21</sup>, Gerald Raunig<sup>22</sup>, Nato Thompson<sup>23</sup>, Aldo Milohnić<sup>24</sup> i drugi).

Konačno, pojam *gesta* koji je vezan u sintagmu *kustoski gest* ne koristim u kvintilijanovskom smislu “ekspresivnog gesta” (*eloquentia corporis*, Quintilian, *Institutio oratoria*, 11.3). Umesto toga postavljam u fokus svog rada simboličku i kodifikovanu gestualnost koja uspostavlja značenja u različitim ritualizovanim

---

<sup>16</sup> Više o kognitivnom kapitalizmu u: Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, ([goo.gl/Rks2Sn](http://goo.gl/Rks2Sn))

<sup>17</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, prevod u obliku skripta izdat od strane Škole za istoriju i teoriju umetnosti Centra za savremenu umetnost, 2003. (Autor je odobrio objavljivanje ovog skripta).

<sup>18</sup> Maria Lind, *Taking The Matters Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London, 2007.

<sup>19</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012.

<sup>20</sup> Brian Holmes, *Escape the Overcode: Creative Art in the Control Society*, WHW & VanAbbe Museum, 2009.

<sup>21</sup> Gregory Sholette, *Dark Matter: Art in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press 2011

<sup>22</sup> Nato Thompson, Gregory Sholette, Joseph Thompson, Arjen Noordeman, Nicholas Mirzoeff, *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, 2004.

<sup>23</sup> Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, MIT-Press/Semiotext(e), 2007.

<sup>24</sup> Aldo Milohnić, “Artivism”, 2005. ([eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en](http://eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en))

prostorima (Carol Duncan, Tony Bennett)<sup>25</sup>, ali koja takođe i uvek iznova proizvodi te prostore, iščekujući i pledirajući na emocionalni odgovor posmatrača – ono što takođe možemo imenovati kao edukaciju subjekata, formu društvene discipline, ideološku identifikaciju itd. (Luis Althusser, Michel Foucault).

Pojam kustoskog gesta stoji u uskoj vezi sa definicijom savremene umetnosti koju je ponudio Aleksander Alberro (Alexander Alberro), kao “obnavljanje umetničkog transformativnog potencijala u okviru najšireg mogućeg rama”<sup>26</sup>, dovodeći u vezu samo širenje ovog okvira ili rama (odnosno *sveta umetnosti*) sa transformativnim potencijalom umetnosti – sa uvođenjem uvek novih subjekata, zajednica, tema, metoda, pitanja, formi, iskaza i stavova koji nisu bili zastupljeni u prethodnim režimima umetničke reprezentacije.

Istraživanje koje sprovodim u ovom radu otkriva mnoštvo dodirnih tačaka sa kritičkom teorijom, novom istorijom umetnosti, studijama kulture, sociologijom kulture, semiologijom i novom kritičkom muzeologijom u smislu korišćenja metoda i analitičkih aparata navedenih disciplina, ali se opet ne može do kraja identifikovati ni sa jednom od navedenih pojedinačnih oblasti istraživačkog rada. S obzirom da se bavim *funkcijom kustos* i *izlagačkim kompleksom*, potrebno je da naglasim svoje ustanovljeno teorijsko stanovište koje za ove potrebe podrazumeva distancu u odnosu na predmet bavljenja nove kritičke muzeologije. Naime, predmet nove kritičke muzeologije se najčešće odnosi na ideologiju i tekstologiju muzejskih postavki kao oblika naturalizacije znanja i istina – na kritiku prikazivanja prošlosti u zaokruženoj slici sveta, koja se prezentuje kao istorijska istina i neupitno civilizacijsko znanje o prošlosti. Moj rad se ne bi bavio politikama istorizacije prošlosti u meri većoj od neophodne, već bi predstavljao pokušaj kritičke analize reprezentacije savremenosti – potragu za institucionalnom i društvenom logikom izraza sadašnjeg trenutka u diskurzivnoj formaciji “savremena umetnost”.

---

<sup>25</sup> Carol Duncan, “The Art Museum As Ritual”, u *The Art of Art History: A Critical Anthology*, urednik: Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford/New York, 1998; Bennett, *isto*.

<sup>26</sup> Alberro, *isto*. Takođe, Alberro, uvod u konferenciju *Reconsidering Relationality*, University of Florida, Paris Research Center, 18-19. april 2007.



Svoje istraživanje radije vidim kao epistemološko propitivanje, ogled ili sagledavanje trenutne mogućnosti uspostavljanja kustoskih studija kao naučne discipline.

Kako će ovaj rad pokazati, problematiku kustoskih studija ne vidim samo kao proširenje postojeće istorije umetnosti istorijom kustoskih praksi ili kao puko premeštanje fokusa sa umetničkog rada na postojeće kustoske prakse. Kritički prilaz pitanju kustoskih studija radije vidim kao svojevrsno istraživanje horizonata umetnosti kroz spekulaciju i (re)imenovanja postojećeg, nepostojećeg ili tek naznačenog; zato pogled na umetnost kroz problematiku kustoskog rada takođe treba da izmeni ustaljeni pogled na umetnost i da interveniše u mišljenje i proizvodnju vrednosti u umetnosti koju karakterišu diskursi *individualnog autorstva* i kreativnog čina singularnog *umetnika*. Praksa umetničke proizvodnje i mišljenja kroz kritički prilaz kustoskim studijama radije treba da bude sagledana kao kolektivna i kao procesualna – tj. kao *projektna* – pri čemu projekat može biti društvena vizija ili puko uklapanje u hegemoni društveni aparat. Analiza kustoskog gesta i funkcije kustos se takođe takođe razvija u ovim radu mimo i nasuprot onoga što zovemo *kustosko-centrični diskurs* posvećen pitanjima kustoskog autorstva, kroz fokus na prepoznatljiv stil, rukopis ili jezik (a o čemu će u poglavljima koja slede biti više reči). Prilaz kustoskim studijama kroz ovakave diskurse ne bi predstavljao epistemološku intervenciju u istoriju umetnosti – to bi samo bilo preramljivanje istog prostora u kojoj se centralnost pozicije umetnika zamenjuje centralnošću pozicije kustosa. Ovaj rad će pokazati da bi takav prilaz kustoskim studijama bio simplifikovan i da bi bilo produktivnije sagledati kustoske prakse s jedne strane u široj ideološkoj konstelaciji moći i s druge strane izbliza i u detaljima. U tom smislu, ovaj rad se ne bavi kustosom kao autorom ili singularnim kustoskim pozicijama i stilovima, već radije paradigama, odnosno poljem, uzrocima i efektima koje obuhvata *delovanje* funkcije kustos, a što se izražava glagolom *curating* (ovde preveden i korišćen kao *kuratiranje*<sup>27</sup>, anglicizam prisutan u žargonu kustosa aktivnih u prostoru bivše SFR

---

<sup>27</sup> Reč kuratiranje je anglicizam izveden od glagola *curating*, koji je usvojen u žargonu najvećeg broja lokalnih kustosa, a ovde se usvaja u akademskom kontekstu upravo zbog širine značenja koje pokriva, baš kao kao i sam glagol *curating* u svim svojim različitim oblicima. Ovo značenje je donekle različito i sveobuhvatnije od potencijalnog lokalnog prevoda termina frazom *kustosko činjenje* ili *kustosko delovanje*, čije značenje bi onda pre svega istaklo i postavilo akcenat na subjektivitet samog kustosa kao aktera ove radnje ili operacije (i tako posredno centriralo kustosa i vodilo ka kustosko-centričnim diskursima). Dalje, ukoliko bismo se odlučili za pokušaj lokalizacije ovog izraza, izgubio bi se niz drugih konteksta i značenja koje podrazumeva glagolska dinamika reči *curating* i koja je vrlo živa u terminologiji kustoskih studija (npr. izrazi kao što su *curated event/process*, *curating subjects*, *curating*

Jugoslavije, iako bi prevod u duhu srpskog jezika bio *kustosko činjenje, kustosko delovanje*). Reč je o delovanju koje nije svodivo na proces pravljenja izložbi i pitanja profesionalnog kustoskog rada u užem smislu te reči, već obuhvata širu društvenu sferu čije se lingvističke reference protežu do antičkog Rima i pedagoških praksi brige koje je sistem kustosa održavao reprezentujući subjekte koji “nisu dosegli puno pravo legalnog subjekta”. Ili, u drugom smeru istorijskog vektora ta šira društvena sfera se proteže na “aktuelne budućnosti” mrežnog okruženja u kojem je uloga kustosa prisvojena u oblastima kao što su bio-informatika i ekspanzivni sektor “korisničkog iskustva” i gde funkcija kustos može postati integralni deo mašina arhiviranja, filtriranja i konkluzivne pretrage podataka, otvarajući prostor dobu *post-human curating-a*.

U ovom radu se, dakle, kustoskoj praksi radije želi prići iz šireg društvenog ugla, koji uključuje analizu pozicija moći i njihovih različitih estetskih manifestacija, dok se kustoska paradigma želi sagledati kroz njen dijalog sa diskursima o umetnosti koji su deo umetničkih aparata i samim tim aparata moći prikazivanja i kreiranja “slike sveta”. Fokus je stavljen na izlagački kontekst, ali ne samo onaj koji se odvija unutar bele kocke, već na različite kulture prikazivanja i proizvodnje društvenosti u ekspanzivnom okviru umetnosti i savremenih medija. Iz tog razloga, istraživanje koje sprovodim neće toliko biti zasnovano na studijama slučaja, iako će konkretni slučajevi i situacije, biti deo argumentacija koje ovaj rad pokreće. Umesto empirijske studije slučaja, ovaj rad zasnivam na teorijskoj analizi koristeći se teorijama ideologije, izlaganja i prikazivanja.

---

*knowledge*, itd.). Korišćenje žargonskog anglicizma *kuratiranje* premošćava ovaj problem, po cenu odstupanja od lokalizacije, ali uz vernost transformativnom i promenljivom kontekstu savremene umetnosti i pre svega vernost tezi ovog rada koja govori o kuratiranju (*curatingu*) kao kolektivnoj i relacionoj praksi u kojoj se fokusiramo na društveni karakter umetnosti a ne na singularne doprinose (npr. kustosko autorstvo i kustosko činjenje kao ogledalna slika umetničkog rada, centriranog i glorifikovanog unutar moderne istorije umetnosti). Međutim, teorija kustoskih praksi i eluzivni objekt kustoskog činjenja (kustoske prakse ne proizvode umetnost, već se kreću “oko umetnosti”, predstavljajući važan aspekt “arhitekture proizvodnje” i medijacije između umetnika, umetničkih dela, publike i drugih agentura kreativnog procesa) nalaže određenu otvorenost za “manje poznato”, “strano” i neodomaćeno. Činjenica da za sada ni jedna relevantna publikacija vezana za kustoske studije nije prevedena na lokalne jezike delimično posreduje utisku “stranog” i “neodomaćenog”, jer svaka nova teoretizacija uvodi sa sobom i novu terminologiju. Engleski prizvuk reči i anglicizmi odavno ne privlače pažnju u krugovima profesionalno vezanim za savremenu umetnost, jer savremena umetnost i savremene kustoske prakse upravo komuniciraju engleskim jezikom kao novim globalnim *lingua franca* i često nisu do kraja svodive i prevodive na druge nacionalne i partikularne jezike.

## 2. SVET UMETNOSTI

### 2.1 Danto i Dišan – Instituiranje sveta umetnosti

Dva bitna gesta u umetnosti su označila proširenje termina *umetnost* razumevanog u tradicionalnom smislu kao “najvišeg dostignuća civilizacije” i “stvaralačkog čina”.

Jedan je unosenje objekta iz svakodnevnog života u galerijski prostor (prostor umetnosti) Marsel Dišana (Marcel Duchamp), a drugi proglašenje sveta umetnosti kao institucionalnog uslova za postojanje umetnosti u teorijskoj artikulaciji Artura (Arthur) Dantoa. Oba gesta su pokazala da postoji *nešto* što posreduje vrednost “stvaralačkog dostignuća”, *nešto* kroz šta se ta vrednost proizvodi, a što se upravo poklapa sa *procedurama izlaganja* i nizom pregovaračkih procesa i agentura u okviru *institucija umetnosti* i *umetnosti kao institucije*. Ukoliko je epoha modernizma insistirala na autonomiji sigurnog umetničkog dela, na čistoti medija, na individualnoj prepoznatljivosti umetnika-atora, na vizuelnosti i viziji, Dišan i Danto su skrenuli pažnju na kompleksne kaskade posredovanja u “postajanju umetnošću”, na mehanizme iznošenja *objekta X* u polje vizuelnosti, na retroaktivnost postajanja umetničkim delom kroz izlaganje u galerijskom prostoru.

Dišan je putem svojih *ready-made* objekata od kojih je najpoznatija *Fontana* izolovao funkciju-ator, pokazavši u praksi, kako bi to formulisao Fuko<sup>28</sup>, da se analizom delovanja ove funkcije može više naučiti o načinima postojanja (cirkulacije, vrednovanja i prisvajanja) diskursa umetnosti, nego analizom tema i pojmova koje umetnik-kao-ator pokreće. Prisvajajući industrijske proizvode iz svakodnevnog života i proglašavajući ih umetnošću kroz čin izlaganja pod različitim pseudonimima, Dišan ne samo da podriva egzistenciju jedinstvenog umetničkog subjekta i njegove usamljeničke proizvodnje umetnosti u prostoru ateljea – on se takođe postavlja u ulogu medijatora ili katalizatora umetničkog procesa, i tako staje na put uvreženom

---

<sup>28</sup> Michel Foucault, “What Is an Author?”, 1969.

tumačenju o jednosmernoj ulici validacije između umetničkog ateljea i galerijskog prostora. Baš kao i u slučaju savremenih umetničkih praksi *instalacije*, *participatornih formi* i *dogadaja*, Dišan svojim *ready-made*-ovima pokazuje da se život umetničkog dela ne završava u galeriji, već da zapravo tu počinje. Prostor galerije ili muzeja (ili bilo koji drugi prostor koji se prisvaja za potrebe izlaganja) predstavlja okvir ili ram umetnosti, odnosno ono što garantuje umetnički kontekst. U skladu sa temom ovog rada možemo reći i da Dišan kroz privremenu suspenziju sopstvene umetničke i autorske funkcije putem izlaganja “dela” čiji on nije autor – ali jeste izlagač, kontekstualizator i validator – privremeno staje na funkciju kustosa koji takođe nije autor dela koje izlaže, ali učestvuje u njegovom “prisvajanju”, odnosno ko-proizvođenju kroz kontekst izlaganja.

I ukoliko Dišan industrijski proizveden predmet transfiguriše u umetnost samim potpisom i izlaganjem, posredno tvrdeći da su (umetnički) predmeti izvan galerijskog konteksta tek neka vrsta “sirovog materijala”, Artur Danto polazi od slične pretpostavke koju je Dišan uspostavio kao avangardističku intervenciju, a to čini preko Endi Vorhola (Andy Warhol). Kako možemo razlikovati “zalihe” *Brillo kutija* Endi Vorhola od zaliha *Brillo kutija* proizvedenih u fabrici deterdženata, i šta čini tu razliku? – umetnički potpis, kao čin administracije dela koju obavlja sam umetnik? Da li to vodi ka zaključku u kojem se izlaganje u galerijama i muzejima vidi kao dalji oblik administracije objekata sa umetničkim potpisom? To se za Dantoa ispostavlja kao nedovoljna distinkcija za odgovor na pitanje šta razlikuje umetnički svet od običnog sveta. On radije pretpostavlja da je ova distinkcija medijatisana specifičnom cirkulacijom objekata, ekonomijom komunikacije i socijalizacije, kao i spekulativnom proizvodnjom vrednosti tih objekata koja se razvija u mreži institucionalnih dogovora i odnosa. Svakako da ni Dišan ni Danto ne polaze iz nekakve ontologije umetnosti, već iz politike izlaganja i pojma institucije – onako kako su se te ideje dalje razvile unutar institucionalne teorije umetnosti ili plasirale kao intervencije *umetnosti institucionalne kritike*.

Tekst *Svet Umetnosti* Artura Dantoa, objavljen 1964. godine, može se smatrati prekretnicom u odnosu na moderne diskurse umetnosti vezane za teorije imitacije (*mimesisa*), pa čak i imitacije u negativitetu/inverziji koju uvodi modernizam i apstraktna umetnost XX veka, smatrajući da umetnost treba da se bavi sopstvenim i internim jezikom boje i forme (*mimesis* apstraktnog umetničkog postupka). Nasuprot tome, koncept *sveta umetnosti* možemo smatrati početkom jedne nove epohe, omeđene diskursom savremene umetnosti. Ključna karakteristika savremene umetnosti od šezdesetih godina na ovamo upravo leži u prekidu dijaloga sa prirodom i konceptom imitacije i ulasku u dijalog sa institucionalnim okvirima umetnosti i proizvodnjama kanona i istina koje ti okviri legitimišu. Zaključci Artura Dantoa su značajni za kasniji razvoj institucionalne teorije umetnosti Džordža Dikija (George Dickie) kao i teorije i prakse *institucionalne kritike*, koje će nas dovesti i do Buhlohove (Benjamin Buchloh) kritike “umetnosti institucionalne kritike” (o čemu će u tekstu dalje biti reči).

U tekstu *Svet Umetnosti* Danto iznosi *istinu* o značenju i identifikaciji umetnosti kao institucionalnom konsenzusu koji izdvaja običan svet od sveta umetnosti<sup>29</sup>: “Umetnički svet stoji naspram realnog sveta na isti način na koji božanski grad stoji naspram zemaljskog grada. Određeni objekti, kao i individue, uživaju duplo državljanstvo, ali to ne narušava fundamentalni kontrast između umetničkih radova i realnih objekata”.<sup>30</sup> Na prvi pogled, nalik anahronizmima idealističke filozofije, Danto ovde postavlja osnove onoga što će umetnost biti, a što determiniše “svetom”, svakako – u duhu teorije i umetnosti šezdesetih godina ne sasvim svetom po sebi, već svetom koji se pozicionira u naspramnosti i dijalogu sa životom, društvom, institucionalnim i interhumanim konstelacijama. Dantoov “svet” se trostruko sedimentira otkrivajući nasleđe akademskog viđenja umetnosti, istorijski trenutak formiranja estetike kao zasebne sfere i formiranje institucija umetnosti u oba smisla –

---

<sup>29</sup> Zaključci Arthura Dantoa su značajni za kasniji razvoj institucionalne teorije umetnosti Georgea Dickiea, te teorije i prakse *institucionalne kritike* koje će nas dovesti i do Buchlohove kritike “umetnosti institucionalne kritike” o čemu će u tekstu dalje biti reči.

<sup>30</sup> *Isto*, str. 582.

i kao ideoloških aparata i kao interpersonalnih veza, interakcija, istorijskih dijaloga<sup>31</sup>. Ono što se čini relevantnim za korpus razvoja savremene umetnosti kojoj Dantoov tekst i njegove posledice mogu biti jedna pristupna tačka, odnosno *interface*, upravo ne leži u reformističkom pristupu filozofiji idealizma, odnosno u podvajanju svetova kao takvom. Radije, reč je o poziciji iz koje se to podvajanje ne deklarise kao proizvod nekakve ontologije umetnosti, već kao institucionalni dogovor koji generiše moduse proizvodnje, značenja, interpretacije, komunikacije, pa i tržišne vrednosti umetnosti. O nekim drugim implikacijama Danto u svom tekstu neće govoriti, ali će teorija i praksa savremene umetnosti upravo pokazati ne-fiksni i fleksibilni karakter tog sveta – njegovu ekspanziju i moć asimilacije, njegove pukotine i curenja u realnost, njegovu osmoticu vezu sa društvenim stvarnostima.

Kako se to “podvajanje svetova” ogleda na umetničkom predmetu i njegovoj robnoj formi? Danto uzima za primer razliku između *Brillo kutija* koje autorizuje (brendira) Vorhol i *Brillo kutija* koje proizvodi istoimena fabrika deterdženata. Razlika između umetničkog proizvoda i svetovnog proizvoda koja se ovde pravi, zapravo želi da podvuče razdelnu liniju između “sakralnosti” (večnosti) umetničkog dela i “profanosti” masovno proizvedene robe čiji se smisao u potpunosti iscrpljuje u domenu tržišne ekonomije. U Endi Vorholovim *Brillo kutijama* ima nečeg blatantnog – ta repetitivna i reproduktivna proizvodnja serijskih objekata, nalik fabričkoj, uz element estetizacije ili, Benjaminovski rečeno, “auratizacije” – uz svakako prilaz sa ciničke strane “aure” koji postavlja znak jednakosti između “duha” i “robe” – predstavlja jedan brutalan komentar umetnika na proizvodnju vrednosti u umetnosti u eri optimizma kapitalističkog potrošačkog društva. (Vorhol je brojne radove posvetio fetišističkom karakteru novca kao prefiguraciji fetišističkog karaktera umetničkog objekta).

Kroz *svet umetnosti* Danto akcentuje pitanje prepoznavanja, razlikovanja, distinkcije, odnosno ne isključivo pitanja u vezi same ekonomije i robnog statusa umetničkog

---

<sup>31</sup> O problematici sveta umetnosti ili institucije umetnosti konstituisane na mreži interpersonalnih odnosa će naročito pisati Andrea Fraser u svom visoko citiranom i jednako kritikovanom tekstu “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, Artforum, New York, 2005.

dela: “Videti nešto kao umetnost zahteva ono što je oku nedokučivo – atmosferu umetničke teorije, poznavanje istorije umetnosti, postojanje *umetničkog sveta*”<sup>32</sup>. Institucija (ili svet) umetnosti, dakle, transformiše umetnika u moćnu a ipak tragičnu figuru, nalik na priču o kralju Midi (Midas) koji pretvara u zlato sve što dodirne, i kao što znamo, priču koja nema srećan kraj. Institucija umetnosti prisvaja božanski prerogativ *stvaranja*, ali takođe kroz taj božanski prerogativ otvara prostor za negiranje nečega što bi bilo materijalno telo (život umetnika), njegov ili njen odnos sa realnim svetom – nešto na šta će kritičke umetničke prakse referirati pod poglavljem umetničkog rada (ili rada umetnika) i društvene funkcije umetnosti. U konceptu *stvaranja* i *stvaralaštva*, u funkciji ključne poluge *ideologije umetnosti*<sup>33</sup> rad je zamenjen slobodnim i svemoćnim tokom inspiracije koja odlikuje umetnika-genija – ishod ovog slobodnog procesa, ili umetničko delo, u skladu sa tim isključivo je određeno imunitetom ili zaštitnim znakom autorstva, unikatnosti i neponovljivosti. Upravo u konceptima autorstva i originalnosti, u kontrastu božanskog atributa stvaranja (*creatio*) i zemaljskog atributa proizvodnje (*productio*), leži ideološka opozicija umetnosti i robe koju institucija umetnosti samouvereno i uporno perpetuira. Upravo iz ovog razloga je robni karakter umetnosti oduvek bio neuralgična tačka, nelagodnost sama, nešto što je u estetici i istoriji umetnosti jednostavno uvek proizvodilo kratak spoj.

Danto, baš kao i Dišan, vidi umetnički svet kao drugu realnost oko koje je postavljena neka vrsta institucionalnog rama, pa ma koliko pomičnog i ekspanzivnog, koji će tu realnost izdvojiti *kao umetnost*.

---

<sup>32</sup>Danto, *isto*, str. 580.

<sup>33</sup> Jednu verziju koncepta *ideologije umetnosti* ili *umetnosti-kao-ideologije* možemo da vezemo uz rad Gorana Đorđevića – bivšeg umetnika – aktivnog u prostoru bivše Jugoslavije i internacionalno od 1973-1985 godine. Za Đorđevića je ideologija umetnosti oličena u konceptima *stvaranja*, *genija*, *autorstva*, *originalnosti*, *neponovljivosti* i *jedinstvenosti* koji proističu iz “religiozne svesti”. Nasuprot prakse umetnosti kao izraza religiozne svesti Đorđevićev (protiv-)umetnički rad se zasnivao na negaciji *stvaranja* putem *istraživanja*, negaciji *originalnosti* putem *kopija*, negaciji *autorstva* putem *anonimnosti*.

Drugu verziju koncepta *ideologije umetnosti* ili *umetnosti-kao-ideologije* za koju se vezuje gore-izvedena teza možemo naći u teoretizaciji umetničkih epistemologija teoretičara umetnosti Miška Šuvakovića koji je ovoj temi takođe prošao kroz jukstapoziciju koncepta *stvaranja* i stvaralaštva nasuprot savremenom konceptu *istraživanja*. Videti: Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2008, str 41-46.

## 2.2. Institucija bele kocke – Izlagački prostor kao *ram*

Kako je pisao Tomas Mekiveli (Thomas McEvilley) u predgovoru knjizi *Unutar bele kocke (Inside the White Cube)* Brajana O'Doertija (Brian O'Doherty), "Naročit genij našeg veka bio je proučavanje stvari u odnosu na njihov kontekst – videti kontekst kao formativan za određenu stvar, i na posletku, videti kontekst kao samu stvar<sup>34</sup>". U svom eseju *Ideologija bele kocke*, koji je prvi put objavljen kao serija od tri članka u *Artforumu* 1976. godine, O'Doerti raspravlja o ovom zaokretu, istražujući, možda i po prvi put, šta visoko-kontrolisani kontekst moderne galerije čini umetničkom objektu, šta čini subjektu koji posmatra taj objekat, i kako sam kontekst postaje neka vrsta objekta (stvari).

"Jedna slika se javlja u glavi – predstava belog, idealnog prostora, koji, više nego bilo koja umetnička slika (*painting*), može predstavljati arhetipsku sliku (*image*) dvadesetovekovne umetnosti; ona samu sebe pojašnjava kroz proces istorijske nužnosti, koji se obično pripisuje umetnosti koju sadrži... Idealna galerija oduzima umetničkom delu sve ono što bi moglo da ometa činjenicu da je u pitanju "umetnost"... Stvari postaju umetnost u prostoru gde se moćne ideje o umetnosti na njih fokusiraju."<sup>35</sup>

Za O'Doertija je moderni galerijski prostor konstruisan na osnovu zakona jednako strogih kao i zakona o izgradnji srednjovekovne crkve. Osnovni princip je taj da "spoljašnji svet ne sme da prodre unutra, tako da su prozori najčešće zapečaćeni. Zidovi su obojeni u belo. Tavanica postaje izvor svetlosti... Umetnost je slobodna da živi svoj sopstveni život."<sup>36</sup> Ovakva postavka stvari, a mogli bismo reći i *uspostavljanja rama*, govori jednu stvar – umetnička dela, kao i religiozne istine,

---

<sup>34</sup> Thomas McEvilley, "Introduction to Inside The White Cube", The Lapis Press, San Francisco, 1986, str 7.

<sup>35</sup> Brian O'Doherty, *Inside The White Cube*, str. 14.

<sup>36</sup> *isto*, str. 15



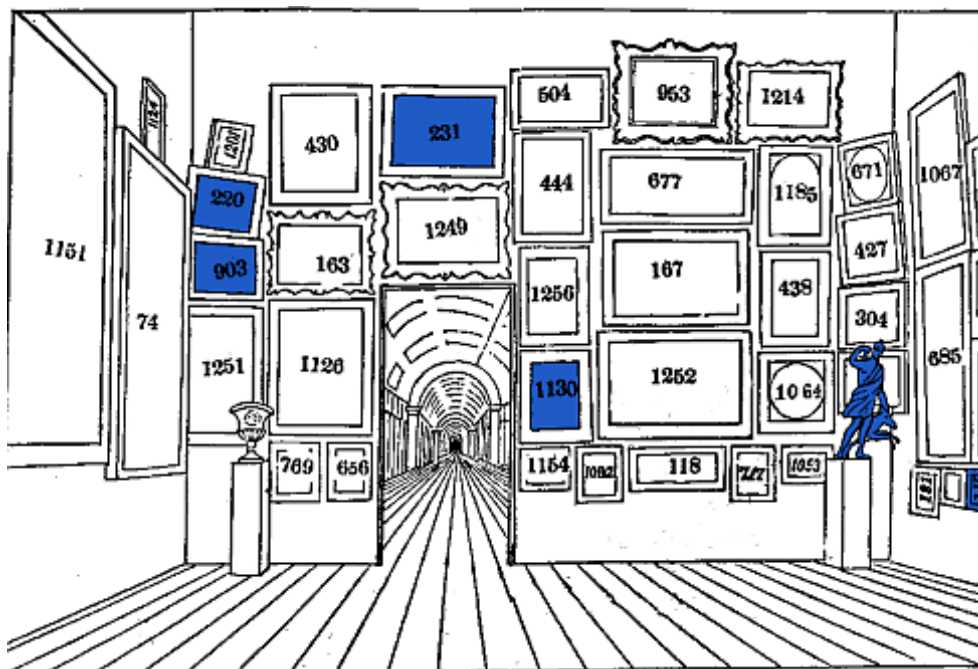
treba da se pojave kao "netaknuta vremenom i njegovom promenljivošću". Unutar *bele kocke* umetnost obitava u nekoj vrsti večne izloženosti, nalik egipatskim grobnicama u kojima je opredmećeno telo izloženo za večnost ili, kako naglašava O'Doerti, "kao telo koje mora prvo umreti da bi ovde večno živelo" (vizija izlagačkog prostora kao grobnice, bilo u teorijskom, bilo u metaforičkom smislu pojavljuje se kao tema mnogih neoavangardističkih umetnika – institucionalnih kritičara čiji radovi koincidiraju sa prvim izdanjem O'Doertijevog eseja). Izdvojeni prostor prostor bele kocke predstavlja neku vrstu ne-prostora, ili, pak, idealnog prostora, u okviru kojeg je matrica prostor-vreme koja ga okružuje simbolički poništena. Bela kocka je poput matematike – potpuno apstraktna, potpuno odvojena od ljudskog života i, kako bi Danto rekao, od "običnog sveta".

Ovako formiran galerijski prostor snažna je reminiscencija na apstraktnu misao umetnosti modernizma. Međutim, iako u sebi ukida prostorno-vremenske koordinate, bela kocka je prepoznatljivi proizvod druge polovine XX veka; ona je u potpunosti istorična u svom razvoju i značenju, iako dugotrajno opstajanje modernističkog kanona izlaganja koje se proteže i na savremenu umetnost (sistem Bijenala kao *globalna bela kocka*<sup>37</sup>) može proizvesti utisak da se radi o nečemu univerzalnom i večnom.

Međutim, devetnaestovekovni posmatrač se susretao sa sasvim drugim iskustvom. Kako pokazuju gravure pariških *Salona*, galerijski prostor se pojavljivao samo implicitno – galerija je radije imala funkciju zida, nego celine prostora; ona je bila mesto monumentalnih zidova koji su zatim prekrivani "zidom od slika". Samuel F.B. Morsova slika *Izložbene galerije u Luvru* (1833), sa zidom remek dela postavljenih jedno do drugog, od poda do plafona i poput tapeta, bila bi uznemirujuća za moderno oko (ali moguće ne i za oko savremenog posmatrača koji je navikao da gleda rešetku prozora ili ikonica na ekranu svog kompjutera).

---

<sup>37</sup> Elena Filipovic, *The Global White Cube, The Biennial Reader* (ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø), 2010, str. 322-346, i u *OnCurating Issue 22*, Zürich, 2013. ([on-curating.org/index.php/issue-22-43/the-global-white-cube.html](http://on-curating.org/index.php/issue-22-43/the-global-white-cube.html)).



**Samuel F.B. Morse, *Izložbena galerija u Luvru (Gallery of the Louvre)*, 1831-1833, skica**

Međutim, iako na ovakvim postavkama na prvi pogled stvari deluju haotično, sistem je ipak postojao. Na izložbama iz XIX veka veće slike su smeštane u gornje zone (bilo ih je lakše videti iz daljine) i ponekad su naginjane napred kako bi se uklopile u posmatračevu ravan pogleda; "najbolje" slike su izlagane u srednjoj zoni, a mali formati u donjoj zoni. Iz savremene perspektive gledanja, postavka je delovala kao dovitljiv mozaik okvira koji pokušava da sačuva i najmanji deo zida prekrivenim, dok je svaka slika izložena kao samodovoljni entitet, u potpunosti izolovan od ostatka izložbe putem teškog *Beaux-Arts* okvira. Perspektivni sistem unutar slike je upravljao pogledom posmatrača, približavajući ga sceni i uvlačeći ga u piktoralni narativ (iluzionistički koncept slike, u savremenom kontekstu takođe razumevan i kao *iluzionistički aparat* pokretnih slika koji proizvodi totalni menadžment emocija posmatrača).

“... Slika na platnu deluje kao prenosivi prozor – u trenutku kad se stavi na zid, ona ga probija izuzetnom prostornom dubinom – tema koja je beskonačno ponavljana u

umetnosti severne Evrope, gde prozor unutar slike zauzvrat uokviruje ne samo udaljeni prostor, već potvrđuje "prozorolike" granice rama... Okvir slike na platnu je psihološki sadržalac (*container*) za umetnika jednako kao što je to za posmatrača soba u kojoj se nalazi”<sup>38</sup>

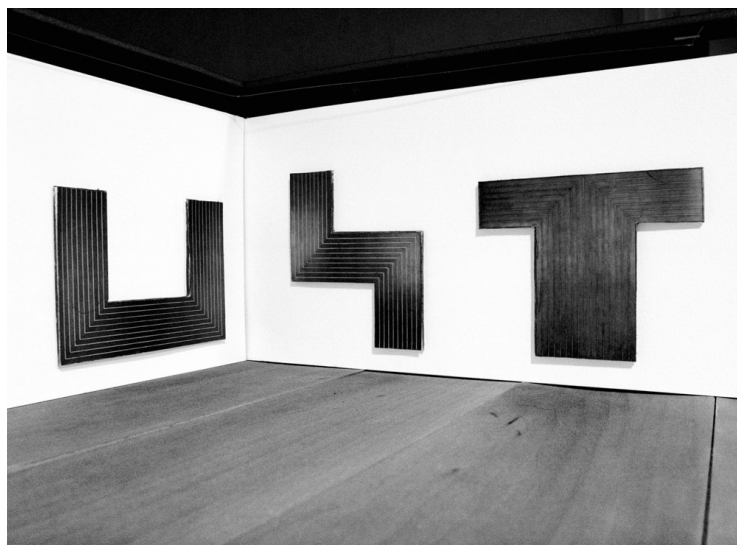
Perspektivni sistem i sistem “prozora” o kojem piše O’Doerti je prvi *ram* sa kojim se posmatrač susreće u prostoru izložbe. Razdvajanje slika na zidu, uokviravanje (*framing*), uređivanje, sečenje, uspostavljanje granica – osnovni su postupci izlagačke kompozicije u XIX veku koji postaju određujući za posmatračevo iskustvo gledanja umetnosti. Kretanje u pravcu moderne slike podrazumevaće prekoračenje normativa perspektive i skretanje pogleda prema rubovima, prema ramu. Taj prelaz obeležiće koncepcija “slike kao horizonta” od Kurbea (Courbet) do Kaspar David Fridriha (Caspar David Friedrich), Vistlera (Whistler) i mnoštva manje poznatih slikara, koji raskidaju sa prostornom iluzijom u slikarstvu. Njihove postavke balansiraju između beskonačne dubine i plošnosti, tako da posmatrač ima iluziju da doprinosi polju tako što ga širi lateralno, ne ulazeći u dubinu slike, kao što bi to zahtevale klasične devetnaestovekovne perspektivne iluzionističke postavke slika-prozora. Sa impresionizmom i ivice slike polako počinju da izlaze u prvi plan kao konvencija koja sudi o tome šta je *unutra*, a šta je *izvan* i koja nalaže način na koji se slika izlaže – slika postaje aktivni partner u percepciji. Prvi impresionistički posmatrači su se sigurno susretali sa poteškoćama kada su se prvi put suočili sa gledanjem ovakvih slika – u trenutku kada bi pokušali da bolje sagledaju predmet na slici tako što bi se približili platnu, taj predmet bi nestajao. Posmatrači su bili primorani da se kreću napred-nazad kako bi uhvatili komadiće sadržaja pre nego što bi isti nestali u nanosima boje.

Kroz proces izlaganja i gledanja u XX veku polako se pojavljivala “istina modernizma”, o kojoj će pedesetih i šezdesetih godina pisati Klement Grinberg (Clement Greenberg) – mit o plošnosti i predmetnosti slike. Modernizam se okreće kultivaciji površine slike. Slikarstvo apstraktnog ekspresionizma je pratilo put lateralnog širenja, kako bi ispalo iz okvira i polako počelo da razume ivicu kao

---

<sup>38</sup> O’ Doherty, *isto*, str.18.

strukturnu jedinicu kroz koju slika ulazi u dijalog sa zidom iza nje. O'Doerti navodi kako kroz pedesete i šezdesete godine primećujemo kodifikaciju nove svesti o izlaganju izražene u frazi *koliko prostora treba umetničkom delu da "diše"*<sup>39</sup>. Tako umetnička postavka ulazi u eru u kojoj izložci počinju da shvataju zid galerije kao "ničiju zemlju", projektujući na njega svoje koncepte teritorijalnog imperativa. Sav taj saobraćaj koji se odvijao preko zidova galerije transformisao je prostor u simbolično mesto dijaloga sa umetnošću – vizija galerijske bele kocke kao neutralne zone polako je nestala.



**Izložbena postavka Frenka Stele/ Installation view of a Frank Stella exhibition,  
Leo Castelli Gallery, 1964**

Odnos između površine slike i zida iza nje postao je veoma značajan za estetiku plohe. Zid je postao kontekst umetnosti, entitet koji joj suptilno donira sadržaj kroz čin izlaganja. Od perioda visokog modernizma više nije bilo moguće postaviti izložbu bez prethodnog detaljnog pregleda prostora i konceptualizacije odnosa izložaka i prostora. Eklatantni primer ovakvog dijaloga nalazimo u ranim platnima Frenka Stele (Stella), čije su ivice odrezane u skladu sa unutrašnjom logikom oblika apstraktne slike. Stelina izložba sa prugastim platnima u obliku slova U, T i L u galeriji *Castelli* 1960 "razvila" je svaki i najmanji deo zida, od poda do plafona, od jednog do drugog ćoška. Plošnost, ivica, format i zid ulaze u dijalog u galerijskom prostoru. Izloženi komadi osciliraju između efekta celovitog izložbenog ansambla i nezavisnih slika.

<sup>39</sup> O'Doherty, *isto*, str 23-27.

Krah kvadrata (kvadratnog formata slike) je formalno označio autonomiju zida, što je fundamentalno promenilo koncept galerijskog prostora – postavka izložbe se zauvek promenila i postala kontekst umetnosti, čak i na formalno kompozicionom planu. Stelina postavka je bila revolucionarna, kao i slike; kao deo (iste) estetike, evoluirala je istovremeno sa njima. Nešto od mistike plitke slikarske plohe (jedna od tri glavne sile koje su promenile galerijski prostor) je prenešeno u kontekst umetnosti. Kraj ovakvog dijaloga, ili možda njegov radikalni početak, nalazimo u rešenjima Lučija Fontane (Lucio Fontana) koji konačno seče tu ravnu plohu slike – izdvojenu ravan ispunjenu bojom – i dozvoljava da se ravan zida iznese u prvi plan kroz poderotine platna. Klasično-modernistička praznina završila je ispunjena konceptima i idejama. Iv Klajn (Yves Klein) u svom radu *Praznina* (*Iris Clert* galerija, 1958) izložiće prazan prostor galerije kao *stvar*. U duhu njegove umetnosti praznine to više nije samo konceptualni gest nalik Kristovim (Jeanne Claude-Christo) pakovanjima galerijskih i muzejskih prostora, već estetska stvar u punom smislu te reči – prostor-kontekst kao umetničko delo. I prostor i umetnik, koje smo skloni da posmatramo zajedno, razmenili su identitete. Prostor više nije samo mesto gde se stvari događaju – sada i stvari čine da se prostor “dogodi”.

Pojava *bele kocke* u lingvistici modernističkog izlaganja dovodi do “izgona posmatrača iz raja iluzionizma”; modernistički prostor redefiniše status posmatrača, poigravajući se sa idejom koju on ima o sebi samom. Igra postaje sve kompleksnija sa dolaskom instalacija, hepeninga (*happening*) i ambijenata, koji verovatno u svojim prvim pojavljivanjima kod publike indukuju opažajnu nesigurnost uz otvorena pitanja gde i kako treba da se stoji i gleda.

“Ko je taj Posmatrač (*Spectator*), koji se često naziva i Gledalac (*Viewer*), povremeno Opažać (*Observer*) ili sporadično Poimalac (*Perceiver*)? On nema lice, to su uglavnom samo leđa. Pogrbe se i motre, pomalo su nezgrapna. Njihov stav je ispitivački, a zbunjenost diskretna. On – siguran sam da je više muško, nego žensko –

je došao sa modernizmom, sa nestankom perspektive. Čini se kao da je rođen izvan slike i, kao nekakav opažajni Adam, privučen je da je iznova kontemplira<sup>40</sup>.

U katalogizima izložbi se često pominju izrazi tipa: "posmatrač oseća"... , "posmatrač primećuje...", "posmatrač se kreće..." , "efekat na posmatrača je..." i tako dalje – zahtev za čulnošću posmatrača je zahtev za svedokom izloženosti, za telesnim izvođenjem umetničke postavke u polju javnosti. Posmatrač ne samo da stoji i sedi kao po komandi, on i leži ili se pak savija u različitim pravcima uslovljenim formom postavke.

Kako naznačava prethodno citirano pitanje O'Doertija, posmatrač nije neko ko nam je poznat – vidimo samo leđa, vidimo prisustvo pred umetničkim delom. Oko posmatrača gotovo da je bestelesno. U korist intenziteta zasebne i autonomne aktivnosti Oka i pogleda, posmatrač prihvata sniženi intenzitet života i sopstva. U klasičnoj modernističkoj galeriji, kao i u crkvi, ne govori se normalnim tonom, ne smeje se, ne jede, ne pije, ne leži, ne spava. *Bela kocka* promovise ideju da je posmatrač unutar nje jedno suštinski spiritualno biće. Njegovo oko je, kako piše Mekiveli<sup>41</sup>, *oko duše*. O'Doerti pod Okom podrazumeva određenu sposobnost odvojenu od tela. Posmatrač predstavlja oslabljeni i izbleđeni sopstveni život, od kojeg polazi Oko. Oko može biti izvežbano na način na koji sam Posmatrač ne može. "Ono je precizno podešeni, čak i jedan uzvišeni organ, estetski i društveno superioran u odnosu na Posmatrača. Oko i leđa su naizgled sve što je ostalo od onoga koji je 'umro' tako što je ušao u belu kocku u zamenu za tračak supstitucije večnosti."<sup>42</sup>

Figura posmatrača ima dostojanstveno poreklo. Njegova genealogija uključuje osamnaestovekovnog racionalistu pronicljivog oka, kao što to označava i čuveni Adisonov (Addison) magazin *The Spectator* (posmatrač), i koji je, kao što piše Teri

---

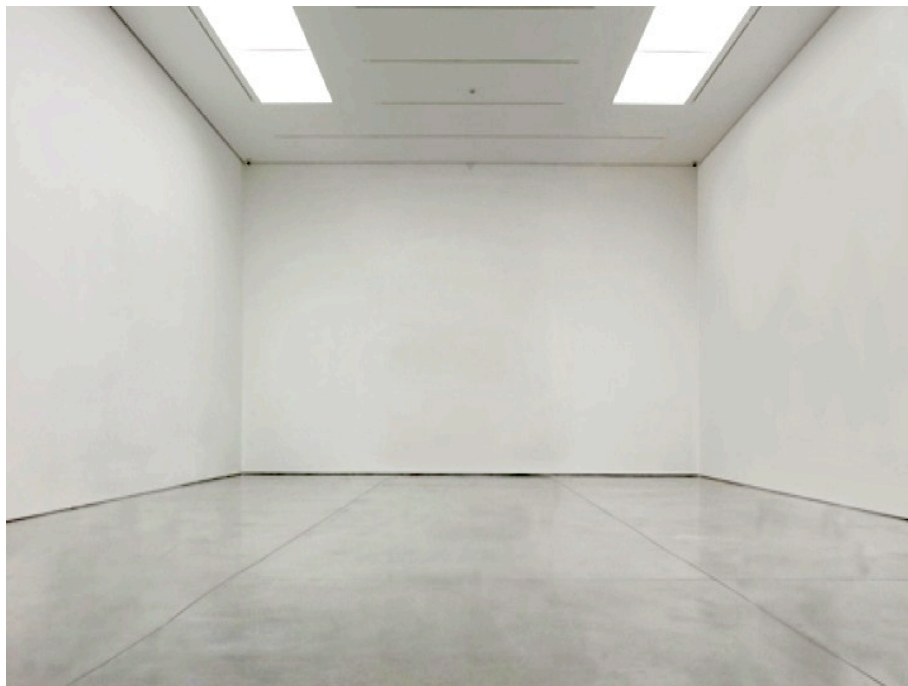
<sup>40</sup> O'Doherty, *isto*, str. 39.

<sup>41</sup> McEvelley, "Introduction to Inside The White Cube", 1986, str. 10.

<sup>42</sup> McEvelley, *isto*.

Iglton (Terry Eagleton)<sup>43</sup>, bio ključan za razvoj kriticizma, mišljenja i buržoaske javne sfere. Ako su epoha prosvetiteljstva i čitav XIX vek bili zaokupljeni *sistemima*, XX vek je postavio u svoj centar figuru *opažanja*. Krajem XX i početkom XXI veka na mestu opažanja se pojavljuje *iskustvo* i *stav*.

U istorijskom trenutku kada posmatrač postaje svestan gledanja umetničkog dela (odnosno gledanja sebe kako gleda), svaka sigurnost u vezi sa onim što je “na vidiku” nestaje sa destabilizacijom perceptivnog procesa. Procesualni umetnički radovi otvaraju mogućnost da se Oko i Posmatrač eliminišu, ili ispravnije rečeno – institucionalizuju, što se i dogodilo. Tvrda struja konceptualne umetnosti eliminisala je Oko u korist Uma. Dokument postavke radova Jozefa Košuta (Joseph Kosutha) u galeriji *Castelli* iz 1972. godine prikazuje stolove, klupe, otvorene knjige. Ova ogoljena, čak puritanska postavka ukida “manastir estetike, što galerija u suštini i jeste”.<sup>44</sup> Publika je pozvana da čita (kao u nekoj vrsti biblioteke). Jezik je sasvim dobro opremljen da ispita skup okolnosti koji formuliše krajnji proizvod umetnosti: “značenje”.



---

<sup>43</sup> Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, Verso, London, New York, 2005, str 17-18.

<sup>44</sup> O'Doherty, *isto*, str 64.

## 2.3 Spoljašnjost i unutrašnjost sveta umetnosti:

### Institucionalne teorije umetnosti i teorije umetnosti institucionalne kritike

Šta je *spoljašnjost*, a šta *unutrašnjost* institucije, šta je tačka sa koje kritika može biti realizovana, šta je objekt na koji se naša kritika odnosi?

Institucija u užem smislu može se odnositi na *državne aparate*; u konkretnom, fizičko-materijalnom smislu to može biti zgrada ispunjena birokratijom i hijerarhijom. U širem smislu, to može biti društveno organizovano ponašanje regulisano normama koje su duboko utkane u svakodnevne prakse. Prema Rastku Močniku, institucionalna regulacija ima dve forme – univerzalističku i partikularističku<sup>45</sup>: univerzalistička regulacija počiva na “juridičkoj funkciji” apstraktne individue – slobodne, formalno “jednake” individue, praktikuju svoju društvenost u ideološkim i institucionalnim formama ugovornih odnosa. Partikularistička regulacija počiva na sistemima “društvene brige” koji preuzimaju ingerencije nad širokom populacijom analiziranom i regrupisanom u skladu sa specijalističkim znanjima – kao reproduktivnim i reprodukujućim organizmima (demografija), kao telima (medicina), kao dušama (psihijatrija), itd.

Umetnost istorijskih avangardi i neo-avangardi referira na pojam *institucije umetnosti* koji se u avangardističkom shvatanju uglavnom vezuje za konsenzus institucionalizacije umetnosti po kanonima bužoaskog društva, a problematika se može sagledati i šire i može se reći da je pojam institucije umetnosti vezan za diskurse umetnosti koji stoje u vezi sa nekom vrstom aktuelne ekonomske i političke (pa samim tim i estetske) moći.

Termin *institucionalna kritika*, onako kako se koristi u vizuelnim umetnostima, stoji za *kritiku institucija*. Umetnost institucionalne kritike bila bi umetnost koja razotkriva

---

<sup>45</sup> Rastko Močnik, “East!”, *East Art Map*, New Moment, br. 20, 2002, Ljubljana/Beograd.



strukturu i logiku muzeja i galerija sa vizijom revolucionarnog prevazilaženja postojećeg muzeološkog poretka koji inkorporira, komodifikuje i na druge načine “zloupotrebljava” nekada radikalne i neinstitucionalizovane prakse.

Sa uporištem u ovakvim saznanjima ili vizijama, određeni broj umetnika je tokom šezdesetih i sedamdesetih godina razvio kritičku analizu galerijskih struktura i *bele kocke* kao njihove prostorne reprezentacije. Umetnici su videli sopstvenu ulogu kao ulogu *individualnih proizvođača* koji imaju pravo da kontrolišu ne samo proizvodnju, već takođe i distribuciju sopstvenog rada. Verovali su da su umetnici prethodnih generacija nekritički i bez ikakvih kvalifikacija prihvatili sistem distribucije umetničkog rada – muzej, galeriju, tržište – koji je zapravo često diktirao sadržaj i kontekst njihovog rada. Prakse Roberta Smitsona (Robert Smithson), Hansa Hakea (Hans Haacke), Daniel Birena (Buren) i Majkl Ašera (Michael Asher) su se zasnivale na metodu institucionalne kritike, ne samo u smislu umetničkih radova i intervencija u galerijskom prostoru, već zbog toga što su ovi umetnici uspeli da tim praksama pridodaju odgovarajući teorijski diskurs, interpretirajući svoj rad “u prvom licu”, da se poslužimo terminom Ješe Denegrija<sup>46</sup>.

Robert Smitson nalazi da je problem umetnosti neka vrsta zaustavljanja njenog "prirodnog" razvoja uvezanog u svakodnevni život, odnosno činjenica da umetnost na kraju svoje putanje uvek završava u muzeju, u nekoj vrsti artificijelne strukture koja nema nikakve veze sa originalnim kontekstom njenog nastajanja. On ovaj problem naziva *kulturno ograničenje*, naglašavajući da kultura u trenutnom institucionalnom poretku postaje neka vrsta ekstra-teritorije, odvojene od svakodnevnog života i društvenih zbivanja. Kultura se akumulira u specijalističkim ustanovama kao “zamrznuto sećanje na prošlost koje služi kao pretekst za stvarnost”<sup>47</sup>. Smitson prevashodno shvata instituciju umetnosti kao namenski prostor kojim upravlja

---

<sup>46</sup> Ješa Denegri, “Umetnik u prvom licu“, u *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Kolekcija Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 219–220. (originalno objavljeno u časopisu *Umetnost*, br. 44, 1975.).

<sup>47</sup> Robert Smithson, “Cultural Confinement“ (1972), u *Conceptual Art (Themes and Movements)*, ed. Peter Osborne, 2002, str. 277.

birokratski aparat u odnosu na ustanovljenu hijerarhijsku dispoziciju i na toj premisi zasniva svoj termin *kulturno ograničenje*, u smislu ograničenja zidovima muzeja ili galerije i principima koji u tom zatvorenom sistemu vladaju. Te principe po njemu aktualizuje kustos koji upravlja izolovanom muzejskom teritorijom: “Kulturno ograničenje se dešava u momentu kada kustos postavi sopstvene granice unutar umetničke izložbe, umesto da zamoli umetnika da on uspostavi granice za izlaganje sopstvenog rada”<sup>48</sup>. U duhu poziva različitih protagonista istorijskih avangardi dvadesetih i tridesetih na okretanje leđa muzejima kao invencijama prošlosti, Smitson izjednačava poredak muzeja sa “bolnicom, grobnicom, zatvorom ili deponijom” i piše: “Kada se umetničko delo postavi u galeriju ono gubi svoju punoću i postaje pomični objekat ili površina koja gubi svoj angažman spram spoljašnjeg sveta. Prazna *bela soba* sa jakim osvetljenjem funkcioniše kao *podređivanje neutralnosti*. U ovakvom prostoru, umetnička dela kao da prolaze kroz neku vrstu oporavka. Ona izgledaju kao nepomični invalidi koji čekaju kritičare da ih proglašavaju izlečivim ili neizlečivim. Funkcija kustosa-nastojnika jeste da izoluje umetnost od ostatka sveta i od društva. Nakon ove separacije sledi integracija. U trenutku kada je umetničko delo potpuno neutralizovano, ne-efektivno, apstraktno, neutralno i politički lobotomizirano ono postaje spremno za društvenu potrošnju”<sup>49</sup>.

Za razliku od Smithsona, Majkl Ašer (Michael Asher) priznaje da umetnička galerija predstavlja esencijalni kontekst za razumevanje umetničkog rada (na sličan način kao što je to bio i slučaj sa Dišanovim pisoarom<sup>50</sup>). U svom tekstu *O radovima, 1969. do 1979*<sup>51</sup> on navodi nekoliko modela negacije tradicionalnog galerijskog konteksta, kao i proizvodnju novih okruženja za izlaganje umetnosti kao primere pokušaja da se izbegne robni status umetničkog dela (što je često osnova pojavljivanja umetničkog

---

<sup>48</sup> *isto*, str. 276.

<sup>49</sup> *isto*.

<sup>50</sup> Kod Duchampovog pisoara nailazimo na svojevrsni paradoks: To je rad koji predstavlja ultimatni primer institucionalne kritike, ali se njegova kritika upravo zasniva na činjenici da on postaje deo "bele kocke", tj. institucije. On ukazuje na restriktivni institucionalni diskurs upravo kroz igru sa sopstvenom institucionalizacijom.

<sup>51</sup> Michael Asher, “On Works, 1969 to 1979 (1983)”, u *Conceptual Art (Themes and Movements)*, ur. Peter Osborne, 2002, str. 278,

dela u tradicionalnom galerijskom kontekstu). Kao prvi model Ašer navodi *outside art* ili *site-specific* radove, odnosno umetnost koja se izlaže na različitim “neumetničkim” lokacijama i koja nema neposrednu formu umetničkog objekta: “Ono što je zanimljivo jeste da su ti ti radovi često sagledavani kao *nematerijalni*, budući da su navodno funkcionisali izvan tradicionalnog konteksta tržišta (...) Međutim, ispostavlja se da su oni ipak posedovali, ako ništa drugo, onda barem sopstvenu ekonomsku materijalnost i da zapravo nisu operisali izvan kulturnog konteksta”<sup>52</sup>. Kao drugi model umetničkog antikomercijalizma i kontra-institucionalizma Asher navodi razvoj sistema alternativnih prostora za izlaganje umetnosti koji su se finansirali iz drugih, najčešće javnih izvora, koji nisu posezali za trgovinom umetnošću i koji su bili pristupačniji za publiku od komercijalnih galerija. Međutim, alternativne umetničke ustanove su prema Ašeru “falsifikovale robni status umetničkog dela, predpostavljajući da će vidljivost kao takva ispuniti zahteve procesa recepcije i da razmenska vrednost zapravo ne predstavlja jednu od osobina umetničkog rada”<sup>53</sup>. To će po njemu biti jedna pogrešna procena koja će u kasnijem periodu dovesti do zatvaranja brojnih alternativnih umetničkih prostora ili, pak, njihove transformacije u komercijalne galerije.

Prema Daniel Birenu (Buren), izlagački prostor (muzej) ima tri osnovne funkcije: estetsku, ekonomsku i mističnu – on predstavlja okvir i efektivnu podršku umetničkom delu, on dodeljuje prodajnu vrednost onome što izlaže i momentalno dodeljuje status "umetnosti" svemu što je u njemu izloženo<sup>54</sup>. Samim tim, kritika aparata koji distribuira, prezentuje i sakuplja umetnost neodvojiva je od kritike same umetničke prakse. Ukoliko muzej daje svoju *ocenu*, nameće jedan *okvir* (...) svemu što je izloženo u njemu, onda on to čini sa lakoćom zato što “sve ono što Muzej prikazuje razmatra se i proizvodi u odnosu na činjenicu da je tu izloženo”<sup>55</sup>. U tekstu *Funkcija ateljea (The Function of the Studio)* Biren je još precizniji u ovom smislu, tvrdeći da “analiza umetničkog sistema mora neizbežno biti izvedena” istraživanjem i

---

<sup>52</sup> Asher, *isto*, str. 278.

<sup>53</sup> *isto*.

<sup>54</sup> Daniel Buren, “Function of the Museum”, u *Conceptual Art (Themes and Movements)*, ur. Peter Osborne, 2002, str. 273.

<sup>55</sup> *isto*, str. 264.

ateljia i muzeja "kao uobičajenih, tvrdokornih praksi umetnosti".<sup>56</sup> Buren takođe realizuje veliki broj radova koji se bave premošćavanjem *unutrašnjosti* i *spoljašnjosti* institucije, umetničkog i neumetničkog prostora, otkrivajući kako se percepcija istog materijala tj. istog znaka može radikalno izmeniti u zavisnosti od mesta posmatranja.

Hans Hake (Haacke) je ponudio jedno drugačije stavnovište koje relativizuje *unutrašnjost* i *spoljašnjost* institucije u fizičkom i diskurzivnom smislu. Godine 1974. on piše: "Umetnici, kao i njihove pristalice i protivnici, bez obzira na svoje ideološko opredeljenje, nesvesno su partneri (...) Oni zajedno učestvuju u očuvanju i/ili razvoju ideološke strukture društva. Oni rade unutar te strukture, uspostavljaju strukturu i postaju deo nje"<sup>57</sup>. Hake je do institucionalne kritike došao preko fizičkih sistema i sistema životne sredine, što ga je dovelo do istraživanja socijalnih sistema. Institucija je za njega predstavljala mrežu socijalnih i ekonomskih odnosa između prostora, ljudi i stvari. Dok su Ašer i Biren ispitivali kako se objekat ili znak transformiše dok prelazi preko fizičkih i konceptualnih granica institucije, Hake se bavio institucijom kao mrežom društvenih i ekonomskih odnosa, čineći vidljivim saučesništva među očigledno suprotstavljenim sferama umetnosti, države i korporacija. Njegovo stanovište se na izvestan način čak može predstaviti kao odbrana institucije umetnosti od instrumentalizacije od strane političkih i ekonomskih interesa. Od svih pomenutih umetnika, Hake je ponajviše taj koji evocira osobine institucionalnog kritičara kao heroja koji se hrabro suprotstavlja moći, s obzirom da je njegov rad bio predmet brojnih cenzura.

Shvatanje odnosa institucije i umetnosti koje su ponudili umetnici-reprezentivci istorijskog talasa institucionalne kritike, te njihovo bavljenje vidljivim ograničenjima efektivnosti kritičkog delovanja umetnosti, jeste kako posledica tako i simptom prihvatanja koncepta modernizacije američkog tipa koji je zahvatio sve zapadne zemlje nakon drugog svetskog rata. Njihova kritika je bila podvrgnuta sistemu "autonomizovanih društvenih sfera" i završila je u samo-reflektivnom ili, da

---

<sup>56</sup> Daniel Buren, "The function of the studio", *October 10*, MIT Press, 1979, str. 51-58.

<sup>57</sup> Hans Haacke, "All the Art That's Fit to Show", u *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1983, 2005, str. 152.

iskoristimo termin Roberta Smitsona, kulturno ograničenom prostoru umetničkog delovanja. Proces "autonomizacije društvenih sfera" u ideološkom smislu podrazumevao bi separaciju ekonomske sfere u njenoj kapitalističkoj interpretaciji, države u njenoj buržoaskoj formulaciji (sistem zakona i nezavisno polje politike bazirano na instituciji slobodnih i jednako apstraktnih individua) i kulture (kao zatvorene u sopstveni sistem profesionalnih institucija). U ovoj situaciji koncepcija društvene modernosti se ispostavlja kao neposredna prepreka društvenoj koheziji (onome što održava autonomne društvene sfere na okupu) budući da joj nedostaje nekakva "transverzalna" integrativna funkcija (kao što je to npr. bila religija u srednjem veku). Razvijanje kritike u okviru autonomizovane sfere umetnosti upravo će biti razlog kritičih osvrta na prakse umetnosti sedamdesetih i devedesetih godina, te govora o lakoj institucionalizaciji institucionalne kritike koji podvlači nemogućnost sprovođenja efektivne kritičke operacije ukoliko je ona vezana za usko polje umetnosti.

Paralelno sa umetničkim promišljanjima uloge institucije u konstituciji umetnosti, tokom sedamdesetih godina se pojavljaju i estetičke teorije koje polaze od istih premisa. One se zasnivaju na kritici dominantnih *teorija imitacije* i pokušavaju da reše zadatak koji je postavio Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein), tvrdeći da ne postoje nužni i dovoljni uslovi za definiciju umetnosti. Jedan od začetnika institucionalnih teorija umetnosti je Džordž Diki (George Dickie), čiji pristup definiciji umetničkog dela počiva na terminu *umetnički svet* Artura Dantoa<sup>58</sup> i odnosi se na šire društveno-institucionalno polje u koje se umetnička dela postavljena. Diki tvrdi da se umetnički svet sastoji od niza sistema: pozorišta, slikarstva, skulpture, literature, muzike, itd, te da svaki svaki od njih čini institucionalnu pozadinu za dodeljivanje umetničkog statusa određenom artefaktu i to u sopstvenom domenu. Na početku svog eseja Diki navodi istorijski razvoj te institucije – od Grčke religije i države, do crkve u srednjem veku, te privatnog biznisa i nacionalnih institucija kulture u modernom vremenu. Za njega je institucija pre svega etablirana praksa

---

<sup>58</sup> Artur Danto tvrdi: "Videti nešto kao umetnost, zahteva ono što oko ne može opaziti – atmosferu umetničke teorije, poznavanje istorije umetnosti: umetnički svet". Dantov tekst je objavljen u *Journal of Philosophy*, October 15, 1964, str. 571-584. Citat je preuzet iz George Dickie, "What is art? An Institutional Analysis", u *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, St Martin's Press, New York 1979. (ur: W.E. Kennick), str. 86.

(zakon, običaj, društvo ili korporacija) koja se uspostavlja s obe strane scene<sup>59</sup>, kako u sferi dinamične proizvodnje normi (npr. umetnici, kreatori zakona, preduzimači), tako i u sferi njihovog vrednovanja (publika, društvena zajednica itd.): "Čak i ako naše znanje nije kompletno, kao što bi smo želeli da jeste, mi imamo supstancijalne informacije o sistemima umetničkog sveta koji trenutno postoji i koji je već neko vreme na snazi"<sup>60</sup>. Diki zaključuje da ćemo esencijalne karakteristike koje objedinjuju različita umetnička dela moći da vidimo samo ako napravimo korak unazad i ako sagledamo ta dela u njihovom institucionalnom *setting*-u: "Umetničko delo je artefakt čiji je status određen umetničkim svetom" (...) Umetničko delo je objekt za koji je neko rekao: Pokrštavam ovaj artefakt u objekt umetnosti"<sup>61</sup>. Drugim rečima, umetničko delo u klasifikatorskom smislu jeste i artefakt i kandidat za procenjivanje koje će izvršiti lica koja reprezentuju određenu društvenu instituciju (umetnički svet). Prema Dikiju, ključni personaž umetničkog sveta je slobodno organizovan ali ipak i čvrsto povezan. Njega čine umetnici, producenati, muzejski direktori, novinski reporteri, kritičari stručnih publikacija, istoričari umetnosti, teoretičari umetnosti, filozofi i publika (pritom, publika definitivno nije neko ko će se tek tako naći u muzeju ili pozorištu, već neko ko će posetiti ove umetničke institucije sa određenim očekivanjima ili znanjem). *Definicija umetničkog dela je*, u skladu sa iznesenim, pre svega *institucionalna karakteristika*; ona je posredovana aktom "izdavanja sertifikata" koji podleže složenim društvenim procedurama: "Moja teza je da na isti način na koji određena osoba postaje kvalifikovana za rad u kancelariji ili na koji dve osobe dobijaju status zakonski venčanih u legalnom sistemu ili na koji određena osoba biva izabrana za predsednika Rotari kluba, umetničko delo postaje kandidat za poštovanje u okviru umetničkog sveta"<sup>62</sup>. Akt postavljanja umetničkog dela u muzejski okvir je u ovom smislu uporediv sa stavljanjem venčanog prstena na ruku mlade ili mladoženje.

---

<sup>59</sup> Dickie ovde referira na institucionalizaciju pozorišnih praksi, te zato uzima scenu kao primer institucije i njenu moguću metaforu.

<sup>60</sup> Dickie, *isto*, str. 87.

<sup>61</sup> Dickie, *isto*, str. 92. i 93.

<sup>62</sup> Dickie, *isto*, str. 90.

U svojoj seminalnoj studiji *Konceptualna umetnost: Od estetike administracije do kritike institucija*<sup>63</sup>, koja teoretizuje politike istorizacije konceptualne umetnosti, Bendžamin Buhloh (Benjamin Buchloh) se upravo najviše bavi dijapazonom kritičkih operacija u polju umetnosti koje su ove prakse pokrenule<sup>64</sup>. Ako je sa *ready-made*-om umetnički rad postao neka vrsta označitelja sopstvene legalne definicije i institucionalnog potvrđivanja, izuzimanjem svih specifičnih vizuelnih svojstava i manifestnim ukidanjem svih (umetničkih) manuelnih kompetencija kao kriterijuma razlike, konceptualna umetnost je ukinula i sve tradicionalne principe estetskog suda i ukusa. Kao rezultat ovakvog poništavanja, definicija estetskog postaje stvar lingvističkih konvencija koje funkcionišu kao legalni ugovor i institucionalni diskurs (tj. diskurs moći, a ne ukusa): "Kao što je modernistička kritika (i naposljetku ukidanje) figurativne reprezentacije postala dogmatsko pravilo slikarstva u prvoj deceniji dvadesetog veka, konceptualna umetnost je krajem dvadesetog veka uspostavila "zabranu" svake vizuelnosti kao neminovno estetsko pravilo. Kao što je *ready-made* negirao ne samo figurativnu reprezentaciju, autentičnost i autorstvo, uspostavljajući repetitivnu i seriju (tj. zakonitost industrijske proizvodnje), kako bi zamenu estetikom ručno izrađenog originala u umetničkom ateljeu, tako je i konceptualna umetnost izmestila pop-artističku sliku objekta masovne proizvodnje i njegovih estetizovanih formi, zamenjujući estetiku industrijske proizvodnje i potrošnje estetikom administracije, legalnog uređenja i institucionalnog potvrđivanja"<sup>65</sup>. Za razliku od Dikijeve *kustosa-birokrate*, Buhloh uspostavlja paradigmu *umetnika-birokrate*, pitajući se (ponajviše sa referencama na radove Hansa Hakea): da li se takva pozicija umetnika može pomiriti sa subverzivnim i radikalnim implikacijama konceptualne umetnosti?

---

<sup>63</sup> Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October* 55, 1999, str.105–143.

<sup>64</sup> Prema Buchlohu, "konceptualna umetnost je poslednje ostatke umetničke težnje za transcendentnim (putem tradicionalnog rada u ateljeu i privilegovanih načina sticanja znanja) uspela da podvrgne nemilosrdnom i rigoroznom administrativnom jeziku. Pored toga, uspela je da pročisti umetničku proizvodnju od težnji za afirmativnom saradnjom sa snagama industrijske proizvodnje i potrošnje (poslednje totalizujuće iskustvo umetničke proizvodnje bilo je vezano za pop art i minimalizam". Vidi: Benjamin Buchloh, "Konceptualna umetnost: Od estetike administracije do kritike institucija", *Prelom* 8/9, 2009. (redaktura i prevod: Jelena Vesić i Zorana Dojić, originalno: *October* br. 55, 1999.)

<sup>65</sup> Buchloh, *isto*.

Akutni osećaj za diskurzivna i institucionalna ograničenja konceptualne umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina može se istovremeno posmatrati i kao visoka svest o sopstvenom odnosu prema *svetu umetnosti*, ali i kao nedostatak totalizirajuće vizije sveta kao takvog. Buchloh smatra da je upravo to "otrežnjenje" u odnosu na političke narative koji su osnažili delovanje istorijskih avangardi vodilo ka institucionalizaciji konceptualističke umetničke kritike tokom devedesetih godina. Štaviše, on tvrdi da "kritičko poništavanje kulturnih konvencija u jednom trenutku dobija status spektakla, da insistiranje na umetnikovoj anonimnosti i ukidanju autorstva proizvodi brendove i prepoznatljive proizvode i, konačno, da se kampanja za kritiku konvencija vizuelnosti putem tekstualnih intervencija, bilborda, pamfleta, neminovno izvršava kroz korišćenje već ustanovljenih mehanizama advertajzinga i marketinških kampanja"<sup>66</sup>.

Ako je projekt konceptualne umetnosti, u širem smislu, bio formulisan kao taktička zamena umetničkog proizvoda (namenjenog prodaji na tržištu) kritičkim umetničkim stavom (kojim se ne može lako manipulirati na tržištu objekata), iz perspektive savremenih ekonomskih i kulturnih pozicija jasno se vidi da je ovaj emancipatorski pokušaj radije doprineo formalnoj radikalizaciji umetnosti nego stvarnoj promeni njene društvene funkcije. On je zapravo rezultirao praktikovanjem "metoda" samorefleksivnosti i samoreferencijalnosti unutar izolovanog disciplinarnog polja umetnosti. Drugim rečima, pokušaj da se *predmet* zameni *idejom* ostao je inherentan diskursu *institucije umetnosti* i kreirao je jednu udobnu poziciju za adresiranje umetničke kritike, primerene logici post-fordističke (re)produkcije i onoga što se naziva *kognitivnim kapitalizmom*.<sup>67</sup>

Na sličnim osnovama, i sa vidljivim referencama na Buchlohu kritičku istorizaciju konceptualne umetnosti, američka umetnica Andrea Frejzer (Fraser) zaključuje da je institucionalna kritika danas dostigla neupitno poštovanje koje se obično dodeljuje

---

<sup>66</sup> isto.

<sup>67</sup> Jelena Vesić, "Konceptualna umetnost u Jugoslaviji: Od levičarske kritike socijalističke birokratije, do artefakta post-komunizma u neo-liberalnoj instituciji umetnosti", u *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* (sveske izložbe), Prelom kolektiv, Beograd, 2008, str. 4.



istorizovanim umetničkim fenomenima<sup>68</sup>. Ona se pita, upravo referišući na prethodno diskutovane umetničke prakse, na koji način umetnici koji su i sami postali istorijsko umetničke institucije, mogu polagati pravo na kritiku institucije umetnosti. U tom "polaganju prava" ona vidi samo neku vrstu nostalgije za vremenom koje je prethodilo korporativnim mega-muzejima i 24/7 globalnom umetničkom tržištu – vremenu kada su umetnici još uvek mogli jasno da zauzmu kritičku poziciju protiv ili izvan institucija. Frejzer smatra da je danas, u trenutku kada muzej i tržište prerastaju u jedan sveobuhvatni aparat kulturne reifikacije, nemoguće biti *izvan* i da je nemoguće zamisliti, a kamoli ostvariti, kritiku umetničkih institucija. Frejzer veruje da možda i postoji nešto poput *spoljašnjosti* institucije, ali da ta spoljašnjost nema fiksnih i suštinskih karakteristika: "To je samo ono što u određenom trenutku ne postoji kao objekt umetničkih diskursa i praksi".

Šta je institucija za Andreu Frejzer? Pored uobičajenih navoda svih čvorišta (*nodova*) umetničkog sveta koje nalazimo u prethodnim teorijama institucionalne kritike, ona tvrdi da je institucija svuda oko nas, pa u nama samima. Drugim rečima, institucija je prema Frejzerovoj oličena u ljudima: "Kao što umetnost ne postoji van polja umetnosti, ni mi ne možemo postojati van polja umetnosti, barem ne kao umetnici, kritičari, kustosi, itd. (...) Ukoliko za nas ne postoji *izvan*, to se ne dešava zato što je institucija savršeno zatvorena ili zato što postoji kao aparat u *totalno administriranom društvu* (...), već je zbog toga što je institucija u nama, a mi ne možemo izaći izvan nas samih"<sup>69</sup>. U tom smislu, "svaki put kada govorimo o instituciji kao drugačijoj od nas, mi poričemo sopstvenu ulogu u stvaranju i perpetuaciji njenih pozicija. Nije reč o tome da li smo *unutar* ili *izvan* institucije, da li smo za ili protiv institucije, jer mi jesmo institucija, već je pitanje koja smo to vrsta institucije, koje vrednosti institucionalizujemo, koje prakse vrednujemo i kojim vrstama nagrade težimo. Pošto instituciju umetnosti oličavaju, otelotvoruju i predstavljaju ljudi, ovo su pitanja koja institucionalna kritika nalaže da postavimo prvenstveno nama samima<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Andrea Fraser, "Od kritike institucija do institucije kritike", *Prelom 8/9*, (prevod: Zorana Dojić), 2009, izvor: *Artforum*, septembar 2005.

<sup>69</sup> Andrea Fraser, *isto*.

<sup>70</sup> Ipak, važno je navesti, i naročito u svetlu kritika analize koju daje Andrea Fraser, da ona ne govori o "svetu umetnosti" kao o nekakvoj izolovanoj teritoriji, već da u samom svom tekstu navodi primere koji ukazuju na repliciranje vladajućeg društvenog sistema u umetničkom sistemu: "Da svet umetnosti, koji je sada globalna, više milijardi dolara vredna industrija, nije deo *stvarnog sveta*, jedna je od

Zaključak da je institucionalna kritika institucionalizovana i da je oduvek bila institucionalizovana Frejzer izvodi ne samo na primeru sopstvenog razumevanja odnosa institucije i kritike, već i kao evidentnu kritiku praksi kritičke i relacije umetnosti devedesetih godina koje su, kako piše, "avangardni cilj za integrisanje umetnosti u životnu praksu pretvorile u visoko ideološki oblik eskapizma" i koje su "od umetnosti i umetnika napravile privlačne simbole neoliberalnog preduzetništva i optimizma vlasničkog društva"<sup>71</sup>.

Širokospektralna kritika alternativnih umetničkih praksi, aktivnih tokom devedesetih godina, predstavlja činjenicu koja daje legitimnost tezi o institucionalizaciji institucionalne kritike u savremenoj umetnosti Andree Frejzer. Međutim ovo posredovano "izricanje istine" nosi sa sobom veliki problem (koji je pre svega politički), a to je provizorna homogenizacija subjekta kritike i njegova redukcija na opšte prihvaćeni *artworld* koji je trenutno na snazi (barem kada je u pitanju "svet umetnosti" orijentisan ka kognitivnim, a ne isključivo tržišnim i formalnim aspektima umetnosti). Takvo shvatanje Andree Frejzer će izazvati brojne polemike.

Umetnica i teoretičarka Hito Štejr (Steyerl)<sup>72</sup> preispitivaće ovu postavku kroz razmatranje funkcije kriticizma, kao i kroz istraživanje *unutrašnje veze* između *institucije* i *kritike*. Prema Štejrlovoj, "kritika služi kao alatka subjektivacije određenih društvenih grupa ili političkih subjekata (...) odnosno, različiti politički, društveni ili

---

najapsurdnijih fikcija umetničkog diskursa. Najočigledniji primer je trenutni tržišni bum, koji je direktan proizvod neoliberalnih ekonomskih politika. Svet umetnosti najpre pripada razvoju potrošnje luksuznih dobara, koji ide uz rastuće nejednakosti u prihodima (naši pokrovitelji su korisnici Bušovih smanjenja poreza). Drugo, pripada i istim onim ekonomskim silama koje su stvorile svetski "mehur" na tržištu nekretnina, zbog nepouzdanosti berze, zbog pada cena i korporativnih računovodstvenih skandala, nedostatka sigurnosti na tržištu obveznica, zbog rasta nacionalnog duga, niskih kamatnih stopa i regresivnog smanjenja poreza. Umetničko tržište nije jedino mesto sveta umetnosti gde se stvaraju rastući ekonomski dispariteti našeg društva. Oni se, takođe, mogu se naći u organizacijama koje su sada samo nominalno *neprofitne*, poput univerziteta, gde se MFA (*Master of Fine Arts*) programi oslanjaju na docente sa niskom cenom rada, i muzeja, gde su anti-sindikalne politike stvorile koeficijente između najviše i najniže plaćenih zaposlenih, koji sada prevazilaze 40:1".

Andrea Fraser, *isto*.

<sup>71</sup> *isto*.

<sup>72</sup> Hito Steyerl, "The Institution of Critique", 2005., ([eicp.net/transversal/0106/steyerl/en](http://eicp.net/transversal/0106/steyerl/en))

individualni subjekti formirani su upravo kroz kritiku institucija".<sup>73</sup> Na primer, politički subjekt francuskog građanstva formiran je kroz kritiku monarhije, dok je politički subjekt ujedinjenog proletarijata razvijen kroz kritiku buržoazije. Dalje, Štejr l smatra da buržoaska forma kritike, karakteristična i za savremeni neo-liberalizam, proizvodi veoma ambivalentne subjekte koji su potčinjeni vlasti, jer istovremeno funkcioniše i kao alatka otpora i kao alatka vlasti: "Institucionalna kritika je integrisana u buržoasku subjektivnost (...) jer predstavlja kapacitet buržoazije da odbaci i poruši svoje zastarele institucije, sve što je beskorisno i okoštalo, sve dok generalna forma vlasti ostaje neugrožena".

Budući da pokušava da jasno definiše delovanje *umetnosti institucionalne kritike* u vladajućem društvenom i institucionalnom poretku, analiza Hito Štejr l je istovremeno značajna i u istoričarsko-umetničkom i kulturno-političkom smislu. Ona na neki način prevodi maglovitu i defetističku viziju *totalno administrativnog sveta* Andree Frejzer u jasnije institucionalne i društvene relacije. Štejr l razlikuje *dva talasa institucionalne kritike* koji su pokušali da primene donekle sličan kritički model na dva različita institucionalna polja. Prvi talas institucionalne kritike preispitivao je vlast koja se akumulirala u kulturnim institucijama vezanim za okvire nacionalne države (autoritarna legitimacija nacionalne države od strane institucije koja kreira nacionalnu prošlost, poreklo, istoriju, baštinu itd. i samim tim postaje uporište nacije). Prema Štejr llovoj, ta legitimacija je politička i (barem u državama Zapada) utemeljena na demokratskoj participaciji. Samim tim, pozicije koje je zastupao prvi talas institucionalne kritike zasnovane su na savremenim teorijama *javne sfere* u kojoj odnosi moraju biti uspostavljeni na debatnim i reprezentacionalističkim principima<sup>74</sup>. Drugi talas institucionalne kritike desio se tokom devedesetih godina u promenjenom institucionalnom okruženju u kojem je kulturna institucija postala primarno ekonomska struktura, ponekad hibridni spoj nacionalne institucije i zabavnog parka, ponekad mega-*entertainment* korporacija. U svakom slučaju ona je, zajedno sa padom

---

<sup>73</sup> Hito Steyerl, *isto*.

<sup>74</sup> Npr. uključivanje žena u institucionalni kanon (feministička kritika), uključivanje drugih rasa (post-kolonijalni diskurs u umetnosti) ili, pak, uključivanje objekata i stejtmenta koji ne pripadaju nužno kanonskom mejnstrimu institucije. Hito Steyerl smatra da ova "institucionalna kritika funkcioniše kao relaciona paradigma multikulturalizma, reformističkog feminizma, ekološkog pokreta i sl."

fordističke ekonomije, prestala da funkcioniše kao potencijalni reprezent države i javne sfere i postala u velikoj meri podređena zakonima tržišta. Osim toga, veliku ulogu su dobile tzv. supra-nacionalne institucije (npr. EU u političkom kontekstu, različite međunarodne i korporativne fondacije u projektnom kontekstu, kao i budžeti bijenala i drugih mega izložbi u kontekstu kulture događaja) koje su preuzele poziciju moći u dispoziciji i reprezentaciji globalnog *sveta umetnosti*. Štejrl navodi da je promena u reprezentacionalističkim tehnikama kulturne institucije uslovila i nove trendove samog kriticisma, koji se pomerio od kritika institucije ka kritici reprezentacije (pri čemu je ta kritika pre bila simbolička nego materijalna): "Budući da kriticismam ne može dalje da uspostavi jasne antagonizme u javnoj sferi, on počinje da se fragmentira i atomizira, kao i da podržava politike identiteta koje će dalje voditi ka fragmentaciji javnih sfera, tržišta i konačno ka kulturalizaciji identiteta"<sup>75</sup>.

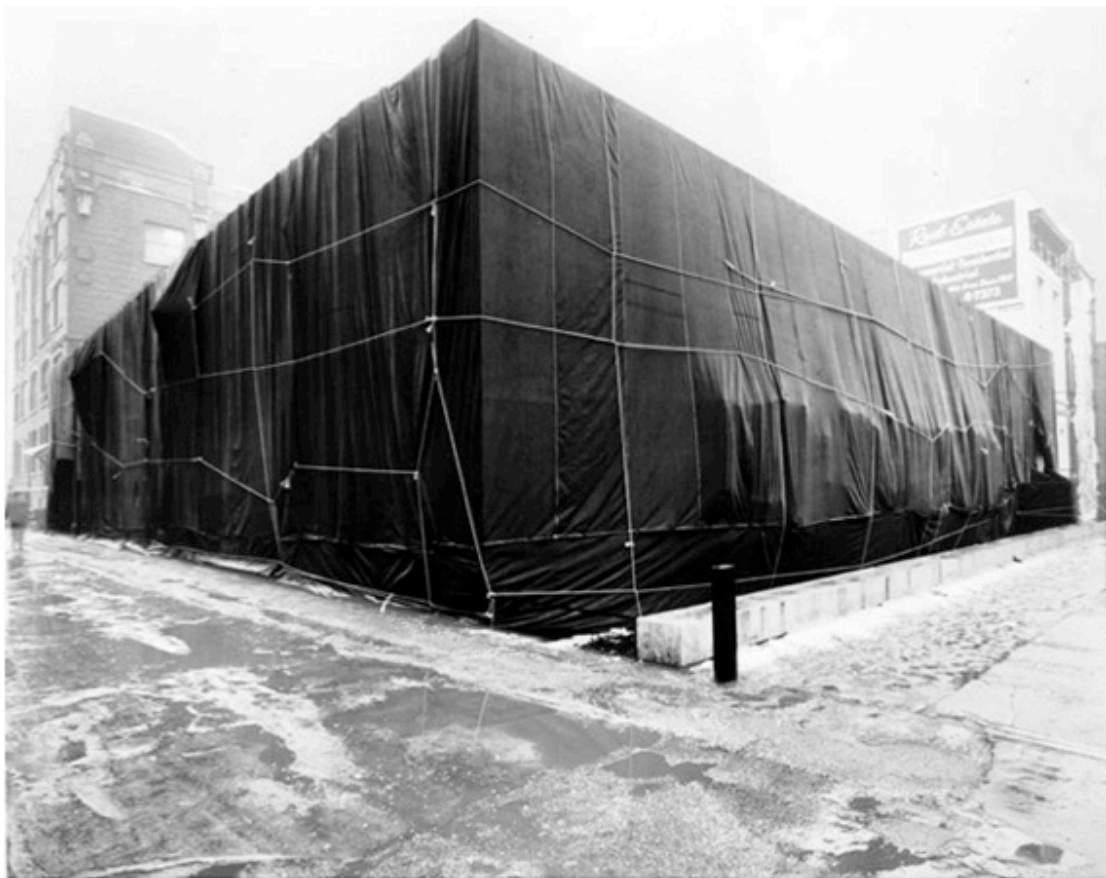
U nastavku polemike sa tezama o institucionalizaciji institucionalne kritike, teoretičar umetnosti i direktor programa za kustoske prakse na Goldsmiths univerzitetu u Londonu, Sajmon Šeik (Simon Sheikh),<sup>76</sup> pokušava da raščisti pitanje ko smo to *mi* izvan kojih institucija nije. U svojoj potrazi on otkriva da "glad" za institucionalnom kritikom sada prelazi sa umetnika na institucionalne protagoniste (direktore muzeja, kustose, urednike diskusionih programa i tribina i slično), koji se, kao što možemo očekivati, opredeljuju *za*, a ne *protiv* institucija. Inicijative za raspravama o institucionalnoj kritici i transformaciji institucija umetnosti nedavno su pokrenute u okvirima brojnih muzeja internacionalnog profila kao što su npr. MACBA u Barseloni ili LENTOZ u Linzu, dok se njujorška MOMA odlučuje da napravi tematsku retrospektivu umetnosti institucionalne kritike pod nazivom *Muzej kao Muza (Museum as Muse)*. Šeik predlaže da se to *mi* koje internalizuje institucionalnu kritiku objasni kroz transformativne mehanizme novih kulturnih institucija. Međutim, on takođe naglašava da ova institucionalna auto-kritika "ne samo što vodi preispitivanju institucije i onoga što ona instituirala, već takođe postaje i mehanizam kontrole unutar novog modusa *governmentalnosti* (upravljanja), upravo putem samog akta internalizacije". Drugim rečima, Šeik ovu permisivnost neo-liberalne institucije

---

<sup>75</sup> Hito Steyerl, *isto*.

<sup>76</sup> Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique", 2005. ([eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en](http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en))

kulture, prema kritičkom činu koji se na nju odnosi, izjednačava sa doktrinom buržoaske kritike o kojoj je pisala Štejrl – kritike koja odbacuje sve što je staro i prihvata sve što je novo, sve dok odnosi moći zadržavaju *status quo*. U narednim poglavljima ovog rada, pre svega u onima koja se neposredno odnose na razvoj profesije kustos, susretaćemo se sa različitim slučajevima permisivnosti neoliberalne institucije kulture i polja izlaganja umetnosti za sve moguće oblike kritike. Takođe videćemo i tačne načine na koje se institucija umetnosti proširuje i transformiše putem prigrljivanja različitih oblika kritike.



**Christo i Jeanne-Claude, Museum of Contemporary Art, *Wrapped*, Chicago, 1969.**

**900 kvadratnih metara tkanine i 1,100 metara konopca.**

**© Christo 1969.**

### 3. SAVREMENA UMETNOST

#### 3.1 Objekt *savremena umetnost* – pitanje definicije i (prevremene) institucionalizacije

Brojni teoretičari umetnosti pišu o tome kako pitanje savremenosti, odnosno savremene umetnosti, ukazuje na određenu vrstu nesporazuma između teorije i prakse, između akademskog naučnog aparata i delovanja umetničke scene. S jedne strane, artikulacija savremenosti sa svim svojstvima deregulacije prethodno važećih istorijskih kategorija, te prostorno-geografskih i disciplinarnih ograničenja, ispostavlja se kao veliki (moguće i nesavladivi) zadatak za bilo kakav pokušaj univerzalno važeće teorijske artikulacije. S druge strane, događanje savremene umetnosti ili “rad scene”, koji se zasniva na određenoj aktuelnosti i *prezentizmu* realnih aktera umetnosti, ostaje u području čistog iskustva koje naizgled nema svoj glas u teorijskom i apstraktnom mišljenju prihvatljivom za akademski naučni aparat .

Pitanje “nerazumljivosti” savremene umetnosti zahvaljujući njenoj navodnoj odaljenosti od akademije i odbacivanju nerelevantnih pitanja za artikulaciju sadašnjosti postavljano je više puta tokom devedesetih godina kada su se ujedno i brojni umetnički kritičari, kustosi, teoretičari i umetnici po prvi put uhvatili u koštac sa ovim pitanjem. Tako u knjizi *Relaciona estetika (Esthétique relationnelle)*, originalno objavljena 1998. godine na francuskom – knjiga koja je u recepciji pobrala veliko interesovanje na umetničkoj sceni, dok je u okvirima akademije potiskivana kao “nedovoljno teoretična”) Nikola Burio (Nicolas Bourriaud) upravo naglašava *mimoilaženje teorije i prakse*, odnosno, odsustvo adekvatne teoretizacije savremenih umetničkih praksi. Burio se pita: “Šta bi bio osnovni uzrok *nesporazuma* kada je reč o umetnosti devedesetih, ako ne nedostatak odgovarajućeg teorijskog diskursa?”

I nastavlja, i sam nudeći neku vrstu odgovora: “Originalnost i značaj savremene umetničke prakse ne mogu se pojmiti analizom rešenih ili tek načetih problema koje smo nasledili od predaka. Valja prihvatiti bolnu spoznaju da neka pitanja više nisu relevantna, što ujedno podrazumeva neophodnost prepoznavanja onih *aktuelnih*,

kojima su zaokupljeni savremeni umetnici: čemu teži savremena umetnost, te kakav je odnos umetnosti prema društvu, istoriji i kulturi?”<sup>77</sup>

Deset godina nakon što Burio proglašava savremenu umetnost “velikim nesporazumom” i postavlja pitanje njene artikulacije u teorijskoj i akademskoj praksi, američki časopis *Oktobar* posvećen pitanjima Nove istorije i teorije umetnosti ponovo otvara ovu temu, fokusirajući se na teme sveobuhvatnosti i neobuhvatljivosti, mobilnosti i eluzivnosti, širine i uključivosti kategorije savremenosti, kao i na probleme “deregulacije kategorija” koje savremenost uzrokuje u okviru akademskog aparata. Uredništvo se ovom prilikom bavi sledećim konkretnim pitanjima:

“Da li je plutajući objekt *savremene umetnosti* realan ili imaginaran? Da li je reč o pukoj posledici kraja svih velikih narativa, kako je to nagovestila post-moderna paradigma? (...) Da li možemo specifikovati neke principijelne uzroke i osobine savremene umetnosti i zaći iza opštih referenci kao što su “tržište”, “globalizacija” ili “kriza neoliberalne ekonomije”?”<sup>78</sup>

Međutim, ono što je simptomatično za distribuciju savremenosti i što možemo nazvati njenom materijalnom egzistencijom jeste to da, paralelno sa tekućim propitivanjima i brojnim nedovršenim odgovorima, savremena umetnost postaje institucionalni objekt po sebi. U akademskom svetu se formiraju profesure i programi, osnivaju se različiti muzeji koji u svom nazivu nose sintagmu “savremena umetnost”, pokreću se različiti kustoski programi i muzejski odseci koji ovu temu postavljaju u centar svog bavljenja.

Imajući u vidu upravo taj paradoks institucionalnog širenja objekta savremene umetnosti, a bez čvrstog epistemološkog utemeljenja, uredništvo *Oktobra* dovodi u korelaciju ovu paradigmu sa terminom “lakoća postojanja”<sup>79</sup> izvedenog iz romana

---

<sup>77</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, prevod u obliku skripta izdat od strane Škole za Istoriju i teoriju umetnosti, Centar za savremenu umetnost, 2003. (Autor je odobrio objavljivanje ovog skripta).

<sup>78</sup> Hal Foster i uredništvo, “Uvod”, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 3.

<sup>79</sup> Više o tome: Rachel Haidu, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 97. Haidu piše: “Dugo vremena, humanisti poput Kundere predstavljali su lake mete za akademske sumnje u takav *lirski liberalizam*. Međutim, nije li njegova opozicija između “nepodnošljive lakoće postojanja” i mitsko herojskog “najtežeg bremena” – koje je prizivano odgovornošću i naročito istorijskom odgovornošću korisnije za promišljanje savremene umetnosti, nego brojna pisanja istoričara umetnosti koji su retko zainteresovani za traženje odgovora u književnosti.”

češkog disidenta Milana Kundere *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (1984), po kome je par godina kasnije, upravo pred pad berlinskog Zida (što nije nebitno za istoričnost savremenosti i o čemu će kasnije biti reči) reditelj Filip Kaufman (Philip Kaufman) snimio istoimeni film u američkoj produkciji. U terminu “lakoća postojanja” spajaju se dve reči od kojih svaka na svoj način rezonira u odnosu na pitanje savremenosti: *lakoća* treba da označi slobodno-lebdeći status savremene umetnosti u odnosu na usvojena znanja i metode istorije umetnosti, dok samo *postojanje* treba da označi “prevremenu rođenost”<sup>80</sup> objekta savremenosti u odnosu na postojeće aparature artikulacije u akademskom kontekstu.

Jedno od pitanja koje bi se ovde moglo postaviti u skladu sa diskusijama koje pokreće *Oktobar* jeste i pitanje izbora “vrata akademije” na koja bi savremena umetnost trebalo da pokuca da bi dobila svoje teorijsko priznanje: Da li su to odeljenja za postkolonijalne studije? Ili odeljenja za istoriju umetnosti? Odeljenja za vizuelnu kulturu ili odeljenja za teoriju medija ili sve ovo zajedno?

Do pre par decenija, savremena umetnost nije bila formalno bilo priznata unutar istorije umetnosti kao discipline. Kako piše Grant Kester, kritičar i teoretičar umetnosti koji je dobar deo svog akademskog istraživanja posvetio upravo pitanjima umetničke kritike, “rad u toj oblasti je često bio odbacivan kao 'puki' žurnalizam ili kriticizam, koji je relativizovan u odnosu na ono što je smatrano ozbiljnijim naučnim radom”.<sup>81</sup> Umetnička kritika, kao funkcionalno pripadajuća savremenoj umetničkoj sceni, bavila se pitanjem tekuće umetničke produkcije i problemima njene artikulacije, dok se “ozbiljni naučni rad” vezivao za konceptualnu strukturu već postojeće istorije umetnosti i rekapitulirao teorijska i istorijska pitanja umetnosti prošlosti.

S druge strane, akademik i umetnički kritičar Džejms (James) Elkins smatra da se situiranje savremene umetnosti u obrazovnim aparatima treba vezati za oblast postkolonijalnih studija, budući da govor o savremenosti obično implicira “svetsku, globalnu istoriju umetnosti” i ta implikacija je postala uobičajena i odomaćena:

---

<sup>80</sup> Videti: *October – Questionnaire on “The Contemporary”* i tekst Pamele M. Lee koji navodi kako se istorija savremene umetnosti smatra “prevremenim objektom”, stvarajući akademsku nervozu po pitanju sadašnjeg trenutka. *October* br. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 25.

<sup>81</sup> Grant Kester, *October* br. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 7.



“Autori kao što su Arjun Appadurai, Rasheed Araeen, Dipesh Chakrabarty, Néstor García Canclini, Suman Gupta, Susan Buck-Morss, Harry Harootunian, Iftikhar Dadi, Saskia Sassen, Ming Tiampo, Anthony D. King i mnogi drugi su teoretizovali savremeni trenutak na različite načine i koristili se različitim geografskim i političkim kvalifikacijama”<sup>82</sup>. Pitanje odnosa umetničkog kriticizma i istorije umetnosti za Elkinsa nije toliko vezano za distinkciju *akademija* vs. *scena*, već radije za probleme slobode kritike u odnosu na tržišne pritiske i institucionalna očekivanja. Kriticizam je, žanrovski gledano, jednako deo akademskog pisanja koliko i žurnalizma i, štaviše, upravo je kriticizam otvorio polje ka takozvanom *trećem žanru*, odnosno *esejističkoj formi*, koja jednako dobro pokriva zahteve kako akademije, tako i scene.<sup>83</sup>

Međutim, iako nam različite raspoložive konceptualne definicije pomažu da razumemo kako istoriju umetnosti tako i sadašnje vreme savremenosti, istraživački i epistemološki gledano savremena umetnost i dalje figurira u teško uhvatljivoj i slobodno-lebdećoj formi u odnosu na zahteve akademije. Bez obzira na činjenicu da se danas rutinski pišu disertacije o živim umetnicima, pa čak i onima koji su usred karijere, da recentne muzejske izložbe i bijenala nalaze svoje mesto u tekućim seminarskim radovima i predavačkim kursevima, brojna pitanja i dalje ostaju otvorena. Kako pisati o savremenim umetnicima čiji se rad radikalno menja? Ili kako ove dileme u praktičnom smislu produbljuje Ričard Mejer (Richard Meyer), profesor istorije umetnosti na kalifornijskom univerzitetu (USC): “Gde nalazimo arhivske i istraživačke materijale na koje se oslanjamo – u fasciklama komercijalnih galerija ili fiokama umetničkih ateljea, u samim umetničkim delima ili u intervjuima sa umetnicima, kustosima i kritičarima, u teorijskim paradigama koje primenjujemo u svom radu ili u ideološkoj kritici sadašnjeg trenutka?”<sup>84</sup>

Jedan od odgovora na ovo pitanje bi mogao biti i “na izložbama” i kroz istorijsku strukturu pogleda koju obezbeđuje *iskustvo direktnog susreta* i *refleksije u vremenu* (uz naznaku da *biti u vremenu* ili samo *pitanje savremenosti* ne podrazumeva nužno direktan odraz vremena, već proizvodi neku vrstu “viška” u smislu otpora, neslaganja ili pobunjenosti u vremenu).

---

<sup>82</sup> James Elkins, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 10

<sup>83</sup> Videti: Elkins, *isto*, str. 11.

<sup>84</sup> Meyer, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 18.

Međutim, pitanje “nesporazuma” između scene i akademije možda nije prepreka pokušajima artikulacije savremenosti. I sam razvoj istorije umetnosti kao discipline detektuje trenutke u kojima su “prevremeni objekti savremenosti” predstavljali tačke oslonca za potonje akademske paradigme, naročito u oblasti istorije umetnosti.

Jedan od najranijih primera dijaloga između akademije i scene je upravo literarno-hroničarska aktivnost slikara i humaniste Đorđa Vazrija (Giorgio Vasari), odnosno njegov spis *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*. Iako je preuzet direktno “sa scene” ovaj spis je retrospektivno tumačen kao “prvobitna akumulacija istorije umetnosti”, bez obzira na činjenicu da se Vazarijevo pripovedanje radije obavlja iz pozicije dokumentarističkog svedočenja koje bi u savremenom sistemu umetnosti bilo analogno govornoj poziciji odeljenja za dokumentaciju savremenih institucija umetnosti i galerijskih arhiva, često uvezanih sa anegdotalnim pričama o životima umetnika. Drugi, recentniji primer oslanjanja akademsko-teorijskog mišljenja na izlagačke prakse proizilazi iz kustosko-muzeološke aktivnosti Alfreda Bara (Barr) koji je promovisao tada avangardne i savremene slikare kao što su Matis, Pikaso, Miro i mnogi drugi, aktivnost koja je ubrzo kanonizovana kao široko rasporostranjena, tzv. *univerzalna* modernistička istorija umetnosti (iz današnje perspektive važno je i naglasiti da se ova “univerzalnost istorije” odnosila isključivo na zapadnu civilizaciju). Modernistička istorija umetnosti i njen koncept *izama* (ekspresionizam, kubizam, fovizam, nadrealizam, futurizam, itd.) zasnovani su na *blockbuster* izložbi savremene evropske umetnosti u muzeju MoMA u Njujorku realizovane tridesetih godina prošlog veka.<sup>85</sup> Kao kustos ove izložbe, Alfred Bar je tada po prvi put ustanovio logiku čitanja i razumevanja umetničkih dela XX veka kao istoriju *izama* i postavio određena umetnička dela kao repere za razumevanje te istorije,<sup>86</sup> što se odrazilo tek dvadeset godina kasnije u akademskom diskursu istorije umetnosti koji su oblikovale studije *Istorija modernog slikarstva* i *Istorija moderne skulpture* Herberta Rida (Read)<sup>87</sup>. Interesantno, prevođenje i upisivanje u istoriju umetnosti ove

---

<sup>85</sup> Izložba u pitanju i prva u seriji od pet tada “novih” MoMA izložbi o modernoj umetnosti je *Cubism and Abstract Art*, MoMa, New York, mart-april 1936.

<sup>86</sup> Vidi: Astrit Schmidt-Burkhardt, “The Barr Effect: New Visualisation of Old Facts”, u *International Exhibition of Modern Art 2013*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003, str. 49-61.

<sup>87</sup> Ova dva istoričarsko-umetnička pregleda predstavljaju ikonička dela istorije moderne umetnosti koja su doživela univerzalnu popularnost na akademskom nivou. Knjige su prevedene i u bivšoj Jugoslaviji

kustoske postavke Alfreda Bara ukazuju na mogućnost da se istorija umetnosti sagleda kao disciplina zasnovana na značenjima i interpretacijama koja su primarno proizvedena kroz savremeni kustoski rad i kroz medij izlaganja i prikazivanja umetnosti. To pokazuje da dinamika na liniji *scena-akademija* nije samo presedan “lakoće postojanja” savremene umetnosti, pa onda i uspona “kustoske paradigme” tokom devedesetih godina, već se avangardna uloga izložbi i “rada scene” u proizvodnji i transferu značenja u akademski kontekst može vezati za dugotrajnije istorijske procese i primere koji zalaze dublje u prošlost.

Izlaganje savremene umetnosti je često predstavljalo polazište za pisanje istorije umetnosti, odnosno za ustanovljavanje diskurzivnih okvira za razumevanje pojedinačnih umetničkih dela, za uspostavljanje logike uključenja i isključenja – logike po kojoj su određeni koncepti savremenosti postajali delom istorije ili ostajali izvan nje. Politika uključenja i isključenja u istoriji umetnosti koju su komponovali Alfred Bar i Herbert Rid bila je zasnovana na dominaciji zapadnog logocentričnog subjekta čiji je reprezent beli muškarac – kreativni genije. Istočna Evropa, Azija, Afrika ili Latinska Amerika su se u modernističkoj slici sveta pojavljivale samo kao etnografska referenca, kao polje pozitivnog primitivizma iz kojeg je moderna Evropa crpila svoju inspiraciju, suprotstavljajući se akademizmu XIX veka.

Savremenost i savremena umetnost nasuprot tome upravo postavljaju akcent na polja ne-Zapadnog umetničkog razvoja (Afrička, Kineska, Latino-američka umetnost ili, *umetnost globalnoj Juga*, kako se često referiše na ovu na promenu pogleda na svet). Kako piše Mivon Kwon (Miwon Kwon), “istorija savremene umetnosti podrazumeva *temporalne zgrade* i *prostornu sveobuhvatnost*. Ona predstavlja “mesto duboke tenzije između veoma različitih formacija, znanja i tradicija, koje predstavljaju izazov i tačku pritiska na samo polje istorije umetnosti kao takve”.<sup>88</sup>

---

i po osnivanju katedri za istoriju moderne umetnosti u Beogradu i Zagrebu predstavljale su osnovno studijsko štivo.

<sup>88</sup> Miwon Kwon, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 13.

Hans Belting i brojni drugi teoretičari umetnosti povezuju savremenu umetnost sa pojavom globalne umetnosti koja je upravo ime za ovu novu prostornu sveobuhvatnost. Belting, međutim, naglašava razliku između pojmova *svetska umetnost* i *globalna umetnost*:

“Svetska umetnost je stara ideja koja je komplementarna modernizmu i imenuje umetnost drugih (...) Globalna umetnost, sa druge strane, prepoznaje se kao iznenadna i svetska proizvodnja umetnosti koja nije postojala ili nije privukla pažnju sve do poznih osamdesetih godina. Po sopstvenoj definiciji, globalna umetnost je savremena i u svom duhu postkolonijalna; ona se stoga vodi namerom da zameni shemu centra i periferije hegemonije modernosti i da potvrdi oslobođenje od privilegija istorije.”<sup>89</sup>

Baveći se pitanjem savremenosti mi operišemo sa dve kontradikcije: s jedne strane kao “kategorija” savremenost je toliko pluralistična, široka i promenljiva da njeni efekti deluju sveobuhvatno, i pitanje je na koji način možemo postaviti okvire i granice našeg predmeta analize, s druge strane, kao nedavno osigurani “institucionalni objekt”, savremena umetnost je dovoljno specifična (i diskurzivno prodorna) da se može prihvatiti uloge “džokeja u trci za legitimizaciju unutar polja istorije umetnosti”<sup>90</sup>. Mnogi teoretičari će se zadržati na pitanju nestabilnosti ontološkog statusa savremene umetnosti<sup>91</sup>, međutim u slučaju ove analize koja se oslanja na Dantoov koncept “sveta umetnosti” i institucionalne teorije umetnosti, pitanje ontologije se ispostavlja kao suvišno, odnosno u potpunosti zamenljivo pitanjem “institucionalnog konsenzusa”.

Kako je već navedeno, dok se u modernizmu umetnost drugih (nesvodiva na evro-američku internacionalnost) uzima kao etnografska referenca, kao polje pozitivnog primitivizma iz kojeg moderna Evropa crpi svoju inspiraciju, savremena umetnost

---

<sup>89</sup> Hans Belting, “From World Art to Global Art: View on a New Panorama“, u *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ZKM, Karlsruhe, 2010, 178.

<sup>90</sup> Johanna Burton, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str.21.

<sup>91</sup> Različiti autori, istoričari i teoretičari savremene umetnosti angažovani u upitniku časopisa Oktobar o savremenoj umetnosti i savremenosti, dolaze do ovog zaključka. Vidi: *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009).

podrazumeva prostornu sveobuhvatnost i promenu sheme centar-periferija. Nikolas Burio vezuje termin *altermodernizam* za pojavu savremenosti, kao termin koji uključuje modernizam drugih (*alter* – drugi, na latinskom) i evocira ideje “alternative“ i “menjanja“. “Forma modernizma za 21. vek“, kako naziva ovu novu konstelaciju, trebalo bi da označi određeni “skok koji će roditi sintezu između modernizma i postkolonijalizma“.

“*Altermodernizam* se može definisati kao onaj trenutak kada je postalo moguće da stvaramo nešto što ima smisla, počev od pretpostavljene heterohronije, to jest, od vizije ljudske istorije kao onoga što sačinjavaju množtvne temporalnosti, odbacujući nostalgiju za avangardnom i bilo kojom drugom erom – od pozitivne vizije haosa i složenosti. To nije ni okamenjeno vreme koje se kreće u krugovima (postmodernizam) niti linearna vizija istorije (modernizam), već pozitivno iskustvo *dezorijentisanosti* kroz umetničku formu koja istražuje sve dimenzije sadašnjosti, koja prati linije u svim pravcima vremena i prostora“<sup>92</sup>

Okwui Enwezor (Okwui Enwezor)<sup>93</sup> smatra da Burioov termin *altermodernost* zapravo opocrtava logiku savremene umetnosti kao termin koji nije samo suplement modernosti, već jedno novo stanje. Dok se diskurs akademije ukorenio u postmodernističkoj i postkolonijalnoj kritici velikih narativa, altermoderno se razvija na globalnoj sceni “nasuprot kulturnoj standardizaciji i omasovljenju, nasuprot nacionalizmima i kulturnim revizionizmima”<sup>94</sup>. Posmatrajući vreme kao multiplicitet radije nego kao linearni progres, altermoderni umetnici koriste prošlost kao teritoriju koju istražuju navigujući kroz istoriju kao kroz “vremenske zone”. Savremena umetnost kroz prizmu altermodernosti postaje *heterohronijska kategorija*. Enwezor smatra da priroda prelaza između modernosti i savremenosti obeležava takozvani “Azijski vek” i naročito “vek Kine” – prostorno-vremenska kategorizacija koja u potpunosti menja prethodna institucionalizovana znanja, decentrirajući modernističku

---

<sup>92</sup> Nicolas Bourriaud, “Altermodern“, u *Altermodern Tate Triennial*, Nicolas Bourriaud (prir.), Tate Publishing, London, 2009, 12–13.

<sup>93</sup> Okwui Enwezor, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 33-40.

<sup>94</sup> Nicolas Bourriaud, “Published statement from a brochure outline for Altermodern“, Tate Britain, London, april 2008.

i zapadnocentričnu paradigmu. Envezor piše: “Da bismo razumeli kompleksnost savremene umetnosti i njene različite vektore potrebno je da *provincijalizujemo modernizam*<sup>95</sup>, odnosno da ga oprostimo (*spatialize*) kao seriju lokalnih modernizama, radije nego kao jedinstvo “velikog modernizma”. Ukoliko bismo tražili Endi Vorhola u maoističkoj Kini, to bi značilo da bi smo bili slepi prema činjenici da u vreme Pop arta Kina nije imala ni potrošačko društvo ni kapitalističku strukturu, uslove koji su instrumentalni za pop-artističko korišćenje slika potrošačkog kapitalizma. Osnovna tvrdnja *altermodernosti* je jednostavna: otkriti trenutne stanovnike savremene umetničke prakse koji su (pretpostavljeno) raštrkani izvan centra i prihvatiti da je ta vancentralnost zapravo “simultanost postojanja mnoštva centara”. Dakle, altermodernost odbacuje totalizujuće principe univerzalizujuće, velike modernosti. Ona znači slom kulturnih hijerarhija i hijerarhija mesta, to jest, ona podrazumeva odsustvo “jedinstvenog mesta” kao logike prethodne modernističke paradigme (na koju Burio referira kao na “kontinentalni mejnstrim”)<sup>96</sup>.

Pojam *savremenosti* je oduvek značio više od puke, protičuće sadašnjosti. Dok se danas reč *savremeno* uglavnom koristi u značenjima ‘sada’, ‘danas’ ili ‘najnovije’, preciznija definicija se izbegava ili odlaže. Međutim, kako navodi Teri Smit,<sup>97</sup> savremenost povezuje određen broj posebnih ali povezanih načina bivstvovanja *u* ili *sa* vremenom, ali možda čak i *izvan* vremena, uz određenu distancu spram sadašnjeg trenutka.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Videti: Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2007.

<sup>96</sup> Burio, *isto*.

<sup>97</sup> Terry Smith: *Šta je savremena umetnost? (What is Contemporary Art?)*, 2009. i *Savremena umetnost i savremenost*, Orion Art, Beograd, 2014.

<sup>98</sup> Smith napominje četiri glavna značenja koja pronalazi i u novijim izdanjima Oksfordovog engleskog rečnika (*Oxford English Dictionary*). Po njemu su ta značenja relaciona, u zavisnosti od predloga ‘za’, ‘od’, ‘u’ ili ‘tokom’ vremena. “Tu su snažan osećaj za pripadanje istom vremenu, dobu ili periodu, slučajno postojanje ili življenje od istog datuma, u smislu ‘jednak po dobu’, ‘savremenik’, sporedno dešavanje u istom trenutku vremena ili tokom istog perioda ili zajedničko zauzimanje određenog perioda, ‘savremen’, ‘istovremen’”. Iz: Terry Smith, *Savremena umetnost i savremenost*, Orion Art, Beograd, 2014.

Po Smithu, savremenost određuju tri glavne tendencije:

- Prva je “žed globalizacije za hegemonijom u suočavanju sa sve većom kulturalnom diferencijacijom (odnosno višestrukosti koja se oslobodila dekolonizacijom), za kontrolom vremena u suočavanju sa proliferacijom asinhronih temporalnosti i za daljom eksploatacijom prirodnih i virtuelnih resursa naspram sve više dokaza nemogućnosti ovih resursa da održe tu eksploataciju”.
- Druga je “ubrzavajuća nejednakost između naroda, klasa i pojedinaca koja preti i željama za dominacijom kojima se zanose države, ideologija i religije, i istrajni snovi o oslobođenju koji nastavljaju da inspirišu pojedince i narode”.
- Treća je “infopejzaž – ili, bolje, spektakl, ekonomija slike ili “ikonomija“, režim reprezentacije – koji omogućava potencijalno trenutnu, ali ipak uvek potpuno posredovanu komunikaciju svake informacije i svake slike svuda, ali koji je istovremeno napukao zbog nelagodne koegzistencije visoko specijalizovanih, zatvorenih zajednica znanja i otvorenih, nestabilnih subjekta i razgoropađenih popularnih fundamentalizama”.<sup>99</sup>

---

**Terry Smith, GENEALOGIJA SAVREMENOSTI**

---

Kontinualne modernosti:	Globalizacija, posthladnoratovska hipermoć; sukob civilizacija, spektakularnost, neokonzer-vativizam, neoliberalna ekonomija, postistorija, izmišljeno nasleđe, remodernizmi (između ovih, opozicionalnost a ne više dijalektičko razrešenje)
Transnacionalnost:	Dekolonizacija, antiorijentalistička i postkoloni-jalna kritika, kretanje kretanja, antiglobalizacija; postmoderni pastiš, novi realizmi/obrnuti mo-dernizmi (npr. Kina) (između ovih, antinomijska trenja)
Savremenost:	Trenutnost i samostvaranje; kosmopolitizam/planetarnost u rasponu od svetskog građanstva (moderno) do srodničke povezanosti po potrebi (savremeno).

---

**iz knjige Savremenost i savremena umetnost, strana 81.**

---

<sup>99</sup> Smith, *isto*, str. 34.

Drugim rečima, stvaranje mesta (*placemaking*), prikazivanje sveta (*world picturing*) i povezivanje (*connectivity*) su najopštiji interesi umetnika danas<sup>100</sup> – interesi koji sve više prevazilaze razlike zasnovane na stilu, modi, mediju i ideologiji, a koje su obeležile epohu modernizma.

Smit takođe pokušava da savremenosti dodeli niz sažetih predikata koji hibridizuju njenu antinomičnost, kompleksnost i višeznačnost kao i da obuhvati tačke i svojstva koje su naizgled mešavina kontradiktornih, isključivih ili paralelnih kretanja i događaja kojima je jedini zajednički imenilac muzej, galerija, bijenale ili neki drugi umetnički prostor; u pitanju su:

- ubrzanje, sveprisutnost i stalnost radikalnih disjunkcija percepcije
- neusklađenost načina gledanja i procenjivanja sveta
- aktuelna koincidencija asinhronih temporalnosti
- kontingentnost raznih kulturalnih i društvenih mnoštvenosti koje su postavljene tako da naglašavaju narastajuće nejednakosti u okviru njih i među njima.

Kao što vidimo, u savremenosti nema više “našeg vremena”, jer se “naše” ne može protegnuti toliko da obuhvati svoju suprotnost. Kako naglašava Aleš Erjavec<sup>101</sup> u predgovoru prevoda knjige o savremenoj umetnosti Terija Smita, nije u pitanju samo nekakav “liberalni pluralizam svega i svačega” ili, pak, dodajem, nekakva “predaja prezentizmu” koja korespondira sa medijskim terminom *supersadašnjost* (*supernow*), već je reč o različitim i uzajamno nespojivim gledištima koja su aktivna i živa. Ne postoji zajednički imenilac koji bi gore navedene osobine sveo jedne na druge, već se prema njima treba ophoditi, kako insistira Smith, kao prema antinomijama – tj. kao prema “iskazima o stvarnosti koji, kada se povežu, otkrivaju kontradikcije koje se ne mogu uzajamno razrešiti bez uništenja svih osim jedne, ali koje bez obzira na to ostaju istinite po sebi<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Smith, *Uvod*, str. 16.

<sup>101</sup> Aleš Erjavec, “Odgovor Savremenosti”, predgovor Smithovoj *Savremena umetnost i savremenost*, Orion Art, Beograd, 2014 .

<sup>102</sup> Erjavec dovodi u vezu Smitove glavne ideje sa teorijom *istine* kod Alena Badjua i idejom *skupa* u njenoj pozadini. “Teorija skupa je matematička nauka o beskonačnom, a skup određuju njegovi elementi. Jedan od osnovnih principa teorije skupa jeste postojanje beskonačnog skupa. Beskonačnosti dolaze u različitim veličinama, drugim rečima, nasuprot ranijim uverenjima, ”beskonačnost je obeskonačnjena“.  
Erjavec, *isto*, str. 12.



### 3.2 Paradoks istorije savremenosti

Kako je došlo do paradoksalne formacije koja nosi naziv “istorija savremene umetnosti”? Da li se takva istorija bazira na pretpostavljenom *prezentizmu* (sadašnjem vremenu) ili u samoj reči *prezentizam* takođe treba tražiti aluzije na prezentnost – biti prisutan, biti tu (pa i u smislu materijalne prisutnosti institucija koje se bave istorijom savremenosti)?

Proizvesti istoriju savremene umetnosti podrazumevalo bi neku vrstu “savijanja vremena”, pogleda u prošlost savremenosti – to bi bio pokušaj gledanja s one strane sadašnjosti ili pak možda dublji pogled u samu istoričnost sadašnjosti. Međutim, problem sadašnjosti savremene umetnosti i dalje ostaje mesto spoticanja istoričarsko-umetničke epistemologije, i mnogi argumenti se kreću u pravcu tvrdnji da savremenost nikako ne može biti učena kao istorija. Tako Mivon Kwon (Miwon Kwon)<sup>103</sup> konstatuje da “istorija savremene umetnosti postaje sve više etablirana i institucionalizovana u akademskom kontekstu”, ali napominje da “u trenutku kada se o njoj govori na akademiji, ona je već izašla iz mode kao savremena i više ne može nositi te attribute”. Zbog toga, Kwon vraća u opticaj drugo (relevantnije) pitanje – kako obuhvatiti sadašnjost kao objekt proučavanja?

Kwon piše: “Savremena umetnost može mobilisati nove tehnologije, materijale i procese koji prethodno nisu bili oprobani unutar umetničkog konteksta i stoga rezultirati u formama, anti-formama ili ne-formama koje će predstavljati izazov za konvencionalne i normativne ideje o tome kako umetnost izgleda i šta ona čini”<sup>104</sup>. Na koji onda način umetnička dela ili događaji iz prošlosti pomažu da se razume značenje radova koji se proizvode u našoj savremenosti?

Jedan od autora koji se pridružuje struji koja tvrdi da se savremenost mora posmatrati istorijski je i filozof Đorđo (Giorgio) Agamben, koji se u svom tekstu *Šta je savremenost?*<sup>105</sup> posvetio kompleksnom zadatku da u ovom pojmu pronade univerzalan mehanizam i značenje jednog principa. Kroz njegovih sedam navedenih primera-teza dominira jedan “anti-hronološki” metod, koji tvrdi da savremenost

---

<sup>103</sup> Mion Kwon, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 14.

<sup>104</sup> *isto*, str. 15.

<sup>105</sup> Giorgio Agamben, *What is an Apparatus and other essays*, Stanford University Press, 2009, str. 39-55.

nikada ne može da se izjednači sa pojmom “sada” i koji nalaže posmatraču koji želi da razume savremenost da u svom pristupu koristi metode diskontinuiteta i anahronizma. Ovo je potrebno zbog jednog specifičnog odmaka (potreba za “kritičkom distancom” i njen mehanizam su odavno opisani u različitim tekstovima, npr. Walter Benjamin, *One-Way Street*, 1928.) koji je nužan da bi subjekt u isto vreme mogao i da postoji u savremenosti ali i da izgradi određeni odnos prema savremenosti. Kako piše Agamben, “oni koji se isuviše dobro uklapaju u sadašnji trenutak nisu savremeni, upravo zbog toga što to ne mogu da shvate; jer oni nemaju sposobnost da uhvate i zadrže savremenost svojim pogledom”. Kroz uvođenje figure “neprilagođenog posmatrača” kao jedinog subjekta koji zaista razume savremenost, Agamben otkiva i jedan metodološki predlog za “istorizaciju savremenosti”, smatrajući da se potrebna distanca za razumevanje kreira ako se posmatrač fokusira uglavnom ne na ono što savremenost nudi kao “osvetljeno” i prisutno, već na ono što je “opskurno i zamračeno”, odnosno, da će se “savremenost ukazati onda kada uspemo da neutralizujemo svetlost jedne epohe i otkrijemo njeno opskurno, njen poseban mrak, njen mrak koji ostaje neodvojiv od njene svetlosti”. Odnosno, po Agambenu je savremen onaj ko razume mrak sopstvenog vremena kao nešto što ga se tiče i što ne prestaje da ga angažuje.

Na izvestan način, problematika savremenosti se i kod Agambena i kod svih prehodnih autora koji su proučavali taj fenomen u materijalnom smislu mora da završi, ipak, subjektivnim i hronološkim opservacijama: svako “sada” je već u prošlom vremenu u trenutku kada se izgovori, dok ono što je aktuelno “sada” nužno u našu percepciju ulazi kao “prošlost”. U nekoliko primera iz Agambenovih teza provejavaju i nagoveštaji argumenata koji dolaze iz Ajnštajnovе Teorije specijalnog relativiteta i koji govore o materijalnim ograničenjima i paradoksima same prirode tkiva prostor-vreme, pa se tako na još jedan način podvlači činjenica da je “sada”, ili bilo koja tačka u vremenu, određena odnosom generalne prirode samog vremena i specifične pozicije posmatrača, odnosno, da je “sada” materijalno i po sebi jedna arbitrarna pozicija. Jedan od primera koji navodi jesu paralele između ideje savremnosti i ideje mode, koje služe da se podvuku nedoumice u vezi toga kako da se locira ili odredi trajanje onoga što je “sada” (da li je odevni predmet koji je “u modi” u svojoj “savremenosti” onda kada je dizajniran, ili onda kada je napravljen prototip, ili kada je prvi put zaista prikazan na modnoj pisti, ili onda kada ga tržište usvoji i

ljudi počnu da ga nose?). Kroz modu, Agamben demonstrira i moć “citiranja” onoga što se smatra za prošlo i istorijsko kao i potencijal reaktuelizacije bilo čega kao “savremenog fenomena”.

Iz svega ovoga proizilaze i zaključci koji bi se odnosili na potencijalnu poziciju kustosa unutar i naspram fenomena “savremenosti”. Čitajući Agambena i prethodne autore, zaključujemo da postoji i materijalno utemeljenje u tvrdnji da je savremena umetnost “nesporazum”, upravo zbog skliskog, neodredivog i uvek tendencioznog “sada”: savremenost je za umetnika uvek u budućem, a za istraživača nužno u prošlom vremenu. Možda još važnije, mogu se izvesti i sledeće dve stvari:

- u procesu kustoskog istraživanja savremenog, fokus treba da bude na “opskurnom” i “zamračenom”, upravo da se ne bi propustila šansa da se savremenost formira kao jedan asinhroni ili anti-sinhroni fenomen po sebi u odnosu sa drugim savremenostima, odnosno sa istorijom;

- kustos kreira savremenost sopstvenim anti-sinhronim gestom koji ukida “sada” i savremenost konstruiše tako što citira ono što je bilo (istoriju) i najavljuje ono što će biti (projekciju) – odnosno, savremenost nije hronološka pojava (period ili trenutak), već relaciona (odnos između različitih momenata).

Da li onda govorimo o istoriji savremenosti ili istoričnosti savremenosti?

Kako piše Džoša Šanon (Joshua Shannon), profesor istorije i teorije savremene umetnosti na univerzitetu Maryland, moramo uzeti u obzir i jedno i drugo:

“Mi imamo političku, čak i moralnu obavezu da mislimo sadašnjost istorijski – da razumemo umetnost 1989.<sup>106</sup>, ili 2001.<sup>107</sup>, ili 2008<sup>108</sup> godine. To je praksa koja se odigrava nasuprot zavodljive (a može se reći i spektakularne) fantazije o sadašnjosti

---

<sup>106</sup> Brojni teoretičari uzimaju za početak savremenosti istorijski trenutak pada Berlinskog zida, budući da sam događaj vodi restrukturi sveta od modernističke, hladno-ratovske konstelacije, do post-socijalističke, globalno kapitalističke konstelacije.

<sup>107</sup> Takođe, brojni teoretičari uzimaju 2001. godinu i 9/11 kao početak savremenosti, budući da ovaj događaj uvodi u eru tenzija između multikulturalnosti i borbe protiv terorizma kao nove karakteristike globalizacije.

<sup>108</sup> Godina 2008. takođe predstavlja prekretnicu ere savremenosti, budući da obeležava krah berze i početka svetske krize koja je dovela do značajnih promena u restrukturi umetničkog sistema u pravcu budžetskih rezova i dalje deregulacije društva i umetnosti kao posledice nove faze “spekulativnog” ili “finansijskog” kapitalizma.

kao kraju istorije. Istoričari savremene umetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina odgajili su ideju istoričnosti-kao-sadašnjosti – ideju koju dugujemo Fukou ili Adornu, a koju su nešto dublje u prošlosti utemeljili Marks i Hegel – to je epistemična istorija koja sagledava ekonomsku ili društvenu totalnost, te mogućnosti i ograničenja subjekata koji se unutar nje formiraju. Potrebno je razumeti ograničenja savremene subjektivnosti kroz teorije komodifikacije i atomizacije usred laboratorijskih uslova sagledavanja rada specifičnog umetnika ili kustosa, koji proizvodi svoje delo u specifičnom geo-političkom trenutku i okolnostima.”<sup>109</sup>

U skladu sa tim, Pamela Li (Pamela M. Lee), profesorka savremene istorije umetnosti na univerzitetu Stanford, ne boji se upuštanja u istoričnost savremenosti i smatra da “savremenost možemo u potpunosti izjednačiti sa epohom neoliberalizma – tendencijom koja počinje sa reganovsko-tačerovskom “revolucijom” i kasnije događajima koji su obeležili 1989. i 1991. godinu.”<sup>110</sup> Prekarni status objekta savremene umetnosti koji je istovremeno čini i neobuhvatljivom i sveobuhvatnom, po Liovoj ima veze sa konstelacijom koju Urlih Bek (Ulrich Beck) naziva *društvom rizika*<sup>111</sup>, sa eskalacijom scenarija i mogućnostima koje ne možemo da predvidimo a kojima se savremenost hrani.

“Nehotični i nepredvidivi nusproizvodi svuda su postali glavni događaj (...) To ne znači da očita proliferacija savremenih praksi nema nikakve veze sa diverzifikacijom i ekspanzijom potrošnje – daleko od toga. Mnogi umetnici se upravo koriste ovim strategijama kako bi postigli tržišni uspeh. Međutim, ono što je ključno jeste da binarnosti kao što su slučajnost ili namera, kriza ili norma, sloboda ili kontrola u savremenosti bivaju zbačene. Pod hegemonijom multinacionalnog kapitala, ovaj balon mogućnosti nastavlja da se puni”.<sup>112</sup>

Kao što je već navedeno, savremenost je daleko od svake vrste singularnosti i jednostavnosti – ona nije neutralni substitut za “moderno”, već označava mnoštvo načina *bivanja-sa* (*being with*, J.L.Nancy), bivanja unutar i izvan vremena, postepeno

---

<sup>109</sup> Joshua Shannon, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 16.

<sup>110</sup> Pamela M. Lee, *October br. 130, Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 27.

<sup>111</sup> Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, 1992.

<sup>112</sup> Pamela M. Lee, *isto*.

ili odjednom, sa drugima ili bez njih. Savremenost se pojavljuje sa nestankom modernosti ili možda upravo kroz proces njenog postepenog napuštanja, u čemu možemo tražiti i svojevrzne *tranzicijske aspekte savremenosti*, o čemu će biti reči u narednom poglavlju.

Smit takođe postavlja savremenu umetnost u istorijsku perspektivu. Po njemu, savremenost počinje nakon epohe *retrosenzacionalizma* (čiji bi primer mogli biti YBA<sup>113</sup> u Britaniji, Jeff Koons u Americi i Takashi Murakami u Japanu) kao pojave koju vezuje za neoliberalnu ekonomiju, globalizaciju kapitala i neokonzervativne politike koje su uzele maha osamdesetih godina. Takođe, u umetničkom smislu paralelno se odvija prisvajanje dvadesetovekovnih avangardističkih strategija ali uz izuzeće političkog utopizma i teorijskog radikalizma koji je predstavljao sastavni deo umetnosti XX veka (avangarde i modernizmi). Modernizam je bio utemeljen na onome što je izgledalo moguće, čak i opipljivo, iako su u većini slučajeva u pitanju bili utopijski projekti. Nostalgija za modernističkom utopijom je u tom smislu široko-rasprostranjena u epohi savremenosti.

Glavne karakteristike savremenosti, po Smitu i brojnim drugim autorima koji su se bavili ovom temom, su: geopolitičke promene koje su se desile u godinama nakon 1989, ulazak u tranziciju, naročito kada su u pitanju koncepti kao što je nacija, promena paradigmi centar-periferija u smislu lociranja savremene umetnosti kao umetnosti globalnog Juga, i promena scenarija od utopijskog – modernizam, do distopijskog – savremenost.

Aleksandar Albero takođe tvrdi da kraj hladnog rata 1989. godine, era globalizacije, širenje integrisane elektronske kulture i prevlast ekonomskog neoliberalizma ukazuju na pojavu novog istorijskog perioda koji je u umetnosti poznat kao epoha savremenosti. Albero identifikuje hegemonu usklađenost između faktora kao što su globalna integracija i antiglobalizacija koji postaju predmet dela mnogih umetnika,

---

<sup>113</sup> Skraćenica za *Mladu britansku umetnost* ili *Mlade britanske umetnike* (*Young British Artists*), pojavu karakterističnu za sam kraj osamdesetih i devedesete godine prošlog veka.

proliferacija globalnih mega-izložbi, uspon novog tehnološkog skupa slika i visokotehnoloških hibridnih umetničkih formi, promenu u strategiji od avangardističkog sukoba ka kooperaciji i saradnji, i donekle iznenađujuću ponovnu pojavu estetike afekta.<sup>114</sup>

On smatra da globalizacija samim tim stoji za pokušaj da se imenuje sadašnjost – “to je koncept periodizacije, naročito kada naglašava kraj internacionalizma ili, što možda deluje preteće – kada naglašava kraj istorije”<sup>115</sup>. To je period koji obeležava proliferacija velikih globalnih izložbi u privremenim kontekstima (bijenala, trijenala, sajmovi umenosti, *Documenta* i sl). Kao što primećuje Marta Rosler: “Globalne izložbe služe kao veliki kolekcionari i prevodioci subjektivnosti u poslednoj fazi globalizacije. Sredstva selekcije su postala institucionalizovana. Savremene umetnike obično promovišu druge zainteresovane strane kao što su moćne galerije i kustosi, čije su investicije često vezane za perspektivne prodaje. Istinska mesta za prosvetnu debatu o tome šta savremena umetnost znači danas, muzeji – u potpunosti su abdicirali.”<sup>116</sup>

Pojava novog tehnološkog imaginarija koji prati nove komunikacione i informacione tehnologije (Internet i WWW), kao i puna integracija elektronske i digitalne kulture koja se desila tokom devedesetih godina nailazi na višestruki odjek u kontekstu savremene umetnosti i istorije savremenosti. Taj preokret od analognog ka digitalnom nosio je sa sobom brojne nepredvidive efekte po pitanju umetničke i kustoske imaginacije. Interaktivnost, fleksibilnu i naprednu distribucija informacija i veće mogućnosti integracije umetnosti, tehnologije i društvenog života.

Možda upravo iz razloga tog novog interaktivnog okruženja savremeni umetnici često pribegavaju *fetišizaciji iskustva* tvrdeći da za njihov rad “nije nužno da razumemo umetnost, već da u potpunosti iskusimo ono što je izloženo”. Alberro upravo ističe ovu

---

<sup>114</sup> Alexander Alberro, “Periodising Contemporary Art”, u *32nd International Congress in the History of Art*, Jaynie Anderson (prir.), Miegunyah Press, Melbourne, 2009, 935–939; i u *October* br. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 55–60.

<sup>115</sup> Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York, 1992.

<sup>116</sup> Martha Rosler, “Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition,” *Artforum* 42, no. 3 (November 2003), str. 154.

prevlast afekta i iskustva nad interpretacijom, značenjem i kontekstualnim utemeljenjem umetničkog rada, paralelno ističući da “posedujemo estetsko iskustvo, ne zbog nekakvog ontološkog postulata, već zato što smo kao gledaoci konstruisani u tradiciji koja postavlja određene vrednosti i određena iskustva u centar kulturnog života”<sup>117</sup>

Brojni istoričari i teoretičari umetnosti okupljeni oko časopisa *Oktobar* i specijalnog izdanja – upitnika o savremenoj umetnosti smatraju da je savremenost obeležena deregulacijom znanja. S jedne strane to je ispitivanje i prospektivna nadogradnja postojećih modela, s druge strane to je, kako navode, “podređivanje lošem modelu umetničkog pisanja”, tj. uopšteno slavljeničkoj i tržišno vođenoj formi katalošskog teksta, koji nalikuje galerijskom *press release*-u i koji ujedinjuje komercijalne ciljeve i diskurzivni legitimitet.

Po Izabel Grou (Isabelle Graw) se uspon kategorije “savremena umetnost” direktno vezuje za razvoj na umetničkom tržištu<sup>118</sup>. Autorka smatra da se savremenost indukuje interesima tržišta i da se u tom smislu može precizno datirati i istorizovati u odgovarajućem kontekstu.

“Kada su tokom osamdesetih aukcijske kuće počele da uspostavljaju čitave departmane za savremenu umetnost (prva *Christie's* aukcija ekskluzivno posvećena savremenoj umetnosti održana je u Londonu 29. juna 1977.) to je rezultiralo neverovatnim podizanjem simboličke vrednosti i predstavljalo dokaz za sve da je reč o buđenju jedne nove sfere čiji igrači mogu osvojiti puno novca i kulturnog prestiža. Paralelno, tržišta znanja (muzeji i disperzivne i različite discipline istorije umetnosti, kulturnih studija, estetike, itd.) postepeno su počela da se interesuju za rad “živih umetnika”, naročito mladih umetnika, i takvo interesovanje se uspostavilo kao legitimno i poželjno. Od devedesetih su mediji takođe razvili veliki entuzijazam za savremenu umetnost, što je primetno u naglašenom izveštavanju o ovoj problematici u magazinima koji se bave životnim stilovima i modom. Da nije bilo ovakvog razvoja situacije, savremena umetnost bi teško postala jedna od tih kreativnih industrija čiji je

---

<sup>117</sup> Alberro, *October* br. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 60.

<sup>118</sup> Isabelle Graw, *October* br. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”* (jesen 2009), str. 119.

razvoj u kasnim devedesetima postao nacionalni prioritet i objekt prestiža u mnogim zemljama”.

Medijski entuzijazam za komercijalno uspešnim umetnikom takođe je posledica perfektnog otevljenja društvenog ideala preduzimačkog subjektiviteta. Slika takvih umetnika ujedinjuje kompetencije kao što su samodeterminacija, pojava individualne odgovornosti za sopstvene akcije, apetit za rizik, preduzimački stav prema sopstvenim veštinama – što su visoki zahtevi današnjih tržišta rada, naročito u servisnom sektoru. Kao što je to pokazao sociolog Pjer-Mišel Menže (Pierre-Michel Menger)<sup>119</sup>, centralne vrednosti umetničkih kompetencija se već neko vreme prenose u druga polja izvan proizvodnje umetničkih radova:

“Komercijalno uspešni umetnik predstavlja kondenzovanu verziju kvaliteta koji se danas traže – on služi kao model za tržišta rada koja su izvan umetnosti. Umetnik postaje uzor u svetu u kome ideologija kreativnosti počinje da se širi na sve grane ekonomije. Danas svako želi da bude kreativan, radeći prvo i pre svega na samoispunjenju, a zatim i pravljenju što više novca u tom procesu.”<sup>120</sup>

Termin “savremena umetnost” već sadrži u sebi to dvostruko ispunjenje, i to je i osnovna razlika u odnosu na idealističku estetiku modernizma koja je tvrdila da “umetnost” govori *istinu*. Od devedesetih godina, kako navodi Liova, “savremenost je već izjednačena sa *hipness*-om (pomodnošću, *pp.*). Savremena umetnost takođe pobeđuje u trci sa tradicionalnim specijalističkim disciplinama: dobro informisan *hipsterdom*, *playing it cool* i slično (različiti pomodni, međusobno povezani i najčešće blazirani životni stilovi i društveni krugovi, *pp.*) čine klasično istoričarsko-umetničko obrazovanje uštogljenim i *passe* oblikom tradicionalizma. Svaka ekonomska kriza istovremeno je i kriza samopouzdanja: naše samopouzdanje po pitanju vrednosti – kako ekonomske tako i simboličke – duboko je uzdrmano. Upravo nas kriza podseća da temeljni vrednosti nisu tako sigurni kako se to nama čini”<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, 2002.

<sup>120</sup> *isto*.

<sup>121</sup> Isabelle Graw, *isto*, str. 119.



### 3.3 Savremena umetnost kao proizvod post-socijalističke tranzicije

Moguće je da nam dalji uvid u materijalnost savremene umetnosti i njenu institucionalizaciju najpre može dati upravo jedan bočni pogled ili pogled sa periferije, u onom smislu u kojem većina marksističkih teoretičara vidi događaje na periferiji kao najznačajnije odjeke ili odraze moći koja se konstruiše u onome što se prepoznaje kao centar. Na tragu ovih premisa, moldavsko-američki teoretičar Octavian Esanu izvodi tezu da je *savremena umetnost proizvod post-socijalističke tranzicije*<sup>122</sup> i smatra da je njen iznenadni procvat najočiglednije vidljiv na marginama zapadnog sveta – u post-socijalističkim zemljama Istočne Evrope. Esanu takođe smatra da je u ovom regionu naročito prisutna određena “korektnost” materijalnog i diskurzivnog uvođenja epohe savremenosti i da se ti procesi jasno mogu uočiti u prihvatanju ili institucionalizaciji određene vrste umetničkog ponašanja.

Naime, pod sloganom “tranzicija ka demokratiji”, u Istočnoj Evropi tokom devedesetih godina otpočinje dugotrajni proces formiranja novih institucija i odumiranja starih. Za razliku od starih umetničkih institucija nasleđenih iz epohe socijalističke modernosti i ukorenjenih u (nacionalnoj) državi blagostanja kao nosiocu te modernosti, novi tip institucija se finansira iz inostranstva kako bi promovisao “otvorene” i “demokratske” forme umetničke proizvodnje, izlaganja i distribucije koje su nezavisne od tekućih politika državnih ministarstava za kulturu. Kako primećuje Esanu, najefektivniji izraz takve nove institucionalizacije bila je mreža Soros centara za savremenu umetnost (SCCA)<sup>123</sup> – uspostavljena tokom devedesetih godina u 18 postsocijalističkih zemalja u Istočnoj Evropi, centralnoj Aziji i bivšoj Jugoslaviji (koja je kroz ovakav proces instituiranja savremenosti retroaktivno “pridodata” Istočnom Bloku i njegovim kulturno-političkim reprezentacijama)<sup>124</sup>. Osim u gradovima bivše Jugoslavije koji su od šezdesetih i sedamdesetih godina izgradili sopstvene institucije savremene umetnosti – muzeje, galerije, Studentske

---

<sup>122</sup> Octavian Esanu, “What was Contemporary Art?”, *Artmargins Vol 1*, str. 8.

<sup>123</sup> *isto*, str 9.

<sup>124</sup> Videti o misiji projekta SCCA mreže na ([c3.hu/scca](http://c3.hu/scca)).

centre – kao i Varšave, Lođa, Praga i nekoliko drugih umetničkih centara Istočne Evrope u kojima je aktivno funkcionisalo nekoliko alternativnih galerija, Soros Centri za savremenu umetnost su predstavljali prve moćne institucije savremenosti u ovim geopolitičkim kontekstima.

Savremena umetnost u Istočnoj Evropi se pojavila u koegzistenciji sa sloganom *tranzicija ka demokratiji* (što je viđeno kao jedan dugotrajni i sveobuhvatni politički proces) i pod okriljem tzv. *menadžerske revolucije*<sup>125</sup>, koja korespondira sa uvođenjem figure kustosa-kao-menadžera zaduženog da upravlja novim (demokratskim) institucijama. Ti tranzicijski i menadžerski procesi su, kako primećuje Esanu (i sam učesnik istih, kao direktor SCCA u Moldaviji i kasnije koordinator programa za vizuelnu umetnost) ilustrovani kroz paradigmu stare kineske poslovice koja je već odavno poslala mantra kapitalističkog biznisa i njegovog propratnog PR-a: “daj čoveku ribu i nahranićeš ga za taj dan; nauči čoveka kako da lovi ribu i nahranićeš ga za čitav život”. Tako se može reći da su Centri za savremenu umetnost otpočeli svoje “učenje ribarenju” u novim sociopolitičkim i ekonomskim vodama institucionalizacije savremene umetnosti. Filantropija, a u ovom slučaju i milosrđe<sup>126</sup> američkog biznismena mađarskog porekla Džordža Soroša (George Soros), mogu se videti i kao svojevrsna intruzija privatnog kapitala u polje kulture putem koje se, hteli mi to ili ne, vrši sistemsko podređivanje i kontrola umetničkih tendencija kako bi se zapravo u jednom trenutku uspostavila tzv. prinudna filantropija (*coercive philanthropy*)<sup>127</sup>, odnosno forma kulturne podrške unutar koje umetnici, kako bi preživeli, moraju da “umetnički” odgovore na specifične programe i projekte koje pišu kulturni menadžeri. U okviru ove tranzicionalističke savremenosti menadžeri su ti koji daju “pouke” o tome kakvu ulogu umetnik treba da ima u

---

<sup>125</sup> Više o konceptu menadžerske revolucije u: Paul Di Maggio, “Social Structure, Institutions and Cultural Goods: The Case of United States”, u *Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*, ur. Gigi Bradford i drugi, New Press, New York, 2000.

<sup>126</sup> Esanu naglašava da je glavni cilj osnivanja Soros centara bilo umetničko *milosrđe* (*artistic charity*), a ne *filantropija* (*artistic philanthropy*), što je obično koncept koji se vezuje za umetničko pokroviteljstvo na Zapadu.

<sup>127</sup> Vidi: Gigi Bradford i drugi, *isto*

Takođe, neobjavljena doktorska disertacija Octaviana Esanua odbranjena na Duke University, USA koja daje istorijski i ideološki pregled rada Soros centara za savremenu umetnost.

takozvanim post-totalitarnim društvima i kakva treba da bude njegova umetnička veza sa navodno autonomnim institucijama savremenosti. Distinkcija koju pravi Karl Popper (Popper) (ideološki i teorijski uzor Džorža Sorosa i njegove filantropske ideologije), jeste distinkcija između *otvorenih* (takozvanih demokratskih) i *zatvorenih* (totalitarnih ili autoritarnih) društava, što je paradigma koja je često primenjivana i na umetničku politiku SCCA mreže<sup>128</sup>. Isti koncept je vezivan i za linvističke i proceduralne strukture samog umetničkog, pa i kustoskog i kritičarskog rada, sagledane u terminima kao što su “otvorena umetnost”, “otvoreno delo”, “otvoreni proces”<sup>129</sup> ili sama procesualnost rada kao jedna od, globalno gledano, upečatljivih paradigmi umetnosti devedesetih godina, a naročito u kontekstualnom polju “bivšeg Zapada”.

Paradigma *otvorenosti* koja se ustanovljava u okviru mreže SCCA se zadržava i do danas, a odražava se kroz dva binoma (binarna para) koja se konstantno pojavljuju u studijama Istočne Evrope i Nove istorije umetnosti zemalja socijalističkog bloka. Jedan binom obuhvata koncept autoritarne/totalitarne umetnosti (u okviru kojeg se razmatraju socijalistički realizam, Nazi-kunst i fašistička umetnost, bez ikakve ideološke diferencijacije) u opoziciji spram koncepta slobodne umetnosti (koja pak obuhvata različite avangarde i modernizme). Drugi binom obuhvata koncept zvanične umetnosti (koji se razvija u skladu sa diktatima autoritarne države) suprostavljen konceptu alternativne umetnosti (koja stoji u frontalnoj opoziciji sa državom i "krije se" na periferiji javnosti, u "mračnim" prostorima alternativne scene, umetničkim stanovima ili u divljini prirode)<sup>130</sup>. Slični binarni parovi se pojavljuju kako u korpusu Nove istorije umetnosti i njenih specifičnih geopolitičkih fokusa na umetnost i

---

<sup>128</sup> Primer upotrebe koncepta *otvoreno društvo*, pa i njegove ideološke strukture, može se naći i u lokalnom kontekstu u zborniku *Umetnost u zatvorenom društvu: Umetnost u Jugoslaviji 1992-1995*, objavljenom 1996. u beogradskom SCCA, a koji je uređivao Dejan Sretenović, tadašnji direktor centra.

<sup>129</sup> Ovi koncepti otvaranja, a naročito "otvorenost" samog umetničkog rada, mogu da se vežu i za teorijska razmatranja Umberta Eca, tačnije za njegov koncept *opera aperta* (otvoreno delo) koje je promovisao upravo 1989 godine. Videti: Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, 1989.

<sup>130</sup> Vidi: o reprezentaciji istočnoevropske umetnosti - Jelena Vesić, predavanje “Archive As Strategy - OKTOBAR XXX: The Workshop on Self-Managed Art”, 2. deo, *Calvert 22 Gallery*, London, 2012. (vimeo.com/36891309).

kulturu, tako i u savremenim interpretacijama takozvane nezavisne kulture – na primer, u teorijama paralelnih mreža ili alternativnim modelima građanskog organizovanja.

Drugim rečima, u retorici novih tranzicijskih institucija Istočne Evrope pronalazimo i stav da je istorija iz epohe istočnog modernizma, pa samim tim i istorija umetnosti, “zagadena” komunističkom propagandom i državnim nadzorom (brigom) i da je glavni zadatak današnjih istoričara, kustosa, umetnika i menadžera otvaranje ka savremenosti koje se postiže “renovacijom”, “rekonstrukcijom” i “novim menadžmentom” istorije.<sup>131</sup> Izložbe savremene umetnosti sa geopolitičkim fokusom na Istočnu Evropu uglavnom baziraju svoju retoriku na već unapred dizajniranim terminima novih institucija Centara za savremenu umetnost<sup>132</sup>.

Esanu tumači post-socijalističku tranziciju u periferalnim prostorima Istočne Evrope kao svojevrsno “osavremenjavanje” institucionalnog polja ili sveta umetnosti putem uvođenja *ekspertske kulture*<sup>133</sup>. To se ogleda na nekoliko planova:

Dok su u vremenu socijalističkog modernizma umetnici delovali kroz državne institucije umetničkih udruženja kojima su rukovodili kolektivno izabrani komiteti i upravnici (uglavnom slikari ili skulptori koje su birali sami članovi udruženja na osnovu njihovih profesionalnih dostignuća), SCCA kancelarije su postale nova mesta okupljanja umetnika ali ovoga puta kao mehanizmi kojima upravljaju unajmljeni menadžeri (obično mobilisani među lokalnim istoričarima umetnosti i umetničkim kritičarima). Dok su upravnici umetničkih udruženja donosili odluke o umetničkim pravima, životu i radu putem kolektivnih rezolucija kongresa udruženja (verovatno radije *de jure* nego *de facto*), SCCA menadžeri upravljaju aktivnostima i pravcima

---

<sup>131</sup> Videti: Ulf Brunnbauer, *(Re) Writing History – Historiography in South East Europe after Socialism*, Münster, Lit Verlag, 2004.

<sup>132</sup> Videti: o paradigmama istočnoevropske umetnosti - Jelena Vesić, predavanje “Archive As Strategy - OKTOBAR XXX: The Workshop on Self-Managed Art”, 1. deo, Calvert 22 Gallery, London, 2012. ([vimeo.com/36885554](https://vimeo.com/36885554)).

<sup>133</sup> Esanu, *isto*, str. 11.

razvoja savremene umetnosti u skladu sa odlukama ekspertskih saveta ovih novih institucija koji su obično sastavljeni od malog broja članova (nalik izvršnim menadžerima kompanija na Zapadu). Dok su godišnje izložbe u socijalističkim državnim institucijama koje su organizovala Udruženja umetnika bile žirirane uz pomoć umetničkih komiteta, godišnje izložbe post-socijalističkih institucija za savremenu umetnost u većini slučajeva nisu žirirane, već kuratirane – njih sada kuratira ili “savet” ili, u kasnijim fazama, *kustos-po-pozivu*.<sup>134</sup>

Pogled na kriterijume za utvrđivanje vrednosti se takođe menja. Dok se tradicionalna, modernistička udruženja umetnika uglavnom fokusiraju se na ono što bi se moglo nazvati *métier* (veština, umetnički postupak), savremenost post-socijalističke tranzicije stavlja fokus na nešto drugo – na umetnički identitet, profesionalnost, biografiju, dokumentaciju, stejtment ili stav<sup>135</sup>. Drugim rečima, za razliku od umetnika koji su bili deo umetničkih udruženja i koji su uglavnom provodili vreme u svojim ateljeima, perfektuirajući svoje veštine i proizvodeći opipljive artefakte, savremeni umetnici najviše vremena provode po kancelarijama, angažujući se u *post-studio* praksama, baveći se komunikacijom, dokumentacijom, pravljenjem projekata za svoje buduće radove, istraživanjem, planiranjem, itd. U saradnji sa post-socijalističkim institucijama za savremenu umetnost tako se budi novi tip umetnika–preduzimača koji više ne zahteva umetničke institucije kao institucije socijalne brige, već je upravo, kao i kustos-menadžer, u potpunosti samo-upravni subjekt koji rešava svoja egzistencijalna pitanja ili na umetničkom tržištu (i dalje vezanom za objekte) ili u okviru tržišta projekata.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Više o ovim procesima: Esanu, str. 13-21.

<sup>135</sup> Važno je primetiti da je u jugoslovenskom kontekstu alternativnih institucija za savremenu umetnost koje su se takođe distancirale od tradicionalnih udruženja umetnika i njihovih izlagačkih politika primat *umetničkog stava* takođe bio naglašen. U svom tekstu za kontra-izložbu OKTOBAR 75, održanu u Studentskom kulturnom centru – Beograd 1975. godine, umetnik i dizajner Vladimir Gudac izjavljuje: *Nama ne treba stil nego stav!*

<sup>136</sup> Kuba Szreder, “Notes on Radical Opportunism”, *Transformative Art Net*, 2015. ([transformativeartproduction.net/wp-content/uploads/2015/07/szreder\\_notes\\_on\\_radical\\_opportunism.pdf](http://transformativeartproduction.net/wp-content/uploads/2015/07/szreder_notes_on_radical_opportunism.pdf))

Umetnicima koji saraduju sa post-socijalističkim institucijama savremenosti je jasno da, kako bi dobili sredstva za putovanje ili izložbu, katalog ili bilo koju drugu vrstu aktivnosti, moraju da proizvedu određeni dokument ili eksplikaciju projekta, formalizovanog u okviru standardizovane tipologije umetničkih aktivnosti, idejnog obrazloženja, ciljeva projekta, vremenskog raspona i dinamike realizacije i, konačno i verovatno najvažnije, budžeta. Projekt postaje osnovni rekvizit ovog novog tipa umetnika. U tom smislu, umetnik je i materijalno postavljen na polje identične institucionalne prakse kao i kustos – oboje su proizvod “menadžerske revolucije”. Tržište projektima koje zagovaraju post-tranzicijske institucije savremenosti kultiviše individualnu odgovornost, preduzimačko razmišljanje i kompetitivnost. Umetnici koji deluju u prostoru bivše Istočne Evrope nakon 1989. godine, upravo kao i kulturni organizatori, uče se pravljenju portfolija, strategijama implementacije, proizvodnji dokumenta i pisanju predloga za umetničke grantove. Uvođenje paradigme savremenosti u prostor Istočne Evrope deo je širih procesa koje Klaus Ofe (Claus Offe) naziva osmišljenom instalacijom kapitalizma (*capitalism by design*)<sup>137</sup> – proces koji ukazuje i na šire veze diskurzivne formacije *savremena umetnost* i novouvedenih, specifičnih uslova proizvodnje koji se usvajaju na globalnom planu, karakterišući poznu fazu globalnog kapitalizma u kojoj neki prepoznaju neoliberalizam, drugi neokonzervativizam, a treći ideologiju slobodnog tržišta ili *laissez-faire* ekonomiju. Materijalne procedure savremene umetnosti su, kao što smo već diskutovali, često bazirane na procesima koji nalikuju svojevrsnoj “instrumentalizaciji mišljenja” unutar kojeg se obavlja zamena imaginacije ciljanom sistemskom procedurom i predviđanjem reakcija na aktivne emocije. Ove procedure umnogome podsećaju na figuru *instrumentalnog uma* čijom su se kritikom svojevremeno bavili Adorno i Horheimer u svojoj *Dijalektici prosvetiteljstva*<sup>138</sup>, ukazujući na ograničenja podređivanja filozofskog mišljenja nekom unapred predviđenom i zadatom cilju i istovremeno braneći slobode hegelijansko-marksističke teleologije.

---

<sup>137</sup> videti: Claus Offe, “Capitalism by Democratic design? Democratic Theory Facing the Triple Transition in East Central Europe”, u *German Sociology*, ur. Uta Gerhardt, Continuum, New York, 1998.

<sup>138</sup> Theodor Adorno, Max Horheimer, *The Dialectics of Enlightenment, 1945-1950*, (1987), Stanford University Press, 2002.

Upravo taj fenomen preduzimačke procedure i njenog odraza u materijalnosti savremenih umetničkih praksi obeležava tranziciju između transcendentizma modernističke umetnosti, koja jednako duguje hegelijanskom marksizmu koliko i Kantu, i epohe savremenosti, koja je prožeta heteronomijama kulturnih industrija i različitim oblicima instrumentalizacije imaginativnog i kritičkog mišljenja.

U tom smislu i Esanu zaključuje da se interesovanje za pitanja savremenosti poklapa sa bleđenjem interesovanja za postmodernost.<sup>139</sup> Dok se postmodernost radije može videti kao kulturni modus nego kao “epoha” – modus koji najavljuje kraj velikih narativa nakon nestanka modernizma (o čemu je pisao Lyotard)<sup>140</sup> ili koji odražava kulturnu logiku kasne kapitalističke proizvodnje (o čemu je pisao Jameson)<sup>141</sup> – savremenost predstavlja novu formu temporalnosti, ali pitanje da li je ujedno i reč o novom konceptu periodizacije ostaje i dalje otvoreno: da li je u pitanju hronološki termin, estetski termin, ili oba?

Esanu naglašava još jednu, možda i najvažniju stvar za razlikovanje pitanja postmodernosti i savremenosti kao kulturnih modusa koje dolaze nakon epohe modernosti, i koji problematizuju modernost ili raskidaju sa njom. Dok koncept postmodernosti teoretizuju kritičari i naučnici *unutar* akademije – kako naglašava Esanu, “nisu postojale institucije za postmodernu umetnost, niti sam video ijedan Muzej (ili Centar) za postmodernu umetnost”<sup>142</sup> – savremenost poseduje određenu materijalnost i praktičnost koju postmodernizam nije posedovao. U tom smislu, savremenost nije samo koncept već je jedna “realno-postojeća (*really existing*) institucija”<sup>143</sup> koja ima svoje akademije, centre, muzeje, tržišta, servise, fondacije, patronaže, procedure, i naleže na jednu solidnu strukturu (globalnu institucionalnu mrežu) koja obezbeđuje (ali i kontroliše) njen razvoj i društvenu promociju.

---

<sup>139</sup> Esanu, str. 6

<sup>140</sup> J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, 1983, ([abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard\\_-\\_Postmodern\\_Condition.pdf](http://abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard_-_Postmodern_Condition.pdf)).

<sup>141</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Books, 1991.

<sup>142</sup> Esanu, *isto*.

<sup>143</sup> Termin koji navodi Esanu aludirajući na termin “*really existing socialism*” (realno postojeći socijalizam), str. 6.

## 4. ETIMOLOGIJA KUSTOSKIH PRAKSI: PROSPEKTI ZNAČENJA I DRUŠTVENA FUNKCIJA

### 4.1 Uvod

Danas često nailazimo na tekstove ili knjige koje o kustoskim praksama i kuratiranju govore kao o mladoj disciplini i kao o novoj pojavi koja se vezuje za devedesete godine XX veka i osnivanje institucija kustoskog obrazovanja. O kuratiranju se frekventno piše kao o pojavi koja se vezuje za paradigme internacionalnog delovanja, globalnog društva i mrežne komunikacije i kao mehanizmu za proizvodnju savremenosti kao refleksije sadašnjeg trenutka. Međutim, da bismo razumeli sadašnjost i budućnost umetnosti (ukoliko budućnost, kako to posmatra Franko (Franco) Berardi Bifo,<sup>144</sup> uopšte postoji kao diskurzivna kategorija koja može da operiše izvan modernističke paradigme budućnosti), moramo se vratiti u prošlost i tako sagledati neke aspekte kustoske prakse u širim društvenim strukturama i kontekstima u smislu refleksije istoričnosti, konkretnog društvenog poretka i pojma i mehanizma značenja, koji su svakako, barem etimološki, određujući za poziciju kustosa danas.

Termin kustos (u originalu *curator*)<sup>145</sup> proističe iz srednjevekovne engleske reči *curat*, koja pak proizilazi iz srednjevekovne latinske reči *cūrātus* ili latinske reči *cūra* koja označava *duhovno zaduženje* ili *brigu*. Kako ćemo videti kasnije u tekstu, ove funkcije zaduženja i brige se odnose kako na subjekte tako i na objekte, ali naročito na njihov međusobni odnos. Termin obuhvata nekoliko identiteta i funkcija: odnosi se na klerika, naročito onog ko je direktno zadužen za parohiju, dovodi se u vezu sa osobljem zaduženim za brigu o umetničkoj izložbi ili muzejskoj kolekciji, a takođe

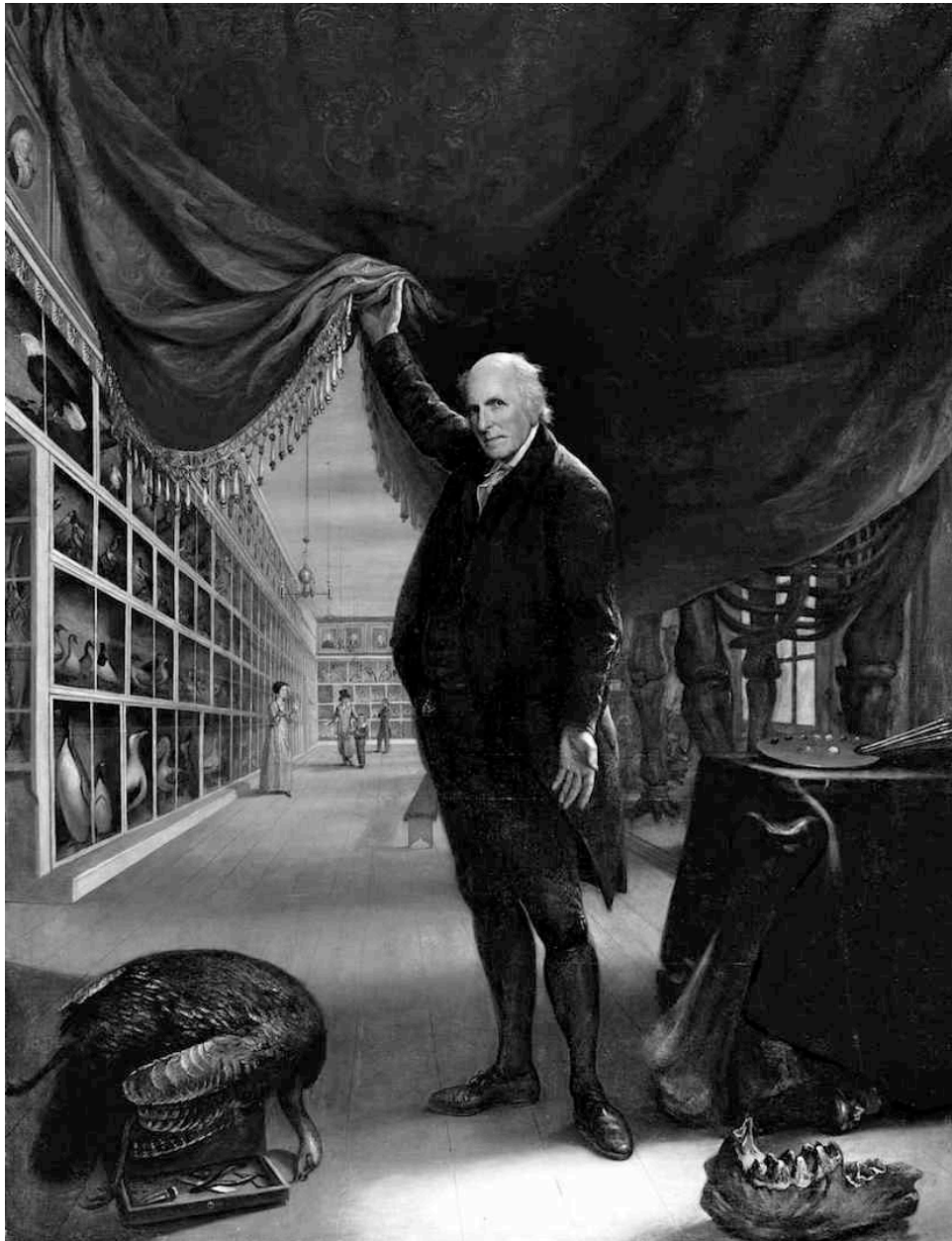
---

<sup>144</sup> Franco Berardi Bifo, *After the Future*, AK Press, 2011.

<sup>145</sup> U našem jeziku, disciplina je prepoznata kao “kuratiranje” (lat. *curare*), dok je naziv za figuru kustosa preuzet iz latinskog izraza *custos* koji je korišćen u značenjima “upravnik, zaštitnik, tutor, stražar” (npr. *custos rotulorum* - glavni mirovni sudija određene rimske provincije, *custos regni* - osoba koja je zadužena za upravljanje u odsustvu vladara).



označava i lica koja figurišu kao čuvari individua legalno proglašenih nesposobnim da autonomno vode svoje poslove i brinu se o sebi. Dakle, delovati kao kustos, etimološki posmatrano, pre svega uključuje dve operacije: *brinuti se* i *čuvati* – to je originalna društvena funkcija onih osoba koje su se imenovale kustosima i koje je društvena zajednica tako legitimisala.



**Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum*, 1822.**

## 4.2 Kustos kao čuvar razuma i duša

U svojoj nedavno objavljenoj knjizi *De Curatoribus: Dialectics of Care and Confinement (De Curatoribus: Dijalektika brige i prisile)*, teoretičarka kulture i antropološkinja Vesna Madžoski<sup>146</sup> izvodi savremenu poziciju kustosa i njihovu brigu o subjektima, prostorima i objektima iz uloge koju su antički kuratori imali u rimskom pravnom sistemu. Ova knjiga predstavlja i jednu od prvih publikacija koja pokušava da kustosku praksu posmatra iz ugla ideologije i da je postavi u širu sliku društvene konstrukcije evropskog prostora. Madžoski kustoskoj praksi prilazi kao kulturnoj praksi koja ukršta umetničko i vanumetničko polje u jednom istorijskom preseku, radije nego kao usko definisanoj umetničkoj profesiji. Socijalni pristup temi i genealogija javne uloge kustosa u rimskom pravu omogućava autorki da kasnije govori o ulozi kustosa u okviru izlagačkih struktura serijala izložbi *Dokumenta* i *Manifesta*, od kojih su oba bila vezana za političke platforme evropskog projekta, svaki u nekom od prelomnih trenutaka evropske istorije. Dok su se prva izdanja izložbe *Dokumenta* pojavila kao ključna za formaciju i ustanovljenje diskursa modernosti u prostoru Evrope nakon drugog svetskog rata i posledično ispostavila kao deo mehanizma za uspostavljanje supremacije kulturne paradigme Zapada u hladnoratovski podeljenoj Evropi, serijal izložbi *Manifesta* je bio deo kulturne politike koja treba da služi reintegraciji evropskog prostora nakon pada Berlinskog zida 1989. godine i vodi ka uspostavljanju paradigme Nove Evrope (odnosno proširene Evropske Unije kao menadžersko-legislativnog tela ovog novog teritorijalno-političkog subjekta). Dok su *Dokumenta* tokom sedamdesetih godina upravo predstavljala mesto na kojem je u izlagačkom prostoru prvi put izveden identitet *kustosa-kao-autora* (Harald Zeman, *Dokumenta* 5, 1972. godina), *Manifesta* su predstavljala mesto na kojem su se prvi put razvile teorijske diskusije o kustoskoj praksi kroz platformu *Manifesta Journal* i prateće programe samih izložbi. *Manifesta* su takođe i institucija unutar koje je “na velika vrata” došlo do promene paradigme u kustoskoj praksi. Ova nova paradigma koja se može opisati kao kretanje *od izložbe ka*

---

<sup>146</sup> Vesna Madžoski, *DE CVRATORIBVS: The Dialectics of Care and Confinement*, Atropos Press, New York - Dresden, 2013.

diskursu je nazvana i *obrazovni preokret*<sup>147</sup> u tekstovima kustosa i teoretičara kao što su Pol O'Neil i Mik Wilson (Paul O'Neil i Mick Wilson).

Kako piše Madžoski, inicijalni trenutak u instituiranju funkcije-kustos desio se u okviru razvoja mehanizma birokratije rimske imperije: “U sistemu visoko razvijenih administrativnih i pravnih kodova, koji je iskorišćen kao osnov za većinu današnjih evropskih pravnih sistema, kustosi su bili javni službenici koji su imali specifičnu funkciju. Kustos je uvek bio muškarac, dodeljen određenoj osobi ili osobama koje se nisu uklapale u društveni sistem kako bi upravljao njihovim poslovima”<sup>148</sup>. Kustos je takođe regularno dodeljivan maloletnim osobama (muškarcima koji su prošli pubertet, a još nisu napunili 25 godina ili mladim ženama spremnim za udaju), zatim mentalno poremećenim osobama, osobama oštećenog vida i sluha, ljudima koji su bespoštedno rasipali svoja dobra ili ženama koje su proglašene za rasipnice.<sup>149</sup>

- I. Minors: Males above the age of puberty, and marriageable females, receive curators till they complete their twenty-fifth year.
- II. Madmen (*Furiosi*). The curatorship of their agnates.
- III. Lunatics, too, the deaf, the dumb, the incurably diseased, must have curators given them, for they cannot direct their own affairs. This did not apply to the blind, who, being able to speak, could appoint a procurator.
- IV. Spendthrifts (*prodigi*). A curator was appointed to one who, in consequence of wasting his property, was interdicted by the Praetor from the management of it. The effect of such an interdict was to disable the spendthrift from alienating or encumbering his property. Women could be declared spendthrifts (Hunter 1803:732).

**Iz Vesna Madžoski, *De Curatoribus: Dialectics of Confinement and Care*. Podaci su preuzeti iz knjige: Hunter, W. A. A, *Systematic and Historical Exposition of Roman Law In the Order of a Code*, London: Sweet & Maxwell, 1803**

<sup>147</sup> Paul O'Neill & Mick Wilson, *Curating and the Educational Turn*, Open Editions (London) & de Appel (Amsterdam), 2010.

<sup>148</sup> Madžoski, strana 28.

<sup>149</sup> Rimski pravni sistem (*The Roman Legal System*, dl.ket.org/latin2/mores/legallatin/legal01.htm).

Madžoski takođe navodi obrazloženja koja je rimska legislacija izdavala u vezi sa dodeljivanjem kustosa, a koja otvaraju prostor ka razumevanju značenja i funkcije ove profesije kroz paradigme brige i čuvanja: “Ludak ne može vršiti nikakve poslovne transakcije, jer on ne razume šta čini. On nije sposoban da mudro rasuđuje o sopstvenim poslovima, niti da razume posledice sopstvenog delovanja (... ) Kustosi mogu biti dodeljivani nemima ili gluvima jer oni takođe ne mogu upravljati sopstvenim poslovima niti odgovarati za sopstvena dela”<sup>150</sup>. Ovakva vrsta društvene kontrole, kako zaključuje Madžoski, vodi ustanovljavanju kustoske funkcije kao brige za subjekte koji su nešto manje od subjekata i brige za objekte koji su nešto više od objekata (u slučaju kustosa koji se stara o umetničkom blagu pohranjenom u nekoj vrsti muzeja).

“(…) Robovi su smatrani pokretnom imovinom rimskih građana, budući da su nastanjivali zonu između “subjekata i objekata” i bili su posmatrani na sličan način kao i deca ili ludaci koji nisu sposobni da donose ispravne odluke, pa su zbog toga morali da ih reprezentuju predstavnici definisani zakonskim propisima ... Prema rimskom zakonu žene su obavezne da budu “pod autoritetom čuvara” (osim vestalskih devica), dok činom venčanja muž automatski postaje “stalni kustos svoje žene”.<sup>151</sup> Osim brige o ljudima, kustosi su takođe figurisali i kao zvaničnici zaduženi za različite javne radove kao što su sanitarni sistem i druga infrastruktura, transport, nadgledanje ili policijski nadzor.<sup>152</sup> Tako su npr. *Curatores annonae* bili zaduženi za javno snabdevanje uljem i kukuruzom, dok su *curatores regionum* bili zaduženi za održavanje reda u četrnaest regiona rima. *Curatores aquarum* su se s druge strane brinuli o akvaduktima.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Madžoski, *isto*, str 29.

<sup>151</sup> Madžoski, str. 29.

<sup>152</sup> Madžoski str.30

<sup>153</sup> David Levi Strauss, “The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps”, *Art Lies*, No 59, 2008.

Iz svega ovoga zaključujemo da je kustos razumevan kao predstavnik i čuvar ljudskih entiteta koji se posmatraju kao još-ne-subjekti ili još-ne-automne individue, entiteta koji su "pravno nepostojane" ljudske jedinice. Takođe, briga koju su kustosi sprovodili se nije toliko odnosila na medicinske ili humanitarne aspekte subjekta za koje su bili zaduženi, već je radije zahvatala njihova materijalna dobra i odluke o njihovom nasleđivanju. U tom smislu, kustos se paradoksalno ne pojavljuje kao neposredni čuvar ljudskih individua, već kao njihov posredni čuvar koji se brine o imanjima koja te individue poseduju ili nasleđuju. Ovde ponovo vredi istaći vezu između subjekata i materijalnih dobara, odnosno vezu između subjekata i objekata koja će biti ključna za razvijanje savremene *tehnike kustosa* (termin koji je predstavio Simon Sheikh i koji će u nastavku biti detaljnije razmatran).

U srednjem veku se uloga kustosa postepeno premešta u eklezijastičke strukture. Kustos postaje osoba zadužena za brigu (*care*) ili lečenje (*cura*) duša stanovnika parohije. On upravlja dušama članova parohije koje su ranije, u vreme Rima, bile pod nadzorom države. Sada se duše ljudskih individua nalaze u vlasništvu crkve koja ima mandat da se o njima brine, svakako kroz principe prisile i brige kako je ranije bilo reći, pri čemu se sama prisila (kao i briga) razumeva kao oblik društvene discipline i posredno proizvodnje (moralnih) vrednosti.

U istorijskom vektoru koji doseže do vremena antičkog Rima kustos je društveno figurisao kao neka vrsta *čuvara razuma* garantovanog hegemonim institucijama. Kustos je obavljao funkciju medijatora između pojedinaca koji (još) ne dosežu propisanu meru razuma da bi bili autonomni i društvenih institucija kao represivnih kanonizatora propisanog reda. Kustos se, dakle, istorijski pojavio kao kompleksni *medijator* između *ljudskih duša* (mogli bismo reći i razuma, duha ili svesti u odnosu na uzuse analizirane epohe), *institucionalno kanonisanog društvenog ponašanja* i *materijalnih blaga* (koja se u različitim istorijskim periodima pojavljuju kao duhovna ili estetska).

Na prvi pogled, ovakva etimologija kustoskih praksi izgleda kao da nema mnogo veze sa razvojem muzeja, galerija, i uopšteno sa praksama izlaganja u svetu umetnosti. Međutim, ukoliko uključimo u ovu analizu Fukoovo promišljanje *društva nadzora*<sup>154</sup>, kao i institucionalnu artikulaciju odnosa znanja i moći kao osnovnu polugu kontrole subjekata javnosti, uspostavljanje ovakvih paralela deluje ne samo kao moguće, već i kao relevantno. U svojoj studiji *Izlagачki kompleks* Toni Benet (Tony Benett)<sup>155</sup> upravo govori, oslanjajući se na Fukoa, o funkciji pogleda i izlaganja u društvenim i državnim mehanizmima kontrole i moći, dovodeći ih u neposrednu vezu sa velikim umetničkim izložbama – pre svega *Svetskim izložbama* koje mnogi smatraju pretečama savremenih bijenala. Termin *izlagачki kompleks* se u užem smislu odnosi na kompleksni asemblaž arhitekture, izložene postavke, ljudskih tela i pogleda javnosti koji karakteriše instituciju izlaganja. Izlagачki kompleks je takođe odgovor na problem poretka – “osuđenici na smrt su izlagani na platformi gubilišta na isti način na koji su geološke strukture ili predmeti iz prirode izlagani pred svetom u muzejima, radije nego što bi ostali sakriveni od pogleda javnosti u prinčevskim studiolima (*studiolo*) ili aristokratskim kabinetima kurioziteta (*cabinets des curieux*) rezervisanim za poglede pripadnika visokog društva”<sup>156</sup>. Telo osuđenika se pojavljuje u dramaturgiji moći i biva uhvaćeno u mrežu pogleda i sveprisutnu formu nadzora. Taj odnos discipline, nadzora i spektakla Fuko posmatra kao *zakonsku lekciju* nad telom prekršioca normi koja je konceptualizovana “kao škola radije nego kao festival, kao otvorena knjiga radije nego kao ceremonija”<sup>157</sup> zbog čega se obično bodrilo i podržavalo prisustvo dece prilikom izvršenja kazne. Moderna država će situirati *izlagачki kompleks* u aparatima kulture – izlagачki kompleks sada treba da zaseni i osvoji srca javnosti, ali takođe i da svedoči o moći suverena, i u tom smislu on ostaje poluga telesne discipline i obrazovanja subjekata iste te javnosti.

---

<sup>154</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, London, 1977.

<sup>155</sup> Tony Benett, "Exhibitionary complex", u *New formations*, Number 4 Spring 1988, ([amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/04\\_73.pdf](http://amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf)).

<sup>156</sup> Benet, *isto*, str. 73.

<sup>157</sup> Fuko, *isto*, str. 111.

### 4.3 Instituiranje kustoske pozicije u okviru muzeja i zbirki

Problem obrazovanja je upravo bila kako prelomna tačka u razvoju tako i indikator rađanja svesti o kuratiranju kao o (novoj) posebnoj naučnoj ili umetničkoj disciplini, što je bilo usko povezano sa pitanjem "profesije kustos". Na institucionalnom nivou samih muzejskih ustanova, pitanje kustoskog obrazovanja je po prvi put pokrenuto neposredno po osnivanju prvog profesionalnog udruženja koje je pokušalo da sagleda, definiše i na određeni način reguliše rad muzeja – u pitanju je britansko *Udruženje muzeja (Museums Association, MA)*,<sup>158</sup> osnovano u Jorku 1889. Kao interesantan se ispostavlja i podatak da je osnivanje ovog udruženja donekle inspirisano osnivanjem *Udruženja bibliotekara (British Library Association ili Librarians' Association)* 1877, kao i da su osnivači *Udruženja muzeja* kao jedini istorijski pandan svome radu navodili upravo način na koji su ustanovljene i kako su funkcionisale biblioteke.

Na primeru prvog udruženja koje je pokušalo da okupi zaposlene u ovoj disciplini ogledaju se i problemi koji će ostati donekle nerazrešeni i koji će pratiti profesionalnu figuru kustosa sve do danas. Naime, kako u samom nazivu ove asocijacije, tako i u njenoj naznačenoj misiji ("odbrana interesa muzeja i galerija, povećavanje društvene relevantnosti muzeja, postavljanje etičkih standarda i smernica profesionalnog razvoja muzeja"), funkcija i profesionalna uloga kustosa u instucijama je postavljena kao "kolateralna", odnosno kao direktan proizvod postojanja samih muzeja, kolekcija i zbirki.

Ovo je od samog početka postavilo kustose u jednu specifičnu poziciju koja nije karakteristična za većinu profesija koje se smatraju definisanim ili razvijenim, a to je da su po prvi put okupljeni pod okriljem organizacije koja i eksplicitno za svoju misiju ima očuvanje interesa njihovih poslodavaca, odnosno muzeja. Međutim, ovaj pogled na kustosa kao na "proizvod" kolekcije ili zbirke ne dolazi slučajno, i proizvod je serije različitih kontroverzi, ambivalentnih pozicija i istorija ustanovljenih uglavnom u XIX i XVIII veku.

---

<sup>158</sup> Videti: ([museumsassociation.org/about](http://museumsassociation.org/about)).

Naime, istorijski je situacija u vezi formiranja figure i funkcije “proto-kustosa” u savremenom smislu bila izuzetno kompleksna (heterogena) na više načina, a posledice takve konstelacije obeležavaju razumevanje cele discipline sve do danas. Kako situaciju opisuje Lin Titer (J. Lynn Teather),<sup>159</sup> ako se pogleda ko su prvi stalno zaposleni u muzejima – potreba za stalno zaposlenim kadrom se u većini muzeja, galerija i sličnih institucija javlja polovinom XIX veka – postaje jasno da postoje mnogi i različiti načini da se dođe do novog, šaroliko definisanog posla kustosa. Amateri i entuzijasti, obično naslednici iz imućnijih porodica koje su vlasnici ili sponzori određenih kolekcija, postaju uglavnom članovi upravnih odbora ili “počasni kustosi”, koji retko imaju neki praktičan zadatak i danas bi radije bili prepoznati kao upravni ili direktori. Tehnička lica, majstori i različiti asistenti i pomagači polako, kroz princip šegrtovanja, praktičan rad i svoje radno iskustvo vezano za određenu instituciju, uglavnom do tada volonterskog tipa, polako osvajaju pozicije u muzejima i u nekim slučajevima postaju kustosi. Drugi ove pozicije dobijaju na osnovu porodičnih i drugih veza sa vlasnicima, na osnovu svog “liberalnog” obrazovanja, a često kombinacijom te dve kvalifikacije. Ova situacija objašnjava zbog čega, od samog početka, među profesionalnim kustosima nije mogla da postoji jedinstvena ideološka vizija kako misije muzeja tako i mesta muzeja u društvu.

Ono što nije dovedeno u pitanje i što je, zapravo, putem institucionalizacije i profesionalizacije kustosa dovedeno još bliže samom fokusu kustoskog zadatka, jeste upravo ranije spomenut princip “brige”. Interesantno, u ranim dokumentima, kustoska “briga” kao da je ne samo proširena sa izloženih objekata i kolekcija na samu zgradu i infrastrukturu muzeja, već se sada isključivo na muzej i fokusira; verovatno

---

<sup>159</sup> J. Lynn Teather, profesorka i direktorka Muzeoloških studija Univerziteta u Torontu (*Museum Studies, University of Toronto*), članica saveta Kanadskog udruženja muzeja (*Canadian Museums Association*) i Međunarodnog veća muzeja (*International Council of Museums*) i predsednica Međunarodnog komiteta za obrazovanje muzejskih radnika (*ICTOP- International committee on training of museums personnel*). Teather je verovatno vlasnica i jedne od prvih doktorskih disertacija koje se bave figurom i funkcijom (muzejskog) kustosa, odbranjenom 1983. na britanskom Univerzitetu Lester (*Museology and its traditions: the British experience 1845-1945*, PhD thesis, Museum Studies, Leicester University). Ova sekcija o istorijskom razvoju discipline u Velikoj Britaniji većinu izvora preuzima iz objavljenog dela njene disertacije, teksta “The museum keepers: The museums association and the growth of museum professionalism” predstavljenog 1990. (“The Museum Culture-Keepers”, u *International Journal of Museum Management and Curatorship*, Butterworths, London).



najpoznatiji od njih, dokument pod naslovom *Dužnosti kustosa u 1888.*<sup>160</sup> ilustruje intenzitet ove promene. U devet pasusa teksta, kolekcija i bilo šta u vezi sa objektima koji se čuvaju i izlažu u muzeju se spominje samo jednom, u okviru rečenice koja kaže da će “kustos biti zadužen za ovaj muzej i njegovu biblioteku i biti odgovoran za sav njihov sadržaj i sav nameštaj u njima”. Ostatak teksta je posvećen detaljnoj i opsesivnoj definiciji radnih zadataka kustosa, kome se između ostalog nalaže da “od svoje plate unajmi dečaka, koji će mu biti radnik i asistent, da nabavi drva za grejanje, plati čišćenje dimnjaka, kupi sve potrebne metle, sredstva za čišćenje, sveće, olovo za premazivanje i ostale potrebne stvari”, a među glavnim dužnostima su mu “da prostor bude otvoren svakog dana u naznačeno radno vreme, da organizuje detaljno čišćenje i pranje prostorija i predmeta jednom nedeljno, da dva puta mesečno izvrši inspekciju zgrade i njene infrastrukture i da o svemu sačini detaljne beleške”. Od kustoskih zadataka, kao poslednji i najvažniji je naveden taj da kustos treba da “ispuni i premaši sve navedene i sve druge moguće dužnosti koje mu odredi Počasni sekretar”, lice koje predstavlja vlasnike ove konkretne, od strane istraživača (za sada) neimenovane muzejske institucije.

O inicijalnom fokusu na čuvanje i brigu govori i alternativni naziv same pozicije, odnosno funkcije, koji je u engleskom jeziku i dalje operativan u delu muzeja, galerija, državnih institucija i svih zadataka u kojima je potreban kustos – u Velikoj Britaniji i danas nije retko sresti ovu profesiju ali pod imenom “keeper”, gde bi najadekvatniji prevod na naš jezik bila verovatno reč “čuvar”, uz dodatna značenja koja bi se pronašla u odrednicama “upravnik”, “zaštitinik”, “negovatelj” i slično. Kako piše Titer, kao i kod naziva “kustos” (*curator*) koji ona locira kao preuzet radije iz francuskog nego direktno iz latinskog, u identičnim značenjima i implikacijama, tako se i u reči “čuvar” (*keeper*) pronalaze i aktivni i pasivni elementi odnosa prema predmetu obavljanja delatnosti – od kolokvijalne upotrebe za osobu koja je na vrhu nekog lanca komandovanja, pa do naziva za medicinsku sestru koja je odovorna za konkretno odeljenje sa pacijentima. Prva upotreba reči “kustos” (*curator*) u smislu bliskom današnjem razumevanju funkcije je u engleskom jeziku zabeležena 1661, dok

---

<sup>160</sup> Ovaj dokument je “iscureo” iz rada Lynne Teather i postao popularan na Tumblr stranici *Curating the Curators*, a objavljen je 2013. pod nazivom “(The curator) shall keep all rooms well swept and dusted, and the furniture clean.” ([goo.gl/7WqUC0](http://goo.gl/7WqUC0)).

se za zaposlene u *British Museumu* po prvi put upotrebila 1767. Nju prati alternativno korišćenje izraza “keeper”, dok se u retkim slučajevima u okviru iste institucije pojavljuju oba naziva, čija međusobna hijerarhija nije konzistentna (“curatorima” *British Museuma* upravlja glavni “keeper”, dok “keeperima” britanskog *Royal Society* upravlja glavni “curator”).<sup>161</sup>

U sledećoj fazi koja se javlja neposredno posle početka ustanovljavanja profesije kustos i koja je inicirana sa dve strane, pritiskom akademske zajednice i tretmanom muzeja kao i podloge i proizvoda naučnog istraživanja, i rastućom popularnošću muzeja u javnosti koja je praćena zahtevima da muzeji preuzmu značajniju ulogu u procesu edukacije populacije, heterogena grupa zaposlenih je izložena pritisku za ubrzanim stručnim usavršavanjem kustosa i sistematizacijom i standardizacijom kustoskih znanja. Tenzije između velikih institucija koje poseduju kadar i resurse za obavljanje istraživanja i malih muzeja čiji često jedini zaposleni kustos i dalje među svojim obavezama ima i održavanje i čišćenje zgrade dovode ponovo do tenzija i kontroverzi u okviru tek ustanovljene discipline. Iako još uvek nije ustanovljena ni profesionalna identifikacija kustosa niti je preciznije definisano polje u kojem kustos operiše, ova nova situacija već otvara debatu u vezi toga da li je bolje da kustos bude “specijalista”, usko-stručan istraživač u nekom određenom polju nauke ili umetnosti, ili “generalista” sa, kako se navodi, “metodičnim pristupom” i “dobrim administratorskim veštinama”.<sup>162</sup> Može se reći da ova debata, što se tiče institucija, u ovom ili onom obliku, ostaje otvorena do danas.

Upravo je “stručnost”, odnosno kombinacija visokog obrazovanja iz neke humanističke discipline (kredibilitet Akademije), prepoznatih profesionalnih dostiguća (kredibilitet koji daje kako šira naučna zajednica tako i tržište) i interesovanja javnosti za njihov rad (kredibilitet koji daju prepoznavanje u širem društvenom okruženju, medijima, i ponovo, tržištu) ono što je figuri i funkciji kustos

---

<sup>161</sup> I danas, imenovanje ove profesionalne pozicije ostaje donekle enigmatično; pogledati npr. ovu stranicu koja u istom departmanu *British Museuma* prepoznaje funkcije *Curator*, *Keeper*, *Project Curator* i *Deputy Keeper* ([britishmuseum.org/about\\_us/departments/prehistory\\_and\\_europe/staff.aspx](http://britishmuseum.org/about_us/departments/prehistory_and_europe/staff.aspx)).

<sup>162</sup> J. Lynne Teather, “The Museum Culture-Keepers”, u *International Journal of Museum Management and Curatorship*, Butterworths, London, (Spring, 327), 1990.

omogućilo da preokrene prethodnu situaciju. Mehanizam “stručnosti”, iako dugo vremena osporavan, kritikovan i debatovan, vremenom dovodi do nove i potpuno inverzne percepcije odnosa kolekcije i kustosa; ako je u prethodnom periodu dominantno razumevanje o kustosu bilo kao o nekoj vrsti “nus-proizvoda” kolekcije, sada je zbirka ili kolekcija počela da se razume kao proizvod rada kustosa.

Međutim, ovo novo razumevanje prirode kustoskog posla i odnosa između kustosa i kolekcije nije rezultiralo sa paralelnim ustanovljavanjem profesionalne definicije i uloge kustosa kao odlučujuće u okviru muzeja, ili u okviru onoga što smo nazvali *izlagački kompleks*. Zapravo, kroz ovu novu vrstu specijalizacije i profesionalizacije, institucionalno posmatrano, ovaj novi kustos, profesionalni kustos, odnosno “stručnjak”, sada se i formalno više ne uzima kao instanca čiji je zadatak da donosi važne odluke, već kao ona koja stoji sa “izvršne strane” posla, dok su na vrhu piramide vlasnici, članovi njihovih porodica, članovi upravnih odbora ili od strane vlasnika, lokalne zajednice ili države postavljeni administratori i upravitelji. Drugim rečima, sa profesionalizacijom kustosa kao stalno zaposlenog kadra u muzeju (u počecima, kako se često navodi u istorijskim istraživanjima, najverovatnije i jedinog stalno zaposlenog kadra u muzejima), odnos kustosa, kolekcije i muzeja “zatvara krug” – ako je ranije kustos smatran za “proizvod” kolekcije, pa je taj odnos preokrenut, sada je kustos formalno “zarobljen” u kolekciji. Odnosno, “kustos-stručnjak” ima sve ingerencije da se bavi kolekcijom, i često apsolutno nikakve da se bavi muzejom kao institucijom.

Može se reći i da su ovakve ambivalencije i ideološka razilaženja u toku daljeg razvoja profesije nastavile da se umnožavaju, i da je svaka naredna generacija kustosa otvarala novi skup problema bez toga da je ijedna od prehodnih navedenih kontroverzi bila razrešena. U tom smislu, paradigmska je pojava “nezavisnih kustosa” krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka, koji svojim novim pristupom “ustaju protiv konzervativnih i ustanovljenih kustoskih praksi institucija”, dok, posmatrano spolja i izvan sveta umetnosti, za većinu ljudi muzeji ostaju donekle i dalje “otvorena pitanja” što se tiče njihovog institucionalnog statusa, a profesija kustos se i dalje ne vidi kao “zrela profesija” već radije kao pozicija koju

može da zauzima šaroliki skup različitih stručnjaka ("specijalista") ili iskusnih i uspešnih ljudi u različitim oblastima menadžmenta ("generalista").

Ovako "teskobna" pozicija u koju je stavljen kustos je odražena istorijski, kako smo naveli, već u prvom udruženju koje ih je okupljalo ali koje je nosilo ime i branilo interese njihovog poslodavca, odnosno muzeja. Dobar deo savremenih institucija i dalje odražava nerazrešenu situaciju u kojoj su kolekcija, posredno i muzej, proizvod rada kustosa, ali gde je muzej takođe kustosu i poslodavac, odnosno gde je sam kustos kao paradigma "trećeg čoveka" ili "posrednika" (o čemu će više reći biti u nastavku) sada sam stavljen u situaciju da između njega i njegovog rada (kolekcije) stoji "treći element", odražen u "eksternim" vlasničkim, finansijskim i upravnim strukturama muzeja.

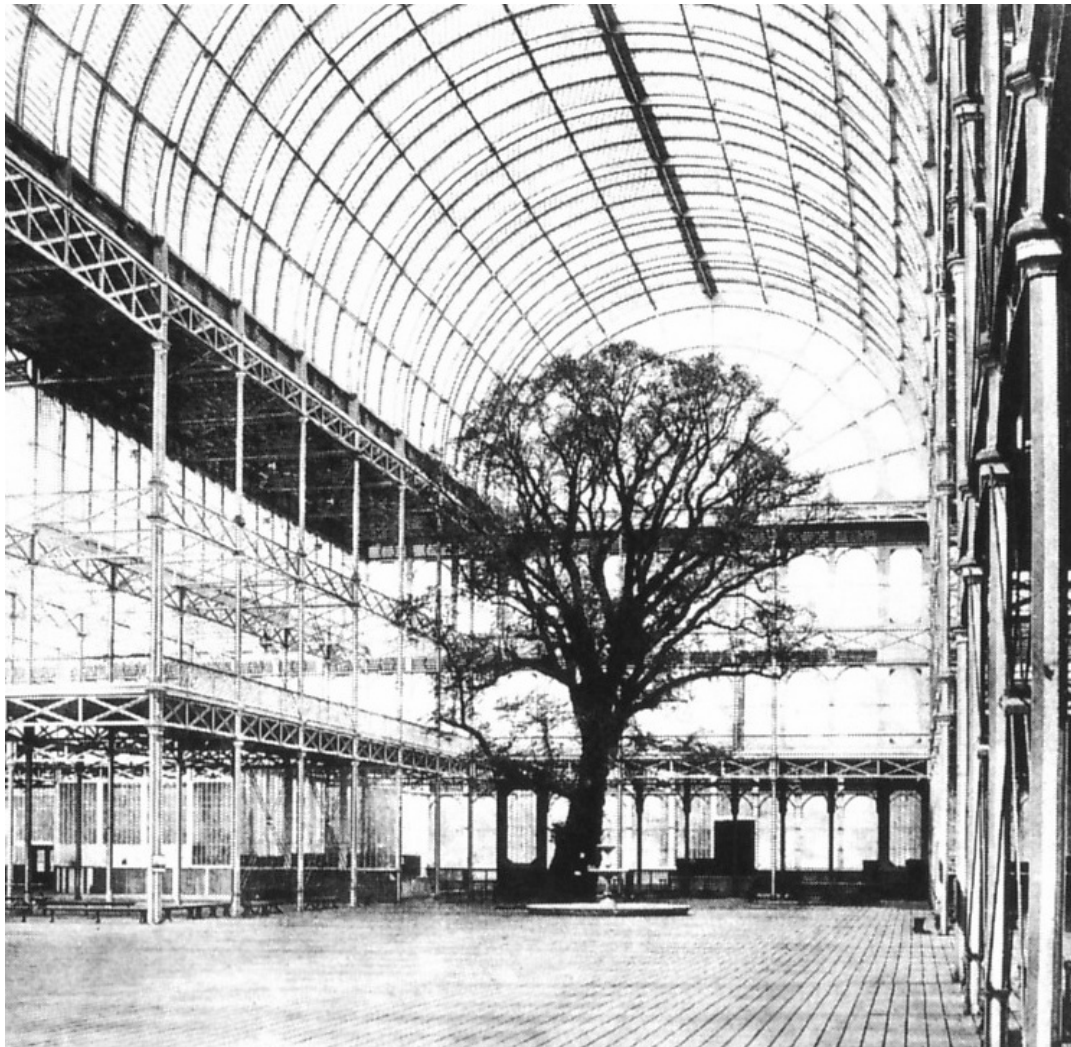
Period od Drugog svetskog rata do osamdesetih godina prošlog veka bio je obeležen intenziviranjem debate kako o tome šta su zapravo "telo znanja" i "stručnost" kojima kustosi treba da raspolažu i koje treba da razvijaju, tako i sa daljim nedoumicama u vezi profesionalnog i institucionalnog statusa discipline i nedostatku objedinjenog pristupa u ta dva pravca. Kako to ustanovljava Doroti (Dorothy) Mariner u svom istraživanju stanja profesionalnog rada u muzejima i koje citira Titer,<sup>163</sup> do polovine sedamdesetih godina prošlog veka profesija kustos, prema ustanovljenim indikatorima u sociologiji, bila je u stanju "polu-profesionalizacije", odnosno, sociološki gledano, klasifikovana je kao "polu-profesija" ili "pseudo-profesija". Kao najvažnije karakteristike ove pozicije navedene su "nedostatak kulturne tradicije kao baze znanja i ekspertize ovog posla, nedostatak definisanog akademskog obrazovanja za ovaj posao, nerazvijenost profesionalnih asocijacija koje upravljaju profesionalnom praksom, nedostatak ekskluzivne jurisdikcije nad primenama profesionalnog znanja i ekspertize u ovom polju". Kao razlog za ovakav razvoj (ili, iz određene perspektive, "nedostatak razvoja") u okviru profesije navodi se "situacija u kojoj je rad kustosa bio definisan institucijom u kojoj rade (muzejem), dok je institucija muzeja i sama evaluirana i definisana spoljnim faktorima".<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Teather kao izvor istraživanja navodi ova dva teksta koja je objavila Mariner: Dorothy Mariner, 'Professionalising the Museum Worker', u *Museum News*, br. 52, april 1974, i *The Museum: A Social Context for Art*, PhD Sociology, University of California, Berkeley, 1969.

<sup>164</sup> Teather, *isto*; Mariner, *isto*.

Međutim, navedena istraživanja i procene važe samo za period do šezdesetih ili sedamdesetih godina prošlog veka, kada se pojavljuje nova kustoska praksa, koja u narednom periodu polako preuzima primat i koja više nije usko vezana za posao u muzejima i galerijama već za rad na posebnim izložbenim projektima, i koja predstavlja novu figuru “nezavisnog kustosa”. Ovime se razvoj kuratiranja-kao-profesije ponovo grana u nekoliko pravaca i odnos kustosa i institucija postaje kompleksniji, dok kuratiranje ostaje i dalje “otvorena” disciplina, karakterisana nedostatkom gorenavedenih mehanizama putem kojih sociologija prepoznaje jednu “zatvorenu”, odnosno visoko definisanu i institucionalno pozicioniranu profesiju.



**The Crystal Palace, Hyde Park, London, 1851.**

#### 4.4 Izlagački kompleks i kuratiranje buržoaskog subjekta razuma

Istorijski gledano, izlagačka praksa, kako tvrdi Benet, bila je blisko povezana sa strategijama discipline i prosvetiteljskim idealima koji su bili značajni za uspostavljanje buržoaskog subjekta razuma u devetnaestovekovnoj Evropi. Ono što danas zovemo *kuratorstvo* (*curatorship*) – organizovanje postavki i publike – imalo je konstitutivni efekat za tadašnje društvene subjekte kroz izbor i postavku objekata koji će im biti predstavljeni. Sajmon Šeik (Simon Sheikh) će takvo organizovanje postavke i publike (koje svakako poseduje svoju estetsku, ali i društveno-disciplinarnu komponentu), odnosno upravo taj presek estetskog i disciplinarnog kroz formu organizacije tela i uma javnosti u izlagačkom prostoru, nazvati *kustoskom tehnikom*<sup>165</sup>. Istorijski gledano, skupljanje i izlaganje specifičnih objekata i artefakata u skladu sa nekom od kustoskih tehnika predstavljalo je ne samo proces pisanja kolonijalnih i nacionalnih istorija, već takođe i proces cirkulacije određenih vrednosti i ideala. Međutim, ovaj hegemoni pogled nije bio vizualizovan kao set instrukcija koje dolaze od strane suverena u obliku nekakve prakse diktature, već je radije bio medijatisan, posredovan racionalističkim pristupom, subjektom razuma. Buržoaska klasa je težila univerzalizaciji svojih pogleda i vizija kroz racionalnu raspravu radije nego kroz poslušništvo bilo kakvom dekretu. Buržoaski izlagački prostori, muzejske strukture i kustoske tehnike nisu mogle da artikulišu svoju moć samo kroz forme discipline, već su takođe morale da uključe i obrazovno-pedagoške aspekte ubeđivanja i uveravanja, odnosno, oslanjajući se na Brusa (Bruce) Fergusona, mogli bismo reći da se u toj situaciji kreirala određena *izlagačka retorika*. Velike izložbe XVIII i XIX veka su morale da situiraju posmatrački subjekt kroz podređivanje izloženim znanjima, što je, kako Šeik tvrdi, upravo “modus obraćanja koji karakteriše kustosku tehniku”<sup>166</sup>. Takva vrsta tehnike ili *izlagački kompleks*, da se vratimo na termin koji je predložio Toni Benet, primenjivala se radije na masu posmatrača nego na pojedince. Izlaganje je postalo platforma na kojoj se buržoaski subjekti konstituišu kao subjekti upravo kroz sposobnost da “vide sami sebe kroz poziciju moći kao

---

<sup>165</sup> Simon Sheikh, “Techniques of Curator”, u *Curating Subjects*, Paul O'Neill (ed.), Open Editions, 2007.

<sup>166</sup> Sheikh, *isto*, str. 176.

istovremeno i subjekte i objekte znanja, kao one koji znaju i sam autoritet (moć) i ono što taj autoritet zna i (...) koji internalizuju njegov pogled kao formu samonadgledanja i samim tim kao samoregulaciju.”<sup>167</sup>

Dok su ‘striktno disciplinarne’ institucije (u Fukoovskom smislu<sup>168</sup>) – škole, bolnice, zatvori, fabrike itd. – pokušavale da upravljaju populacijom kroz direktni upis poretka u aktuelno telo javnosti i samim tim da kontrolišu njeno ponašanje, *izlagački kompleks* je ovoj *prisili* dodao aspekte *ubeđivanja* i *uveravanja*. Zadatak izložbi je bio “da se dopadnu i da poduče” (Benet) i da kao takve uvuku gledaoce u ekonomiju želje, pa samim tim i u odnose moći i znanja. U tom smislu, izlagački kompleks je s jedne strane trebalo da bude osnažujući za svoje društvene subjekte u smislu individualne identifikacije sa istorijama i postavkama otkrivanim javnosti u formi istorijskih rituala,<sup>169</sup> civilizacijskih narativa i univerzalnih istina. Izlagački kompleks ne kuratira samo istorijske odnose znanja i moći, već takođe i naznačava načine gledanja i ponašanja. Muzejske institucije kasnije usvajaju ovaj princip, nalažući indirektno određene forme diskretnog ponašanja – publika uglavnom hoda usporeno, tiho govori i ne dolazi u fizički kontakt sa izloženim objektima. Izlagački kompleks povezuje regulaciju i reprezentaciju sveta i društva, uparuje interpelaciju sa identifikacijom, a *buržoaski subjekt razuma* postaje i subjekt i objekt moći u kompleksnim mrežama prikazivanja i distribucije znanja. Odnosi moći i znanja postaju internalizovani kroz standardizovano ponašanje i obrazovno osnaživanje, kroz odnos samoregulacije i samoreprezentacije. Individua se mora ponašati prikladno kako bi joj bio dozvoljen pristup u muzej. Nedodirivanje objekata ne indikuje samo poštovanje prema njima i njihovom statusu, već takođe i prihvatanje pravila i zabrana – kako bi to prepoznao Fuko, ono služi da reprodukuje *institucionalizovano*

---

<sup>167</sup> Benett, str.84

<sup>168</sup> Foucault, *isto*.

<sup>169</sup> Istorijski rituali bi prema interpretaciji muzeja koju predlaže Carol Duncan u svojoj studiji pod nazivom "Museums as Rituals" (*Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, Routledge, 1995.) trebalo da budu procesije ponavljanja i utvrđivanja već naučenih ili barem poznatih istorijskih znanja. Telo koje (ritualno) ponavlja ovaj ispis u prostoru iznova i iznova (putem kretanja i praćenja muzejskog narativa) takođe učestvuje u ritualu istine, odnosno potvrđivanja istorijske slike koju pripoveda i legitimiše narativ muzeja kao istine.

*ponašanje*,<sup>170</sup>. Institucionalizovano ponašanje takođe podrazumeva i intimnu svest o sopstvenoj poziciji. Publika je ohrabrena da veruje da se nalazi unutar i naspram znanja, da je sposobna da gleda i vidi (uviđa), da želi i da može da bude kultivisana i pokaže sopstvenu kultivisanost svim drugima koji čine zajedničku javnost: “Važnost otvaranja umetničke izložbe (*vernissage*) jeste u tome što otvaranje predstavlja buržoaski ritual inicijacije i kultivacije – imati priliku biti prvi koji će videti (i u nekim slučajevima kupiti) ali koji će takođe i prvi biti viđen: biti vidljiv kao kultivisani buržoaski subjekt razuma koji je na pravom mestu u pravom trenutku.”<sup>171</sup> Izlagački kompleks posreduje konstrukciju subjekata ne samo na individualnom već takođe i na kolektivnom planu, u procesu konstrukcije subjekta kao publike.

S druge strane, izlagački kompleks i institucionalizovano ponašanje unutar njega pokazuju da javnost postoji jedino ukoliko joj se neko obraća, odnosno da je javnost konstituisana samom pažnjom koja joj je obraćena. Kako ističe Frejzer Vord, “muzeji su doprineli samoreprezentaciji i samoautorizaciji novog buržoaskog subjekta razuma. Tačnije, taj subjekt, taj *fiktivni identitet* vlasnika, posednika i ljudskog bića – čistog i jednostavnog – predstavljao je po sebi međupovezani proces samoreprezentacije i samoautorizacije ili, drugačije rečeno, bio je intimno vezan za sopstvenu kulturnu reprezentaciju javnosti”<sup>172</sup>. Javnost se pojavljuje u muzeju kao imaginarni konstrukt sa realnim efektima: publika, zajednica, grupa, protivnici ili birači su zamišljeni i izmišljeni kroz specifični modus obraćanja koji bi trebalo da proizvodi, aktualizuje i čak aktivira imaginarni entitet “javnosti”.

---

<sup>170</sup> Foucault, *isto*.

<sup>171</sup> Sheikh, *isto*, str. 177.

<sup>172</sup> Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", *October* 73, 1995, str. 74.



#### 4.5 Tehnika savremenog kustosa i proizvodnja (kontra) javnosti

Pitanje "zamisli" određene javnosti Šeik smatra ključnim za fenomen pravljenja izložbi i dalji razvoj *tehnike kustosa* u XX veku u okvirima savremene umetnosti:

“Svako pravljenje izložbe je pravljenje javnosti, i predstavlja određenu zamisao sveta. Samim tim pravljenje izložbe nije pitanje umetnosti radi umetnosti ili umetnosti za društvo, ono nije stvar dileme *poetika ili politika*, već radije stvar razumevanja politike estetike i estetske dimenzije politike (...) Izložbe su modus obraćanja koji proizvodi javnost. Ukoliko neko pokuša da zamisli drugačiju javnost, ukoliko pokuša da zamisli moduse *relacionosti* koji nisu poznati do sada, moraće takođe da ponovo razmotri i moduse obraćanja, ili, ako hoćete, formate pravljenja izložbi”.<sup>173</sup>

Teorije i prakse *institucionalne kritike* (o čemu je bilo reči u prethodnim poglavljima) svedoče o tome da su umetnici i slobodni kustosi uglavnom gledali na institucije muzeja i galerija kao na instrumente buržoazije, kao na mašine koje mogu u sebe da uključe i samim tim da neutralizuju bilo kakvu kritičku formu kroz svoje izlagačke tehnike. Poznati primer ove moći neutralizacije jeste ideologija neutralnosti *bele kocke* izlagačkog prostora galerije, koja zahteva istorijsku smrt da bi ponudila bezvremeni večni život (o čemu je već bilo reči u prethodnim poglavljima). Takav proces neutralizacije umetničke kritike je takođe poznat i kao *kooptacija*, termin koji nagoveštava kako institucija navodno treba ili čak želi kritiku usmerenu ka sebi upravo kako bi se osnažila i obnovila svoj neutralizujući pogled u novom kontekstu. Jedan od dobro poznatih primera takozvane institucionalizacije institucionalne kritike je čuvena izložba *Muzej kao Muza (Museum as Muse)*<sup>174</sup>, konceptualizovana kao mega-istorijska retrospektiva radova koji su svojevremeno kritikovali muzejske diskurse i ekskluzivizam pristupa velikim muzejskim mašinama. Umetnici koji su se bavili različitim formama umetnosti institucionalne kritike (kroz kritiku klasnih, rasnih, rodnih i geopolitičkih stanovišta muzejskog diskursa, te politika izlaganja i

---

<sup>173</sup> Sheikh, *isto*, str 182.

<sup>174</sup> Kynaston McShine, “Introduction to Museum As Muse”, u *Museum As Muse*, MOMA, New York, 1999.

reprezentacije), sada su za prigodu izložbe *Muzej kao muza* naknadno okupljeni na jednom mestu i izloženi pod krovom ugledne institucije MOMA muzeja u Njujorku. Nešto što je predstavljalo tačku kritike i konfrontacije sa dominantnim *izlagačkim kompleksima* sada biva pacifikovano kao ekskluzivni materijal izložen u autoritativnom prostoru muzeja. Prvobitno značenje i kritički kontekst rada postaju deo muzejskog narativa o istorijskom protoku večne inspiracije i propitivanju istine, narativu i dalje zasnovanom na tradicionalističkom mišljenju umetnosti vezanom za pojmove individualnog talenta, genijalnosti, inspiracije; MOMA *kao muza* ne proizvodi ništa drugo osim autorizacije značajnog umetničkog dela (*masterpiece*).

Sajmon Šeik se pita: “Ukoliko je istorijska uloga pravljenja izložbi podrazumevala edukaciju, autorizaciju i reprezentaciju određene socijalne grupe, klase ili kaste, koga izložbe reprezentuju danas? ... Kojim socijalnim grupama – imaginarnim ili realnim – savremeno pravljenje izložbi i institucionalne politike javnog izlaganja služe?”<sup>175</sup> Odgovor na ovo pitanje svakako nije jednostavan. Danas više ne govorimo o jednoj društvenoj celini, već o takozvanim *modularnim društvima* i, adekvatno tome, izložba se ne pojavljuje kao jedinstven, singularni format, već kao format koji je pluralizovan. Različiti tipovi izložbi govore sa različitih pozicija i iz različitih lokacija, okupljaju različite profile publike i odlikuju se različitim protocima publike. Od samoorganizovane grupne izložbe malog formata do megastruktura Bijenala, od političke, intervencionističke teme, do tradicionalne solo retrospektive ili festivalskog pristupa i spektakla industrije zabave – struktura izložbi i njihovih javnosti, kao i načina obraćanja se menja. Dok su savremeni kritički pogledi dominantnih politika izlaganja uglavnom usmereni na bijenalne izložbe, Šeik smatra da danas nije nimalo teško, možda ni inventivno, biti kritičan ili čak dismisivan prema Bijenalima i njihovoj uvezanosti sa tržištem ili kapitalom, njihovim manjkom refleksije i pažnje spram lokalne publike, spram *mesta* na kojem se bijenale odvija. Šeik smatra da je takva kritika “opšte mesto među profesionalcima u svetu umetnosti, čak i jedna cinična forma premora”, ali i da “takve kritike zaboravljaju na potencijal koji bijenala zapravo imaju u mogućim refleksijama dvostrukog pojma javnosti – za kreiranje novih javnih formacija koje nisu vezane niti za nacionalnu državu, niti za svet

---

<sup>175</sup> Sheikh, *isto*.

umetnosti.»<sup>176</sup>

Ne postoji samo javna sfera (i njeni ideali), postoji takođe i kontra-javnost. Kako piše Majkl Vorner (Michael Warner)<sup>177</sup>, kontrajavnost može biti shvaćena kao paralelna formacija manjeg ili čak podređenijeg karaktera, u kojoj mogu biti formulisani ili cirkulisati i drugi, odnosno opozicioni diskursi i prakse. Kontrajavnost može imati iste karakteristike kao i normativna ili dominantna javnost – odnosno, može postojati kao imaginarno obraćanje, specifični diskurs i lokacija, uključivati refleksivnost i razmenu argumenata – i samim tim već unapred biti relaciona jednako kao i opoziciona. Kontrajavnost je svesna refleksija modaliteta i institucija normativne javnosti, ona pokušava da se obrati drugim subjektima i koristi drugim imaginarijem. Tamo gde klasična buržoaska javna sfera garantuje univerzalnost i racionalnost, kontrajavnost često garantuje nešto drugo, i u konkretnim terminima to često podrazumeva preinačenje postojećih prostora u druge identitete ili prakse, takozvani *queering* prostora. Marion von Osten<sup>178</sup> je pisala o pravljenju izložbi kao kontra-javnoj strategiji koja proizvodi *projektne izložbe* koje, za razliku od klasičnog kustoskog ili akademskog pristupa, uključuju ljude iz najrazličitijih područja znanja u proces mišljenja umetnosti i izlaganja u širem društvenom kontekstu, sa akcentom na feminističkim pozicijama, rodno-teorijskim raspravama, istraživanju radnih odnosa i kolektivnog autorstva. U tom privremenom kontekstu dolazi do promene pozicija subjekata. Za razliku od prostora umetnosti, *projektne izložbe* nedvosmisleno pronalaze svoje uporište ne u samoj ilustraciji teme putem objekata, već u razvoju sopstvene teze, metoda i formata, uspostavljanju diskursa koji radikalno propituje prostor umetnosti i režime reprezentacije koji su za njega vezani – proizvođači paralelno i sam narativ o pravljenju izložbe (*exhibition-making*).

---

<sup>176</sup> Sheikh, *isto*, str. 181.

<sup>177</sup> Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002.

<sup>178</sup> Marion von Osten, "A Question of Attitude - Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Publics, Organizing Exhibitions", u *In the Place of the Public Sphere*, ur: Simon Shekh, b\_books, Berlin, 2005.

#### 4.6 Kustos kao medijator – tehnike kustosa u kasnom kapitalizmu

Kako sam već naznačila u okviru ovog poglavlja, kustos se istorijski pojavio kao kompleksni *medijator* između *ljudskih duša* (razuma, duha ili svesti), *institucionalno kanonisanog društvenog ponašanja* i *materijalnih blaga* (duhovnih ili estetskih). Funkcija kustosa kao medijatora, pre svega između figure umetnika i kontekstualizacije umetničkog dela u određenoj javnosti kroz forme izlaganja, deo je svakodnevnog govora savremene “umetničke scene”. Kustos obavlja medijaciju kroz diplomatsko-menadžerski rad u okviru zajednice izložbe ili izložbe-kao-preduzeća. Kustos takođe obavlja medijaciju kroz interkulturalnu komunikaciju – kroz prevođenje različitih konteksta izlaganja i prikazivanja, budući da se savremene izložbe proizvode kao putujući i međunarodni projekti koji zahtevaju različite oblike kulturnog prevoda. Konačno, kustos sprovodi medijaciju između izložbe i publike služeći se sredstvima klasične marketinške kampanje ili obrazovnim sredstvima kroz organizovanje edukacijskih programa, proizvodnju interpretativnih publikacija i javnih vođenja kroz izložbu.

Istoričar umetnosti i kustos Lars Beng (Bang) Larsen i umetnica-kustoskinja Sjoren Andresen (Søren Andreasen)<sup>179</sup> daju svoj doprinos oblasti istraživanja medijatorske funkcije kustosa, u skladu sa teorijama o liberalnim formama nadzora i discipline karakterističnim za razvijeni kapitalizam. Sprovodeći istraživanje toka (umetničke) proizvodnje sa fokusom na subjekt koji posreduje – medijatora, međuposrednika – ovi autori pre svega posvećuju svoju pažnju figuri “trećeg čoveka” ili posrednika (*middleman*).

Larsen i Andresen polaze od teorija francuskog istoričara i teoretičara Fernana Brodela (Fernand Braudel) i njegovog dela *Civilizacija i kapitalizam*<sup>180</sup> u kojem se figura *posrednika* pojavljuje u ulozi agenta ključnog za razvoj kapitalizma, kako u

---

<sup>179</sup> Søren Andreasen & Lars Bang Larsen, “The Middleman: Beginning to Think About Mediation”, u *Curating Subjects* (ur: O’Neill, Willson), 2009, str 21-30.

<sup>180</sup> Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th–18th Centuries*, Harper & Row, New York, 1979. (University of California Press 1992).

smislu ekonomske aktivnosti, tako i u smislu svakodnevnog života. Ova specifična vrsta posrednika je po Brodelu važna za poreklo, ali i za mogući kraj principa tržišne ekonomije, baziranog na jednostavnoj vezi proizvodnje i potrošnje: “Sve što je izvan tržišta ima samo upotrebnu vrednost: sve što prođe kroz uska vrata na tržište dobija razmensku vrednost (...) Međutim, ništa ne prolazi kroz uska vrata tržišta samo po sebi. Transformacija od upotrebne vrednosti do razmenske vrednosti uključuje delovanje agenta tržišne ekonomije (posrednički subjekt, agenciju razmene, poveznicu i transformaciju), odnosno 'trećeg čoveka', koji egzistira između klijenta i proizvođača. Takav razvoj, specijalizacija i hijerarhija na tržištu, jeste preduslov razvijenog kapitalizma”<sup>181</sup>. Kapitalistička ekonomija se tiče regulisanja i kontrolisanja pristupa tržištu, medijatisanja između tržišta i svakodnevnog života. Taj prelaz, materijalizovan kao sfera cirkulacije, otelovljuje izjavu Henrija Lefevra (Lefebvre) da kapitalizam, upravo kao i veštačka inteligencija, mora da konstantno uči da prebrodi svoje krize kroz uvek nove forme proizvodnje i potrošnje društvenog prostora<sup>182</sup>.

I upravo se *kustos kao middleman* (posrednik) može videti kao proizvođač jednog takvog društvenog prostora, kroz promociju i prezentaciju umetnosti, kroz društveno posredovanje umetničkog dela u kojem stvaralački čin dobija tržišnu vrednost. Ovde imamo u vidu da se percepcija vrednosti dela savremene umetnosti ne zasniva isključivo na vrednosti samog objekta, već na vrednosti konteksta, priče, anegdote i drugih diskurzivnih elemenata, koji se proizvode kroz socijalizaciju i cirkulaciju istog tog objekta u polju javnosti, a čiji posrednik je pre svega kustos. U tom smislu, kustoska funkcija se može videti kao oblik posredovanja između proizvođača (umetnika) i niza potrošača (publika), od kojih će konačna potrošačka destinacija biti kolekcionar (muzej ili privatni vlasnik).

Brojni umetnici od sedamdesetih godina pa nadalje kritikovali su poziciju medijatora kao poziciju moći, zagovarajući neposredno iskustvo u posmatranju umetničkog rada i autonomnu poziciju umetnika u izlagačkom procesu i interpretaciji sopstvenog rada.

---

<sup>181</sup> Fernand Braudel, *Afterthoughts on Material Civilisation and Capitalism*, John Hopkins University Press, 1977, str. 17. i 50.

<sup>182</sup> vidi: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, 1991.

Kasnih šezdesetih godina, Jozef Košut (Joseph Koshut) je pisao kako konceptualna umetnost treba da eliminiše ulogu umetničkog kritičara tako što bi se koristila tekstem kao primarnim medijem umetnosti; na taj način bi ostvarila neposredne veze između rada i posmatrača, bez interferencije ili komentara posrednika (*middleman*)<sup>183</sup>. Takođe, Daniel Buren (Buren) u svom kritičkom obraćanju povodom izložbe *Dokumenta 1972.* godine – kustos Harald Zeman (Szeemann) – navodi kako u izlagačkom kompleksu preovlađuje *tehnika kustosa* kao oblik *autorskog prisvajanja*, dok su umetnički radovi “kastriрани” i svedeni isključivo na “poteze bojom”: “Izložba se konstituiše kao zasebni subjekt, kao zasebno umetničko delo, kao *valorizujući receptakl* (reč koja spaja recepciju i spektakl, prim. prev.)”. Čak iako je umetnički rad bio otkriven zahvaljujući muzeju, sada taj rad ne predstavlja ništa više od dekorativnog trika za preživljavanje muzeja kao *tableau*-a umetnosti, tabloa čiji autor nije niko drugi do organizator izložbe<sup>184</sup>. Jedna od centralnih teza i kritika medijacije u okviru Brajan O’Doertijevog (O’Doherty) razmatranja modernističke umetnosti i ideologije *bele kocke* jeste da su alijenacija i medijacija nužni uslovi za proizvodnju iskustva: “Većina našeg iskustva ostvaruje se kroz medijaciju (...) Područja iskustva odlikuje gust saobraćaj proksija (*proxy*) i surogata (subjekata autorizovanih da rade u ime drugih subjekata i subjekata koji i formalno stoje za druge subjekte) ... Kao i u drugim medijatisanim iskustvima, “osećaj” se prevodi u konzumentski proizvod.<sup>185</sup>

Međutim, kako ističu Larsen i Andreasen, međuposrednik nije nužno kapitalistički agent. “Tradicionalni revolucionarni subjekt postaje *middleman* uprkos tome što se njegovo posredništvo identifikuje sa utopijskim pogledom ili sa željom za postignućem drugačijeg društveno-političkog poretka: ne samo zbog realnih političkih nereda koje zahteva ulazak u utopiju društvene promene, već jednostavno zbog toga što sama namera preuzimanja sredstava za proizvodnju kako bi se izgradila bolja

---

<sup>183</sup> vidi: Jozef Koshut, "Art after Philosophy" (1969), u *Art After Philosophy and After: Collected Writing*, 1966-1990.

<sup>184</sup> vidi: Daniel Buren, "Exhibition of an Exhibition", (1972), objavljen u *The Biennial Reader* (ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø), 2010, str. 211.

<sup>185</sup> O’Doherty, *isto*, str 52-53,

budućnost za ljude jeste akt reprezentacije po sebi.”<sup>186</sup> Zbog toga, oni zaključuju da je uzaludno govoriti o mogućoj eliminaciji posrednika i međuposrednika na način na koji je to zamišljao Košut, jer je čitavo umetničko polje jedna paleta funkcija medijacije – od posmatrača izložbe do dilera umetninama. Iz istih razloga, ni o kuratiranju se ne može govoriti kao o striktno reaktivnoj profesiji, jer je svaki vid autorstva kompleksna i promenljiva funkcija diskursa i kao takva ne može biti izolovana od aparata reprezentacije. Postavljanje kustosa na reaktivnu poziciju impliciralo bi različite ortodoksije sveta umetnosti od kojih je jedna i okoštalo shvatanje da je funkcija umetnika primarna u kaskadi stvaranja dela i proizvodnje vrednosti, odnosno da posmatranje umetničkog rada predstavlja neku vrstu “primarne scene”.

Po Žil Delezu (Gilles Deleuze), “medijatori su fundamentalni. Celokupno stvaralaštvo ima veze sa medijatorima. Bez njih se ništa ne događa. Medijatori mogu biti ljudi – za filozofe umetnici i naučnici, za naučnike filozofi ili umetnici – ali takođe i stvari, čak i životinje ili biljke ... Bilo da su realni ili imaginarni, živa bića ili stvari, svako mora formirati svoje medijatore.”<sup>187</sup>.

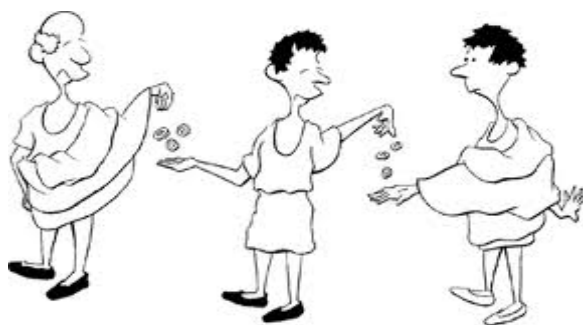
I dok Delez u daljem promišljanju figure medijatora poručuje modernim misliocima da prestanu da budu kustosi (*custodians*) različitih znanja i da “uđu u nešto”, odnosno da angažuju svoja znanja u okviru političkih pokreta, okolo aktivnih oblika političkog udruživanja (socijalizacije), Larsen i Andresen se pitaju o vrsti socijalizacije o kojoj medijator treba da vodi brigu. Da li medijator treba da deluje kao političar, u smislu usmeravanja svoje medijacije ka organizacionom razvoju događaja i društvenoj pravdi, ili radije govorimo o medijaciji koja je povezana sa hermenautičkim terminom *vermittlung* koji se odnosi na interpretaciju datog objekta u smislu njegovog iznošenja u polje komunikacije?<sup>188</sup> Koja vrsta medijacije je po sredi u slučaju rada umetnika ili kustosa – da li je ovde u pitanju menadžment konflikta ili *kunstvermittlung*?

---

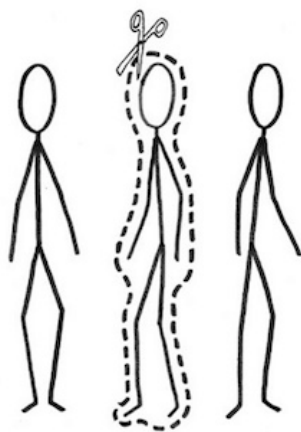
<sup>186</sup> Beng Larsen, Andersen, *isto*, str 26.

<sup>187</sup> Gilles Deleuze, "Mediators", u *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, New York 1990, str. 125.

<sup>188</sup> Beng Larsen, Andresen, *isto*, str. 23.



Pitanje medijacije kao tehnike savremenog kustosa treba posmatrati u širim okvirima pitanja kontrole i brige koja su inicijalno postavljena u kontekstu pitanja društvene funkcije kustosa, koja je u ovom poglavlju prikazana kroz određeni istorijski presek. Larsen i Andresen će u sličnom ključu dovesti u vezu tehnike medijacije savremenog kustosa i metaforu babice (*midwife*)<sup>189</sup> – “nekoga ko pomaže rađanju znanja” – kao ključnu spojnicu u zapadnoj filozofiji još od vremena Sokrata. Babica ne stvara život (ovde, prenosno, ideju, umetnički rad, delo ili proizvod) direktno, ali predstavlja ključnu posrednicu u tom procesu. Koristeći se ovom metaforom, autori zaključuju da danas postavljanje pitanja *Šta je umetnik?* ili *Šta je kustos?* (pitanja koja su protagonisti umetničke scene šezdesetih i sedamdesetih godina smatrali ključnim), zapravo ne vode ničemu, jer “kustos nije nešto, kustos radije čini nešto”<sup>190</sup>. Ne postoji ontologija posrednika: on ili ona su performativni ili egzemplarni agenti koji razvijaju svoju subjektivnost upravo u aktu posredovanja i upravo to posredovanje ili medijacija denotira kustosku mobilnost, iskustvo i znanje.



---

<sup>189</sup> *isto*, str. 23.

<sup>190</sup> *isto*, str. 27.



## 5. KUSTOSKO OBRAZOVANJE

### 5.1 Uvod

Programi specijalističke edukacije kao što su *Curatorial Training Programme*<sup>191</sup> na *De Appelu* (Amsterdam) i *Ecolé du Magasin* (Grenoble), *Curating Contemporary Art* na britanskom *Royal College of Art* ili *Creative Curating* i *Curatorial Knowledge* na londonskom *Goldsmithsu* pokrenuti su tokom devedesetih godina kao izraz potrebe za legitimizacijom i kanonizacijom onoga što se doživljavalo kao nova profesija u okviru sveta umetnosti, koji upravo tokom osamdesetih i devedesetih godina prolazi kroz značajne transformacije (o čemu je već bilo reči u poglavljima o savremenoj umetnosti).

Već same razlike u nazivima kustoskih obrazovnih programa ukazuju na izostanak konsenzusa po pitanju definicije ove (nove) profesije, koja očigledno upada u otvoren prostor između teorije i prakse i između nauke i umetnosti. Ovaj nedostatak konsenzusa okolo definicije kustoske prakse i niz otvorenih epistemoloških pitanja vodiće ka formaciji određenog akademskog otpora prema uvođenju predmeta *kustoskih studija* na fakultetima za humanistiku (po analogiji sa npr. uvođenjem *studija kulture* ili *nove kritičke muzeologije* osamdesetih i devedesetih godina), ali takođe i prema uvođenju odeljenja za *kustosku praksu* na akademijama umetnosti (po analogiji sa npr. uvođenjem proučavanja *proširenih medija*, *eksperimentalnih umetničkih praksi* ili *umetničkog istraživanja*). Kao glavni uzrok za ovakvu nemogućnost preciznog određenja kako same funkcije kustos, tako i polja u kojem ova funkcija operiše, nameće se upravo izrazito interdisciplinarna “priroda” ovakve profesije, koja ukršta mnogostruka akademska interesovanja i sasvim različita teorijska i praktična znanja – primenjivati definicije samo iz jednog ili samo iz drugog polja značilo bi permanentno ustanovljavanje kustoskog obrazovanja ili u domenu nauke (Humanistika) ili u domenu *ars liberalis* (Akademija umetnosti), čemu se bilo kakva detaljnija analiza “konkretne situacije” u velikoj meri opire. Predmet pod nazivom *Kustoske studije* je u novije vreme uveden na različitim akademijama i univerzitetima (od *Bard College* u New Yorku, do Univerziteta umetnosti u Beogradu

---

<sup>191</sup> U međuvremenu, De Appel je iz naziva ovog programa uklonio izraz *training* (treening).

u saradnji sa britanskim *Warwick College*, i mogim drugim). Međutim, njegovo uvođenje u akademsko polje je radije predstavljalo odraz institucionalnog i ekonomskog pragmatizma u sferi ponude i potražnje, nego jasnog uokviravanja discipline i uspostavljanja konzistentne epistemologije kao sredstva legitimisanja jedne *nove* naučne ili umetničke oblasti.

### Creative Thinking: Strategies to Develop and Refine your Project Ideas by Node Center



CURATORIAL STUDIES ONLINE

ONLINE COURSE

**Creative Thinking:**  
Strategies to Develop and Refine your Project Ideas

www.nodecenter.net

'Creative Thinking: Strategies to Develop and Refine your Project Ideas' online course by Node Center


Node Center for Curatorial Studies - Berlin

[www.nodecenter.net](http://www.nodecenter.net)

N O / CENTER FOR CURATORIAL STUDIES  
D E /

The image shows a black and white photograph of an art installation. A person is sitting on the floor in a dark space, surrounded by a complex, glowing, web-like structure of light or fiber optics that radiates from a central point. The structure resembles a neural network or a complex web of connections.

### A Practical Guide to Curating by Node Center



N O D E / CENTER FOR CURATORIAL STUDIES ONLINE

**A Practical Guide to Curating**

ONLINE COURSE

www.nodecenter.net

'A Practical Guide to Curating' online Course by Node Center

Node Center for Curatorial Studies - Berlin

[www.nodecenter.net](http://www.nodecenter.net)

N O / CENTER FOR CURATORIAL STUDIES  
D E /

The image shows a black and white photograph of a person sitting at a desk in a gallery or office setting. The person is looking at a computer monitor. There are various items on the desk, including a keyboard, a mouse, and some papers. The background shows a gallery space with art on the walls.

### Social Networking for Gallerists and Art Professionals by Node Center



N O D E / CURATORIAL STUDIES ONLINE

**Social Networking for Gallerists and Art Professionals**

ONLINE COURSE

www.nodecenter.net

'Social Networking for Gallerists and Art Professionals' online Course by Node Center

Node Center for Curatorial Studies - Berlin

[www.nodecenter.net](http://www.nodecenter.net)

N O / CENTER FOR CURATORIAL STUDIES  
D E /

The image shows a black and white photograph of two people in a gallery or office setting. One person is standing and looking at a wall of art, while the other is sitting at a desk with a computer monitor, looking at the screen. The background shows a gallery space with art on the walls.

## 5.2 Kustosko obrazovanje u eri kulturnih industrija i "know how" paradigma

Istorijski posmatrano, početak promišljanja kustoskog obrazovanja poklapa se sa periodom temeljne krize i dugotrajnih procesa restrukture celokupnog sistema obrazovanja, a naročito umetničkog i humanističkog sektora – početak ovog procesa smeštamo u period osamdesetih godina XX veka. Restrukture koje se tada dešavaju mogu se videti i kao posledica zahteva za industrijalizacijom obrazovanja koji prati uspostavljanje paradigme *kulturnih industrija*, na širem društvenom planu i na globalnoj skali. Iniciranje programa za kustosku edukaciju se obavlja unutar širokog i raznovrsnog institucionalnog polja koje nije nužno vezano za tradicionalne fakultete kao nosioce procesa visokog obrazovanja. Novi obrazovni programi kustostva (*curatinga*) su obično vezani za same ustanove prezentacije umetnosti – muzeje, galerije i centre za savremenu umetnost. To se podudara sa navedenim razvojem situacije i temeljnim promenama koje su zahvatile umetničko i humanističko obrazovanje, uklapajući sistem edukacije u nove *servisne paradigme*.<sup>192</sup>

Kako napominje Primož Krašovec<sup>193</sup>, od sredine XX veka, a naročito od osamdesetih godina, kriza rukovođenja je zahtevala konkretnija, *goal-oriented* istraživanja, a ne tradicionalnu reprodukciju znanja na način na koji je ona svojevremeno ustanovljena u buržoaskom društvu slobodnih građana. Dok je unutar socijalnih država blagostanja od kraja drugog svetskog rata pa do sedamdesetih godina obrazovanje služilo kao sredstvo za edifikaciju građana i reprodukciju buržoaske *visoke kulture* (kao i proizvodnji birokratskog kadra ili kadra za naučne institute), u novom, neoliberalnom okruženju i hegemoniji "investicije" *prirodne nauke* se fokusiraju na tehnološke inovacije koje povećavaju produktivnost, dok se *društvene nauke* redukuju na studije organizacije (menadžmenta), javne uprave i *policy* analize u

---

<sup>192</sup> Za razumevanje problematike restrukture obrazovanja videti: George Caffentzis / Silvia Federici, "Notes on the edu-factory and Cognitive Capitalism", ([eipcp.net/transversal/0809/caffentzisfederici/en](http://eipcp.net/transversal/0809/caffentzisfederici/en)) i George Caffentzis, "University Struggles at the End of the Edu-Deal", ([metamute.org/en/content/university\\_struggles\\_at\\_the\\_end\\_of\\_the\\_edu\\_deal](http://metamute.org/en/content/university_struggles_at_the_end_of_the_edu_deal))

<sup>193</sup> Primož Krašovec, "Realna supsumpcija u hramu duha: Klasna borba u univerzitetskom polju", u *Kroz tranziciju: Prilozi teoriji privatizacije*, Novi Sad, 2011, str. 43-75.

jednom smeru, ili, u drugom smeru, na studije roda, identiteta i životnih stilova.

Produkcija višestruko rangirane radne snage rezultira onim što je Fuko nazvao “mašinama veština”<sup>194</sup> – produkcijom novih organizacijskih i menadžerskih rešenja, proizvodnjom statičkih istraživanja potrebnih za tržišne namene kao i namene upravljanja stanovništvom, i proizvodnjom tehnoloških inovacija za industriju.

Današnja kriza obrazovnih vrednosti, dakle, ne proizilazi iz “starog sukoba” zasnovanog na odnosu tradicija-inovacija, već je imanentna logici permanentne inovacije, karakterističnoj za savremeni neoliberalizam.<sup>195</sup>

Neoliberalna institucija obrazovanja zapravo manje teži proizvodnji tzv. *potrebnih kadrova*, gde je sistem ekonomije integrisan sa državom kao glavnim akterom omogućavao plansku proizvodnju potrebnih stručnjaka. Savremeno obrazovanje ne pledira toliko na stvaranje “stručnih kadrova” koliko na stvaranje “preduzimačkih subjektiviteta”, a studije se shvataju kao neka vrsta potencijalno profitabilnog ulaganja u osobu kao preduzetničku jedinicu. Drugim rečima, cilj savremenog obrazovanja nije *znanje po sebi* niti njegova društveno-politička utilizacija, već ono što se naziva *know-how*, odnosno ono što se ne stiče klasičnim školskim obrazovanjem, već iskustvom, praksom i socijalnim kapitalom.

Princip *know-how* (znati kako), odnosno *praktično znanje*, organizovan je oko pitanja *kako* nešto uraditi, *kako* realizovati projekat ili završiti posao, za razliku od principa teorijskog mišljenja koje je predstavljalo okvir humanističkog obrazovanja

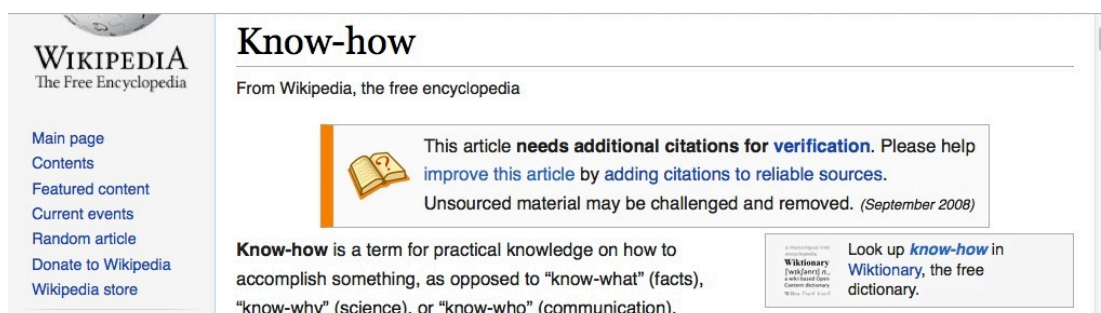
---

<sup>194</sup> Mišel Fuko, "Rađanje biopolitike", Novi Sad, 2005, str. 311.

<sup>195</sup> Jedan od problema uvođenja Bolonjske konvencije (odnosno sprovođenja Bolonjske deklaracije, tzv. Bolonjski proces) u savremene obrazovne sisteme jeste upravo činjenica da ovaj proces označava ultimadni pad teorija i praksi zasnovanih na humanističkom idealu obrazovanja, koji bi trebalo da osnažuje svoje subjekte ne samo u pogledu građanskih prava i odgovornosti, već takođe i u pronalaženju sredstava za promenu i preokret trenutnog stanja stvari (ono što je još od Francuske revolucije predstavljalo *pravo slobodnog građanina*). Nasuprot tome, obrazovanje je danas sve više podređeno polju korporativno-tržišnih zahteva, što se u svojoj završnici legitimiše i činom ukidanja “obrazovanja za sve” u npr. bivšim socijalističkim zemljama, čime se kreira novo klasno raslojavanje u pogledu prava na znanje.

XX veka i koje je još od vremena prosvetiteljske epohe bilo vođeno pitanjem *know-why* (znati *zašto*). Taj novi obrazovni princip je kontekst industrijskog vlasništva “preveo” u kontekst intelektualnog i umetničkog dobra, da bi to “društveno dobro” iznova bilo osmišljeno “pod krovom” kognitivne i estetske proizvodnje i dominacijom intelektualnog vlasništva – to su danas oblici kreativne proizvodnje (ili industrije), koje u polju vidljivosti (izlaganja) administrira niz različitih kustosa. (Pojam kustos je ovde korišćen u pluralu zbog pretpostavke ove disertacije da se danas kuratiranje (*curating*) sprovodi *u proširenom polju* (eng. *expanded media*), da se upotreba reči znatno proširila i diverzifikovala i da je nekadašnja društvena funkcija kustosa postala deo tehnološke infrastrukture i naročito “algoritmizacije društva” (o čemu će više biti reči u narednim poglavljima). Tom “izvođenju u polje vidljivosti” koje administrira (i često pokreće kustos) prethode različiti procesi obrazovanja koji su ugrađeni u tehnologije socijalizacije i proizvodnju događaja i koji zahtevaju brojna *know-how* znanja stečena iskustvom, praksom i socijalnim kapitalom.

*Know-how* princip obrađuje, sistematizuje i prenosi tehničke podatke, formule, standarde, informacije, specifikacije, procedure, metode, poslovna znanja i poslovne tajne vezane za aktivnosti na tržištu ideja i projekata. Princip *know-how* postaje ključan u eri savremenosti kojom dominiraju intelektualno vlasništvo, kulturne industrije, kreativni biznisi i spektakl *infotejmenta* (*infotainment*, kovanica na engleskom jeziku koja spaja informacijske tehnologije i industriju zabave).



The image shows a screenshot of a Wikipedia article titled "Know-how". On the left is the Wikipedia navigation sidebar with links for Main page, Contents, Featured content, Current events, Random article, Donate to Wikipedia, and Wikipedia store. The main content area has the title "Know-how" and a sub-header "From Wikipedia, the free encyclopedia". Below this is a yellow warning box with an open book icon containing a question mark, stating: "This article needs additional citations for verification. Please help improve this article by adding citations to reliable sources. Unsourced material may be challenged and removed. (September 2008)". Underneath the warning box, the text reads: "Know-how is a term for practical knowledge on how to accomplish something, as opposed to "know-what" (facts), "know-why" (science), or "know-who" (communication)." To the right of this text is a small box with the text: "Look up know-how in Wiktionary, the free dictionary." The Wiktionary logo and name are also visible in the bottom left of this box.

### 5.3 Kustosko obrazovanje kao interdisciplinarna razmena veština “majstora” i “šegrta” – Refleksije prve, eksperimentalne dekade kustoske specijalizacije

Jedan od prvih pokušaja artikulacije metoda kustoskog obrazovanja nalazimo u četvrtom izdanju *Manifesta Journala* (2004.) koji je predstavljen nakon prve dekade eksperimentalne kustoske specijalizacije – izdanje je tematski posvećeno upravo kustoskoj edukaciji. Sam *Manifesta* žurnal je ustanovljen 2003. godine kao platforma za refleksiju kustoskih praksi koja se odvija paralelno sa progresijom *Manifesta* Bijenala težeći, kako uredništvo napominje, “da bude kako samo-refleksivan, tako i kritički medij po pitanjima međunarodnog kuratorstva i umetničkih bijenala, ali takođe i po pitanju sopstvenih mehanizama artikulacije”<sup>196</sup>. Ovaj, prvi ambiciozniji pokušaj artikulacije pitanja kustoske edukacije, poklapa se sa trenutkom kada praktični programi za kustosko izvođenje izložbi, kao i entuzijazam globalno umreženog kuratorstva, doživljavaju svoj vrhunac.<sup>197</sup> *Manifesta* žurnal pristupa problematici kustoskog obrazovanja kroz svedočenja instruktora različitih kustoskih programa, preispitujući različite modele i (institucionalne) kontekste iz kojih ove obrazovne platforme izrastaju.

Italijanska kritičarka Angela Veteze (Vettese) u svom tekstu u okviru ovog zbornika problematizuje institucionalizaciju kustoskog obrazovanja upravo kroz nedostatak usko definisanog centra profesije, što ujedno podrazumeva posedovanje mnogostrukih znanja i nadležnosti, a opet, disperzivnog je karaktera: Veteze piše: “Da li je moguće učiti (predavati) nešto što obuhvata tako različite veštine, mogućnosti i znanja kao što su intelektualna, menadžerska, urednička, spisateljska, organizaciona, socijalizatorska, vizuelno stvaralačka, komunikatorska, inspiratorska i umrežiteljska (*networking*)?”<sup>198</sup> Blisko Hans Ulrich Obristovoj (Hans-Ulrich Obrist) tezi da biti

---

<sup>196</sup> (manifestajournal.org/about)

<sup>197</sup> Ovaj entuzijazam će splasnuti nakon finansijske krize 2008. godine kojoj će uslediti brojni budžetski rezovi, što će zajedno sa napretkom istorijske i teorijske artikulacije kustoskog rada dovesti do preorijentacije na s jedne strane istorijsko-teorijski model obrazovanja, a sa druge na galerijsko-komercijalni model.

<sup>198</sup> Angela Vettese, "On Curatorial Education", u *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, Amsterdam, 2004, str. 7.

kustos podrazumeva “umreženost svega usred ničega”, Veteze nastavlja:

“Kustos nije niti vidovnjak, niti prorok, već visoko kreativan tehničar. A to treba razumeti pod sledećim uslovima: senzibilitet, jednako kao i leaderske sposobnosti i harizmatičnost, ne može da se uči od početka, već samo da se neguje; kao i u svakoj drugoj disciplini, učenje prestaje tamo gde počinje talenat šegrta.”<sup>199</sup> Upravo biranjem reči *šegrt* (koja podrazumeva učenje-na-poslu) Veteze naglašava praktični, servisni, izumiteljski i *znati-kako* aspekt kustoskog obrazovanja, radije nego naučni, apstraktno-teorijski karakter vezan za refleksije i sistem ideja čiji je zadatak da nešto objasne. Kustosko obrazovanje se dakle, tokom devedesetih i prve polovine prve dekade dvehiljaditih godina, radije vezuje za direktno delovanje (proizvodnju) nego za interpretaciju (teorijski pristup). Tokom svoje specijalizacije kustoske prakse na De Appel centru za savremenu umetnost u Amsterdamu koja se poklapala sa izlaskom tematskog broja *Manifesta Journala* o kustoskoj edukaciji i sama sam došla do definicije kustoskog mišljenja kao oblika delovanja oličenog u krilatici *curating is thinking by doing* (biti kustos znači misliti kroz delovanje).

Ipak, bez obzira na konkretnost kustoske prakse i njenu praktičnu fondaciju, geopolitička dispozicija programa za kustosku edukaciju izvan zapadnih institucionalnih okruženja razviće pogled na ovu vrstu obrazovanja kao na nešto *virtuelno*. Tu virtuelnost podučavanja mladih kustosa naročito naglašava jedan od urednika i inicijatora Manifesta žurnala, Viktor Misiano (Missiano), koji kustosko obrazovanje u zemljama evropskog Istoka, odnosno kustosko obrazovanje bez realno-postojećeg umetničkog sistema, vidi kao “učenje virtuelnoj praksi”.<sup>200</sup>

Misiano vodi radionicu kustoskog razvoja (*Curators Development Workshop*) u Moskvi od 1993. do 1995. godine, koja već u svom nazivu naglašava potrebu za razvojem kustoske profesije kao centralnog agenta uspostavljanja savremenih umetničkih sistema, zasnovanih na individualnim kontaktima i otvorenim formatima institucija koje se odnose proaktivno spram uslova sopstvene materijalne egzistencije

---

<sup>199</sup> *isto*.

<sup>200</sup> Viktor Missiano, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, Amsterdam, 2004, str. 24.

(tzv. *novi institucionalizam*). U skladu s tim on podvlači kako “cilj ovog specifičnog programa nije bio da se studenti nauče kako da se ponašaju unutar sistema umetnosti, budući da sistem nije ni postojao, već radije da se posvete pitanju osmišljavanja i razvijanja novog sistema”<sup>201</sup>. Budući da se kustoska profesija od početka misli kao fleksibilna, odnosno suprotna administrativnim poslovima muzejskog kustosa koji se obavljaju unutar fiksnog radnog vremena, instruktori značajnih međunarodnih kustoskih programa pokušavaju da se postave i spram te okolnosti.

Misiano se u tom smislu slaže sa pretpostavkom da postoji veliki rizik ukoliko se “kustosko učenje svede na institucionalnu rutinu, na proizvodnju birokrata i menadžera umetničkog sistema”<sup>202</sup>. Međutim, on istovremeno smatra da je “u pitanju isti sistem koji je uspostavio profesionalne kriterijume kuratorstva, tako da ga nije moguće u potpunosti izbeći”<sup>203</sup> (paradoks sličan problemu institucionalizacije institucionalne kritike o kojem je pisala Andrea Frejzer, što je diskutovano u prethodnim poglavljima).

S druge strane, Tereza Gledovi (*Teresa Gleadowe*), u to vreme direktorka kustoskog programa britanskog *Royal College* u Londonu, smatra da se profesija-kustos u Britaniji i zapadnoj Evropi drži principa da je nezavisni kustos svojevrsni “strani agent” unutar sistema umetnosti i da učenje kustoskom delovanju treba da vodi svojevrsnoj transformaciji istog tog umetničkog sistema.<sup>204</sup>

“Nisam apologetična po pitanju potreba institucionalnih praksi. Naši studenti žele da pronađu nove načine prezentacije i posmatranja umetnosti, ali takođe znaju da je nužno pratiti određene profesionalne protokole kako bi ostvarili taj cilj. Samim tim, mi takođe predajemo “institucionalne rutine” (načine na koje se vode komunikacije, budžeti, rasporedi, rokovi, osiguranje radova). Naši kustoski kursevi obezbeđuju

---

<sup>201</sup> Missiano, *isto*.

<sup>202</sup> *isto*.

<sup>203</sup> *isto*.

<sup>204</sup> Teresa Gleadowe, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, 2004, str. 25.



mogućnost učenja profesionalne discipline u kontekstu “živih” projekata i otkrivanja važnosti odgovornosti, iskrenosti, jasnoće, efikasnosti i praktičnosti u svim formama kustoskog angažmana.”<sup>205</sup>

I dok upravo karakter “živih” projekata karakteriše savremenu kustosku praksu, pa samim tim i obrazovanje koje joj prethodi (ili teče paralelno sa tom praksom), ipak tek ustanovljavanje formalnih obrazovnih platformi postaje sidro institucionalizacije samih kustoskih praksi. Svakako, ovde nije reč samo o “glatkoj” institucionalizaciji koja se odnosi na ustanovljavanje kustoske profesije u polju savremenih umetničkih praksi, o “organskim procesima” uspona kustosa kroz praktično delovanje na sceni, već i o barikadama koje se postavljaju pred kustosko obrazovanje u okvirima Akademije i na teorijskom planu. Reč je i o činjenici da se kustosko obrazovanje susreće sa brojnim epistemološkim problemima i institucionalnim ograničenjima – pre svega sa nemogućnošću da se stabilno locira ni u okvire praktičnih znanja o umetnosti (umetnička akademija) niti u okvire teorijskih refleksija umetnosti (humanistika-istorija i teorija umetnosti, studije kulture, vizuelna kultura, itd).

Etimološki, sama reč edukacija (izvedena od latinskog *ēducātiō* - “odgajanje, vaspitavanje, podizanje”, ili iz homonima *ēducō* - “onaj koji vodi, ili koji iznosi, ili koji odgaja, ili koji podiže”), već sadrži u sebi gest uobličavanja i društvenog uzdizanja. Tako možemo reći da (nova) kustoska praksa doseže profesionalnu legitimaciju upravo kroz proces instituiranja sopstvenog edukacijskog aparata, a pošto se instituirala relativno kasno, tek krajem osamdesetih godina i često izvan klasičnog akademskog okvira (kao neka vrsta vokacijskog, neformalnog obrazovanja), strukture učenja kuratorstva postaju otvorene za različite eksperimente i oprobavanje novih metoda. Intencije, programsko usmerenje i karakter kustoskih programa često su vezani za poglede na svet savremene umetnosti koje diktiraju konkretni ustanovljiivači ovih programa – kustosi-autodidakti, uglavnom formirani kroz praksu tokom kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina – koji će u okviru ustanovljenih platformi za kustosko obrazovanje imati funkciju instruktora ili tutora. (Kroz ovu funkciju instruktora, tutora ili majstora ponovo se približavamo temi *brige* i *nadzora*,

---

<sup>205</sup> *isto*.

diskutovanoj u prethodnim poglavljima, sada iz pozicije brige instruktora za mlade kustose, učesnike kursa ili šegrte.)

Tako i *Manifesta žurnal 4* tematizuje specifičnost individualnih uverenja i pozicija upravo samih instruktora različitih institucija za kustosko obrazovanje od kojih svako na sopstveni način, implicitno ili eksplicitno, ističe značaj promena koje su zahvatile kustoske prakse od osamdesetih pa nadalje i načine na koji je institucionalizacija putem obrazovanja doprinela i definitivnoj kanonizaciji novih kustoskih praksi.

Tereza Gledovi situira kustosku praksu u aktivnom i preduzimačkom odnosu spram proizvodnje izložbi savremene umetnosti, navodeći da su se “vrednosti kustoskog rada promenile od pasivnih do aktivnih, od protekcije i prezerviranja do komunikacije i prezentacije. Fokus kustoskog rada je takođe premešten sa izučavanja istorijskih objekata na angažman sa umetnicima i interpretaciju društvenog okruženja.”<sup>206</sup> Viktor Misiano takođe primećuje tu pojavu ali je locira u nešto recentniji istorijski okvir, u devedesete godine prošlog veka. Misiano piše kako je “tek nedavno, sa akcentom na oblast delatnosti nezavisnih kustosa, kuratiranje prepoznato kao specifična profesionalna disciplina” i dodaje da upravo “nešto učiti znači javno ga legitimisati kao autonomnu praksu i nauku”.<sup>207</sup>

Zaključku Viktora Misiana se pridružuje saradnik njujorškog programa *Independent Curators International* (ICI) Robert Flek (Fleck), koji ističe da tek tokom 1990. i 1991. reč “kustos” postaje etablirana u svetu umetnosti kako bi označila nezavisnu osobu koja organizuje izložbe: “Iznenada, nešto se promenilo u svetu umetnosti. Od početka devedesetih godina muzeji i umetničke galerije više nisu ti koji uvode nove umetnike i trendove na scenu – od tada, to čine nezavisni kustosi. Izložbe postaju centralne platforme susreta između umetnika, umetničkih dela, kustosa, publike i muzeja.”<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Teresa Gleadowe, *isto*, str. 24.

<sup>207</sup> Viktor Missiano, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Amsterdam, 2004, str. 24.

<sup>208</sup> Robert Fleck, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Amsterdam, 2004, str. 21.

Saskia Bos, u to vreme direktorka *De Appel* kustoskog programa u Amsterdamu, sumira poglede na kustosku profesiju koju su ponudili Viktor Misiano i Angela Veteze na sledeći način: “Profesija kustosa poseduje brojne aspekte: on ili ona su teoretičari, zastupnici (agenti), proizvođači značenja, menadžeri ljudi i robe, lovci na talente i istovremeno medijatori svega navedenog. Jedna od velikih prednosti tako malih grupa (studenata, kao na *De Appelu*, pp.) jeste i ta da se pojedinci mogu prilagoditi da rade kao tim.”<sup>209</sup> U okviru *De Appel* kustoskog programa (od pre par godina preimenovanog u *Galerijski program*, za vreme uprave Lorenza Benedettija) Saskia Bos insistira na međunarodnom kontekstu programa, na globalnoj umetničkoj sceni, kao i na procesu učenja kustoskom poslu kroz umrežavanje sa trenutno aktivnim institucijama i kustosima: “Naši studenti i bukvalno dobijaju ključ od naše institucije, kao i mnoga otvorena vrata na drugim mestima kada god požele da sretnu umetnika ili kustosa ili direktora koji je voljan da priča o našoj profesiji. Brz pristup znanju je ključ.”<sup>210</sup>

Prvi talas kustoskog obrazovanja se, kako možemo videti na osnovu ovih različitih svedočanstava iz *Manifesta Journala*, odnosio pre svega na praktičan rad organizacije izložbi u kojem se *studenti* pojavljuju ne kao đaci, već kao *učesnici* (eng. reč *participant* označavala je polaznike kursa)<sup>211</sup>. Polaznici su obično mladi profesionalci koje iskusnije kolege (instruktori, predavači i kustosi mega-izložbi) ovakvim oslovljavanjem još od samog početka proglašavaju delom profesionalnog ceha, ili šegrtima koji se uče majstorskim znanjima velikog kuratorstva (*curating*). Ovo je takođe i posledica elitnog izbora polaznika kustoskih programa, jer sve navedene obrazovne strukture – koje su pre sredine prve dekade dvehiljaditih i dalje malobrojne – imaju priliku da obavljaju selekciju mladih profesionalaca iz čitavog sveta i da ekstrahuju mali broj polaznika kursa iz velikog broja aplikacija. U početku, polaznici su postiplomci koji su stekli prethodno obrazovanje u oblasti istorije i teorije umetnosti, studija kulture ili, ređe, na umetničkim akademijama, dok se u kasnijoj

---

<sup>209</sup> Saskia Bos, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, Amsterdam, 2004, str.35

<sup>210</sup> Saskia Bos, *isto*, str. 37.

<sup>211</sup> Pol O’Nil takođe navodi da je polaznicima *l’Ecole du Magasin* u Grenoblu, kao i *Whitney ISP* u Njujorku – oba programa su ustanovljena 1987. godine – bilo zabranjeno da koriste reč *student*, već su bili ohrabrivani da se radije koriste terminom *učesnik*. Vidi: Paul O’Neill, *isto*, str. 2.

fazi, sa omasovljenjem različitih programa za kustosko obrazovanje, ova lista osnovne edukacije proširuje na celu humanistiku, uključujući i studije menadžmenta i diplomatije, a paralelno sa tim, sve je više obrazovanih umetnika koji žele da postanu kustosi.

Nasuprot klasičnom sistemu edukacije u oblasti humanistike koja u fokus svog bavljenja postavlja teorijska pitanja i zaključke, tokom prve dekade razvoja programa za obrazovanje kustosa radije se koriste termini kao što su *kurs*, *specijalizacija* ili *training* koji su obično inkorporirani u same nazive programa. Takvo usmerenje po principu *nomen est omen* naglašava proces stvaranja branše kustosa kroz praktičnu obuku na licu mesta, zasnovanu na privilegijama bliskog uvida u važne događaje na umetničkoj sceni u periodu kustoskog treninga, kao i konsultacijama i razgovorima sa važnim protagonistima sveta umetnosti koje je obezbedila njihova umreženost sa institucijama kustoskog obrazovanja. Svi postdiplomski kustoski kursevi u Evropi i Severnoj Americi koji operišu od kraja osamdesetih pa do polovine prve dekade dvehiljaditih kao svoj ishod (odnosno, neku vrstu "završnog ispita", bez ocene) imaju produkciju grupne izložbe, na kojoj studenti-učesnici rade timski od početne ideje do završne postavke. Medijatori ovih procesa izvođenja izložbi su pre svega instruktori kurseva, a zatim i niz drugih savetnika – kustosa, teoretičara, producenata i umetnika.

Kompilujući izjave instruktora značajnih kustoskih programa objavljenih u žurnalu *Manifesta*, sastavila sam svojevremeno jednu parodičnu listu uputstava za kustosko obrazovanje koja se kasnije pojavljivala u predavanjima o kustoskom obrazovanju koja sam držala na univerzitetu umetnosti u Beogradu, na *Bard College* u Njujorku i *De Appel* centru za savremenu umetnost u Amsterdamu, a koja su se odnosila na teorijsku i ideološku kritiku kustoskog obrazovanja. Lista počinje uvođenjem u iluzionistički aparat sveta umetnosti koji obećava svim polaznicima kursa raskošnu i atraktivnu karijeru – “kojoj vredi posvetiti čitav život” – iako *ideologija šansi i mogućnosti*<sup>212</sup> za preduzimački subjekt mladog kustosa ne predstavlja ništa više od

---

<sup>212</sup> Po pitanju ideologija šansi i mogućnosti (eng. *opportunities*), videti De Carolis, Massimo, “Toward a Phenomenology of Opportunism”, u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (ur. Paolo Virno i Michael Hardt), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, str. 37-53. Takođe, Bojana Cvejić i Maurizio Lazzarato, "Conversation with Maurizio Lazzarato", *TkH Journal for Performing Arts Theory* (17), 2010, str. 12-17.

polja kompeticije u kojem će se naći sa svima ostalima koji su takođe odlučili da svoj “život daju umetnosti” i od kojih će na kraju samo mali broj zaista upoznati raskoš i atrakcije uspešne karijere.

### **Cookbook for curatorial education**

- One should **seduce and convince students** that the world of art is an attractive one and worth dedicating their life to.
- One should provide **encounters with inspirational practitioners** – dynamic personality could be a productive example of how individual who creates him- or her-self in the midst of social chaos is inevitably building social context)
- Participants should be provided by **extensive field research**
- The course should be **short and intensive**, focused on production and on working with artists
- The course should be **truly international** – one should be able to see his/her continent through the eyes of the colleague who is educated in a totally different part of the globe, but has learned similar tools
- Group should be small and work in the “**laboratory environment**”
- Students should learn to work as a team and to experience qualities of **group dynamics** and collaboration as well as the **constant negotiation process** – similar processes appear with the tendency of selecting teams of curators from different background who then work together on an exhibitions, biennials or festivals

**Ilustracija (slajd) koji sam komponovala za potrebe predavanja o kustoskoj edukaciji (tekst slajda predstavlja remiks izjava tutora značajnih kurseva za kustosku edukaciju kao što su Teresa Gleadowe, Victor Missiano i Saskia Bos. Izjave su objavljene u: *Manifesta Journal No 4, Teaching Curatorship*)**

Pol O’Nilova istorija kustoskih praksi koja prati evoluciju kustoskog diskursa od šezdesetih godina do danas svakako ne bi bila moguća bez institucionalizacije kustoske prakse unutar obrazovnih aparata. I sam autor kao ključnu prekretnicu u svojoj studiji navodi promene koje su se desile unutar kustoskih praksi od 1987. godine, kada je umetnički centar *Le Magasin* u Grenoblu u Francuskoj osnovao prvi kustoski postdiplomski program u Evropi pod imenom *l’Ecole du Magasin* i kada je deo istoričarsko-umetničkih i muzejskih studija *Whitney Independent Study Program* (ISP) preimenovan u program pod nazivom *Curatorial and Critical Study*. Teoretičar Hal Foster, koji je tada imenovan za glavnog instruktora, formulisao je ISP kao

“šansu da se eksperimentiše i oproba mogućnost razvijanja alternativnih kustoskih formi, koje bi uputile izazov ustanovljenim konvencijama”<sup>213</sup>. Instituiranje obrazovnog polja kustosa savremene umetnosti po O’Nilu predstavlja “značajno polazište u shvatanju kustoskih praksi, od stručnog rada sa kolekcijama u institucionalnom kontekstu, ka potencijalno nezavisnoj, kritički angažovanoj i eksperimentalnoj praksi pravljenja izložbi”. Drugim rečima, sa osnivanjem praktičnih programa za kustosku edukaciju, kustoske prakse postaju moguće polje akademskog proučavanja isto koliko i profesionalni izbor karijere. Period od kraja osamdesetih do kraja prve dekade dvehiljaditih godina koji se poklapa sa ovako koncipiranim strukturama kustoskog obrazovanja takođe je obeležen eskalacijom izložbi savremene umetnosti na globalnom nivou, koja je otvorila i novo tržište za profesiju kustosa savremene umetnosti.

Diskusije o kustoskoj praksi koje donosi *Manifesta Journal* iz 2004. godine predstavljaju dokument o jednom trenutku u kratkoj istoriji kustoskog obrazovanja koji je karakterisao izrazit optimizam u pogledu progressa i smisla savremene umetnosti, kao i same kustoske profesije. Svedočanstva instruktora tada aktuelnih obrazovnih programa za nove kustose deo su jednog specifičnog *zeitgeist*-a atmosfere optimizma koja je zahvatila svet umetnosti nakon devedesetih godina. U pitanju je kratak istorijski raspon koji se može locirati nakon eksperimentalnog perioda kustoskog umrežavanja i opšteg entuzijazma u vezi pojave “izlagačkih mogućnosti bez granica” kao posledice uvođenja paradigmi *globalna savremena umetnost* i *kustos globalne savremene umetnosti* koje sazrevaju u drugoj polovini osamdesetih, a pre 2007/8. godine kada ista ta optimistička uverenja bivaju prekinuta finansijskom krizom i značajnim budžetskim rezovima koji su pogodili čitavu savremenu kulturu, naročito u evropskom prostoru, i kada kriza samopouzdanja i poverenja ponovo zahvata globalni svet umetnosti.

---

<sup>213</sup> Vidi: Howard Singerman, “In Theory and Practice: A history of Whitney Independent Study Program”, *Arforum* 42, No. 10, Februar 2004, str. 112-117, 170-171.

## 6. RAZVOJ PROFESIJE KUSTOS

### 6.1 Uvod

Kada govorimo o istorijskom razvoju profesije kustos, mi ne govorimo o nekoj istoriji koja već postoji po sebi i samo se treba uredno ispisati, već govorimo o retroaktivnom i projektivnom uobličenju te istorije (uz svu njenu eluzivnost) koje se prelama kroz prizmu iskustva umetnosti od devedesetih godina prošlog veka pa do danas. Dok savremena umetnost pronalazi svoje uporište u izlagačkom kontekstu i sve više se vezuje za izlagačke okolnosti i situacije, pa samim tim i poseže za znanjima iz istorije umetnosti, socijalnih teorija i praksi realizacije projekata (u čemu se približava domenu kustosa), kustoska praksa se sve više interesuje za medij izložbe i istoriju kuratorstva i time podstiče razvoj već ustanovljenih platformi za edukaciju kustosa. To retroaktivno i projektivno kreiranje istorije kustoskih praksi predstavlja aktuelan proces koji još nije dovršen – u pitanju je proces pisanja koji traje manje od jedne dekade i rezultira tek fragmentarnim obrisima. Za sada samo jedna knjiga nosi u svom nazivu sintagmu “istorija kuratiranja” – Hans Ulrich Obrist, *Kratka istorija kuratiranja (Dokumenti)*<sup>214</sup> – iako sam naslov knjige donekle zavarava čitaoca, budući da se ne radi o pokušaju pisanja istorijskog pregleda, već o nizu individualnih intervju sa protagonistima sveta umetnosti. U pitanju su akteri koji su se bavili kustoskom praksom pre ustanovljenja kustoskog obrazovanja, a čiji rad autor knjige smatra paradigmatičnim (to su, između ostalih, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Walter Zanini, Johannes Cladders, Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hultén i Harald Szeemann). Obrist kroz naslov knjige i njen sadržaj priznaje da kuratiranje i dalje ne može da se istorizuje bez hvatanja u koštac sa individualnim svedočenjima, odnosno, bez dodatnog uvođenja relevantnog istorijskog materijala u inicijalno polje istraživanja. Svakako, pitanje je i ko će biti svedoci, pošto ni u jednom jeziku ne postoji singularna reč koja objedinjuje i ispravno locira sve ove prakse, osim reči *curating*, aktivne tek od devedesetih godina.

U procesu teoretizacije ove discipline traga se za istorijskim analogijama figuri *nezavisnog kustosa*, kustosa koji nije deo institucionalnih aparata u užem smislu te reči, već deluje u samo-organizovanim strukturama, radeći blisko sa umetnicima

<sup>214</sup> Hans-Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating (Documents)*, RP|Ringier, Zürich, 2008.

(često i u samom procesu proizvodnje umetničkog rada) i eksperimentišući u mediju izložbe i formama izlaganja. Takođe, pitanje samo-organizovanog delovanja podrazumeva i proaktivan odnos spram materijalnih uslova egzistencije izložbe, tačnije projektnog izvođenja izložbe, što uključuje niz menadžerskih, organizacionih i preduzimačkih znanja i veština. Savremeni nezavisni kustos često neće biti samo predlagač i realizator naručenih projekata od strane muzeja, umetničkih centara ili bijenalnih izlagačkih formi, već se od njega očekuje da bude inicijator projekata od samog početka, bez obzira da li je konačna destinacija tih projekata institucionalni ili vaninstitucionalni okvir izlaganja (pod ovim podrazumevam alternativnu realizaciju projekata u okviru sopstvenih timova ili kruga saradnika, mimo institucionalnih infrastruktura izlaganja).

Niz autora smatra da se o razvoju *profesije-kustos* može govoriti od kraja osamdesetih godina pa nadalje (npr. Fleck, O'Neill, Smith, Obrist itd.)<sup>215</sup>, dok se preteča nezavisnih kustostih praksi pronalazi u kultur-lingvističkoj oznaci *Ausstellungsmacher* koja označava delovanje nezavisnog organizatora, inicijatora i autora umetničkih izložbi. Kustos pod tim imenom operiše od sredine osamdesetih godina, a analogije se mogu pronaći i dublje u “prošlosti savremenosti”, od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina (iako ne pod tim imenom). U tom periodu, termin kustos se uglavnom koristio u kontekstu i značenju nasleđenom iz muzejske prakse i bez obzira na neadekvatnost tog konteksta, a pravljenje izložbi kroz nezavisno i autorsko polje delovanja često je nazivano i *primenjenom kritikom* (uz napomenu da je primena ovog termina lokalizovana u specifičnim kontekstima i ne može se uzeti kao natkriljujuća).

Termin *Ausstellungsmacher*, kako je na nemačkom jeziku svojevremeno precizno uspostavljeno imenovanje figure kustosa u svetu savremene umetnosti, preveden je na francuski kao *Faiseur d'expositions*, ili na engleski kao *Exhibition-maker* – priređivač

---

<sup>215</sup> Terry Smith, *Šta je savremena umetnost? (What is Contemporary Art?)*, 2009. i *Savremena umetnost i savremenost*, Orion Art, Beograd, 2014, Hans-Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating (Documents)*, RP|Ringier, Zürich, 2008, Robert Fleck, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, Amsterdam, 2004, Paul O'Neill, *The Culture of Curating and Curating Culture(s)*, MIT Press, 2012.



izložbi. Reč *macher* ovde sugerise da se radi o nekoj vrsti virtuoznog praktikanta i priređivača izložbi, ali i da se radi o figuri koja nema specifičnu intelektualnu ili akademsku pozadinu. Po definiciji umetničkog kritičara Roberta Fleka (Fleck), koji prvi uvodi ovaj termin u opticaj u okviru istorijske perspektive na kustosku praksu, “*Ausstellungsmacher* označava osobu koja provodi dugi niz godina u umetničkom svetu, obično bez zaposlenja u tradicionalnoj instituciji umetnosti, organizujući izložbe unutar ili izvan muzeja i utičući na načine na koje se umetnost razmatra, stvara i tumači ... Reč je o osobi koju možemo videti kao kontra-figuru muzejskom kustosu, koja je slobodna od institucionalnih diktata i direktno povezana sa umetnicima i njihovim istraživanjima ... (O osobi) čija je centralna pozicija definisana upravo nezavisnošću u odnosu na institucionalno polje, profesionalnoj bliskosti sa umetnicima i demonstraciji da se umetnost može razvijati *izvan* institucionalnih ili komercijalnih interesa”<sup>216</sup>.

U navedenom citatu Roberta Fleka govori se o figuri kustosa (*Ausstellungsmacher-a*) i pre nego što je uspostavljena njena institucionalna kanonizacija i centralna pozicija u profilaciji i performativnoj ekspanziji sveta savremene umetnosti. Ipak, aktuelni oblici specijalističke edukacije mladih kustosa, čija će funkcija biti imenovana rečju *curator*, pokazaće znatne sličnosti sa figurom *Ausstellungsmacher-a*.

---

<sup>216</sup> Robert Fleck, *Manifesta Journal MJ#4: Teaching Curatorship*, Manifesta, Amsterdam, 2004, str. 19.

## 6.2 “Nezavisni kustos”, prvi deo: Harald Zeman i *Documenta 5*

Kao u isto vreme i “prvi nezavisni kustos” ali i neka vrsta “prototipa nezavisnog kustosa”, Harald Zeman (Szeemann) na scenu dolazi šezdesetih godina XX veka i svojom karijerom koja se proteže narednih pet decenija, postaje neka vrsta Platonove *idealne forme* onoga što kustos, naročito za posmatrača koji su izvan užeg domena savremene umetničke produkcije, predstavlja. Opisivan, između ostalog, i kao “meta-umetnik, utopijski mislilac i šaman”,<sup>217</sup> Zeman, koji polje “nezavisnog” svojim pojavljivanjem donekle i kreira, u njega dolazi iz dva tada već konvencionalna i donekle tradicionalna pravca: kao visoko obrazovani stručnjak u čak tri polja humanistike, i kao višegodišnji direktor *Kunsthalle Bern*. Međutim, sveopšta atmosfera velikih društvenih previranja u ubrzano globalizujućem okruženju i radikalna umetnička istraživanja koja su obeležila šezdesete godine prošlog veka otvaraju prostor za nove i donekle dramatične gestove u okviru same institucije umetnosti; Zeman će nakon izložbe *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (Bern, 1969)<sup>218</sup> – oštro kritikovane od strane javnosti, umetničkog establišmenta i institucija i slavljene i prihvaćene od strane nove umetničke scene – donekle deklarativno napustiti institucionalnu poziciju koju je imao u Bernu, započeti karijeru “nezavisnog kustosa” i nastaviti je kroz seriju izložbi od kojih je svaka na svoj način retroaktivno proglašena za “radikalnu”, “novu” ili “eksperimentalnu” kustosku praksu.<sup>219</sup> Inspirisan analognim umetničkim praksama, umesto iz muzeja ili galerije on svoje poslove vodi iz svog privatnog i “nezavisnog” prostora, a formalno kroz svoju novu agenciju neobičnog imena<sup>220</sup> – ovakvi pristupi ekonomiji ili

---

<sup>217</sup> Daniel Birnbaum, “When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information”, Artforum Summer 2005, Artforum Intl, New York, 2005.

<sup>218</sup> Katalog izložbe dostupan na ([ubu.com/historical/szeemann/index.html](http://ubu.com/historical/szeemann/index.html))

<sup>219</sup> Spomenute izložbe su: *Friends and their Friends* (Bern, 1969), *The Thing as Object* (Nirnbreg, 1970), *Happening and Fluxus* (Kölnischer Kunstverein, Keln, 1970), *I Want to Leave a Nice Well-Done Child Here* (Sidnej i Melburn, 1971).

<sup>220</sup> Zemanov novi privatni studio u švajcarskim Alpima, donekle po ugledu na Andy Warhola i njegov njujorški studio *The Factory*, nosi ime Fabrika (*Fabbrica*); njegova nova privatna agencija, delimično i zbog protesta jer mu je posle navedene izložbe zamereno što nije predstavio više umetnika iz Švajcarske i naročito iz Berna, i zbog njegovog ukidanja tradicionalnog grupisanja i označavanja umetnika na izložbi po nacionalnom i državnom ključu, a navodno delimično zbog njegovog mađarskog porekla koje je tom prilikom spominjano, nosi ime *Agencija za gastarbajterske spiritualne poslove* (*Agentur für Geistige Gastarbeit, Agency for Spiritual Migrant Work*).

birokratiji umetničkog rada će vremenom postati i vrsta uobičajene umetničke kategorije “po sebi”.

Zemanov novi pristup svoj evropski i globalni, ali pre svega institucionalni trijumf doživljava za veoma kratko vreme, i već 1972. biva postavljen za kustosa 5. izdanja serijala *Documenta*, koji ustanovljava ono što će se prepoznati kao “nove izlagačke prakse” i postaje matrica za buduću “bijenalizaciju” umetničkog izlaganja, metod koji je sam Zeman često opisivao kao “organizovani kaos”.<sup>221</sup> Sa dolaskom figure “nezavisnog kustosa”, mnogi metodi čije se ustanovljavanje ili ukidanje pripisuju upravo Harald Zemanu postaju neka vrsta kanona za izlaganje savremene umetnosti, dok samu ulogu kustosa suštinski repositioniraju “iz pasivne u aktivnu, od konzervativne i prezervativne do kreativne i transformativne” i time figuru kustosa postavljaju na teritoriju koja je do tada pripadala umetnicima.

Od *Documenta 5*, izložbeni prostor i postavka radova više nisu podeljeni po celinama koje predstavljaju određenu tehniku ili stil, što je bio dominantan i “kanonski” pristup ranije,<sup>222</sup> već po temama i celinama koje okupljaju heterogene umetnike i radove i koje imenuje i definiše kustos;<sup>223</sup> ovo je odraženo i u katalozima, jer će svaki put nova tema ili novi pristup temi od sada imati i poseban pristup organizaciji i dizajnu kataloga svake pojedine izložbe, koji menja prethodni princip predavljanja kataloga obeleženog sekcijama definisanim kroz više-manje uvek iste kategorije i serijski, tipski dizajn (*Documenta 5* je predstavila katalog iz tri dela u narandžastom vinilnom omotu koji je dizajnirao umetnik Ed Ruscha, a sam katalog je takođe postao umetnički i kolekcionarski objekat koji je i sam kasnije izlagan na drugim

---

<sup>221</sup> Claire Bishop, Marta Dziewańska, *1968/1989: Political Upheaval and Artistic Change*, Museum of Modern Art Warsaw, 2009.

<sup>222</sup> Thomas McEvelley, “Documenta 11”, u *Frieze No 96*, septembar 2012. ([frieze.com/issue/article/documenta\\_112](http://frieze.com/issue/article/documenta_112))

<sup>223</sup> Vektor – European Contemporary Art Archives, “Research Report: Documenta 5” ([vektor.at/download/Researchreport1.doc](http://vektor.at/download/Researchreport1.doc))

izložbama)<sup>224</sup>. Po prvi put, u katalog su uključene i plaćene reklame i oglasi sponzora i finansijera. Kustos, nekadašnji izvršni organ koncepta uglavnom definisanog od strane institucije, predstavljene kroz direktore, savete ili odbore, ili unapred definisanog tradicijom ili Akademijom, sada postaje “prva i poslednja” instanca izložbe, odnosno pozicija koja u sebi sažima i sve ingerencije i svu odgovornost za celokupan sadržaj i produkciju izložbe.<sup>225</sup> Međutim, ovakve privilegije i ovakva odgovornost neće moći da traju neograničeno, i odmah se ustanovljava i mehanizam u kojem pojedina izdanja velikih serijala izložbi isti kustos može da radi samo jednom, uz retke izuzetke – za razliku od prve tri izložbe iz edicije *Documenta* za koje je bio zadužen profesor i umetnik Arnold Bode dok je za četvrtu bio zadužen 24-člani Savet, svaku sledeću veliku izložbu ili veliko bijenale će raditi novi kustos. Ovo je samim izložbama dalo i dodatni status singularnog i autorskog događaja, što je figuru kustosa dodatno približilo funkciji i statusu umetnika; po rečima samog Zemana, izložbe nisu više samo grupne postavke radova, već jedna vrsta zasebnih, “privremenih svetova”, čime se podvlači kako novi i privremeni karakter određene izložbe ili postavke i dinamičan pogled na svet umetnosti, tako i dilema u vezi toga čiji su svetovi u pitanju. Ovom novom “izlagačkom kompleksu” više ne treba muzej sa stalnom postavkom i fiksiranim unutrašnjim zidovima, već samo “školjka” koju čine spoljašnji zidovi prostora kao što je *kunsthalle* u kojem se privremeno i svaki put na drugačiji način prikazuje aktuelna umetnička produkcija. Iako poznat po bliskoj saradnji sa velikim brojem umetnika i zalaganju da se umetniku uvek “ukaže poverenje” po pitanju izbora pristupa određenoj temi i artikulaciji umetničkog rada, Zeman po pitanju toga čiji zapravo svet takva izložba predstavlja ne ostavlja mnogo dileme – kako je izjavio 2001, spomenuti “privremeni svet izložbe” je odraz njegovog “unutrašnjeg sveta” kao kustosa.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Npr. *Specific Object – Documenta 5*, New York, 2007. ([specificobject.com/projects/documenta\\_5](http://specificobject.com/projects/documenta_5))

<sup>225</sup> Prethodno izdanje izložbe, *Documenta 4*, vodio je Savet od 24 člana koji čersto nije imao jedinstven stav po raznim pitanjima. Takođe, izložba je bila obeležena umetničkim pobunama i medijskim protestima. Zeman je insistirao na tome da će novo izdanje izložbe moći da vodi samo ako dobije nova i široka ovlašćenja i u toku produkcije operiše sa manjim timom saradnika i asistenata pod njegovom direktnom kontrolom.

<sup>226</sup> Carol Thea, “Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann”, *Sculpture Magazine* Vol.20 No.5, jun 2001. ([sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml](http://sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml))

Uprkos često ponavljane teze da je ovakav Zemanov “umetnički” postupak i princip u centar onoga što je izložba konačno postavio figuru umetnika, efekti su sasvim drugačiji, i u centar fokusa izložbe (osim figure kustosa sa svojim novoustanovljenim ingerencijama i odgovornostima) sada se po prvi put smešta figura publike.<sup>227</sup> Iako se današnji princip “spektakularizacije” izložbe savremene umetnosti često takođe pripisuje upravo Zemanu i izložbi *Documenta 5*, važno je napomenuti da je princip spektakla ustanovio još Arnold Bode na prvoj *Documenta* izložbi 1955, i uočiti da Zeman menja pristup i prirodu ove spektakularizacije: umesto Bodeovog “gotičkog”<sup>228</sup> i edukativnog spektakla, Zeman predstavlja jedan savremen, potrošački i “ekonomsko-političko-medijski spektakl”.<sup>229</sup> Brojne kontroverze je izazvalo i izlaganje mnogih objekata koji su do tada smatrani za kič ili “ne-umetničke”, odnosno kao deo “niske umetnosti”, kao što su karikature i stripovi, različita politička propaganda, slike čiji su autori mentalno obolele osobe, jevtina komercijalna umetnost masovne proizvodnje i “supermarket” umetnost, ili objekti iz domena prepoznatih kao pornografija ili naučna fantastika. Zeman je uključivanje ovih “svakodnevnih” i “neumetničkih” objekata branio njihovom diskurzivnom vrednošću u okviru izložbe, pritom odbacujući sve prethodne podele na “visoku” i “nisku” umetnost; kako navodi Vesna Madžoski u svom proučavanju fenomena *Documenta 5*, od ovog trenutka postaje jasno da “umetnost nije ono što proizvode ili što određuju umetnici, već je umetnost ono što je kao umetnost definisao kustos.”<sup>230</sup>

Novina na *Documenta 5* je i otvorena saradnja sa komercijalnim poduhvatima i biznisima koji dolaze izvan sveta umetnosti, koja se ogleda u raznim sponzorstvima i “prisustvu” različitih kompanija i brendova u samom izložbenom aparatu, po modelu koji je Zeman prvi put primenio u Bernu za vreme rada na *When Attitudes Become Form* i saradnji sa kompanijom *Phillip Morris*. O uplivu komercijalnih entiteta u

---

<sup>227</sup> Denise Frimer, “Pedagogical Paradigms: Documenta’s Reinvention”, *Art & Education*, 2009. ([artandeducation.net/paper/pedagogical-paradigms-documentas-reinvention](http://artandeducation.net/paper/pedagogical-paradigms-documentas-reinvention))

<sup>228</sup> Vesna Madžoski, *DE CVRATORIBVS: The Dialectics of Care and Confinement*, Atropos Press, New York - Dresden, 2013.

<sup>229</sup> Jef Cornelis u filmu *Documenta 5* (režija: Jef Cornelis), 1972, JRP|Ringier Archives Series, 2012.

<sup>230</sup> Madžoski, *isto*.

nešto što je pre toga u evropskoj kulturnoj tradiciji bilo “suvereni domen” javnog finansiranja i odlučivanja, Zeman nije mislio kao o problemu ili potencijalnom konfliktu interesa (izjavio je da je to jednostavno bio način da “izložba dobije katalog bolji i skuplji nego što bi to ikada dobila od nekog muzeja”<sup>231</sup>). Ovakav pristup, u kojem sama izložba postaje projekat na osnovu kojeg se od kompanija dobijaju sredstva, dok kompanije za uzvrat dobijaju “vidljivost” i auru “korporativne odgovornosti” u polju kulture, postaje više-manje dominantan model savremenog finansiranja bijenalnih i drugih mega-izložbi.

“Šok tretman” kojim je Zeman kroz *Documenta 5* doveo u pitanje skoro sve ustanovljene prakse dotadašnjeg pravljenja visokoprofilnih izložbi naišao je na očekivan otpor kako među tadašnjom generacijom ustanovljenih umetničkih kritičara (“ovo što je predstavljeno je nešto što je između supermarketa i kabineta kurioziteta”, piše Lawrence Alloway<sup>232</sup>), tako i među umetnicima; desetero značajnih imena<sup>233</sup> putem oglasa u novinama prete da će odustati od učešća u izložbi zbog toga što “im nije dozvoljeno da sami izaberu radove sa kojima će učestvovati na izložbi”. Ipak, više od pola ove grupe je na kraju učestvovalo. Umetnik Daniel Buren (Buren) tvrdi<sup>234</sup> da Zeman “umesto da na izložbi predstavi rad umetnika kao autora, samu izložbu predstavlja kao autorsko delo kustosa” (mada je njegova polu-protestna umetnička akcija postavljanja nenametljivih “belo na belom” slika pored ili iza drugih umetničkih radova postala deo izložbe, a mnogi umetnici su dali svoj pristanak da budu “stavljani u kutije”). Međutim, Robert Morris (Morris), koji se uz propratno pismo javno povukao sa izložbe,<sup>235</sup> kao svoj argument ne navodi samo to da ga Zeman nije konsultovao u vezi izbora konkretnog rada koji bi izložio i da njegove umetničke primedbe nisu adresirane, već najveću težinu ovog sukoba prebacuje na

---

<sup>231</sup> Hans-Ulrich Obrist interview with Harald Szeemann – “Mind Over Matter”, *ArtForum* 35, September 1996.

<sup>232</sup> Lawrence Alloway, Carter Ratcliff, “‘Reality’: Ideology at D5”, *ArtForum* 11, oktobar 1972.

<sup>233</sup> Umetnici koji potpisuju ovo pismo-oglas su Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra i Robert Smithson.

<sup>234</sup> “...Svaka soba je ovde jedna posebna kutija, i uz nju dobijate još i temu i naslov, i vi ste klasifikovani. Svako od nas sada prilagođava same sebe da bismo se uklopili u tu kutiju,” kaže Buren o Zemanovom tada novom kustoskom postupku u filmu o izložbi koji je 1972. uradio Jef Cornelis.

<sup>235</sup> Pismo dostupno na adresi ([pietmondriaan.com/tag/documenta-5](http://pietmondriaan.com/tag/documenta-5)).

teren ideološkog neslaganja sa kustoskim konceptom, odnosno “ramom” celokupne izložbe. Sekciju u kojoj je Moris trebalo da učestvuje i koja je predstavljena pod sada istorijskim naslovom *Individualne mitologije (Individual Mythologies)*, on naziva “zastranjenim društvenim principom i prevaziđenom istoričarsko-umetničkom kategorijom”. Prva velika izložba koja umetničke radove nije predstavila kroz korišćene tehnike ili zajedničke teme (što bi se percipiralo kao “tehnička” odluka), već u odnos sa određenim filozofskim, teorijskim ili praktičnim konceptima koje je za tu priliku osmislio kustos, postavila je umetnika i kustosa u novi odnos, koji će često na dalje biti obeležen upravo “ideološkim sukobima”.

Ovde je značajno napomenuti kako Zeman ustanovljava i jedan novi način za adresiranje kritika koje mu se upućuju od strane umetnika, i koji će donekle postati nepisano pravilo za izložbe koje će praviti mnogi budući “nezavisni kustosi”: na svaku vrstu umetničke kritike Zeman odgovara “neutralizujućim” pozivom na participaciju.<sup>236</sup> U izložbenom prostoru su dobrodošle sve protestne i kritičke akcije i intervencije, dok su svi umetnici koji imaju drugačije mišljenje pozvani da ga objave u katalogu izložbe u formi kritičkog teksta.

Na kraju, Zeman je odmah predstavio i novi mehanizam *sveta umetnosti* i novi odnos između kustosa i izložbe: kustos predstavljanjem izložbe ustanovljava tu izložbu, koja zauzvrat ustanovljava njega kao kustosa (“ovu izložbu je mogao da napravi samo ovaj kustos” i “ovu osobu je upravo ova izložba predstavila kao kustosa”). Ovakav odnos uzajamne zavisnosti i legitimacije, koji implicira neraskidivu uzajamnu vezu između kustosa i izložbe (koja pronalazi svoje analogije u odnosu umetnika i njegovog dela) ostaje u isto vreme i operativan i kontroverzan sve do danas.

---

<sup>236</sup> Mišljenje koje podržava Hans-Joachim Müller u knjizi *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern - Berlin, 2006, kao i Walter Grasskamp u tekstu “To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)”, u *Landmark Exhibitions Issue: Tate Papers Issue 12*, 2009. ([tate.org.uk/download/file/fid/7263](http://tate.org.uk/download/file/fid/7263)), i sa kojim se ne slaže Philip Ursprung, koji u svom tekstu “More than the art world can tolerate: Otto Muehl's Manopsychotic Ballet”, *Tate Etc. issue 15, Spring 2009*. ([tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate](http://tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate)) smatra da je Zeman ipak praktikovao neku vrstu “tihe autocenzure” po pitanju određenih radikalnih ili polarizujućih umetničkih postupaka ili radova.

Do svoje smrti 2005. Zeman će provesti više od četiri decenije baveći se kustoskim poslom, dok će njegova karijera “nezavisnog kustosa” trajati 36 godina i pokriće više od 200 velikih izložbi. Još od prve, kako piše Doroti Rihter,<sup>237</sup> on uspostavlja sebe kao “autoritativnog kustosa, kao autonomnog i kreativnog proizvođača kulture koji izložbe organizuje nezavisno od institucija”. Tako je Harald Zeman već na početku svoje tada još uvek neimenovane karijere “nezavisnog kustosa” (u periodu *Documenta 5*, zvanična funkcija mu je bila “Generalni sekretar izložbe”, dok ga u svojim pismima većina umetnika i dalje adresira kao “organizatora”) sopstvenim primerom ustanovio kako novu kustosku praksu, tako i njene prepoznatljive pristupe i metode, ali ponudio i sopstvenu figuru kao prototip, kao *idealnu formu* nove figure kustosa.



**Kutije sa dokumentacijom Haralda Zemana u institutu *Getty*, 2015. U preko 850 kutija nalazi se ekstenzivna dokumentacija istraživanja i produkcije njegovih oko 200 izložbi i korespondencija sa preko 20 000 umetnika (više str. 131).**  
© 2015 *The J. Paul Getty Trust*

---

<sup>237</sup> Dorothee Richter, “Artists and Curators as Authors - Competitors, Collaborators, or Team-workers?”, *OnCurating* Issue 19, Zürich, 2012. ([oncurating-journal.org/index.php/issue-19-reader/imprint.html](http://oncurating-journal.org/index.php/issue-19-reader/imprint.html)).



### 6.3 “Nezavisni kustos”, drugi deo: Set Sigelaub i kreiranje scene

Figura i funkcija kustos, naročito u slučaju nama interesantnog “nezavisnog kustosa”, ne bi ni bila predmet ovog i drugih akademskih proučavanja ako bi njena *idealna forma* mogla da se izvede kao jasna, neambivalentna i potpuno definisana; tako figuri Haralda Zemana sada pronalazimo i “drugu stranu”, sa kojom možemo da otvorimo celokupan prostor u kojem ovakva figura i funkcija operiše. U pitanju je rad iza kojeg stoji Set Sigelaub (Seth Siegelaub),<sup>238</sup> kontroverzna i eklektična figura kustosa koji je aktivno operisao polju savremene umetnosti svega osam godina (1964 - 1972.), dok je njegova praksa organizatora izložbi (ukoliko se izuzme rad njegove privatne galerije koja je operisala od 1964 do 1966. u Njujorku<sup>239</sup>), trajala još kraće, i datira se u period između 1968. i 1971.<sup>240</sup>

I pored svog relativno kratkog boravka u svetu savremene umetnosti, Sigelaub, na drugom kontinentu i nekoliko godina ranije, na sličan način na koji i Harald Zeman, predvodi i kanališe nove tendencije i nove metode koje ga jednako kao i kolegu iz Evrope postavljaju na mesto začetnika savremenih kustoskih praksi. Po sopstvenoj izjavi datoj tek 2009, njegova uloga u formiranju scene konceptualne umetnosti na prelazu iz šezdesetih ka sedamdesetim godinama prošlog veka bi nekoliko decenija kasnije bila prepoznata upravo kao uloga “nezavisnog kustosa”.<sup>241</sup> Međutim, budući da je on jedna od svega par figura koje iniciraju formiranje celog ovog polja, njegova funkcija je svojevremeno u SAD, analogno tome kako je Zeman u vreme *Documenta 5* bio prepoznat kao “generalni sekretar izložbe” ili “organizator” u Evropi, u kontekstu Njujorka opisivana kao “trgovac umetninama” (eng. *art dealer*, i u

---

<sup>238</sup> Seth Siegelaub (1941, Njujork, SAD - 26.06. 2013, Bazel, Švajcarska).

<sup>239</sup> Galerija, inicijalno otvorena pod imenom *Seth Siegelaub Contemporary Art and Oriental Rugs* a kasnije preimenovana u *Seth Siegelaub Contemporary Art*, operisala je u 56. ulici u Njujorku od jeseni 1964. do aprila 1966.

<sup>240</sup> *Stichting Egress Foundation* (fondacija koju je Sigelaub osnovao 2000. godine), “Who Is Seth Siegelaub?”, ([egressfoundation.info/node/2](http://egressfoundation.info/node/2)).

<sup>241</sup> “Seth Siegelaub interviewed by John Slyce”, *Art Monthly* 327, jun 2009. ([artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009](http://artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009))

značenju “patron” i “agent”), dok Sigelaub tvrdi da takav opis nije adekvatan, i sebe opisuje kao deo “konteksta onoga što bi se danas (u XXI veku) prepoznalo kao *institucionalna kritika*”.<sup>242</sup>

U smislu onoga što bismo, ponovo, danas prepoznali kao transformisan i utemeljujući gest, Sigelaub kao svoju motivaciju navodi tadašnja “pitanja savremenosti – o objektu umetnosti kao robi, o permanentnosti umetničkog objekta, o jedinstvenom vizuelnom kanonu, o tome šta čini umetnički rad mogućim za posedovati, ili ne...”<sup>243</sup> I zaista, možda na neka od ovih suštinskih pitanja koja adresiraju prirodu umetničkog rada i danas odgovori stižu u formi polemike radije nego kao jasne i neambivalentne izjave, ali se ne može prenebregnuti da je generacija konceptualnih umetnika koju je na određen način “organizovao” Sigelaub ova pitanja jasno postavila u fokus umetničke debate. Međutim, Sigelaubov “praktičan efekat”, da upotrebimo takav izraz, istorijski gledano, seže i dublje u samo tkivo umetničkog sistema; osim što postavlja pitanja u vezi fundamentalnih osobina objekta umetnosti, odnosno umetničkog objekta, kao i figure umetnika i njenog tretmana u okviru birokratsko-ekonomskog sistema umetnosti, Sigelaubova vrsta “institucionalne kritike” se zasniva na eksperimentu *in vivo* i nudi praktične alternative.

Jedna od dve verovatno najznačajnije odlike Sigelaubovog kustoskog metoda i funkcija koja je kasnije postala jedna od onih koje se ugrađuju u opis “nezavisnog kustosa” jeste svojevrsno kreiranje, a svakako održavanje i participacija u određenoj umetničkoj zajednici, odnosno u onome što se danas prepoznaje kao *scena*. Sigelaub u toku kratkotrajnog rada svoje kasnije čuvene galerije, i naročito u jednom intenzivnom periodu od 1968. do 1972, postaje neka vrsta katalizatora i komunikatora okupljanja, razmišljanja i proizvodnje radova onoga što u istoriju ulazi kao njujorška scena konceptualne umetnosti – fenomen koji će svojim iznenadnim pojavljivanjem i posle svega nekoliko godina delovanja nepovratno transformisati teoriju i praksu (naročito savremene) umetnosti. Umetnici čiji se rad direktno vezuje za Sigelaubove

---

<sup>242</sup> Isto.

<sup>243</sup> Isto.

aktivnosti iz tog perioda su Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth i Lawrence Weiner.<sup>244</sup> Prema svedočenju samog Sigelauba, prvo zajedničko interesovanje koji je primetio u okviru ove grupe, koja se vremenom formira u jednu novu scenu, i cilj koji je prepoznao kao sopstveni zadatak, jeste ideja da se dosegne dalje od relativno male i privilegovane grupe umetničke publike koja se tada okupljala oko galerija i muzeja. “To je bilo veoma očigledno upisano i u njihove radove. To više nisu bili umetnici koji bi konstantno proizvodili objekte i akumulirali ih u ateljeima, ili komunicirali sa publikom preko par galerija koje ih zastupaju. Njihovi radovi su odmah i u potpunosti transcendirali taj proces, i zahtevali su da odmah izađu pred publiku.”<sup>245</sup>

U svojevrsnoj “podeli rada” u okviru scene, umetnici su odlučili da kreiraju radove koji “pokušavaju da napuste ograničenja objekta, estetske sudove i privilegovane načine pristupa umetničkom radu”, dok će Sigelaub, uz logističku i finansijsku podršku koju organizuje, kao primarni zadatak imati da osmisli i pronade nove načine kako da se radovi predstave širem tržištu koje nije ograničeno muzejima i galerijama, idealno, način na koji bi umetnik bio u direktnoj komunikaciji sa bilo kojom potencijalnom publikom. Od 1969. godine, Sigelaub sebe naziva jednostavno umetničkim “konsultantom” čiji je zadatak da “organizuje informacije”.<sup>246</sup>

I upravo je pojam informacije bio ključan u Sigelaubovom teorijskom i praktičnom pristupu – nečemu što bismo danas prepoznali kao “kuratiranje scene”. Sagledavajući savremene umetničke i komunikacijske prakse tog perioda, obeleženog radikalnim tehnološkim i društvenim transformacijama koje vode daljem umrežavanju i globalizaciji, i inspirisan, kao i ostatak scene, razvojem tehnologija za reprodukciju i komunikaciju čijom se “kreativnom upotrebom” tada uglavnom bavi industrija marketinga i advertajzinga, Sigelaub dolazi do teorije inicijalne podele informacije na

---

<sup>244</sup> Deo tadašnje scene čiji je Sigelaub inicijator čine i imena kao što su Sol LeWitt, Robert Morris, Adrian Piper, Richard Serra i drugi (u ranijoj fazi rada, na njegovim izložbama učestvuju i imena kao što su Willem de Kooning, Hans Hofmann, Jackson Pollock, Kenneth Price ili Ad Reinhardt).

<sup>245</sup> Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, 1999.

<sup>246</sup> Alberro, *isto*.

“primarnu” (“esencija” samog umetničkog rada, odnosno “ideja” umetničkog rada) i “sekundarnu” (materijalna informacija o postojanju rada koja služi za komunikaciju rada, njegovo “materijalno tkivo” ili prezentacijska forma).<sup>247</sup> Ovaj sistem sagledavanja vrste i uloge informacija će mu omogućiti da “sekundarne informacije” predstavi kao osnovne, jer, kako i sam izjavljuje “koncept ne može da ima prisustvo po sebi, a sekundarna informacija je uslov za postojanje primarne informacije”;<sup>248</sup> drugim rečima, ono što se do sada smatralo “samo” dokumentacijom umetničkog rada, postaje njegova materijalna i ekonomska forma.

A forma “dokumentacije” se upravo ispostavila kao idealna za Sigelaubov kustoski zadatak – donekle po ugledu na tada nove tehnologije korišćene u advertajzingu, Sigelaub uspeva da se reši fizičkog prostora galerije, koji je i inače smatrao “dosadnim i prevaziđenim”, i da svoje operacije kreiranja i održavanja medijske i druge pažnje na sceni vodi iz različitih improvizovanih ili privatnih prostora. Sigelaub počinje da koristi tehnike direktnog slanja pozivnica, kataloga i drugih informacija putem pošte na sve veći broj adresa ljudi potencijalno zainteresovanih za novu konceptualnu umetnost, a umetnički radovi, odnosno njihova dokumentacija, predstavljeni su i u obliku poruke na telefonskoj sekretarici, kao poster, kao mape ili kao fotografije; štampanim medijima, koji su sve više obeleženi novoprimenjenom tehnikom štampe u boji i koji ne znaju kako da predstave oskudne i vizuelno nespektakularne umetničke koncepte, nudi novo i atraktivno rešenje u vidu intervjua sa umetnicima i objavljivanju njihovih fotografija.

Takođe, “dokumentacija” postaje i jedina finansijska ekonomija umetničke scene, koja je u sve većoj meri zainteresovana da proizvodi radove na bazi konceptualnih intervencija u okviru svakodnevnih ili banalnih objekata, okruženja ili situacija, pa je dokumentacija, kao nosilac “vlasništva” nad određenim umetničkim radom, ispraćena odgovorajućim umetničkim sertifikatom koji potvrđuje status dokumenta kao autentičnog umetničkog rada. Često, kako u svojoj knjizi *Konceptualna umetnost i*

---

<sup>247</sup> “Seth Siegelau (1941–2013)”, ArtForum, decembar 2013. ([artforum.com/passages/id=44258](http://artforum.com/passages/id=44258))

<sup>248</sup> Alberro, *isto*.

*politike publiciteta* navodi Albero, u Sigelaubovoj praksi kustosa i “trgovca”, sertifikat je, u odsustvu čak i dokumentacije, bio jedini nosilac materijalnog postojanja umetničkog dela, i jedini njegov aspekt koji je postojao na tržištu.

Kraj svoje relativno kratke ali veoma značajne karijere “nezavisnog kustosa” Sigelaub će obeležiti objavljivanjem poznatog dokumenta/manifesta pod imenom *Ugovor o pravima umetnika i prodaji i transferu umetničkog rada*,<sup>249</sup> svojevrsnog “tipskog ugovora” čiji je zadatak da pomogne umetnicima u direktnom kontaktu sa tržištem i da zaštiti njihova autorska i ekonomska prava. Predstavljanje ugovora je donelo i kritiku od strane dela konceptualne umetničke scene, koja je preferirala stari sistem sertifikata, iako ga nije smatrala adekvatnim, jer se “putem ovakvog ugovora, definitivno ustanovljava priroda umetničkog rada kao robe”.<sup>250</sup>

Sigelaub je u svojoj kratkotrajnoj karijeri kustosa-izlagača u periodu od 1968. do 1971. predstavio 21 izložbu, od kojih se neke mogu videti kao ključne za istovremeno ustanovljavanje i novih kustoskih praksi, i novih praksi konceptualne umetnosti, dok se dve ispostavljaju kao transformativne za svet umetnosti u celini. Izložbom *Xerox Book*, nazvanom po tada najpoznatijoj firmi za proizvodnju fotokopir mašina, predstavljena je prva *izložba-knjiga*, odnosno, prema Sigelaubovim rečima, “izložba koja ne traje 30 dana već izložba koja traje 175 strana”.<sup>251</sup> Ovo je, kako kaže, i prvi put da je kao kustos imao bilo kakve zahteve i restrikcije prema umetnicima po

---

<sup>249</sup> *The Artist's Rights Transfer and Sale Agreement*, poznati tipski ugovor-manifest, na kojem je Sigelaub radio sa pravnikom Robertom Projanskim (Robert Projansky), preveden je na francuski, italijanski, nemački i grčki jezik, a originalna verzija ostaje dostupna preko veb sajta organizacije i izdavačke kuće *Primary Information* ([primaryinformation.org/index.php/projects/siegelaubartists-rights](http://primaryinformation.org/index.php/projects/siegelaubartists-rights)).

<sup>250</sup> Sigelaub je preložio da se ovakva vrsta ugovora “lepi” ili na same umetničke radove ili naročito na “dokumentaciju”, i sam ugovor je objasnio kao jedno “praktično rešenje” za poboljšavanje pozicije i prava autora u okviru trenutne situacije u sistemu umetnosti. Većina kolekcionara je odbacivala nove obaveze i odgovornosti koje su definisane ovim dokumentom i izbegavala je njegovo korišćenje, dok je do danas najpoznatiji i najdugotrajniji korisnik ovog ugovora umetnik Hans Haacke.

<sup>251</sup> “Seth Siegelau: Some remarks on so-called 'Conceptual Art' - extracts from unpublished interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989)”, ([mujweb.cz/horvitz/seth.html](http://mujweb.cz/horvitz/seth.html))

pitanju izložbe umetničkih radova; sedmorica umetnika<sup>252</sup> su bili ograničeni formatom knjige i prostorom od po 25 dodeljenih strana.

*Izložba-kao-knjiga* otvara novo poglavlje u istoriji umetnosti i novi prostor za umetničko delovanje, naočigled oslobođen svih restrikcija a naročito onih nametnutih od strane muzejsko-galerijskih sistema, dok fotokopiranje kao fascinantna nova tehnologija (koja je tada bila veoma nova i veoma skupa, pa je knjiga na kraju, iako pripremljena na fotokopir mašini, ipak objavljena u tehnologiji ofset štampe) inspiriše brojne globalne umetničke eksperimente, deklarativno oslobađa i umetnika i nezavisnog kustosa diktata galerista i izdavača, i otvara sasvim nova pitanja koja kreiraju principi mehaničke reprodukcije, kopije i originala, masovnog umnožavanja, veka trajanja umetničkog rada, “vernosti” kopije originalu, “degradiranja” kopije daljim kopiranjem, i tako dalje. Sigelaubov motiv je bio još i, kako je izneo osamdesetih godina, da “svesno standardizuje materijalne uslove produkcije koji stoje iza procesa pravljenja izložbe”, kao i da dodatnim ravnopravnim dodeljivanjem istog broja strana svim umetnicima “standardizuje uslove izlaganja, u pokušaju da se onda sve rezultirajuće razlike između radova sa istim produkcijskim uslovima sagledaju kao suština svakog pojedinačnog umetničkog pristupa”.<sup>253</sup> I u narednih nekoliko godina Sigelaub će predstaviti više publikacija koje eksperimentišu sa formatima publikacije i rezultirajućim ograničenjima, od kojih je možda najinteresantnija ona koja je pratila izložbu *July/August* iz 1970, gde je grupa od šest kritičara novije generacije<sup>254</sup> dobila po jednak broj strana za svoje tekstove.

Sledeća veoma značajna izložba koju Sigelaub predstavlja 1969. pod imenom *Januarska izložba (January Show)* ulazi u istoriju kao prva izložba koja je izložila (samo) svoj katalog. U jednoj od dve prostorije kancelarijskog prostora za potrebe

---

<sup>252</sup> Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris i Lawrence Weiner.

<sup>253</sup> Paul O'Neill, “Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelau”, *The Internationaler*, No 1, jun 2006. ([curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan\(SethSiegelau\).pdf](http://curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan(SethSiegelau).pdf))

<sup>254</sup> U pitanju su David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard i Hans Strelow.

izložbe iznajmljenog u zgradi koja se nalazi neposredno pored njujorškog muzeja MOMA posetioce je čekao katalog izložbe sa radovima četiri umetnika,<sup>255</sup> dok je druga soba zaista delovala kao kancelarija, sa par umetničkih radova na zidu (koji nisu bili deo kataloga odnosno izložbe) i umetnicom Adrian Pajper (Piper) koja je za vreme trajanja izložbe prihvatila zadatak Sigelaubove “plaćene sekretarice”. Ovim činom i ovom izložbom, institucija galerije ili muzeja ostaje “razoružana” pred umetničkom scenom s jedne strane i pred publikom s druge; proglašavanjem bilo kojeg prostora za “privremenu galeriju” za vreme trajanja izložbe, Sigelaub i njujorška konceptualna scena će konačno primorati velike institucije iz sveta umetnosti da svoje postojanje pravdaju drugačije od pukog posedovanja impresivnih zgrada, ekstezivnih kolekcija, velikih budžeta i političke moći, i da uđu u dijalog kako sa savremenom umetničkom scenom tako i sa savremenom umetničkom publikom.

Iste godine, Sigelaub daje izjavu u kojoj kaže da “katalog sada funkcioniše kao primarna informacija jedne izložbe, i nije više sekundarna informacija. U nekim slučajevima, izložba je isto što i njen katalog”.<sup>256</sup> Ovde je interesantno spomenuti i opservaciju Borisa Budena iznesenu u seriji predavanja i tekstu *Kustos kao prevodilac*, o nemogućnosti postojanja umetničkog dela bez faktora “izloženosti”, koji je garancija mogućnosti socijalne ontologije umetničkog dela;<sup>257</sup> Sigelaub je veoma rano primenio ovo saznanje na domen konceptualne umetnosti, dok je uspešno redefinisao sam koncept izloženosti u skladu sa tada novim tehnologijama i novim praksama komunikacije.

---

<sup>255</sup> Radove na *Januarskoj izložbi* su predstavili Robert Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler i Lawrence Weiner.

<sup>256</sup> “The Playmaker: Seth Siegelaub interviewed by John Slyce”, *Art Monthly* 327, jun 2009 ([artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009](http://artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009))

<sup>257</sup> Boris Buden, “Cultural Translation: Why it is important and where to start with it?”, jun 2006. ([translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/en](http://translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/en)) i Boris Buden, “Towards the Heterosphere: Curator as Translator”, transkript predavanja, mart 2011, The Schildknecht Theatre, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.

Prema sopstvenim izjavama, Sigelaub, koji planski napušta delovanje u okviru savremene umetnosti 1972. da bi se posvetio narednim projektima kao što su izdavaštvo i sakupljanje publikacija iz domena koje je nazivao "progresivnim publikacijama" ili "marskističkim medijima" i kasnije bavljenje istorijom tekstila, sakupljanjem tekstila i publikacija u ovom polju,<sup>258</sup> svoju ulogu "nezavisnog kustosa" je želeo da dovede do tačke u kojoj je sebe uklonio iz pozicije u kojoj donosi bilo kakve "odluke o kvalitetu" u umetnosti; kako je izjavio, "moja svesna odluka je bila da kreiram jednu vrstu okvira u kojem drugi ljudi kasnije mogu da donose odluke o kvalitetu; na primer, izaberem kritičara, koji onda dalje bira umetnike." Svoj tadašnji rad Sigelaub vidi kao proizvod jedne specifične konstelacije: "U to vreme, različite ustanovljene kategorije sveta umetnosti su se rušile jedna po jedna: ideja galeriste, ideja kustosa, umetnika-kustosa, kritičara-pisca, slikara-pisca, sve te kategorije su postajale zamagljene i manje jasne. To je deo političkog projekta šezdesetih godina. Takođe, reč kustos tada nije imala svoje današnje otvoreno značenje, jer su tada kustosi bili ljudi koji su imali posao u muzejima".<sup>259</sup> U intervjuu koji je sa njim vodio Hans Ulrich Obrist 1999. godine, Sigelaub govori o ulozi kustosa kakvu je svojevremeno razvijao: "Gledano unazad, verujem da sam želeo da ulogu kustosa prikažem na način na koji je (ta uloga) manje sakrivena, manje transparentna, jasnija i otvorenija i svesnija svoje odgovornosti u okviru umetničkog procesa. (...) Ključna reč tog perioda je bila 'demistifikacija'. To je proces kroz koji smo pokušavali da razumemo i da budemo svesni svojih akcija; da učinimo jasnijim šta je to što mi i drugi ljudi radimo, da bi to mogli na svestan način da adresiramo kao deo procesa izlaganja umetnosti. Morate da razumete šta je to tačno što kustos radi da biste delimično razumeli šta je to u šta gledate na izložbi."<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Alice Motard, Alex Sainsbury, "Nothing Personal... An Interview with Seth Siegelau" ([ravenrow.org/pdf/39/nothingpersonal\\_an\\_interview\\_with\\_ss.pdf](http://ravenrow.org/pdf/39/nothingpersonal_an_interview_with_ss.pdf)).

<sup>259</sup> O'Neill, *isto*.

<sup>260</sup> "A conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist", TRANS #6, 1999. ([e-flux.com/projects/do\\_it/notes/interview/i001\\_text.html](http://e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html)).



#### 6.4 Idealna forma: nezavisni kustos kao kompozit Sigelaub VS Zeman

Sada dolazimo do mesta poređenja ove dve prototipske figure kustosa koje su skoro istovremeno sa različitih strana Atlantika krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka svojim delovanjem trajno i suštinski promenile kustoske i izložbene prakse, i svet umetnosti postavile na kurs koji je, uglavnom, dominantan i danas. Iz prethodno iznesenog, možda deluje da Sigelaubova “demistifikacija” i Zemanove “individualne mitologije” ne mogu da imaju mnogo toga zajedničkog; ali upravo je percepcija međusobne udaljenosti ova dva pojma dobra ilustracija raspona u kojem jedna “kompozitna”, “idealna forma” nezavisnog kustosa danas operiše. Ako se fokusiramo na ovakvu vrstu definisanja krajnjih tačaka opisa polja u kojem kustos operiše, upravo bi razlike između ove dve figure možda mogle da ponude neke smernice.

Sigelaub je izložbu izjednačio sa knjigom, teoretizirao je sopstveni rad i operisao je sa konceptima; Zeman je na “svom terenu” samo u izložbenom prostoru (što monumentalnijem-to bolje), nije se izrazito bavio teorijskim konceptima, a najradije je operisao sa konkretnim i "realnim" materijalima, kroz “krv i med”, da citiramo naslov njegove recentnije izložbe posvećene umetnosti sa Balkana. Zeman, kako je već izneseno, svoju karijeru gradi u toku više od četiri decenije i kroz više od 200 velikih izložbi, a u polje nezavisnog kuratiranja dolazi kao višestruko visoko obrazovan stručnjak i posle prethodnog rada u instituciji muzeja; Sigelaub, s druge strane, ne stavlja akcenat na formalno obrazovanje, a u svet umetnosti dolazi samoinicijativno i “bočno”, proizvevši dramatične promene u samom polju posle svega nekoliko godina rada i kroz 21 zvaničnu izložbu. Zeman deluje renesansno i plahovito i često se koristi taktikom “sve ili ništa”; Sigelaub je moderan i organizovan, a većina njegovih uspeha je proizvod određene strategije i pregovora; obojica tvrde da je u fokusu njihovog rada umetnik i umetničko delo, dok u praksi obojica temeljno transformišu jednu drugu figuru, figuru publike. Zeman je, takođe, postao epitom za “autorski” i “umetnički” pristup kuratiranju i figura koja stoji za genija-individualca, dok je Sigelaub na sasvim suprotnom polu, sa svojim insistiranjem na kolektivnom radu, na strukturalnom podrivanju ideje autorstva i kao figura koja vremenom devolvira, uklanja sebe iz donošenja “odluka o kvalitetu” i sebe

opisuje kao “organizatora informacija”, kao vrstu “konsultanta” koji radi u interesu scene.

Dakle, ako bi se ovaj raspon kreiran od strane utemeljivačkih figura upisao u “idealnu formu” sadašnjeg nezavisnog kustosa, to je onda osoba koja može biti hiper-obrazovana u formalnom smislu, ali i bez obrazovanja kao početne prednosti; osoba koja može doći iz unutrašnjosti same institucije umetnosti, ali i osoba koja nema umetničko poreklo ili institucionalne veze; osoba koja svoju karijeru vodi uporno i dugo i pojavljuje se na stotinama događaja, ali i osoba koja će jednak rezultat ostvariti veoma kratkom karijerom i manjom serijom izabranih izložbi; osoba koja sebe vidi kao individualnog genija, ali i osoba koja insistira na tome da je ona delegat i predstavnik određene zajednice, grupe ili scene, i da se vratimo na početnu dihotomiju: osoba koja istovremeno i mitologizuje i demistifikuje kako sopstveni rad tako i celokupan svet umetnosti.

S druge strane, ono što ove dve figure povezuje bi se možda moglo i smatrati za ono što je sam centar polja operacija današnjeg nezavisnog kustosa. Obojica su, svako na svoj način, optuživani za spektakularizaciju; Zeman uglavnom u samom izložbenom prostoru, Sigelaub uglavnom kroz korišćenje komunikacijskih tehnologija koje liče na savremene prakse biznisa ili industrije zabave. Obojica slede već diskutovani princip predstavljanja, odnosno “kreiranja” i legitimacije kustosa i novi odnos između kustosa i izložbe, izražen kroz princip da se “kustos predstavlja pravljjenjem izložbe koja ga zauzvrat ustanovljava” (i koji pomalo liči na različite međuzavisnosti i izvrnute odnose u okviru Sigelaubovog koncepta “primarne i sekundarne informacije”); ukratko, funkcija i figura kustosa se ne kreira drugačije nego kroz izložbu. Zatim, obojica su oštro odbacivali principe nacionalnih selekcija i nacionalnih umetničkih scena i praktikovali, kritikovali i proučavali procese globalizacije (u) umetnosti; obojica su u potpunosti osporavali klasične akademske ili kunsthistoričarske kategorizacije umetničkih dela po stilovima, tehnikama ili temama, odnosno, obojica su bili izrazito *savremene* pojave. Možda i najznačanije što spaja ove dve figure jeste njihov neumoran i strukturalan rad po pitanju “deinstitucionalizacije” ili “reinstitutionalizacije” sveta umetnosti; posledica njihovog delovanja je suštinska

transformacija kako sadržaja izložbe, tako i njene lokacije, njene arhitekture, njenog diskursa i njene sveukupne materijalne forme. Svako na svoj način, i Zeman i Sigelaub upućuju na disfunkcionalnost i autizam velikih muzeja i galerija u trenutku velikih previranja i transformacija na umetničkoj i svetskoj sceni; oni takođe upućuju i na celu paletu novih mogućnosti, drugačijih praksi i perspektiva, koje umnogome grade novi svet umetnosti kakav poznajemo danas. Takođe, obojica u svet umetnosti donose i najavu novih, “rizičnih i dinamičnih” poslovnih praksi, koje obeležavaju i globalnu transformaciju ka visoko-tehnološkim i visoko-medijatisanim formama liberalnog kapitalizma.

Dakle, ako ove zajedničke odlike Zemana i Sigelauba uzmemo kao generičke odlike budućeg nezavisnog kustosa, spisak karakteristika bi izgledao otprilike ovako: nezavisni kustos savremene umetnosti jeste osoba koja temeljno preispituje i dovodi u pitanje sve institucije sveta umetnosti, uključujući i svoju; određena osoba može postati kustos samo ako se predstavi konkretnom izložbom koja će potvrditi status kustosa; nezavisni kustos je osoba koja se snalazi i koja je u stanju da manipuliše svetom medija, komunikacije i različitih tehnologija; okvir operisanja nezavisnog kustosa nikada nije nacionalan, i uvek je globalan; nezavisni kustos u svoje ime, u ime umetnika, ali pre svega u ime izložbe ili projekta, mora biti sposoban da se snalazi i u savremenom svetu komercijale i biznisa, fondacija i državnih budžeta za kulturu.

Po pitanju dokumentacije i komunikacije, i Sigelaub i Zeman su pridavali veliki značaj onome što Sigelaub inicijalno naziva “sekundarnom informacijom” (mada je samo kod njega katalog izložbe mogao da postane i “primarna informacija”); obojica su opsesivno sakupljali sve elemente i artefakte umetničkih procesa i izložbi, i obojica su svoje kolekcije posle smrti donirali kao neku vrstu “javnog nasleđa”. Sigelaubova kolekcija i dokumentacija iz perioda njegovih aktivnosti kao nezavisnog kustosa je uglavnom dostupna u arhivi njujorškog muzeja MOMA,<sup>261</sup> dok su sve značajne

---

<sup>261</sup> "The Seth Siegelau Papers in The Museum of Modern Art Archives", MOMA, New York, ([moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelau](http://moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelau))

Takođe, Sigelaub se kasnije posvetio objavljivanju i sakupljanju “progresivnih publikacija” i osnovao *Međunarodni centar za istraživanje masovnih medija* (*The International Mass Media Research Center*)

publikacije dostupne preko veb sajta izdavačke kuće *Primary Information*.<sup>262</sup> Njegov najvažniji uslov za doniranje kolekcija, kako je izjavio kraće vreme pre svoje smrti 2013. godine, bio je upravo da institucija koja želi da ih čuva mora da bude u stanju da obezbedi pristup i istraživanje dokumenata i objekata, kao i da periodično objavljuje rezultate novih istraživanja sprovedenih nad ovim materijalima.

S druge strane, Zemanova ogromna kolekcija, spakovana u stotine kutija, donirana je posle njegove smrti 2005. godine poznatom Istraživačkom institutu *Getty*.<sup>263</sup> Posle izvesnog vremena potrebnog za katalogiziranje i arhiviranje materijala, *Getty* je predstavio kolekciju od desetina hiljada retkih monografija, umetničkih knjiga, foto-dokumentacije i Zemanove korespondencije sa preko 20 000 umetnika, koja se proteže na policama ukupne dužine od skoro 1000 metara.<sup>264</sup> Zemanov princip “organizovanog haosa” je samo delimično važio i za njegovu dokumentaciju; poput reditelja Stenlija Kjubrika, poznatog po svojoj ekstenzivnoj zaostavštini “u kutijama”, Zeman je za svaku od svojih preko 200 izložbi obavljao detaljna istraživanja i čitanja relevantnih knjiga za određenu temu, a takođe je bio poznat po svom insistiranju da ne koristi biblioteke i pozajmljene knjige već da sve knjige moraju da se nabave i da ostanu u njegovoj arhivi, kao dokument istraživačkog procesa svake pojedinačne izložbe. Kao i u slučaju Kjubrikovih filmova, svaka izložba, jednom završena, bivala je spakovana u svoje kutije sa svim dokumentima, svom korespondencijom i svim relevantnim materijalima potrebnim za istraživanje.

---

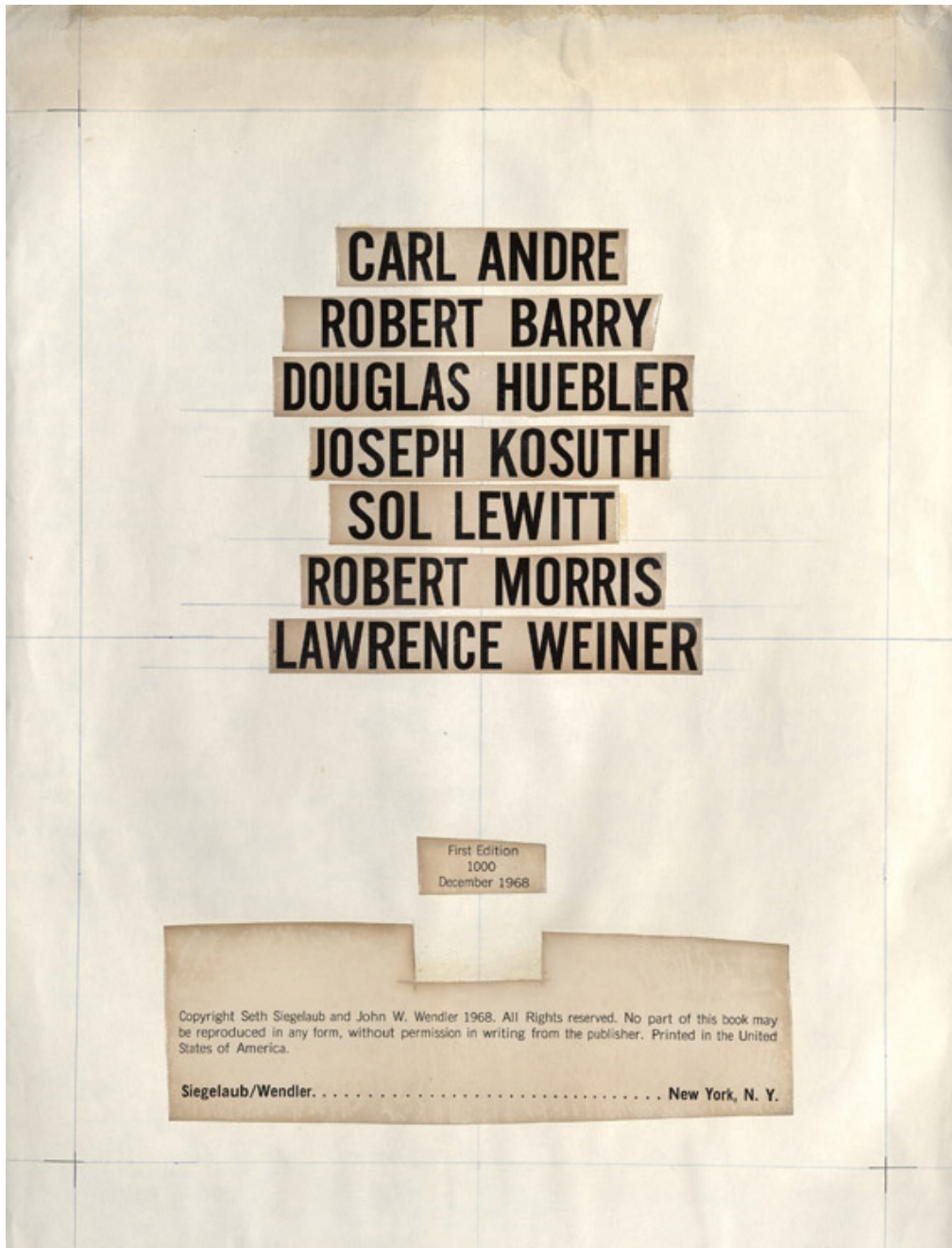
IMMRC) - kolekciju od preko 3000 klasifikovanih publikacija je donirao Međunarodnom institutu za društvenu istoriju u Amsterdamu, delu Holandske kraljevske akademije (*International Institute of Social History - Institute of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences* - [search.socialhistory.org](http://search.socialhistory.org)), dok je u poslednjoj fazi rada bio posvećen sakupljanju tekstila i naročito knjiga o istoriji tekstila, i svoju jedinstvenu kolekciju od 700 predmeta i preko 7000 naslova je ostavio *Centru za društvena istraživanja starih tekstila* koji je i osnovao osamdesetih godina (*Center for Social Research on Old Textiles* [CSROT], *The Textile History Database* - [egressfoundation.info/node/22](http://egressfoundation.info/node/22)).

<sup>262</sup> *Primary Information*, ([primaryinformation.org/pdfs](http://primaryinformation.org/pdfs)).

<sup>263</sup> *Getty Research Institute, Harald Szeemann Archive and Library* ([getty.edu/research/special\\_collections/notable/szeemann.html](http://getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html)).

<sup>264</sup> Podaci koje u intervjuu za magazin *Observer* navodi kustos Istraživačkog instituta *Getty Glenn Phillips* ([observer.com/2013/06/bad-attitudes-harald-szeemanns-landmark-exhibition-was-a-scandal-in-its-day](http://observer.com/2013/06/bad-attitudes-harald-szeemanns-landmark-exhibition-was-a-scandal-in-its-day)).

Ovde možda dolazimo i do ultimadne ključne reči koja povezuje ove dve arhetipske i prototipske figure nezavisnog kustosa savremene umetnosti – a to je upravo “istraživanje”.



**Rekreacija nacrtu za naslovnu stranu izložbe *Xerox Book*, 1968.**

**(MoMA.org)**

## 6.5 Kustosko-centrični diskurs

Sistematsko prisustvo kustosa na sceni i pojava “kustosko-centričnog” diskursa vezuje se za devedesete godine kada se beleži i procvat autorskih kustoskih izložbi, *ijenalnih* izložbi, kao razvoj i širenje programa za kustosko obrazovanje širom sveta i kada dolazi do preorijentacije sistema umetnosti sa muzejsko-galerijskih struktura na *kulturu događaja*<sup>265</sup>. U svojoj knjizi *Kultura kuratiranja i kuratiranje kultura(e)* (*The Culture of Curating and Curating Culture(s)*) koja predstavlja prvi pokušaj istorijskog i tematskog pregleda kustoskih praksi (takođe je važno istaći da je ova istorizacija pisana sa naglašenim fokusom na anglosaksonskom kontekstu), Pol O'Neil (Paul O'Neill) definiše kustoske prakse kao “zasebne prakse medijacije na čiji su razvoj i ustanovljavanje uticali različiti umetnici, kustosi, kustosi-umetnici i kustoski kolektivi koji su preispitali limite i ograničenja umetničkog dela”<sup>266</sup>. Ovde se imaju u vidu prakse koje su pomogle rekonfiguraciji shvatanja o mnogostrukosti učesnika i agenata unutar polja kulturne proizvodnje. Pojava “kustosko-centričnog” diskursa nije samo izraz onoga što se u diskusijama o kuratiranju ustalilo kao *meme* o kustoskoj moći, već je takođe i posledica promene u teorijskim interesovanjima koja se danas orijentišu ka događajima, kontekstima i umetničkim fenomenima radije nego ka tradicionalnoj istoriji umetnosti baziranoj na logici centralnosti umetničkog dela i autorskim pozicijama individualnih umetnika. Interesovanje za istorije kuratorstva je posledica promena paradigme, od primata individualnog umetničkog dela ka kustoskom delovanju i strukturi izložbe. Izložba postaje sve više diskutovana u polju istorije umetnosti i kustoskih studija kao način *proizvodnje znanja* i specifičan oblik *kreativne prakse*.

U istorijskom smislu, razvoj kustoske tehnike i konceptualnog promišljanja izlagačke prakse, te menjanja izlagačkog formata može se pratiti od šezdesetih godina do danas

---

<sup>265</sup> Kulturu događaja ovde podrazumevam kao jedan fenomen široke kulture, i kao istovremeno i fundamentalno istorijski i moderan. Modernost dovodi do razvoja kulture događaja u skladu sa paradigrama individualizma i individualnog iskustva, kao i sa mehanizmima spektakularizacije i medijacije, dok razvoj medija i tehnologije upućuje na ubranu virtuelizaciju kulture događaja. Danas pod kulturom događaja sagledavamo široku paletu fenomena, koji mogu biti vezani za medijatisana iskustva (kraljevska venčanja, velike prirodne katastrofe, Olimpijske igre, pobune i revolucije), medijska iskustva (*reality TV*, društvene mreže i slično), turizam (tematski parkovi, muzeji holokausta ili terora, arheloške lokacije, ekstremna iskustva i sportovi, i tako dalje).

<sup>266</sup> Paul O'Neill, *isto*.

– period u kojem su kako umetnici tako i “primenjeni kritičari” počeli da se bave informacionim sistemima, umetničkim kontekstom, organizacionim taktikama i jezikom medijacije. Kako je izneseno ranije, Set Siglaub i Harald Zeman su među prvima počeli da iniciraju i da se uključuju u kritičke diskusije o tome šta sačinjava produkciju i konceptualizaciju umetnosti.

Kako piše O’Nil, pojava glagola kuratirati (*to curate*) počela je da artikuliše samu praksu kuratiranja (*curating*) kao način proaktivne participacije u procesu umetničke produkcije.<sup>267</sup> Štaviše, rad sa živim umetnicima, učešće u produkciji novih radova i koprodukcije umetničkih radova za tematske, kuratirane izložbe otvorile su scenu za pojavu *kustosa–kao–autora*. Grupna izložba kao kolaborativni medij komunikacije uključuje mnoštvo praksi, disciplina i pozicija, konfigurirajući kompleksnu mrežu odnosa čija analiza osporava kreativno i estetsko razdvajanje umetnosti i njenih modaliteta i delovanja od ostatka kulturnih praksi. To je i jedan od razloga zbog kojih Pol O’Nil imenuje svoj pregled razvoja kuratorstva kao *kulturu kustoskih praksi*, a ne kao *kustosku umetnost*.

Umetnički kritičar Majkl Brenson (Michael Brenson) naziva devedesete godine *kustoskim trenutkom*<sup>268</sup>, primećujući da “ambicije, metodologije i lični stilovi kustosa odgovornih za velike međunarodne izložbe savremene umetnosti postaju esencijalne za scenu jednako kao i proizvodnja individualnih umetničkih radova”.<sup>269</sup> Kustoski trenutak je istorijska raskrsnica u svetu umetnosti na kojoj određeni individualni kustosi postižu hipervizibilnost bez presedana i kada kustoske prakse počinju da se percipiraju kao međunarodno umreženi modaliteti individualnih kreativnih praksi koji postaju institucija po sebi. Diferencijacije pojedinačnih metodologija i kustoskih politika unutar globalnih mega-izložbi koje problematizuju centralnost zapadne Evrope u izmenjenim okvirima globalnog sveta umetnosti možemo pratiti od pariške postavke *Magiciens de le Terre* 1989. godine kustosa Žan Iber Martena (Jean-Hubert

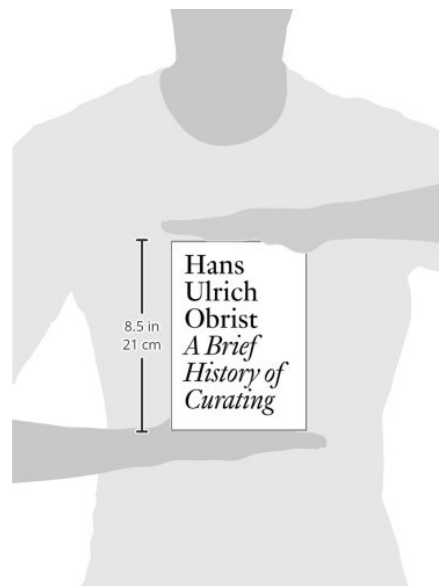
---

<sup>267</sup> Paul O’Neill, *The Culture of Curating and Curating Culture(s)*, MIT Press, 2012, str 5.

<sup>268</sup> Michael Brenson, “The Curator’s Moment”, *Art Journal Vol 57/4*, 1998.

<sup>269</sup> isto.

Martin) koja je uključivala preko stotinu umetnika, od kojih više od polovine nisu bili evropskog porekla. Ulazak u ideologiju reprezentacije ovakvih izložbi bi, međutim, pokazao da participacija i uključenje u dominantni sistem ne znače istovremeno i politiku dekolonizacije, upravo kao što je svojevremeno i Griselda Polok (Griselda Pollock) pokazala da uključivanje žena umetnica u liniju dominantne umetničke naracije suštinski izgrađene na maskulinom diskursu ne predstavlja feminističku intervenciju<sup>270</sup>. Da bi se umetnički rad, izložba ili istoričarsko-umetničko čitanje videli kao intervencija u dominantne diskurse umetnosti, nije dovoljno samo priključiti subjekte isključene diskursom postojećem narativu, već je potrebno izmeniti analizu samu i zasnovati novi i drugačiji diskurs.



---

<sup>270</sup> Kada je Griselda Pollock govorila o kritici kanona, formulisala ga je upravo kroz koncept intervencije, ili jednog "bočnog prilaza" nečemu što možemo nazvati institucionalnom reprodukcijom autoriteta i istine istorije umetnosti. Prema njenom tumačenju, intervencija predstavlja čin koji "dolazi iznutra", iz jednog dela celine, i koji, u kontekstu kulture u kojem se ovde krećemo, ukazuje na strukturalne probleme akademskih disciplina i savremenih politika izlaganja, istovremeno ukazujući i na njihove veze sa materijalnim i društvenim praksama koje nas okružuju. Čak i ako govori jezikom manjine, lokalnog ili partikularnog, njeni efekti su univerzalni. Osobina intervencije nije "popunjavanje praznina" ili "dopunjavanje istorije" nečim što je izostavljeno, propušteno ili manje poznato – njena osobina je upravo prozivanje, ukazivanje na i imenovanje kanona, dakle nečega što je sveprisutno u naraciji, vrednovanju i kategorizaciji umetničkog delovanja."

Videti: Griselda Pollock, "Feminističke intervencije u istoriji umetnosti", u *Uvod u feminističke teorije slike* (urednica: Branislava Anđelković), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.



## 7. UMETNIK I KUSTOS

### 7.1 Gramatika izložbe: Diskusije povodom pitanja kustoskog autorstva

U novembru 2009. godine *Manifesta Journal* za savremenu umetnost i kuratiranje predstavio je provokativni temat pod nazivom "Gramatika izložbe"<sup>271</sup> u kome je postavio pitanje jezika kustoskih praksi, pa samim tim i njihovog mesta u umetničkim i intelektualnim diskursima autorstva koje je klasična tradicija obuhvatala konceptom i statusom *ars liberalis*<sup>272</sup>. Ako to možda i nije bila namera autora ovog temata, onda je u pitanju produktivni nesporazum između akademskih disciplina (kao što je to npr. nova istorija umetnosti ili nova kritička teorija umetnosti) i onoga na šta referišemo pod terminom "umetnička scena" (umetničke, kustoske, kritičarske, menadžerske, programatorske, uredničke i druge prakse koje kreiraju umetničko polje delovanja u aktualnosti, kroz proces zbivanja, događanja, strateškog grupisanja, profilaciju i odnos snaga).

U središtu ove debate, Piter Ozborn (Peter Osborne), predavač na univerzitetu u Middlesexu i teoretičar konceptualnih umetničkih praksi izneo je devet tačaka<sup>273</sup> u kojima je negirao osnovne pretpostavke temata o gramatici kuratiranja (*curating*): "Curating ne poseduje jezik, pa samim tim nema ni gramatiku ... Dobar curating treba

---

<sup>271</sup> *The Grammar of The Exhibition* (Manifesta Journal No 7), urednici: Viktor Misiano i Nathalie Zonnenberg, redakcija za izdanje *Gramatika izložbe*: Zeigam Azizov, Claire Bishop, Hedwig Fijen, Francesco Manacorda i Filipa Ramos, Amsterdam, 2009.

Ovde je takođe važno napomenuti i da je *Manifesta žurnal* kao jedan od prvih i najuglednijih časopisa koji je postavio kustoske prakse u središte svog bavljenja, što je već navedeno, proizveo značajne zaključke u polju teoretizacije kustoskih praksi.

<sup>272</sup> Koncept i status *ars liberalis* (slobodnih umetnosti) je barem u sferi likovnih umetnosti mesto koje je osvajano, pa čak i korišćenjem taktičkih sredstava, a ne mesto koje je dato. *Ars liberalis* u antici i srednjem veku obuhvataju discipline gramatike, retorike, logike, aritmetike, geometrije, muzike i astronomije, a ne i umetnosti koje su vezivane za antički pojam *techne* (kao što su to de facto likovne umetnosti). Rasprava o gramatici izložbe, po svojoj argumentaciji i efektima podseca na rasprave i diskusije koje su se u 15. i 16. veku vodile povodom statusa likovnih umetnosti. Iskaz "gramatika izložbe" po mnogo čemu podseća na Horacijev iskaz "slika je kao pesma" (*ut pictura poesis*) koji je u periodu renesanse poslužio kao dokaz za jednakostatusnost poezije i slikarstva, odnosno za prihvatanje slikarstva u *artes liberales*. Vidi: Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, New York, 1967.

<sup>273</sup> Peter Osborne, "9 Points by Peter Osborne", u *The Grammar of The Exhibition* (Manifesta Journal No 7), Amsterdam, 2009.

da bude kao dobro pisanje, ono treba da bude nevidljivo za čitaoca/posmatrača zato što je nemoguće razlikovati ga od onoga što prikazuje ... *Curating* takođe nije ni žanr – žanr čega? Institucionalnog menadžmenta umetnosti? ... *Curating* se razlikuje od drugih kulturnih praksi svojom kompleksnom institucionalnom istorijom i politikom koje su povezane (ali postavljene iza) tih praksi i koncepta umetnosti ... Recentni kustoski pokušaji “igre” sa određenim aspektima izložbe više su se brinuli o marketingu, publicitetu i proizvodnji publike, nego što su imali veze sa imanentnim osobinama kustoskih projekata ili radova koje su prikazivali ... “.

Ideja *curating*-a kao “jezika” ili pak ideja “kustoskog rada (dela)” za Pitera Ozborna nije osnovana, jer osmišljavanje kustoskog rada kao neke vrste “umetničkog gesta” negira osnovni koncept egzistencije kuratorstva u okviru sintagme *curating art*, što je po ovom autoru jedina forma u kojoj je kustoski rad moguće razmatrati.<sup>274</sup>

Po Ozbornu je kuratorstvo “govorni čin u institucionalnom diskursu umetnosti”. Međutim, ukoliko izjavu “*curating* nema gramatiku” posmatramo kao tekst, onda u Džonatan Kalerovskom (Jonathan Culler) zaokretu vezivanja teksta i konteksta kroz dijagram *tekst/kontekst*<sup>275</sup> možemo reći da zaključci tipa – “*curating* postoji jedino relaciono, u sintagmi *curating art*” ili “*curating* je samo govorni čin u institucionalnom diskursu umetnosti” ili “*curating* = selekcija, naručivanje radova, aranžman i prezentacija radova” – proizvode kontekstualizaciju ili uokviravanje tog teksta koja retroaktivno omogućava da i sam tekst bude ispisan kao takva vrsta izjave. Drugim rečima, kroz svoju kritiku temata Manifesta žurnala, koji moguće i ima vandiskurzivnu nameru “unapređivanja društvenog statusa jedne menadžerske figure” kako piše Piter Ozborn, ovaj autor takođe vrši i specifičnu kontekstualizaciju

---

<sup>274</sup> Peter Osborne, *ibid.*

<sup>275</sup> Preplitanje teksta i konteksta je u semiološkim teorijama važan element interpretativnog statusa, budući da se “čitanje teksta” ne odnosi linearno prema pozitivističkim znanjima o okolnostima stvaranja (umetničkog) dela/kontekstu. Tekst (izjava, artefakt) je prema Jonathanu Culleru samo morfološka osnova za kontekst (istorijsko okruženje, diskurs) sa kojim ga dovodimo u vezu. Kontekst je, drugim rečima, sam tekst, te se stoga sastoji iz znakova koji zahtevaju interpretaciju. Ono što mi posmatramo kao pozitivističko znanje, proizvod je interpretativnih izbora bilo da je u pitanju istoričar umetnosti ili neki drugi posmatrač. Subjekt je uvek prisutan u konstrukciji koju proizvodi. Zbog toga Kaler predlaže da se ne govori o kontekstu, već o “uokviravanju”.

Vidi: Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, 1988.

kustoskog rada i to u kanonskim praksama galerija i muzeja i u nekoj vrsti čvrste poslušnosti standardno institucionalnoj preraspodeli uloga.

Nasuprot stanovištu Pitera Osborna, teoretičarka, kustoskinja i umetnica Mike (Mieke) Bal smatra da postoji jezik kustoskih praksi i da ga možemo promišljati na planu sintakse<sup>276</sup> tj. pravila odnosa među elementima. Sintaksa se tu pojavljuje kao strukturni princip koji proizvodi meta-narativ izložbe kao celine, po kinematografskom principu montaže, uspostavljajući, ili barem ohrabrujući “*afektivne veze*, ne samo između posmatrača i umetničkog dela, već takođe i između samih umetničkih dela”<sup>277</sup>. Jednako kao i Osborn, Balova analizira kustoske prakse u muzejsko-galerijskom okruženju, što joj za uzvrat pomaže da uvede koncepte pozornice i mizanscena (*mise-en-scène*)<sup>278</sup> u gramatičku strukturu izložbe. Svakako, na jednom nivou galerijski prostor zaista i funkcioniše kao pozornica koja izoluje posmatrača *od* umetnosti. Kustoski aranžman umetničkih objekata, s druge strane, već unapred uključuje kretanje kroz prostor i samim tim sagledava arhitekturu, umetničke radove i posmatrača kroz neku vrstu *tableau vivant*-a koji ima svoju unutrašnju, ne uvek i predvidivu, dinamiku. Mike Bal piše: “U pozorištu, *mise-en-scène* figuriše kao materijalizacija teksta u formi pristupačnoj publici; u pitanju je medijacija između predstave i brojnih individua koje čine publiku tj. umetnička organizacija prostora u koji je komad postavljen. Kao rezultat tog aranžmana, različite sekcije fiktivnog prostora i vremena smeštaju (*accommodate*) fiktivne aktivnosti “glumaca”, koji izvode svoje uloge kako bi izgradili zaplet. U slučaju izložbi, uloga glumca nije ograničena na objekte postavke, već su akteri i posetioci i objekti, a njihova međusobna interakcija konstituiše izložbeni komad. *Mise-en-scène* indikuje sveobuhvatnu umetničku aktivnost, čiji rezultati skrivaju i osnažuju izvođenje

---

<sup>276</sup> Mieke Bal, “Exhibition as a Syntax of the Face”, u *The Grammar of The Exhibition* (Manifesta Journal No 7), Amsterdam, 2009

<sup>277</sup> Mieke Bal, *ibid.*

<sup>278</sup> Mizanscen je ovde značajno i definisati kako bi se pojasnio prenos termina iz medija pozorišta u medij izložbe. Mizanscen u doslovnom smislu znači “staviti na binu”. U pitanju je izraz koji se koristi kako bi se opisali dizajnerski aspekti pozorišne ili filmske produkcije, što suštinski znači “pričanje priče” kako u vizuelno-umetničkom smislu kroz scenario u slikama (storyboarding), kinematografiju i dizajn pozornice, tako i u poetsko-umetničkom smislu kroz režiju. Mizanscen se u filmskoj kritici takođe naziva i “velikim nedefinisanim terminom”, što bi u slučaju prenosa ovog pojma na sintaksu osporavanog “kustoskog rada”, takođe značajno pomenuti. Opis termina preuzet iz: (en.wikipedia.org/wiki/Mise\_en\_scène), 05.06.2015.

konkretno realizacije umetnosti. U svojoj mobilnosti i promenljivosti vezanoj za vreme trajanja izložbe, mizanscen funkcioniše i kao metafora izložbenog iskustva, budući da proizvodi afektivne veze sa posmatračima, između ostalog, i na bazi prostornih aranžmana. *Mise-en-scène* je sintaksa u tri dimenzije.”

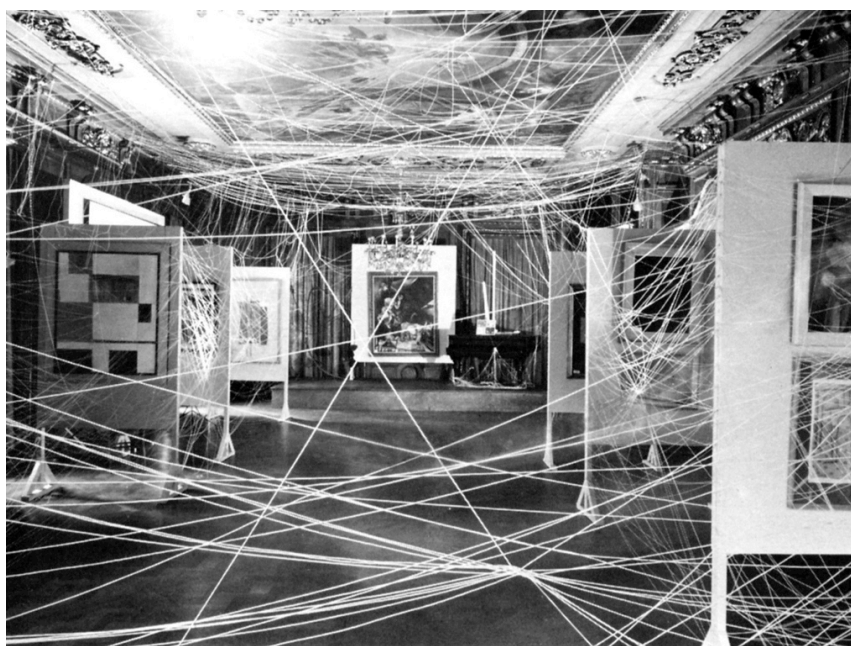
Dakle, izložba ima gramatiku, *curating* ima jezik, elementi njegove sintakse su galerijski prostor, umetnička dela, arhitektura postavke, posetioci; “kustoski rad” počiva na medijaciji ovih elemenata i proizvodnji *fiktivne situacije* – to je ono što bismo mogli zaključiti iz izvođenja teze Mike Bal koja se razvija po analogiji sa klasičnim teatrom i smešta kustoski čin negde na tromeđi uloge scenografa, reditelja i dramaturga u jednoj klasičnoj predstavi. U skladu s tim, Mike Bal takođe implicira da je jezik izložbe postavljen u funkciju kreiranja jednog podvojenog prostora fikcije (muzejsko-galerijski institucionalni prostor u kojem se izložba razvija kao komad) i totalnog menadžmenta emocija (sprem šire formulisanog kruga posetilaca). Mike Bal ovde govori o mogućoj ulozi kustosa u kreiranju izložbenog komada, koja nije svodiva na “istančani ukus” u selekciji umetnika i umeće raspoređivanja objekata u izlagačkom prostoru.

Uvid u heterogenost individualnih kustoskih praksi pokazuje da postoje modeli kustoskog delovanja koji nisu svodivi na institucionalni menadžment i servisnu ekonomiju u polju kulturne produkcije. Konsekvence ove pretpostavke bi se svakako doticale pitanja *gramatike izložbe* ili *jezika kustoskog rada*, ali bi takođe pokrenule i pitanje upotrebe tog jezika u aktuelnim društvenim i kulturnim praksama, te načina na koji taj jezik interveniše u dominantnom institucionalnom poretku i diskursu kulture i umetnosti.

## 7.2 Konvergencije i divergencije umetničke i kustoske prakse:

### Izložba kao Medij

Razvoji kustoskog kritičima, eksperimenta u mediju izložbe, kao i (samo)refleksije izlagačkog procesa doprineli su razvoju diskusija o pitanju granica između kustoskog i umetničkog rada. Pol O'Neil će u svojoj tematizovanoj istoriji kuratorstva posvetiti ovoj problematici čitavo poglavlje, dovodeći u vezu akt kuratiranja izložbe sa onim što Pjer Burdje (Pierre Bourdieu) naziva "kulturnom proizvodnjom vrednosti umetnika i umetnosti".<sup>279</sup> Po O'Nilu, proizvodnja izložbe predstavlja način da se izvrši konverzija subjektivne vrednosti i personalnog izbora "primarnog materijala umetnosti" u socijalni i kulturni kapital, uz napomenu da "vrednost koju generišu umetnici i kustosi kao proizvođači izložbe podrazumeva konflaciju umetničkog i kustoskog rada"<sup>280</sup>. Tu zajedničku umešanost nije moguće lako odvojiti, niti jednostavno spojiti u neku vrstu singularnog gesta izlaganja, zbog čega će mnogi teoretičari i praktičari umetnosti razviti svoju argumentaciju upravo na ovu temu.



**Marcel Duchamp, instalacija *Sixteen Miles of String*, izložba *First Papers of Surrealism*, New York, 1942.**

<sup>279</sup> O'Neill, str 87; Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press, 1993, str. 261.

<sup>280</sup> O'Neill, *isto*, str. 87.

S jedne strane, vrednost umetničkog rada je u svetu umetnosti tradicionalno viđena kao veća i misaono značajnija od vrednosti kustoskog rada čija percepcija je često redukovana na birokratsko-tehnokratsku operacionalizaciju. S druge strane, postoji (razložna) tendencija da se izložba posmatra kao specifična forma koja poseduje sopstvene prostorne kvalitete, osobine i modalitete.

Po nekim tumačenjima, jasno se odvajaju ova dva polja produkcije u kulturnom kontekstu – s jedne strane je umetnička proizvodnja autonomnog dela, a s druge distribucija umetničkog dela koja se svodi na birokratsko-tehničku operaciju. U svojoj studiji kuratorstva kao forme brige i prisile Vesna Madžoski naglašava ovu podvojenost izvedeći je iz koncepata ukorenjenih u antičkim filozofskim tumačenjima poetike: “U domenu koji zovemo umetnošću kao da postoji permanentna dijalektička borba između dva pola: *poiesis* (produkcija, kompozicija, magična procedura) i *oikonomia* (upravljanje, raspoređivanje, menažment, organizovanje)”.<sup>281</sup> O’Neil pak sličnu polarizaciju pronalazi u kritici i refleksiji pojma “kulturne industrije” Teodora Adorna i Maxa Horkheimera, koji tvrde da proizvodnju umetnosti zahvata proces *standardizacije* koji odlikuje popularizovana masovna zabava i potrošnja na račun umetnosti i individualizma<sup>282</sup>: Adorno uspostavlja ono što bi se moglo nazvati dijalektikom između *kulture* (umetnici, autori, proizvođači) i *administracije* (menadžeri, organizatori, kustosi) od kojih ovo drugo implicira podređenu i institucionalizujuću funkciju, i implicira da je “umetnost uvek pod rizikom da bude nadjačana tehničkom superiornošću organizacionog tipa administracije”<sup>283</sup>. Samim tim, organizacioni tip administracije se čita kao neutralizujuća, birokratizujuća snaga unutar kulture koja postavlja restrikcije nad potencijalnošću autonomne forme progresivne umetničke proizvodnje. Adornova kritika beleži šizmu između kulture kao individualne kreativnosti i organizacije kao kontraproductivne snage koja radi nasuprot te nezavisnosti. Umetnik i kustos u tom smislu mogu biti viđeni kao opozicioni agenti od kojih prvi teži očuvanju autonomije umetničkog čina, a drugi

---

<sup>281</sup> Madžoski, *isto*, str 9.

<sup>282</sup> Theodor Adorno, Max Horkheimer (1944), *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, ([marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm](http://marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm)), avgust 2015.

<sup>283</sup> Vidi: Theodor Adorno, *The Culture Industry*, London, 1991, str. 108; takođe: O’Neill, *isto*, str. 88.

zatvara taj čin u heteronomiji organizacije i institucionalnog aparata kulture. Drugim rečima, *interna* (unutrašnja) organizacija umetničkog dela je domen umetnika, dok je *eksterna* (spoljašnja) organizacija – distribucija, medijacija, reprodukcija i administracija – nešto što leži u domenu tehnika kulturnih industrija.<sup>284</sup> Organizator ili kustos bi u tom smislu uvek bili na strani *eksternalizatorske* i kontrolne tendencije (odnosno, brige i prisile, kako je već diskutovano u prethodnim poglavljima). Za Adorna kreativna i autonomna strana umetnosti stoji nasuprot organizatorskim, eksternalizujućim i kontrolnim tendencijama; tehnologije poput novina, radija ili televizije samo prenose informacije široj publici kao nasilni ideološki aparati koji su vezani za moć i racionalizaciju dominacije. Međutim, jedan od problema pravolinijske primene adornovskih konfliktnih pozicija na svet savremene umetnosti je ne-fiksni karakter internog i eksternog domena delovanja (o čemu je već bilo reči u prvim poglavljima ovog rada koja su se ticala institucionalne kritike). Drugo, stiče se utisak da se pitanje medijacije ili medija svodi samo na jednosmernu alatku masovne komunikacije i potrošnje, što je čitanje koje je višestruko problematizovano kroz umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina, a naročito kroz prakse devedesetih. Još su Bertold Brecht (Brecht) i Nikola Tesla<sup>285</sup> govorili o mogućoj višesmernosti i alternativnoj upotrebi radijskog medija, dok su kasnije teorije medija od Maršala Mekluana (Marshall McLuhan) pa nadalje (čiji razvoj, interesantno, koincidira sa razvojem kustoske prakse) pronalazile transformativne i subverzivne mogućnosti *unutar* samog medija, upravo kao i prostor autonomije, kreativnosti i izraza (mogli bismo reći i *poruke* u McLuhanovskom smislu).

Spekulišući o konflacijama umetničkog i kustoskog rada u mediju izložbe O'Nil se vezuje za Rejmond Vilijamsov (Raymond Williams) pojam medija kao “nečega što ima sopstvene specifične i determinišuće osobine”<sup>286</sup>. Za O'Nilu je izložbeni prostor

---

<sup>284</sup> Adorno, *isto* 107-131.

<sup>285</sup> “The Radio as a Communication Apparatus”, u Bertolt Brecht, *On Film & Radio*, Methuen Publishing, London, 2001, str 41–46; tekst se takođe može naći na: [telematic.walkerart.org/telereal/bit\\_brecht.html](http://telematic.walkerart.org/telereal/bit_brecht.html)

Nikola Tesla je radio na tehničkom rešenju radio emitovanja (*broadcasta*) upravo u pravcu u kojem je Brecht kritikovao radio kao jednostrani (*one-sided*) model komunikacije. Tesla je mislio radio kao model bežične komunikacije koji spaja brojne pošiljaoce i primaocce i imao odlučujuću ulogu u razvoju dvosmerne (*two-way*) radio komunikacije.

<sup>286</sup> Raymond Williams, *Keywords*, London, 1983, (revised: Oxford University Press, 1985.), str. 204.

forma koja migrira između haptičkih, vizuelnih i auditivnih odnosa: “Izložba je prostorno-temporalni fenomen, arhitektonska struktura koja poseduje potencijalne planove za interakciju sa posmatračem: (1) ona okružuje posmatrača koji se kroz nju kreće (2) ona delimično interreaguje sa posmatračem (3) ona sadrži posmatrača u prostoru postavke.”<sup>287</sup> O’Nil takođe uvodi termine *pozadinski prostor/pozadina*, *središnji prostor* i *prednji prostor/pročelje* kao referencijalne tačke u izlagačkoj konstrukciji, odnosno kao prostorne koordinate koje reprezentuju organizacione strategije i planove interakcije kroz koje izložba otvaruje svoju formu i obezbeđuje iskustvo. Po O’Nilu, *pozadinski prostor* predstavlja arhitekturu izlagačkog prostora koja obuhvata izloženi materijal i publiku – to je primarni sloj izložbe koji može varirati od neutralne bele kocke do manje-više upečatljivog dizajna. *Središnji prostor* je teritorija sa kojom posmatrači interreaguju i koja je oblikovana u određenom maniru, uključujući dizajn izložbe i aranžman umetničkog prostora pre nego što će radovi biti u njega postavljeni – struktura izložbe, osvetljenje, galerijski nameštaj, mesta za sedenje, itd. Ovaj prostor usmerava kretanje posmatrača, mobilišući ga u osmišljenim pravcima. *Prednji prostor* je prostor sadržaja, odnosno izloženih radova i načina na koji su prikazani i postavljeni u izložbenu formu. To je prostor u kojem su posmatrači postavljeni u aktivni odnos subjekt-objekt i u kojem zapravo interreaguju sa artefaktima – video radovima, skulpturama, slikama, instalacijama, performansima – svaki pojedinačni rad predstavlja autonomni sadržaj u odnosu na celinu izložbene strukture, ali je i deo te specifične strukture i celine iskustva izložbe.<sup>288</sup> Ova tripartitna organizaciona kategorija izlagačkog prostora nije samo podređena administraciji selektovanih radova za potrebe određene izložbe, već takođe predstavlja nešto što čini izložbu koherentnom i što uslovljava njenu konačnu formu kao celovito iskustvo.

Savremeno kuratorsvo, dakle, prema O’Nilu možemo shvatiti kao integralni deo kulturne proizvodnje onako kako ju je video Burdje – kao kolektivnu praksu.

“*Subjekt* proizvodnje umetničkog dela – njegove vrednosti, ali takođe i značenja – nije samo proizvođač koji kreira objekt u svojoj materijalnosti, već radije čitava grupa

---

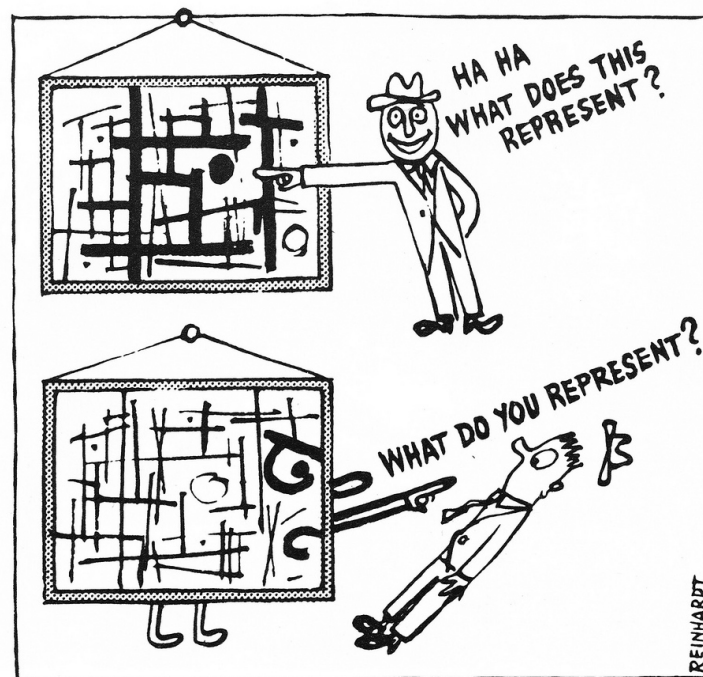
<sup>287</sup> O’Neill, *isto*, str. 90.

<sup>288</sup> Ova tripartitna struktura izlagačke forme koja obuhvat tri sloja ili tri aspekta prostornosti je originalna teza Paul O’Neilla. Više o tome O’Neill, *isto*, str. 92-93.



posrednika koji su angažovani u tom polju. Među njima su proizvođači radova klasifikovani kao umetnici (veliki ili mali, poznati ili nepoznati), kritičari svih ubeđenja (koji imaju određenog autoriteta u svom polju), kolekcionari, podrednici (*middleman*), kustosi, itd. – ukratko, svi oni koji su vezani za umetnost, koji žive za umetnost i u različitoj meri od umetnosti, i koji se međusobno konfrontiraju u borbi koja se ne odnosi samo na različite poglede na svet, već i na različite poglede na umetnost, i koji kroz te borbe učestvuju u proizvodnji vrednosti umetnika i umetnosti.<sup>289</sup>

Burdje, dakle, smatra da nije moguće izgovoriti singularno ime proizvođača umetnosti, već da taj proces obuhvata celokupnu socio-kulturnu sferu. On artikuliše polje kulturne proizvodnje kao *deljeni jezik* svih onih koji su uključeni u to polje. U tom smislu umetnici i kustosi su kooperativni proizvođači, njihovo polje delovanja je zajedničko, ne samo kao prostor deljenog jezika, već i kao materijalni prostor proizvodnje u javnosti putem javnog prikazivanja ili izlaganja.



**Ad Reinhardt, *What do you represent?*, 1946/47.**

<sup>289</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, 1994, str. 261.

### 7.3 Dizajn izložbe i pitanje kustoskog potpisa

Ekspanzija pojma umetničke prakse uključuje kuratiranje (*curating*) kao još jedan od potencijalnih medija, što odlikuje promenu od umetnički-centrirane kulturne hijerarhije ka diskursu produkcije koji predstavlja još jedno prošireno polje proizvodnje umetnosti. Umetnička praksa kasnih osamdesetih i ranih devedesetih je počela da inkorporira kustosku strategiju, metodologiju i *izložbeni dizajn*. Termin *umetnik-kustos* koji je nekada jednostavno referirao na izložbe koje kuratiraju umetnici, Gavin Vejd (Wade) je primenio na sve one praktičare koji koriste izložbeni dizajn, arhitektonske strukture i kustoske strategije kao vid prezentacije sopstvenog rada, zajedno sa radom drugih umetnika.<sup>290</sup> Vejdove teorijske refleksije i izlagačka praksa posvećene su osmotičkom međupolju delovanja umetnika i kustosa. On smatra da izložbeni dizajn može biti osmišljen kao estetski koncept, tj. da može postati neka vrsta interfejsa (*interface*) kako za umetnike i umetničke radove koji se susreću i interreaguju sa prethodno osmišljenim prostorom (estetskim konceptom izložbe kao integralnim delom kustoske strategije), tako i za posmatrača za koje osmišljena situacija izložbene postavke predstavlja specifično iskustvo.<sup>291</sup>

Teoretičar i umetnik Hans-Diter (Hans-Dieter) Huber odlazi još dalje u pravcu tumačenja ove fuzije uloga umetnika i kustosa, tvrdeći da je savremeno kuratorstvo transformisano u “nešto poput potpisa, u specifični stil, specifičnu sliku – ime koje se može dovesti u vezu sa pojedinačnim kustosima. Nešto što je nekada karakterisalo rad umetnika, tačnije njegov stil, potpis i ime, sada postaje istinski rad kustosa”<sup>292</sup>. Grupna izložba kao principalni medij kustoske samoartikulacije pojavljuje se i u polemikama britanskog kritičara i kustosa Džonatana Votkinsa (Jonathan Watkins) objavljenim u časopisu *Art Monthly*<sup>293</sup>, koje polaze od ideje da se objekti pretvaraju u

---

<sup>290</sup> Vidi: “Artist-curator Gavin Wade on authorship, curating at Eastside Projects and the post-industrial city”, časopis *On Curating* br. 19, ([on-curating.org/index.php/issue-19-reader/artist-curator-gavin-wade-on-authorship-curating-at-eastside-projects-and-the-post-industrial-city.html](http://on-curating.org/index.php/issue-19-reader/artist-curator-gavin-wade-on-authorship-curating-at-eastside-projects-and-the-post-industrial-city.html)).

<sup>291</sup> Wade, *isto*.

<sup>292</sup> Hans-Dieter Huber, “Artists as Curators – Curators as Artists”, u *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, ur. Ute Tischler & Christoph Tannert, Berlin, 2004, str. 126.

<sup>293</sup> Jonathan Watkins, “The Curator as Artist”, *Art Monthly* No 111, 1987, str. 27.

umetnost putem kritičkog pisanja o njima, sa referencom na Oskar Vajldov (Oscar Wilde) tekst *Kritičar kao umetnik* iz 1890. godine.<sup>294</sup> Votkinsov argument je da nevidljivost kustoske ruke može osnažiti “verovanje da umetnost govori za sebe”, dok zapravo “izložba predstavlja medij kroz koji se odvija komunikacija između umetničkog dela i publike”.

Jedan od primera ovakve fuzije umetničkog i kustoskog rada, koja ujedno tematizuje i sopstveni proces je izložba *Ja sam kustos (I am a Curator)* umetnika Per Hutnera (Hüttner), (ovde umetnika-kustosa), održane u *Chisenhale* galeriji u Londonu 2003. godine. Za potrebe ove izložbe šest međunarodnih kustosa izabralo radove koji su odloženi (deponovani) u galerijskom prostoru, Gavin Vejd je dizajnirao lako pomičnu strukturu zidova, arhitekturu koja se mogla koristiti u različitim postavkama, dok su posetioci dobili priliku da svakog dana naprave novu izložbu od izabranih radova. Umetnički radovi su bili dostupni publici (u ovom slučaju i učesnicima – selektorima i kustosima postavke) kroz indeks-kartice koje je priredio Skot Rigbi (Scott Rigby) i koje su omogućile orijentaciju kroz izlagačke materijale. Rezultat Hutnerovog koncepta bila je mutirajuća izložba u kojoj se umetnik-kustos pojavio u ulozi organizatora i producenta, a publika aktivirala u ulozi kustosa kao selektora i aranžera postavke. Svaki dan je rezultirao novom izložbenom postavkom koja bi bila dokumentovana i *upload*-ovana na veb-sajt galerije. Po Hutneru<sup>295</sup> je ovaj rad trebalo da, putem demokratizacije kustoskih praksi, interveniše u novouspostavljenom kustosku paradigmu - on je izjavio kako je njegov cilj zapravo bio uspostavljanje novih *iskustava* kuratiranja kroz propitivanje intencija umetnika i interpretativnu ulogu umetničke publike.

Želja za primenom određenih kustoskih mehanizama u svetu savremene umetnosti ne javlja se samo zbog toga što se u ovom trenutku izložba pojavljuje kao “najnovija forma umetnosti”, već takođe i zbog toga što kuratiranje obezbeđuje sredstva za analizu elemenata koji konstitutuišu proizvodnju umetnosti kroz konfiskaciju ili apropijaciju pozicija moći koje su identifikovane sa istorijskom figurom kustosa.

---

<sup>294</sup> Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, u *Intentions*, 1891. ([wilde-online.info/the-critic-as-artist-page44.html](http://wilde-online.info/the-critic-as-artist-page44.html)).

<sup>295</sup> Hüttner, umetnički stejment, videti na ([perhuttner.com/projects/i-am-a-curator](http://perhuttner.com/projects/i-am-a-curator)).

Kustoska praksa, ne samo u svom administrativnom već i u kreativnom domenu, predstavlja procesualnu aktivnost čiji se krajnji proizvod ne može lako predvideti. Ona operiše u socijalnim, dijaloškom, diskursivnom i estetskom prostoru koji se stalno destabilizuje i prilagođava različitim uslovima. Kustosko delovanje u mreži odnosa koje podrazumeva izvođenje izložbe uključuje i “nematerijalni rad” pregovaranja, balansiranja i okupljanja subjekata sveta umetnosti okolo različitih ideja i mogućnosti, kao i proizvodnju zajedničkog iskustva, bilo kroz komunitarnost ili antagonizam. Kustoskinja i teoretičarka umetnosti Beatrice fon Bizmark (Beatrice von Bismarck) – inicijatorica doktorskih studija pod nazivom *Kulture kustoskog (Kulturen des Kuratorischen)* na univerzitetu umetnosti u Lajpcigu – upravo smešta politički potencijal izlagačkih projekata u samu *procesualnost* izvođenja i izvan finalnog proizvoda monumentalne izložbe kao oblika spektakla. Fon Bizmark se u svom razvoju teorije *kustoskog procesa* kao aspekta kustoskog rada (pa i rada na mega-izložbama) oslanja na filozofski koncept postajanja (*becoming*) i Delezovu filozofiju kreativnosti<sup>296</sup>. “Izložba je forma koja je bazirana na procesu, na svetu koji se gradi – potencijal njene autonomije upravo je vezan za proces socijalizacije i razmene, za proizvodnju zajedničkog ili pružanje otpora nekoj od uvek dominantnih *mainstream* praksi, što može voditi i ka kolektivnim istorijskim transformacijama sveta umetnosti”<sup>297</sup>. U teorijskoj diskusiji povodom izložbi savremene umetnosti koju je organizovala fondacija Manifesta (*Manifesta Decade*), teoretičar i estetičar Miško Šuvaković takođe akcentuje izložbeni proces i mehanizme socijalizacije koji se tu proizvode kroz kompleksan političko-estetski odnos<sup>298</sup>. Za Šuvakovića je estetski ideal Bijenala i uopšteno mega-izložbe kao procesa “neka vrsta specifične *makro-* i *mikro-* političke konstrukcije koja operiše u odnosu sa vrstom umetnosti koja se bavi društvenim mašinama identifikacije, razmene, konzumacije, užitka, kritičkog izraza, i bez svake sumnje konstrukcijom društvenih subjektiviteta (...) Zato kustos nije samo tehničar koji više-manje aranžira savremene ili permanentne manifestacije/izložbe, već radije vrsta “političkog aktiviste” koji deluje u kulturnoj superstrukturi, koja

<sup>296</sup> vidi: von Bismarck, "Curatorial Criticality - On the Role of Freelance *Curators* in the Field of Contemporary Art", u *Curating Critique*, ur. Marianne Eigenheer, Frankfurt 2007. Takođe, Deleuze i Guattari, *Philosophy of History*, London, 2006, naročito prvo poglavlje "History and Becoming".

<sup>297</sup> von Bismarck, *isto*.

<sup>298</sup> Miško Šuvaković, "Response to Elena Filipovic", u *Manifesta Decade Reader, Debates on Contemporary Art Exhibitions in Post-War Europe* (ur. Elena Filipovic, Barbara Vanderlinden), MIT press, 2006, str. 68.

danas sve više liči na ubrzavajući spektakularan sistem koji pokazuje znake onoga što Fuko naziva “biotehnoškim” i što Marks naziva “klasnom borbom”.<sup>299</sup> Šuvaković takođe zaključuje, sledeći ove argumente, da savremene izložbe velikog formata više ne predstavljaju dovršena remek-dela, već one čine vidljivim odnose između kustosa-kao-autora, institucije u kojoj se izlaže i umetnika-kao-performera, i pre svega predstavljaju neku vrstu procesa.

Rechnung über Reisespesen  
und Tagesgelder Einmündung MONTE VERITÀ

I Aufenthalt

H. Szemann	32 Tage	à	ö.S. 400.-	12'800.-
H. Zürcher	26 "	à	ö.S. 400.-	10'400.-
H. Bissegger	2 "	à	ö.S. 400.-	800.-
H. Sporeri	10 "	à	ö.S. 400.-	4'000.-
Frau Lüscher	5 "	à	ö.S. 400.-	2'000.-
				30'000.-
				1/ 20'000.-
				ö.S. 10'000.-
				380.-
				10'380.-

erhalten 23.8.1979

+ Flugbureau Schweiz 10 x öSh 38.-

II. Reisen

1. H. Szemann	a) Bahn Locarno-ZH-Locarno I. Kl.	SFR. 75.-
	b) Flug Zürich-Wien-Zürich	" 402.-
	c) Flughafenbus 2 x 5.-	" 10.-
	d) 2 Flüge Zürich-Wien-Zürich April 23. + Juli 2. à 576.-	" 1'152.-
	e) 2 Bahnfahrkarten Locarno-Zürich-Locarno I. Kl.	" 150.-
	f) 4 Flughafenbus à 5.-	" 20.-
2. H. Zürcher	a) Bahn Locarno-ZH-Locarno I. Kl.	" 71.-
	b) Flug Zürich-Wien-Zürich	" 402.-
	c) Bahn Locarno-Wien-Locarno	" 187.20
	d) Liegewagen ZH-Wien/Wien-ZH	" 34.-
3. H. Bissegger	a) Bahn Bellinzona-ZH-Locarno-Bellinzona	" 71.-
	b) Flug ZH-Wien-ZH	" 608.-
	c) Flughafenbus 2 x 5.-	" 10.-
4. H. Sporeri	a) Bahn Bern-Wien-Bern	" 128.-
	b) Liegewagen Bern-Wien/Wien-Bern	" 34.-
5. Frau Lüscher	a) Locarno Venedig	" 26.40
	b) Venedig-Wien lit 37'700 à 2.-	" 75.40
	c) Liegewagen Venedig-Wien lit 33'200. à 2.-	" 66.40
		3'522.40

**Iz dokumentacije Haralda Zemana u institutu Getty: spisak troškova za pripremu izložbe *Monte Verità: the breasts of truth*, Ascona, 1978. (više str. 131).**

© 2014 The J. Paul Getty Trust

<sup>299</sup> Miško Šuvaković, *isto*.

## 7.4 Mnogostruko autorstvo

Boris Buden se takođe bavi pitanjem odnosa *umetnik-kustos-teoretičar-sponzor* u dijaloško-dramskoj formi teorijskog teksta. Ove četiri instance sveta umetnosti susreću se u sasvim realističnom (mogućem) okruženju jednog italijanskog restorana u evropskoj metropoli, tokom zajedničke večere nakon otvaranja velike međunarodne izložbe. U teorijsko-dramskom tekstu pod naslovom *Vino je bilo jako dobro (The vine was very good)*<sup>300</sup> Buden sagledava odnos umetnik-kustos u vremenu savremenog kognitivnog kapitalizma i kroz prizmu tekstova Voltera (Walter) Benjamin *Pisac kao proizvođač* i *Uloga prevodioca*. Za razliku od kompetitivnog i konfliktnog odnosa umetnika i kustosa kojim se bave O'Nil, Hans-Deter Huber ili Votkins (bez obzira što govore o projektima baziranim na saradnji), ovde nalazimo diskurzivno i politizovano promišljanje pozicija autorstva, cirkulacije, proizvodnje i potrošnje.

Na spomenutoj “Budenovoj večeri”, kustoskinja se priseća kako je čitala Benjaminov tekst *Umetnik kao proizvođač* i pita se da li treba verovati tvrdnjama da danas kustos zamenjuje umetnika kao stvarni autor umetnosti, mada izražava i svoju distancu od takvog rivalstva i samog neproduktivnog pitanja o tome ko je vlasnik “funkcije autorstva” u proizvodnji umetnosti. Umetnik se slaže sa ovom konstatacijom, smatrajući da je suludo posmatrati bilo kog savremenog umetnika kao ekskluzivnog subjekta umetničkog stvaralaštva, dok se teoretičar (samo)kritički podseća na to da je upravo teorijsko razmatranje destabilizovalo i dekonstruisalo koncepte autorstva i originalnosti. Svi se slažu da se autorstvo u umetnosti proizvodi kolektivno u korelaciji ove tri instance, kao i mnogih drugih instanci, te da je samo autorstvo podređeno kontroli i eksploataciji u prostoru koji prevashodno proizvodi neka vrsta zajednice. Sponzor se, uz specifičan humor nekoga ko je ovu večeru platio, “priseća” materijalnosti savremenog autorstva i “trke” za autorskim honorarima usred koje se lako zaboravlja na teorijska pitanja i odnose autorstva i moći.

---

<sup>300</sup> Boris Buden, “The Curator as Producer” (“Kustos kao producent”), *Manifesta Journal* #10, Amsterdam, 2009/2010.

### ***Izvod iz debate:***

(...)

Teoretičar: Da li ste znali da je Benjamin verovatno najznačajniji teoretičar prevođenja u XX veku? On je prvi radikalno uzdrmao status originala. Za njega prevod nije manje važan, sekundarni proizvod takozvanog originala. To baca svetlo i na naš problem. Ukoliko je kustos osmišljen kao prevodilac umetničkih radova koje je originalno izveo umetnik, onda, uzimajući u obzir Benjaminovu teoriju prevođenja, ne treba da gajimo iluziju da umetničko delo postoji u nekoj vrsti čiste, originalne forme pre susreta sa kustosom ... Kustos-kao-prevodilac ne pristupa umetničkom delu kao nečemu što je već dovršeno po sebi (kompletno). On radije tretira umetnički rad kao nešto čemu nedostaje dovršetak. Zadatak kustosa jeste da dovede rad do svog ispunjenja, da aktivira njegov potencijal za dalji razvoj (...) Za Benjaminu, *afterlife* (život nakon) umetničkog dela predstavlja formu njegove transformacije, ili, ako se korektno sećam, obnove nečega živog. On takođe razumeva tu transformaciju u smislu procesa sazrevanja (*Nachreife*). Prema tome, zadatak prevodioca je takođe da dovede umetničko delo do njegove zrelosti.

Kustos: Da li onda zadatak kustosa – dovođenje rada do njegove sopstvene zrelosti – evocira značenje brige (*care*) koju reč kustos (*curator*) etimološki priziva ... briga za dete dok ne postane nezavisno, i briga za sebe samog.

Umetnik: Ali, da li to onda znači da umetnički rad bez kustosa ili, još gore, sam umetnik bez kustosa predstavlja to dete o kome niko ne brine i koje nema šansu da sazri? Vi nudite novu definiciju umetnika: kreatura čija je egzistencija suštinski određena potrebom za kustoskom brigom? (...)

Sponzor: Koliko ste arogantni vi intelektualci... Ono o čemu je sanjao Benjamin, a za čim vi i dalje žudite je u međuvremenu postalo trivijalna realnost savremene kapitalističke proizvodnje (...) Mi danas marketing nazivamo *societing* (društvenost, odnosno proizvodnja i održavanje neke vrste društvene zajednice, *pp.*).

Sponzor dalje objašnjava ovim trima agentima nove forme kapitalizma u kojima je marketing-*societing* prestao da bude *jednosmerna ulica* (još jedna aluzija na Benjaminovu kolekciju eseja) i kako se proširio na društveni marketing, zeleni marketing, marketing odnosa, marketing iskustva ... kako je izašao iz “stare škole

kapitalizma” koja je opsednuta tržištem i ušao u nove forme kapitalizma koje više interesuje *proizvodnja društvenosti*. Pitanje savremenog kapitalizma u tom smislu nije više pitanje načina na koji proizvodi deluju na potrošače, odnosno načina na koji oni psihološki kontrolišu ili manipulišu individualnim potrošačima, već načina na koji se kreiraju i održavaju veze unutar zajednica potrošača. Danas se proizvodi, brendovi i servisi vrednuju kroz njihovu sposobnost povezivanja ljudi i proizvodnje društvenosti. Savremeni kapitalizam zna da su potrošači primarno društvena bića i posledično ih “proučava” ne samo kroz znanja iz psihologije, već i kroz sociologiju, antropologiju, kulturne teorije i etnografiju. I konačno, potrošači su ko-proizvođači. Savremeni, takozvani kognitivni kapitalizam ukida oštru granicu između proizvođača i potrošača i uvodi treću kategoriju – kategoriju *prosumera* (aktivnog potrošača koji sam kreira i prilagođava proizvode svojim personalnim i životnim potrebama). Sponzor tvrdi da je kustos uposlen u takvoj vrsti socijalizacije, i da ga upošljava savremeni kapitalizam. Filozof se vraća na ulogu vina u mišljenju i teoriji i potrebu za dionizijskim duhom, sa referencom na antičke filozofe koji su smatrali da mišljenje ne proizilazi iz trezvenog uma ... priznajući da je vino (koje plaća sponzor) bilo *vrlo dobro*.

Dugo vremena je socijalna funkcija izložbe bila “jasna” i fiksirana: umetnik je proizvodio radove, a onda bi te radove selektovali ili odbijali kustosi u različitim funkcijama – od kritičara i akademika do kolekcionara, biskupa, princa, čuvara zbirki i mnogih drugih. Takođe, umetnik je smatran relativno autonomnim autorom, dok je kustos izložbe naprotiv uvek bio neko ko je posredovao između autora i publike, ali sam nije bio autor, već posrednik. Danas se takva situacija delimično promenila jer je savremena umetnost, kako su to pisali Boris Groys (Groys)<sup>301</sup> i Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud)<sup>302</sup>, definisana “identifikacijom između proizvodnje i potrošnje ideja”. Na izvestan način možemo reći da je još od Marsel Dišana (Marcel Duchamp) bilo jasno da je selektovanje rada isto što i kreiranje rada. (To, naravno, ne znači da je čitava umetnost od tog trenutka postala *ready-made* umetnost). Međutim, to jeste značilo da je svaki *akt selekcije* potencijalno postao *akt stvaranja*, kao i da za *proces postajanja*

---

<sup>301</sup> Boris Groys, "Multiple Authorship", u *Manifesta Decade Reader, Debates on Contemporary Art Exhibitions in Post-War Europe* (ur. Elena Filipovic, Barbara Vanderlinden), MIT Press, 2006.

<sup>302</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Sternberg Press, 2005.



*umetničkim delom sama proizvodnja objekata više nije bila dovoljna, već da takođe mora postojati neko ko će izabrati i izložiti taj proizvedeni objekt i proglasiti ga umetničkim delom. Takođe od vremena Dišana, ukoliko se stvari radikalizuju i osmotre iz ugla savremenih izlagačkih praksi, možemo reći da ne postoji razlika između objekta koji je neko sam proizveo i objekta koji je proizveo neko drugi. “Danas je autor neko ko selektuje, ko autorizuje” – piše Boris Grojs – “Autor je postao kustos. Umetnik je primarno kustos sebe samog, budući da uvek bira sebe ... ali takođe može birati i druge objekte i druge umetnike”.<sup>303</sup>*

Ukoliko kuratiranje (*curating*) podrazumeva rekontekstualizaciju i samim tim redefiniciju umetničke proizvodnje, što zahteva većina internacionalnih projekta ili izložbi, ne možemo više govoriti isključivo o autorskoj autonomiji umetnika, jer je umetnost od samog početka involvirana u kolektivnu, kolaborativnu i institucionalizovanu proizvodnu praksu. *Umetničko delo je izloženi objekt*. U tom smislu, nije slučajno da govorimo o kategoriji “savremena umetnost” – to je umetnost koja mora biti izložena u *prezentu* (sadašnjem vremenu) da bi bila posmatrana kao umetnost. Elementarna jedinica umetnosti danas više nije *umetnički rad kao objekt*, već *umetnički prostor* unutar koga je delo izloženo: prostor izložbe ili *instalacija postavke*. “Savremena umetnost nije suma pojedinačnih stvari, već topologija određenih mesta” (Grojs). To je i jedan od razloga zašto se umetnička instalacija izdvojila kao dominantna forma koja je asimilovala sve druge tradicionalne umetničke forme: slikarstvo, crtež, fotografiju, tekstove, objekte, *ready-made* objekte, filmove i snimke.

Šta je medij instalacije? Medij instalacije je sam prostor, što ne znači da je instalacija “imaterijalna umetnost” – instalacija je upravo materijalna jer operiše u prostoru.

Možda upravo zbog pobede instalacije (kao tehnike prisvajanja objekata i osvajanja izlagačkog prostora), novo teorijsko polje *vizuelnih studija* sve više zauzima mesto tradicionalne istorije umetnosti. Vizuelne studije pretpostavljeno proširuju domen analize slike tako što ne posmatraju umetničke slike kao ekskluzivno umetničke. Danas sve više ljudi protestuje protiv tradicionalnog kulta umetničke subjektivnosti, protiv figure autora i umetničkog potpisa, i ta pobuna je obično koncipirana kao revolt protiv struktura moći sistema umetnosti koji u figuri suverenog autora nalazi

---

<sup>303</sup> Grojs, *isto*.

sopstveni izraz. Svaka izložba savremene umetnosti pre svega prikazuje sadržaj koji su *selektovali* jedan ili više umetnika – bilo iz sopstvene produkcije, bilo iz mase *ready-made-ova*.



**Screen Shot, [toprankblog.com](http://toprankblog.com)**

## 8. KUSTOS KAO X

### 8.1 Kustos je ... i Kustos kao ...

Figuriranje kustosa kao agenta *sveta savremene umetnosti* proizvodi stalnu mobilnost, pomičnost i fleksibilnost granica, okvira ili rama tog "sveta". Ukoliko bi se uspostavila jednoznačna i konačna definicija funkcije kustos, takođe bi se uspostavio čvrst i nepomičan okvir okolo "sveta savremene umetnosti" koji bi se dalje, da se poslužim terminologijom semiotike, mogao shvatiti kao "dovršen tekst". Drugim rečima, kako je to formulisao Roland Barthes (Barthes) u svom seminalnom eseju *Smrt Autora*, "dati tekstu Autora znači snabdeti ga konačnim označenim"<sup>304</sup> – a u tom slučaju bi ovakva konačnost označavanja takođe implicirala kustosko autorstvo nad "svetom savremene umetnosti", što deluje kao jedna nemoguća pretenzija, kao premisa koja bi pri bilo kakvom pokušaju aktualizacije počela da se "urušava sama u sebe".

Vizija "sveta savremene umetnosti" u svetlu stalne pomičnosti, fleksibilnosti i transgresije sopstvenih granica, okvira ili rama (Alberro) takođe navodi na zaključak da se figura kustosa u ovom trenutku ne može predstaviti kroz artikulaciju i tumačenje koje počiva na nekoj prethodnoj definiciji zatvorenog tipa, koja bi bila izvedena kroz izraz *kustos je...*, već kroz neku vrstu komparativnog modela koji je otvoren ka izobilju mogućnosti i koji samim tim dozvoljava ekspanziju, menjanje formi, metoda i formata onoga što se razvija kao savremena umetnost.

Komparativni model promišljanja funkcije kustos u "svetu savremene umetnosti" pokazuje da pokušaj zatvorenog definisanja kroz izraz *kustos je...* dovodi do limitirajućih rezultata ili zaključaka, te da je mnogo relevantniji relacioni izraz *kustos kao...*, koji otvara prostor za raznovrsno upisivanje, analogno performativnom širenju okvira savremene umetnosti. U prilog ovoj tvrdnji, navešćemo niz primera u kojima

---

<sup>304</sup> Roland Barthes, "The Death of the Author" (1967.), *Image-Music-Text*, Fontana Press, 1977. str 147.

se obrazloženje funkcije *kustos* uspostavlja kroz polje komparacije, odnosno kroz proces izmicanja konačnom definisanju i značenju; primeri su izvedeni iz aktuelnih kritičkih, teorijskih i konferencijskih tekstova koji su figuru i funkciju *kustos* postavili u odnos sa drugim društvenim funkcijama i profesijama<sup>305</sup>:

*kustos KAO istraživač*

*kustos KAO prevodilac*

*kustos KAO javni službenik*

*kustos KAO cenzor, ili kao filter*

*kustos KAO prosvetitelj*

*kustos KAO pokretač društvenih promena*

*kustos KAO katalizator*

*kustos KAO medijator*

*kustos KAO administrator*

*kustos KAO međunarodna zvezda*

*kustos KAO pregovarač*

*kustos KAO zabavljač*

*kustos KAO aktivista*

*kustos KAO diplomata*

*kustos KAO preduzetnik*

*kustos KAO posrednik*

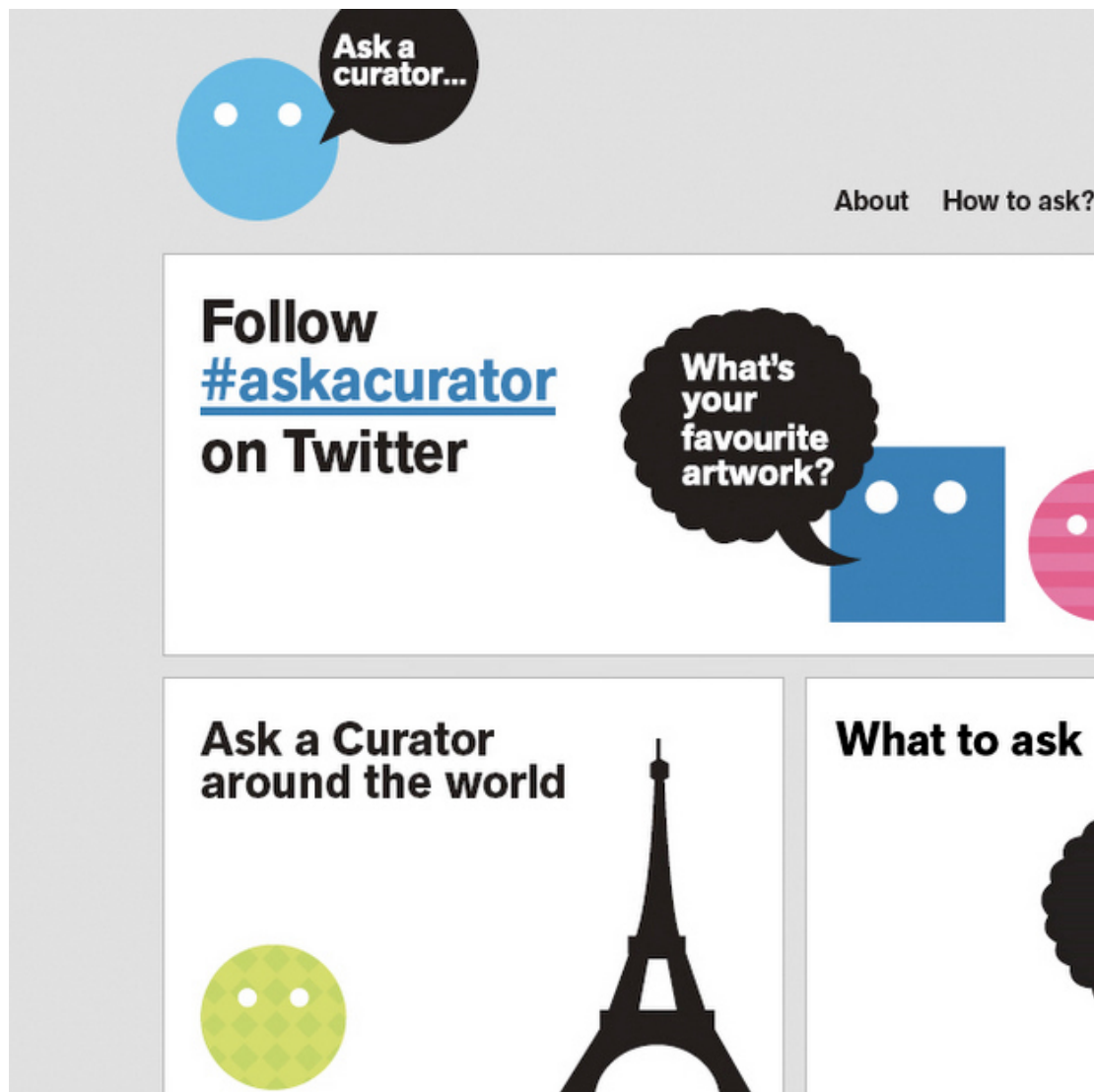
*kustos KAO provokator*

itd.

---

<sup>305</sup> Na engleskom jeziku, ove izraze pronalazimo u oblicima: *curator as researcher, curator as translator, curator as civil servant, curator as gatekeeper, or as filter, curator as educator, curator as instigator of social change, curator as facilitator, as mediator, or administrator, curator as international superstar, curator as negotiator, curator as entertainer, curator as advocate, curator as diplomat, curator as entrepreneur, curator as middleman, curator as provocateur*, itd.

Upravo ovakvim komparativnim metodom postaje moguće ispitati pojavu funkcije kustos u odnosu na šire društveno, ideološko i semantičko polje proizvodnje umetnosti, ali i proizvodnje društvenosti i moći u domenu koji se afirmiše pojmom “savremena umetnost” i koji predstavlja neku vrstu “autentičnog” domena savremenog sveta.



Screen Shot, [askacurator.com](http://askacurator.com)

## 8.2 Lingvističko i kulturološko mapiranje – kustos u proširenom polju

Jedna od karakteristika reči kustos (*curator*) jeste upravo veoma raznovrsna upotreba *across the board*, odnosno u širokom spektru komercijalnih i nekomercijalnih, prezervativnih ili transformativnih uloga, polja i funkcija. Lingvističko i kulturološko vraćanje u prošlost glagola *kuratiranje*, kao i njegova ekspanzija ka savremenosti i budućnosti, upravo nas vodi prema samom izvoru pluralizma značenja koje funkcija kustos poseduje danas. Značenje prakse kuratiranja nije svodivo na jedno, već se radije nalazi u permanentnoj dinamici osciliranja spram mnoštva mogućnosti, a kontekstom se dalje svodi na jedno ili nekoliko od svih mogućih konkretnih značenja. Kustos je *proizvod odnosa*, agent ili *node* (čvorište) u praksama povezivanja i komunikacije i upravo zbog te “relacione” osobine koja svakako nije i “relativizujuća” (jer je utemeljena na materijalnosti navedenih odnosa), preciznijem značenju funkcije kustos se, paradoksalno, radije možemo približiti kroz udaljavanje i pogled u različitim pravcima, nego kroz pokušaj užeg definisanja i “centriranje mete”.

Formula *kustos kao X* koju sam predložila u prethodnom poglavlju fokusira se na modus vezivanja subjekta za predikat. U engleskom i latinskom jeziku ta određena vrsta veznika naziva se kopulom (*copula*)<sup>306</sup> i esencijalna je za ustanovljavanje prirode samog odnosa (u ovom radu je predloženo da se veznik *je, jeste*, zameni veznikom *kao*). Izbegavanjem da se definiše sama pozicija kustosa i zadržavanjem ove pozicije u krugu poredbenih mogućnosti – kustos *kao x* ili kustos *kao y* – upravo nas vodi ka temi “kustoskog gesta” (odnosno, ka mogućnostima preobličavanja i transformacije) ili, kako bi se reklo u terminima istorije umetnosti, ka temi proširenog polja (*expanded field*)<sup>307</sup> koja označava i prevazilaženje granica jednog, odnosno jedinstvenog medija. U našem slučaju, govorimo o *kuratiranju u proširenom polju*, koje dodatno posmatramo kao praksu koja se instituiše i koja nije dovršena, odnosno, koja nije definisana do stepena koji omogućava direktno poređenje sa drugim

---

<sup>306</sup> U lingvistici, *copula* (množina: *copulas* ili *copulae*) je reč koja u rečenici povezuje subjekat sa predikatom. Reč *copula* je izvedena od latinske imenice za "vezu" ili "povezivanje" koja označava (po)vezivanje dve različite stvari.

<sup>307</sup> Referišem na tekst Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field”, objavljen u časopisu *October* br. 8, 1979, str. 30-44.

(sličnim) praksama, na isti način na koji “profesija kustos”, kako je diskutovano u poglavlju *Instituiranje kustoske pozicije u okviru muzeja i zbirki* (u komentarima na istraživanje koje je sprovedla Doroti Mariner), klasifikovana kao “polu-profesija” ili “pseudo-profesija”. Takođe, odluka da izabremo kopulu *kao a ne je* ili *jeste* upravo je suprotna logici Pitera Ozborna koji kustosa uglavnom zadržava u ustanovljenom, institucionalizovanom domenu poznatog, podrazumevajući da kustos predstavlja spravljača izložbi, menadžera i institucionalnog reprezentanta. Kroz tu institucionalnu poziciju, bez ostavljanja prostora najmanjem eksperimentu ili transformaciji u okviru kustoskih praksi (koji se mogu pronaći i u poznatoj istoriji izložbi od avangardi i neoavangardi, pa do danas), Ozborn izbegava mogućnost bilo kakvog kreditiranja kustosa za kritiku ili (re)invenciju umetničke prakse, svodeći ga na puki “dijalekt u institucionalnom menadžmentu umetnosti”. Ozbornov pristup zapravo u sebi podrazumeva kanonski pogled na kustoske prakse – on govori isključivo o glamuroznim izložbama u značajnim muzejima širom sveta koji imaju ekonomske resurse da pokriju spektakularne izlagačke događaje i samim tim da demonstriraju sopstvenu institucionalnu moć. A ipak, i sam pojam *kustoske prakse* na koji bi Ozborn moguće takođe primenio svoje kritičko svodenje, formulisan je kroz oblik plurala. Upravo taj plural pruža mogućnost da ono što je jedno postane mnoštvo i da se tako kritički odmetne od svojih “kanonskih” pozicija.

U popularnoj rečničkoj definiciji<sup>308</sup>, pojam kustos (*curator*) je i dalje definisan kroz klasične, geneološke osnove same reči, pa je tako njegovo značenje vezano za istorijske izvore: ova reč stoji, “(uglavnom u britanskoj kulturi), za naziv člana crkvenog rukovodstva čiji je posao da asistira rektoru ili vikaru”, odnosno “za bilo kojeg velikodostojnika crkve kome je povereno zdravlje duša određene grupe ljudi, kao što je to, na primer, parohijski sveštenik”. Od tog značenja posebno su kasnije navedene i izdvojene kao glagol (koji se koristi uz objekt) i funkcije “brige o (muzejima) i organizovanja (izložbi)” i “sakupljanja, proučavanja i izbora (određene stvari) za prezentovanje, kao na primer određenog muzičkog sadržaja ili sadržaja određenog veb sajta”.

---

<sup>308</sup> Definicija reči kako je navedena u izvorima na adresama *dictionary.com*, *oxforddictionaries.com*, *oed.com* i *en.wikipedia.org* u maju 2015. godine.

Poznati *Oxford* rečnik ima drugačiju interpretaciju, i fokusira se isključivo na razradu drugog dela prethodne definicije, nudeći sledeća značenja: “čuvar ili zaštitnik (*custodian*) muzejske ili druge kolekcije” i “osoba koja vrši izbor izvođača na muzičkom festivalu”. *Wikipedia* je pak, u svojoj definiciji tradicionalno i dalje skromnijeg kapaciteta kada su društvene nauke u pitanju (na primer, pogledati poslednji pasus pod naslovom *Technology and society* koji trenutno deluje kao reklama za *techno* i *new age* festivale), nedvosmisleno tvrdi: “kustos je menadžer ili nadzornik”.

Ono gde najveća enciklopedija u istoriji trenutno pomalo iznenađujuće odstupa od *mainstream* shvatanja kustoske funkcije ogleda se u njenoj ponudi jedine dve alternative savremenog kuratiranja:

1) *kustos digitalnih/virtualnih objekata* (koja se odnosi na "izbor, očuvanje, održavanje, sakupljanje i arhiviranje digitalnih dobara" kao i na "ustanovljavanje, održavanje i dodavanje vrednosti repozitorijumima digitalnih podataka namenjenim za buduću upotrebu"), i;

2) *biokustos (biocurator)*, “naučnik koji kuratira, sakuplja, obeležava i vrši proveru informacija u bazama podataka o biološkim ljudskim i drugim organizmima”, odnosno “naučnici koji sprovode sistematičnu nomenklaturu genetskog koda i učestvuju u odgovarajućim komitetima koji donose smernice u ovom polju”.

U duhu ove druge definicije mogli bismo reći da bi *genetski inženjering* zapravo bio adekvatan savremenom pojmu kuratiranja – jednom kada se detektuju sve do sada razvijene taksonomije i u potpunosti osvoji manipulacija genetskim kodom, biokustos se neće više baviti katalogizacijom postojećih materijala već proučavanjem veza između različitih jedinica i dizajniranjem novih.



### 8.3 Biokustos, digitalni kustos, kustos "korisničkog iskustva"

U radovima genetičara i imunologa, odnosno *biokustosa* kao što su Nima Salimi i Rendi (Randi) Vita, takođe pronalazimo potrebu za definisanjem funkcije kustos, za ustanovljavanjem procedura koje definišu metode, prakse i evaluacije kustoskog rada, kao i poređenje sa figurom kustosa u društvenim naukama, naročito sa kustoskim praksama iz sveta umetnosti.

“Od impresionizma i pop arta do mesta fosforilacije (*phosphorylation*) na molekulima i interakcije atomskih parova, domen kustoskog je sada proširen. Skorašnji uspon bioinformatike, omogućen eksponencijalnim rastom podataka, naprednim kompjuterskim tehnikama i porastom finansiranja od strane privatnih i vladinih organizacija, kreirao je potrebu za inovativnim strategijama za adekvatno pronalaženje, memorisanje i analizu mnoštva već prisutnih podataka u naučnoj literaturi. Kao odgovor na ovaj izazov, količina i raznovrsnost baza podataka beleže izuzetan skok poslednjih godina, kreirajući novu profesiju biokustosa. I zaista, današnji akcenat na sve sveobuhvatnijim kompjuterskim resursima koji su sposobni da se se snalaze i analiziraju kompleksne biološke podatke proizvodi konstantno rastuću potrebu za biokustosima, koji su sposobni da interpretiraju sve kompleksniju naučnu literaturu i predstave relevantne podatke u efikasnom i konzistentnom maniru.”<sup>309</sup>

Interesantno, daljim čitanjem ovog rada otkriva se da problemi sa kojima se sreću biokustosi nisu toliko različiti od onih koje često diskutuju kustosi savremene umetnosti: Salimi i Vita pišu o korišćenju profesionalno ustanovljenog *Priručnika za kuratiranje u biotehnologiji* koji je “u permanentnom razvoju” kao i o potrebi za održavanjem “validnosti, standardizacije i efikasnosti procesa kuratiranja”.

---

<sup>309</sup> Nima Salimi, Randi Vita, "The Biocurator: Connecting and Enhancing Scientific Data", u *PLoS Computational Biology Vol 2*, 2006. ([ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626147](http://ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626147))

Biokustosi se pominju i u radovima koji ispituju funkciju "digitalnog kustosa" u novijim istraživanjima muzeologije i očuvanja kulturnog nasleđa. Kako to opisuje direktor Muzeoloških studija u Torontu Kostis Dalas (Costis Dallas), u uvodu u svoj rad *Pristup teoriji i praksi digitalnog kustoskog rada orijentisanog na agenturu*.<sup>310</sup>

"Profesija digitalnog kustosa se pojavljuje na samom početku XXI veka kao važan novi koncept u teoriji i menadžmentu informacija, ne samo zbog njene deklarirane primenljivosti u širokom spektru problema i domena, od kulturnog nasleđa do digitalizovane nauke i menadžmenta organizacionih podataka i arhiva. Kreiranje kolaborativnog i multidisciplinarnog *Centra za digitalno kuratiranje*<sup>311</sup> 2004. u Velikoj Britaniji, publikovanje elektronskog *Međunarodnog žurnala za digitalno kuratiranje*, sve veći broj istraživanja i profesionalnih foruma na kojima se diskutuje o digitalnom kuratiranju, pojavljivanje digitalnog kuratiranja u kurikulumima akademskih institucija u SAD – sve ovo svedoči o rastućem interesu koji ova funkcija proizvodi. Trenutne neposredno zainteresovane aktere za događaje u ovom polju čine, u prvom redu, stručnjaci za kompjuterske nauke, arhivisti, bibliotekari i informatičari, zatim menadžeri digitalnih baza podataka i digitalnih biblioteka, specijalisti za informatiku u kulturnom nasleđu, kao i istraživači koji disciplini pristupaju na praktičan način u naučnim poljima baziranim na sakupljanju podataka, kao što je to bioinformatika.

---

<sup>310</sup> Costis Dallas, "An agency-oriented approach to digital curation theory and practice", Archives & Museum Informatics, Toronto, 2007. Tekst je napisan za *Međunarodnu konferenciju o digitalizaciji kulturnog nasleđa (International Cultural Heritage Informatics Meeting, ICHIM)* održanoj na Univerzitetu u Torontu 2007. godine ([archimuse.com/ichim07/papers/dallas/dallas.html](http://archimuse.com/ichim07/papers/dallas/dallas.html)).

<sup>311</sup> Britanski *Centar za digitalno kuratiranje (International Journal of Digital Curation, ijdc.net)* na skoro "stidljiv" način predlaže i definiciju ove profesije:

*"Digitalno kuratiranje, u širokoj interpretaciji, tiče se očuvanja i dodavanja vrednosti poverenom skupu digitalnih informacija namenjenih za sadašnju i buduću upotrebu: drugim rečima, to je aktivni menadžment, procena i praćenje digitalne informacije u toku njenog celokupnog životnog ciklusa."*

Maureen Pennock, "Digital Curation: A Life-Cycle Approach to Managing and Preserving Usable Digital Information", Library & Archives, University of Bath, 2007. ([ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lib-arch\\_curation.pdf](http://ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lib-arch_curation.pdf))

Iz domena, ponovo, prirodnih nauka, stiže i sledeća opservacija: “Biokustosi se mogu smatrati i muzejskim arhivistima u doba interneta: oni pretvaraju objekte koji su inertni i nemogući za identifikovanje (sada su to virtuelni objekti) u snažne eksponate putem kojih možemo da učimo.”<sup>312</sup> Ovakva definicija, pak, umnogome podseća na *obrazovni zaokret* u savremenim umetničkim praksama koji zagovaraju Pol O'Nil i Mik Wilson, teoretičari savremenih kustoskih praksi koji vode katedre kustoskih programa na Bard koledžu (Njujork) i Univerzitetu Getenburg u Švedskoj, i koji su autori istoimenog zbornika *Kuratiranje i obrazovni zaokret (Curating and the Educational Turn)*<sup>313</sup>.

Iako naočigled dolaze iz sasvim drugog univerzuma (koji se sastoji od stotina hiljada linija presloženog DNK i drugog koda), ove pojave demonstriraju da je perspektiva biokustosa proizvela iskustva i otvorila pitanja uporedna sa onima koje mogu da se odnose i na kustosa u užem smislu, i po pravilu u polju društvenih nauka. Ukoliko po savetu Stivena Rajta zamenimo poziciju *gledaoca* pozicijom *korisnika*, možemo videti da se funkcija biokustos vrlo dobro uklapa u takvu paradigmu, upravo zbog svog interesovanja za principe dostupnosti, izloženosti, razmene i komunikacije, a ne čiste kanonizacije vrednosti i manipulacije objektima.

Nezavisno od poslovičnog akademskog oklevanja da se razmotri (i time verifikuje) fenomen koji je aktuelan i samim tim i dalje veoma dinamičan i nepodesan za "istorizovanje", broj polja ljudskih delatnosti, pozicija i radnih zadataka koje je figura kustosa u međuvremenu osvojila u takozvanom “proširenom polju” delatnosti konstantno i eksponencijalno raste; danas je u svakoj aktivnosti u kojoj je potrebna bilo kakva selekcija ili uređivanje (kako medijskog sadržaja ili "podataka" u svakom mogućem obliku tako i prostorne dispozicije, međusobnih odnosa i "značenja" različitih objekata) neophodna, a možda i ključna, upravo *funkcija kustos*.

---

<sup>312</sup> Philip E Bourne, Johanna McEntyre, “Biocurators: Contributors to the World of Science”, PLoS Computational Biology Vol 2, 2006. ([ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626157](http://ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626157))

<sup>313</sup> *Curating and the Educational Turn*, ed. Paul O'Neill & Mick Wilson, Open Editions (London) i de Appel Arts Centre (Amsterdam), 2010.

U slučaju određenih, uglavnom popularno prepoznatih proširenja funkcije, ekspanzija prisustva figure kustosa u nove domene deluje kao jedna tendencija, odnosno kao pravolinijski nastavak principa uređivanja medijskog sadržaja, i kustosi se danas verovatno najlakše prepoznaju kao deo (novo)medijskih ekosistema. Od različitih nizova informacija na ličnim profilima društvenih mreža, preko velikih veb sajtova i portala, vitalnih informacionih sistema podignutih na obim i značaj javnih servisa, pa sve do celokupnog izgleda operativnog sistema računara ili mobilnog uređaja i njegove sprege sa specifičnim tehnološkim rešenjima i socijalnim okruženjima, za svaki od ovih zadataka danas je nadležan odgovarajući kustos. U medijima, kustos staje na mesto urednika, pa tako dobijamo “digitalne kustose” koji na različite načine vrše agregaciju i selekciju različitog digitalizovanog i digitalnog medijskog materijala (često putem korišćenja algoritama, o čemu će više reći biti kasnije). Tako se pojavljuju “kustosi društvenih mreža”, “kustosi brendova”, a za nekadašnji izbor muzike za filmove sada su zaduženi “*soundtrack* kustosi” (koji su često i sami poznati muzičari ili autori), dok se kao “ultimadni” ili “totalni kustosi” ispostavljaju oni koji sprovode *dizajn* različitih korisničkih okruženja – oblast na koju sve češće referišemo kao na *korisnička iskustva*.

U savremenom, neoliberalnom kapitalizmu kustoska praksa i sam pojam kuratiranje (*curating*) pronalaze svoju upotrebu u najrazličitijim poljima, naročito onima koja uključuju područje *iskustva*. S jedne strane, tu su prirodne nauke, dizajn, plasman proizvoda i finansijski menadžment, kao i “kuratiranje korisničkog iskustva” koje se uglavnom odnosi na dizajn hardvera i softvera savremenih telekomunikacionih i multimedijalnih uređaja. S druge strane, tu je i suštinski različita, *pop-&sub-* kulturna upotreba pojma kuratiranje koja dolazi iz sfere “životnog stila”, a čega bi primer bio i naslov “Kuratiranje životnog iskustva: Kako da popravite fokus, povećate vaš uticaj i pojednostavite sebi život”.<sup>314</sup> Projekti *lifestyle curating*-a nude svojoj publici način za “kuratiranje sopstvenih života”, uglavnom beleženjem i organizovanjem sopstvenih iskustava u okviru raznih digitalizovanih baza podataka. U “proširenim okvirima”

---

<sup>314</sup> Joel Zaslofsky, “Experience Curating: How to Gain Focus, Increase Influence, and Simplify Your Life”, Personal Renaissance Press, 2014. Autor u svom magazinu *Value of Simple* naziva sebe *kustosom sadržaja*, i izjednačava funkciju kuratiranja sa operacijom “pojednostavljanja”, ili sa mehanizmom svođenja komplikovanih ili kompleksnih stvari na brzo i lako razumljive forme i formate.

pojam kuratiranje se primenjuje generički na sve situacije u kojima se radi o procesu donošenja odluka u vezi selekcije i prezentacije bilo kojih pojedinih delova nekog skupa, pojave ili sistema.

---

	<p><b>Curating Tokyo: City Notebook For Tokyo, Japan: A D.I.Y. City Guide In Lists (Curate Your World)</b> May 4, 2013 by Younghusband City Notebooks</p> <p>Paperback <b>\$12.95</b> ✓Prime Get it by <b>Monday, Mar 30</b></p> <p>FREE Shipping on orders over \$35</p>
	<p><b>Curating Strasbourg: City Notebook For Strasbourg, France: A D.I.Y. City Guide In Lists (Curate Your World)</b> May 4, 2013 by Younghusband City Notebooks</p> <p>Paperback <b>\$12.95</b> ✓Prime Get it by <b>Monday, Mar 30</b></p> <p>More Buying Choices <b>\$12.95</b> used &amp; new (3 offers)</p> <p>★★★★★ 1 FREE Shipping on orders over \$35</p>
	<p><b>Curating Dusseldorf: City Notebook For Dosseldorf, Germany: A D.I.Y. City Guide In Lists (Curate Your World)</b> May 1, 2013 by Younghusband City Notebooks</p> <p>Paperback <b>\$12.95</b> ✓Prime Get it by <b>Monday, Mar 30</b></p> <p>More Buying Choices <b>\$12.95</b> used &amp; new (3 offers)</p> <p>FREE Shipping on orders over \$35</p>
	<p><b>Curating Budapest: City Notebook For Budapest, Hungary: A D.I.Y. City Guide In Lists (Curate Your World)</b> May 1, 2013 by Younghusband City Notebooks</p> <p>Paperback <b>\$12.95</b> ✓Prime Get it by <b>Monday, Mar 30</b></p> <p>FREE Shipping on orders over \$35</p>

**Web strana, pretraga, kuratiranje gradova, screen shot**

## 8.4 "Kuratiranje korisničkog iskustva" i kuratiranje kao spekulacija

Funkcija "kustos", kao što je izneseno do sada, podrazumeva niz operacija potrebnih da se jedna jedinica "iskustva" kompletira – od zamisli, preko lociranja gradivnih jedinica specifičnog iskustva i niza operacija potrebnih da se "iskustvo" materijalizuje u nekoj vrsti javnosti, pa do njegovog predstavljanja i (javnog) reflektovanja. Drugim rečima, figuru kustosa ne možemo lako da prepoznamo kao specifičnu za jednu ili nekoliko operacija, jer se ona nalazi "svuda", što korespondira sa percepcijom ideje "korisničkog iskustva" kao "totalnog okruženja" određene situacije<sup>315</sup>.

Dizajner *interface* (korisničkog) okruženja za savremene softverske uređaje Džejson Tot (Jason Toth) u svom tekstu *Nemojte pojednostavljivati korisničko iskustvo – kuratirajte ga*<sup>316</sup> piše (moji akcenti, *pp.*): "Negativne konotacije i loše praktične aplikacije uvezane sa pojednostavljuvanjem sadržaja često stavljaju dizajnere korisničkog iskustva u defanzivnu poziciju spram klijenata ili autora sadržaja. To je i razlog zbog kojeg sam pokušao da pozicioniram ovaj aspekt dizajna u okviru konteksta *kuratiranja* radije nego u okviru konteksta *eliminacije sadržaja*. Na kraju, eliminacija ili sinteza sadržaja je verovatno neizbežna bez obzira koji je zadatak u pitanju, ali smatram da pojam *kuratiranja sadržaja* najpreciznije definiše našu ulogu *dizajnera korisničkog iskustva*."

Iako se iz gore navedenog možda može zaključiti da se u polju dizajniranja korisničkog iskustva kustoski zahvat vidi tek kao neka vrsta "inteligentnijeg" svođenja sadržaja putem uobičajenih postupaka kao što su sinteza ili redukcija, Tot dodaje da "ovakav pristup takođe pomaže i da se uloga dizajnera ustanovi i kao uloga ko-kustosa." Iz ovoga je očigledna i namera da se, na donekle manipulativan način, kroz jedan "prolaz" koji omogućava ideološko-lingvistička definicija reči, profesija koja je do juče i sama sebe videla kao servisnu i u službi eksternog autora ili

---

<sup>315</sup> Ovu situaciju danas najčešće prepoznajemo u obliku određenog kompleksnog proizvoda ili servisa i njegovih mogućnosti da se poveže i u vremenu i u prostoru sa drugim proizvodima i servisima u "svet proizvoda i servisa" koji nas okružuje kao novi oblak "prirode" i predstavlja jedno kontinuirano i "glatko korisničko iskustvo".

<sup>316</sup> Jason Toth, "Don't simplify the UX, curate!", Viget Labs, april 2011, ([viget.com/inspire/dont-simplify-the-ux-curate](http://viget.com/inspire/dont-simplify-the-ux-curate)).

naručioca posla sada sebe svrsta u “kreatore-kuratore”, i tako i materijalno i ideološki sebe automatski upiše među inherentne autore u svakom projektu i saradnji u kojima mogu da učestvuju.

Na prvi pogled, ne deluje kao preterano teško detektovati razlog zbog kojeg je upravo pojava Interneta, odnosno pojava umreženih digitalnih sistema za kreiranje, arhiviranje, selekciju i (re)prezentaciju podataka, postala savremena paradigma u kojoj operiše figura kustosa, koja je u popularnoj svesti sve češće povezana upravo “sa Internetom”. Ovakvo široko rasprostranjeno i brzo “prepoznavanje” zadatka i funkcije kustosa u digitalnim medijima deluje kao da nasleđuje većinu osobinosti koje je posedovala donekle misteriozna figura kustosa u *analognom svetu* – na površini je najčešće vidljiv rezultat određenog metodološkog i tehnološkog procesa, koji, koliko god da u popularnoj svesti i dalje ostaje kriptičan i težak za preciznu “sistematizaciju”, ima naočigled jasnu vezu upravo sa pojmovima arhiviranja, (re)prezentacije, i, pre svega, selekcije.

Očekivana teorijska sveobuhvatljivost i praktična multifunkcionalnost figure kustosa koja obezbeđuje proliferaciju prakse kuratiranja (*curating*) u rastućem broju aktivnosti – od “kuratiranja korisničkog iskustva” gigantskih komunikacionih sistema kakav je *Twitter* koje sprovode eksperati za komunikaciju, odnosno “digitalni kustosi”, do “kuratiranja vaše kućne bašte organskog povrća”<sup>317</sup> (koje u svom stanu “po jednostavnim uputstvima” možete da obavi bilo ko, i tako se upiše u “demokratizovanu” profesiju kustos).<sup>318</sup> U novom tehnološkom okruženju

---

<sup>317</sup> U slučaju nekih drugačijih primena, onih koje se u većoj meri tiču prostorne dispozicije objekata a manjoj same selekcije, takođe ne čudi da su parkovi i bašte, restorani i večere, prodavnice i modne linije dobile svoje pipadajuće kustose; a i ovde se pojavljuje tendencija ka “ultimatnom” ili “totalnom” kuratiranju, jer se na kraju uvek kuratira jedno “korisničko iskustvo” koje zahteva i “adekvatno” uređen prostor i objekte i u njima predstavljen “odgovarajući” sadržaj – kao što danas jedna izložba nekako nije “potpuna” bez, na primer, performansa ili važnog govora na otvaranju, i naročito bez publikacija sa pratećim tekstovima, tako i, na primer, luksuzna večera sa kuratiranim ambijentom i kuratiranim menijem nekako nije potpuna bez dobro postavljenog pogleda, adekvatne muzike i možda nekog “ekspertski” aranžiranog poetskog ili zabavnog trenutka.

<sup>318</sup> U svakom od ovih kompleksnih zadataka mogli bismo da očekujemo i određenu segmentaciju domena ekspertize i umnožavanje (specijalizovanih) kustosa u okviru jednog projekta; razumljivo je da zadaci kao što su “dizajniranje interfejsa mobilnog telefona” zahtevaju više specijalizovanih znanja i da će na tom zadatku biti potrebni različiti eksperti, od stručnjaka za programiranje i dizajn do onih za marketing i tehnologiju, kao i da u slučaju ranije spomenute “kuratirane večere” nema mnogo šanse da je ekspert iz kulinarstva takođe i ekspert za izbor muzike ili arhitekture. Ova tendencija, kao pitanje diverzifikacije i pukog obima zadatka, nije nepoznata i u matičnom polju savremene umetnosti, gde

obeleženom sveobuhvatnom digitalizacijom i umrežavanjem, proliferacija kako različitih i novouspostavljenih “kustoskih praksi” tako i frekvencija same upotrebe reči "kustos" u različitim kontekstima raste velikom brzinom, sledeći seriju savremenih fenomena obeleženih nastankom *in vivo*, odnosno kroz praksu koja se “već događa” i o kojoj teorijska promišljanja najčešće dolaze naknadno.

Ako se “kuratiranje” kao pojam usvoji u jednom od svojih savremenih značenja, kao uređivanje prezentacija na samizdatima (blogovima, wiki platformama, nezavisnim magazinima na internetu, itd.) i profila na društvenim mrežama od strane samih korisnika, ova vrsta “narodnog kuratiranja” ili “amaterskog kuratiranja” sadržaja takođe beleži značajan porast: istraživanje koje je 2012. sproveda organizacija *Pew (Pew Research Center)*<sup>319</sup> je podelilo korisnike Interneta na dve generalne grupacije koje se međusobno u velikoj meri i preklapaju, na “kreatore” (osobe koje postavljaju multimedijalne sadržaje koje su same napravile) i “kustose” (osobe koje svoje prezentacije i profile uglavnom konstruišu rearanžiranjem ili prilagođavanjem multimedijalnih materijala pronađenih na internetu). Rezultati ispitivanja su pokazali da 56% korisnika interneta spada u jednu od ove dve grupe, dok 32% spada u obe.

Sa gubitkom centralnost institucije muzeja i muzejskog kustosa (*custodian*) kao njenog reprezentanta, savremeni kustos (*curator*) postaje simptom mrežnog okruženja i onoga što možemo nazvati “kulturom događaja” (*event culture*). Tako dolazimo do strukture u kojoj međusobno kuratiranje različitih aktera po *P2P (peer- to-peer)* modelu<sup>320</sup> postaje moguće.

---

velike izložbe i bijenala rade timovi različitih kustosa, asistenata i stažista. Međutim, kako je uobičajeno, samo će jedna osoba, ili jedna manja grupa ljudi na kraju “potpisati” celokupnu izložbu ili događaj – a ova činjenica proizvodi dvojako dejstvo: demonstrira da hijerarhija i segmentacija u okviru profesije nije zaobišla ni kuratiranje, na taj način ga “normalizujući” i stavljajući u istu vrstu sa svakim drugim “običnim” poslom, i istovremeno proizvodi nove “zvezde kustose”, čiji dolazak označava i kraj nekadašnje garancije jedne specifične “autonomije” ove profesije.

<sup>319</sup> Videti: ([pewinternet.org/2012/09/13/photos-and-videos-as-social-currency-online](http://pewinternet.org/2012/09/13/photos-and-videos-as-social-currency-online))

<sup>320</sup> Skraćenica od engleskog izraza *peer to peer* – grubo prevedeno, znači "jednak prema jednakom". *Peers*, odnosno jedinice-članovi ovakve mreže, u isto vreme i proizvode i konzumiraju zajedničke resurse. U savremenom značenju, izraz se odnosi na model komunikacije putem interneta, alternativu "vertikalnom", odnosno klijent/server modelu, i najčešće se koristi za deljenje fajlova (*filesharing*).



## 8.5 Algoritmi & post-human curating – kuratiranje kao (automatska) aktivnost

*“Danas, naučna fantastika je jedno od poslednjih mesta gde filozof može da operiše.” - Gene Roddenberry, kreator serijala Star Trek, TV intervju, 1976.*

Iz trenutne perspektive, fenomen proliferacije termina i funkcije “kustos” u isto vreme deluje i kao ultimativna pobeda principa kuratiranja i kao njegov apsolutni poraz. Sada su klupe u parkovima, informacioni sistemi, bašte u letnjikovcima, genetski kod, ikonice na mobilnom uređaju i mnoge druge stvari i odnosi podložni operaciji kuratiranja, i sami smo svoji kustosi svakog dana dok sa više ili manje pažnje biramo šta ćemo da konzumiramo. Drugi pol na liniji sile koja je kuratiranje u “matičnom polju” već dovela do određene vrste krajnosti, ili kraja, obeležen je pojavom “kustoskih zvezda” koja je ideološki ispraznila i politički paralisala ovu funkciju, dodeljujući joj ograničenu autonomiju i lažan autoritet. Time su otvorena vrata konačnom “normalizovanju” zvanja i funkcije kustos kao svakodnevnih “aktivnosti”, a u sledećem koraku i tehnološkoj transformaciji ove “aktivnosti” do tačke *automatizma*.

I upravo je algoritam alatka kojom se putem mehanizma “veštačke inteligencije” vrši ovaj transfer kontrole, odnosno moći, iz domena koji doživljavamo kao “ljudski” ka domenu “artificijelne” ili “mašinske” inteligencije – iza svakog “pametnog” internet servisa, “pametnog” mobilnog telefona ili drugog računara, ali i u uređajima za svakodnevnu primenu koje još uvek ne asociramo sa računarima (kao što su to na primer savremeni automobili, u kojima se sada već nalazi preko 120 miliona linija programskog koda), stoje upravo algoritmi, a sveopšta “algoritmizacija” se, kako trenutno deluje, događa na daleko suptilniji način od onog kako je takva hipotetička

---

Model karakteriše distribuirana mrežna arhitektura koja se sastoji od učesnika koji dogovorno stavljaju na raspolaganje deo svojih resursa (kao što je procesor, prostor na disku ili mrežni protok (*bandwidth*) drugim članovima mreže, bez potrebe za nekom instancom centralne koordinacije (kao što su serveri). U širem savremenom kontekstu i za period pre pojave kompjuterskih mreža, izraz se može koristiti za bilo koji proces komunikacije i produkcije zasnovan na horizontalnim odnosima u kojima se komunikacijom “jedan na jedan” ili “jedan preko jedan” – gde je “jedan” uvek i “jednak” – ostvaruje zajednička proizvodnja, distribucija i potrošnja određenih resursa, koji se, kao i proces rada koji je potreban da bi se do njih došlo, smatraju (u datom trenutku) zajedničkim. Najčešće, članice ovakvih mreža slobodno pristupaju ili izlaze iz mreže, i međusobno, osim “dobre volje”, nisu obavezane nikakvim formalnim mehanizima.

situacija opisana u delima naučne fantastike.

Kako je to u svom govoru na TED konferenciji<sup>321</sup> postavio Kevin Slavin, stručnjak za algoritme i profesor u medijskoj laboratoriji MIT, “matematika koju koriste kompjuteri u procesu donošenja odluka je već infiltrirana u sve aspekte savremenog života”. O situaciji u vezi rastuće količine vidljivih i nevidljivih algoritama ugrađenih u svakodnevni život, Slavin kaže: “Trenutno, pišemo i kodiramo ove stvari (algoritme) koje nismo u stanju da čitamo. Sami smo kreirali svet koji više ne možemo da razumemo i u kojem polako gubimo uvid u to šta se zapravo događa.”<sup>322</sup> Algoritmi se već duže vreme koriste u kompjuterizovanim berzanskim sistemima koji određuju “vrednost” bukvalno svega što se kupuje i prodaje (vođeni internim programima koji im nalažu da slede logiku ponude i potražnje u odnosu na očekivani ili premašeni profit ali i da pažljivo nadziru i reaguju na ponašanje svih ostalih aktera u sistemu po principima “tržišne konkurencije”).

Interesantno, kao ilustraciju da algoritmi već u značajnoj meri preoblikuju i samo ljudsko okruženje, samu “materijalnu realnost”, Slavin je ponudio radove umetnika Majkla Nadžara (Michael Najjar), koji je spektakularne fotografije visoke rezolucije najvećih svetskih planinskih masiva retuširao tako da sami vrhovi planina odražavaju grafikone aktuelnih berzanskih trendova, i tako napravio intervenciju koju je na prvi

---

<sup>321</sup> Kevin Slavin, “How algorithms shape our world”, konferencija TED Global, jul 2011, ([ted.com/talks/kevin\\_slavin\\_how\\_algorithms\\_shape\\_our\\_world?language=en#t-250856](http://ted.com/talks/kevin_slavin_how_algorithms_shape_our_world?language=en#t-250856))

<sup>322</sup> Za tvrdnju da nad stvarima ljudi već nemaju potpunu kontrolu i da je značajan deo veoma bitnih odluka (kao što su one o “vrednostima” na berzi) prepušten algoritmima, koji ne mogu da imaju “ljudsku perspektivu” ili neko “kontekstualno razumevanje” sopstvenih rezultata proračunavanja ponuđen je takozvani “Slučaj Mušica” – reč je o prilično običnoj knjizi (Peter A. Lawrence, *The Making of a Fly: The Genetics of Animal Design*, 1992.) koja je u aprilu 2011. godine na najpopularnijem svetskom servisu za prodaju knjiga Amazon dostigla cenu od 23,6 miliona dolara, što je objašnjeno “ratom” između algoritama zaduženih za “pregovaranje” o njenoj ceni. Posle ovog tragikomičnog primera, dolazi jedan daleko dramatičniji – poznati “Flash Crash”, kolosalni krah vrednosti akcija na američkoj berzi 6. maja 2010, kada je za svega 36 minuta “nestalo” nešto više od jednog triliona dolara, odnosno 9% od sve vrednosti dotadašnje trgovine u SAD, i koji je pripisan “haosu koji su izazvali algoritmi” koji je mogao da bude prekinut samo tako što je ceo sistem hitno isključen i berza privremeno zatvorena. Ovom prilikom, saznajemo i da je preko 70% sve trgovine preko berze u SAD već povereno isključivo algoritmima, kao i da, osim “nasilnog” prekida aktivnosti i obaranja celog sistema u ovakvim iznenadnim slučajevima, ljudski operateri ne mogu da imaju nikakav uvid ili kontrolu nad milijardama operacija koje milioni različitih algoritama obavljaju u deliću sekunde. Interesatno, u međuvremenu i posle iskustva rastuće nestabilnosti i nedostatka kontrole nad Berzom, učešće algoritama je po prvi put u istoriji redukovano, i sada se smatra da oni pokrivaju “svega” nešto više od 60% sveukupne trgovine.

pogled prilično teško detektovati. Već u sledećem primeru nudi se i slučaj kojem nisu potrebne retuširane ilustracije - veliki tekući zahvat probijanja tunela između Njujorka i Čikaga, u kojem će biti položen novi optički kabl koji će spojiti dve berze, čime će komunikaciju među njihovim algoritmima ubrzati za presudnih 3 milisekunde, koji je zamenio sada otkazani projekat tunela za putnički saobraćaj ispod reke Hudson. Svoje izlaganje Slavin zaključuje izjavom u kojoj tvrdi da je “evolucija sada jedna nelagodna saradnja između prirode, ljudi i nove ko-evolutivne sile, algoritama”, kao i i procenom da, u širem smislu, algoritme sada treba razumeti kao deo domena “prirode”.

U odnosu na i dalje u određenoj meri od sintetičkih algoritama “zaštićen” biološki život (mada ovo danas možemo da izjavimo samo sa velikom rezervom), sfera kulture se sve češće svesno prepušta odlukama koje donose algoritmi, što principi “tržišne logike” pozdravljaju, jer rezultati proračunavanja “daju očekivane rezultate”.<sup>323</sup>

Britanska kompanija *Epagogix* je ovakav koncept dovela do svog logičnog zaključka. Njihov softver se koristi za otkirivanje komponenata “hit filma” i za analizu scenarija i finansijske konstrukcije filma, a sve u cilju da bi se izvršilo predviđanje o mogućoj zaradi ili isplativosti produkcije potencijalnog filmskog dela.<sup>324</sup> *Epagogix* algoritmi

---

<sup>323</sup> Na primer, preko 60% filmova koji se iznajmljuju preko američkog internet servisa *Netflix* naručeni su kao posledica preporuka “algoritma za preporuke”, koji uzima u obzir različite parametre, a naročito filmove koje određena osoba do sada gledala, prosečan ukus osoba sličnog pola, godina i ekonomskog i društvenog položaja, kao i filmove koje gledaju drugi korisnici servisa sa kojima je ta osoba u komunikaciji ili koje je označila kao “prijatelje”.

<sup>324</sup> Izvršni direktor kompanije Nick Meaney u svojoj izjavi za servis BBC tvrdi da “*Epagogix* softver pomaže studijama da u pravom trenutku donesu odluku da li produciraju određeni film ili odbijaju ponuđeni projekat”. Od, iz poslovnih i pravnih razloga “anonimiziranih” primera, on izdvaja nekoliko projekata kao demonstraciju efikasnosti *Epagogix* algoritama – u slučaju jednog filma, produkcijski troškovi su bili oko 180 miliona funti, a softver je procenio da je moguća zarada svega 30 miliona funti, pa je projekat odmah obustavljen; na drugom primeru, algoritam je zaključio da “skupa” glavna ženska uloga ne može da dovede do ciljanog povećanja zarade na blagajnama, pa je planirana glavna glumica zamenjena “jevtinijom” zvezdom, bez procenjenog “gubitka” na blagajnama a uz povećanje profita kao razliku u ceni plaćenih honorara. Ovde, kako u svojoj knjizi *Automate This: How Algorithms Came to Rule Our World* piše Christopher Steiner, “imamo situaciju u kojoj algoritmi, iako nisu svesni sami sebe, jako dobro 'poznaju' ljude, i već dugo se koriste za presudne odluke o psihološkim profilima i potencijalnim radnim i drugim učincima ljudi, u meri u kojoj mogu da predviđaju njihovo ponašanje i da odlučuju o njihovom radnom statusu, bezbedonosnom statusu, zdravstvanom statusu i tako dalje.”

uzimaju u obzir veliki broj kompleksnih podataka – scenario, “zaplet”, planirane glumce i njihove honorare i indeks njihove “atraktivnosti” (izražen u novčanom iznosu kao presek ulaganja i zarade prethodnih filmova u kojima su učestvovali), cene iznajmljivanja lokacija za snimanje kao i indeks njihove “atraktivnosti”, iznajmljivanje opreme ili izradu specijalnih efekata, zatim uzimaju u obzir sve moguće interakcije ovih i drugih elemenata i njihove ishode, upoređuju ih sa sudbinom prethodnih filmova na tržištu i trenutno procenjenim aktivnostima konkurencije kao i sa opštim stanjem na tržištu. Na osnovu (uglavnom statističke) analize ovih elemenata algoritmi na kraju dolaze do “presude” o tome da li je za producente ili filmski studio ekonomski isplativo ulaziti u određeni projekat ili ne, i to samo na osnovu scenarija i plana produkcije, pre nego što je unajmljen prvi glumac ili snimljen prvi kadar. Naravno, algoritmi ovde vrše i preporuke kako bi se određeni scenario ili određeni glumci ili dugi elementi filma mogli da promene, izbace ili zamene i tako se poveća potencijalni profit, odnosno poveća razlika između ulaganja i moguće zarade koju bi ostvario određeni naslov.

Na osnovu svega ovoga, zaista nije teško zamisliti ovakav koncept primenjen na, na primer, realizaciju izložbe; nije teško zamisliti algoritam koji bi pomogao da se proizvede “savršena izložba u savremenom trenutku”. Može se početi i od same teme; algoritam bi tu kao inspiraciju izlistao poslednjih 100 tema recentnih i aktuelnih izložbi, a kontemplacije okolo izbora teme bi “savetovao” putem numeričkih podataka o tome koje su teme interesantne određenoj populaciji u datom trenutku, u skladu sa aktivnostima na društvenim mrežama i portalima sa vestima. Jednom kada se definiše tema, izbor umetnika bi mogao biti posledica njihovog trenutnog “rejtina” na raznim internet “art indexima”, popularnosti na društvenim mrežama, trenutnog kotiranja na aukcijama i u skladu sa opadajućim ili rastućim trendovima baziranim na evaluaciji uspeha poslednjeg predstavljenog rada. Naravno, lista umetnika i radova bi bila apsolutno definisana budžetom koji imate za izložbu – što je verovatno i prvo polje koje (u skladu sa ovom logikom automatizacije) treba popuniti. Na ponudi bi bili i raspoloživi prostori, sa podacima o kvadraturi, tehničkim kapacitetima i kompatibilnošću sa tehnikama i tehnologijama koje koriste umetnici sa

liste kandidata. Što se tiče postavke, algoritam bi mogao da izlista predloge o svim optimalnim odnosima između radova, kako u skladu sa njihovim materijalnim odlikama tako i, naravno, u komparaciji sa istorijskom bazom drugih izložbenih postavki iz koje bi mogao da se dobije "optimalan presek". Na kraju, zamišljamo i veliko crveno dugme koje bi, jednom kada su sva polja definisana, automatski poslalo pozive umetnicima za učešće, angažovalo drugi algoritam da u skladu sa naslovom i tekstovima iz baze izlagačkih tekstova kustosa sastavi atraktivan koncept izložbe za potrebe saopštenja za medije i kataloga, i automatski obavesti medije i svu potencijalnu publiku preko društvenih mreža i putem *newslettera*.

Kao kraći komentar na kraju ove sekcije, iz priloženih primera je evidentno da ideja i kocept "sintetičkog autonomnog algoritma" koji se bavi proračunavanjem "neposrednih informacija" doživljavaju svoju implementaciju u korpus aparature informatičkog procesora karakterističnog za biološku inteligenciju, kao što je ljudska. Ovakva vrsta hibridizacije je u inicijalnoj fazi, i okarakterisana je svim očekivanim problemima nekompatibilnosti između dva suštinski različita informatička sistema čiji elementi sada pokušavaju da se dovedu u funkcionalnu vezu i da stvore novi, sintetički i hibridni informatički sistem. Odsustvo ili prisustvo ideologije u rezultirajućem sistemu će, zapravo, na neobičan način i u binarnom univerzumu algoritama, odlučiti o tome da li će budući sistem biti kontinuitet onoga koji su razvili ljudi, ili ne; u svakom slučaju, potencijalno odsustvo ideologije u budućem informatičkom sistemu će biti dovoljan i pouzdan indikator napuštanja ideološki baziranog ljudskog sistema za procesiranje informacija i početak dominacije koncepta "post-ljudskog" informatičkog sistema.

## 8.6 "Kustosizam" kao dijagnoza budućnosti

Kao što smo ustanovili u prethodnim poglavljima ovog rada, profesija kustosa je danas najviše povezivana sa Internetom kao poljem i marketingom kao disciplinom, a u međuvremenu su se kustosi rasprostrli na mapu najrazličitijih profesionalnih mogućnosti. Trenutna atmosfera je takva da ne čudi da se 2015. godine u ciriškom Migros muzeju organizuje simpozijum pod nazivom *Curating Everything* (*Kuratiranje svega*), sa podnaslovom *Kuratiranje kao simptom*.

U kojem pravcu se ova situacija dalje razvija?

Sve češće čujemo o "nestanku" ili "otkazivanju budućnosti", fenomenu koji u sebi izražava sav percipirani nedostatak potencijala da se nosimo sa sadašnjicom; međutim, kako piše Franko (Franco) Berardi Bifo, pisac knjiga kao što su *After the Future* i *RUN: Morphogenesis*: "Budućnost nije prirodna dimenzija svesti, odnosno ljudskog uma. Budućnost je modalitet projekcije i imaginacije, proizvod očekivanja i pažnje, i njeni modaliteti i odlike se menjaju kako se smenjuju različite kulture."<sup>325</sup>

Ponude koje stoje pred kustoskom profesijom iz "agencije za zapošljavanje iz budućnosti" trenutno i iz pozicije druge dekade dvehiljaditih ne deluju spektakularno. U tradicionalnim poljima delovanja, takozvani "institucionalni kustos", kao i njegova koleginica "kustoskinja savremene umetnosti" ili kolega "kustos digitalnih medija" u novim poljima delovanja, već su potpuno nasukani na konfuznoj savremenosti

---

<sup>325</sup> "Proces donošenja odluka i projektovanja budućnosti u kojem je odabrana jedna od mnogih mogućih budućnosti u sve manjoj meri zavisi od ljudske volje. Ovo bi možda mogli da nazovemo paradoksom onoga koji odlučuje: kako cirkulacija informacija postaje sve brža i sve kompleksnija, vreme koje preostaje za elaboriranje dostupnih informacije postaje kraće. Što veći prostor zauzimaju dostupne informacije, manje vremena ostaje za razumevanje i svestan izbor. To je razlog zbog kojeg je međuzavisnost između podataka i odluka u sve većoj meri postaje ugrađena u informacijsku mašineriju, u tehnološko-lingvističke interfejsne. To je razlog zbog kojeg je izvršavanje programa povereno automatizovanim procedurama koje ljudski operateri ne mogu da promene niti da ignorišu." (Franco Berardi Bifo, *After the Future*, AK Press, 2011, str. 43)

digitalne kombinacije oskudnosti i obilja. Sve figure koje stoje iza profesije i funkcije “kustos” kao da pred sobom imaju isti izbor, koji dele sa dobrim delom zaposlenih u medijima (gde postoje skoro direktne paralele), i delimično sa sudbinom sektora obrazovanja. A ovaj izbor, pak, kao da ima veze sa procesom i fenomenom “druge industrijske revolucije”, kako možemo nazvati noviju informatičku revoluciju – u pitanju je situacija u kojoj se profesija-kustos našla kao jedna od najdirektnije i najranije izloženih procesima digitalizacije i umrežavanja, i pred izazovima koje je pred disciplinu stavio razvoj deregulisanog tržišnog kapitalizma uz uvođenje odgovarajućih tehnologija automatizacije.

Na koji način će funkcija “kustos” biti integrisana u novu mašinu?

Ta integracija može da se dogodi putem daljeg “umrežavanja” i korišćenja ljudskih elemenata digitalne mašine, gde su *kustosi odozgo* vešto izabrani “menadžeri zajednica” čiji je glavni zadatak da, poput stručnjaka za PR, ostvaruju operaciju postizanja “viška vrednosti” proizvoda svog rada podizanjem profila i vidljivosti određenog narativa ili diskursa na društvenim mrežama i komunikacionim kanalima budućnosti putem svog “pseudo-stručnog” autoriteta ili preko dobro poznatog mehanizma “kreiranja zvezda”, dok su *kustosi odozdo* verovatno “ponosni amateri” ili “amateri sa pedigreeom”, koji se iz samih zajednica svojim pažljivim ispipavanjama “trendova” i svojim veštinama narativizacije u partikularnom izrazu izdvajaju kao “glasovi trenutka” sa izvesnim i privremenim pseudo-demokratskim autoritetom.<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup>“Ako želimo da pronađemo odgovor na pitanje šta 'društveno' u današnjim 'društvenim medijima' zaista znači, početna tačka bi mogla da bude ideja nestanka društvenog onako kako ju je opisao Jean Baudrillard, francuski sociolog koji je teoretizovao promenu od klasične uloge društvenog subjekta do uloge subjekta kao konzumenta. Prema Baudrillardu, “u jednom trenutku je društveno izgubilo svoju istorijsku ulogu i implodiralo u medije. Ako u društvenom smislu mešavina politizovanih proletera, frustriranih, nezaposlenih i prljavih klošara koji vise na ulici i čekaju sledeću priliku da se pobune pod bilo kojom zastavom više nije *opasna*, kako se onda društveni elementi manifestuju u digitalnom umreženom dobu?”

Geert Lovink, “What Is the Social in Social Media?”, e-flux, 2012, ([e-flux.com/journal/what-is-the-social-in-social-media](http://e-flux.com/journal/what-is-the-social-in-social-media)).

Druga opcija “postajanja mašinom” je isključivo “mašinska”, i tiče se izbora forme suživota sa neizbežno sve kompleksnijim i težim za razumevanje entitetima algoritama – drugim rečima, ovde govorimo o seriji profesionalnih zadataka koji bi stajali u rasponu od relativno klasičnog programiranja, pa do hibridnih disciplina prikupljanja, analize i interpretacije podataka i smišljanja novih načina kojima bi ti podaci hranili buduće “povratne sprege” i tako učvršćivali razumevanje i komandu koju njihovi operateri imaju nad odgovarajućim društvenim procesima.

Kao treća mogućnost, izdvaja se ona koja u svakoj profesiji i dalje stoji; i pored toga što je industrijska revolucija istorijski transformisala kako poimanje tako i sam mehanizam ekonomske razmene i putem standardizacije i serijske proizvodnje uspela da redefiniše i komanduje željama većine mogućih potrošača, i dalje na svakih par desetina hiljada serijski (i, uglavnom, “robotski”) proizvedenih jeftinih automobila dolazi jedan koji je sklapan “vanserijski” i koji u svakoj etapi uključuje ljudsku pažnju i rad; tako će mali broj “kustosa” ostati zaposlen u funkciji skupih, luksuznih i prestižnih “ljudskih filtera”, koji će uvek nuditi izbor koji je za korak “ispred” ili “iznad” ili “izvan” onoga što bi ponudio algoritam kao serijski, “besplatan” i standardizovan izbor namenjen većini.<sup>327</sup>

Interesantno, ispostavlja se da je za umetnike ili kustose iz nekog razloga danas moguće postaviti i pitanje o tome da li je njihov ulazak, odnosno ulazak njihove umetnosti u polje društvenog, uopšte politički čin.<sup>328</sup> Poput nekih drugih savremenih debata iz polja društva i politike, i ovde se čini kao da i sam “povratak” ovog pitanja – prehodni vek je bez sumnje bio obeležen kritičkim konsenzusom da umetnički čin u

---

<sup>327</sup> Naravno, uvek je moguće zamisliti i suprotno, i verovatno će na elitnijem kraju ponude uvek postojati i “superalgoritmi” u kombinaciji sa “superekspertima” koji svojim vlasnicima i korisnicima pružaju uvide i kontrolu koja nije na raspolaganju i na ponudi “običnom svetu”, da ponovo upotrebimo izraz Artura Dantoa.

<sup>328</sup> “Uprkos široko rasprostranjenosti nezaposlenosti, rastućoj razlici između prihoda bogatih i siromašnih i protestima kao što su *Occupy*, ne deluje verovatno da ćemo videti globalni umreženi ustanak. Protesti su uspešni upravo zato jer su lokalni, bez obzira na njihovu prisutnost na mreži. Kako je moguće povezati ta dva odvojena entiteta, rad i umreženu komunikaciju?”

Geert Lovink, *isto*.



polju društvenosti ne može da bude ništa drugo nego politički čin – predstavlja reuspostavljanje argumentacije i pozicija koje kao da pokušavaju da negiraju celokupno recentno kritičko nasleđe, i kao da žele da zamisle i proizvedu neku sopstvenu istoriju unazad. Produkcija koncepata danas postaje integrisana sa algoritamskom arhitekturom i tako se politika, delimično, odigrava na horizontu određenom *parametrima, protokolima i standardima*.<sup>329</sup>

Kako deluje, šta god da se od gorenavedenih scenarija ostvari, rezultati su isti – političko i ideološko “pražnjenje” funkcije i figure kustosa i njena profesionalna “normalizacija” u okviru još jedne uredno hijerarhizovane, birokratizovane i ekonomizovane društvene strukture. Da li će kustosi iz budućnosti kao stari majstori rearanžiranja i renarativizacije ipak uspeti da pronađu mesto u kojem je nestalo veliko obećanje apsolutne slobode Virtuelnog, da kreiraju još jednu i ultimatnu Utopiju kao neočekivani izlaz ka novom, neočekivanom, potencijalnom?

Ono u čemu su kustosi istorijski bili značajni (da parafraziramo podnaslov *Kuratiranje kao simptom* sa početka ove sekcije) jeste upravo njihova sposobnost detekcije "simptoma", specifična mogućnost da se ono što je bilo i ono kako može biti upotrebi za konverzaciju o onome što jeste, o onome što je moguće reći o današnjem stanju, i kako da ta saznanja upotrebimo u kreiranju budućnosti.

“Stendalov sindrom” kao svojevrsni oblik paralize pred umetničkim delima karakterističan za devetnaestovekovne turiste koji su ponovo otkrivali umetnost i istoriju (odnosno, stanje slično *histeriji*),<sup>330</sup> danas je zamenio drugi, fundamentalan i

---

<sup>329</sup> Ned Rossiter, Soenke Zehle, “Data Politics and Infrastructural Design: Between Cybernetic Mediation and Terminal Subjectivity”, *Datafied Research* 4.1, 2015. ([aprja.net/?p=2582](http://aprja.net/?p=2582))

<sup>330</sup> U pitanju je psihosomatski poremećaj poznat kao hiperkulturemija, kojeg je 1979. italijanska psihološkinja Graziella Magherini definisala<sup>330</sup> kao “rapidni skok pulsa, vrtoglavicu, padanje u nesvest ili pojavu halucinacija kao posledicu izlaganja osobe iskustvima od velikog ličnog značaja, naročito u susretu sa umetničkim delima”: “Bio sam u nekoj vrsti ekstaze, verovatno kao posledica spoznaje da sam u Firenci, da sam tako blizu tih velikih ljudi čije grobove sam obišao. Poptuno apsorbovan u kontemplaciji uzvišene lepote... Došao sam do tačke u kojoj osoba doživljava nebeske senzacije.... Sve se tako upečatljivo obraćalo mojoj duši. O, kada bih samo to mogao da izbacim iz glave. Srce mi je lupalo i preskakalo - to je ono što u Berlinu nazivaju ‘nervozom’. Iz mene kao da je isceđen sav život.

permanentan fenomen, odnosno poremećaj – *depresija*<sup>331</sup>, koji prati digitalne turiste s kraja XX i u XXI veku.

Ovo, po sebi, deluje kao značajno saznanje – od svog uspostavljanja i uspona kroz i nasuprot instituciji (umetnosti), figura kustosa je već uspela da pređe put od Utopije do Distopije, od entuzijazma do krize, od hysterije do depresije. Ono što je verovatno najvažnije jeste razumeti ne ove dve krajnje i dramatične tačke razvoja, već kompleksnu trajektoriju između; elementi tog saznanja će kroz istorijsku, materijalnu analizu, kao i uvek, sadržati sve što nam je potrebno da mislimo budućnost kao postojeću, i kao svoju.

Danas, Internet, prevođenje informacija i medijatisanje komunikacije čine da operacija koja se u sekvenci razume kao *kustoski gest* po prvi put može da misli funkciju kustosa, ne samo kao ljudsku, već i kao “automatsku”, odnosno “mašinsku” – i na tom mestu počinje velika Priča o algoritmima. Njoj može prethoditi i priča o “jedinstvenosti”, “autorskom”, “kreativnom” i “humanom” u okviru “kustoskog gesta”<sup>332</sup> koji je uspeo da ovu funkciju zadrži ekskluzivno humanom, ili humanističkom, ali samo do pojave Interneta, trenutka<sup>333</sup> kada se može reći i sledeće:

---

Jedva sam hodao, iz straha da ću pasti.” - kako opisuje Marie-Henri Beyle (1783–1842), poznatiji kao Stendhal, svoje iskustvo obilaska firentinske bazilike Santa Croce 1817. godine.

<sup>331</sup> “Nešto preko 30 procenata 'statusnih poruka' koje svakodnevno postavljaju sada već milijarde korisnika društvene mreže *Facebook*, prema kriterijumima Američkog udruženja psihijatara (*American Psychiatric Association*) ispunjava kriterijume prepoznavanja simptoma depresije, i imaju elemente osećanja niže vrednosti i beznada, insomnije ili potrebe za previše spavanja, kao i teškoća sa koncentracijom.”

Geert Lovink, *isto*.

<sup>332</sup> Da li ovo znači i da se radikalno menja i sam teren performiranja “kustoskog gesta”, odnosno, da li se može zaključiti da se ovaj gest ranije od strane ljudi obavljao u “svetu”, “Svetu savremene umetnosti” ili nekoj drugoj eksternoj instanci, dok se sada od strane algoritma obavlja unutar samog algoritma, odnosno, da se svodi na interno proračunavanje zadatih odnosa između dostupnih numeričkih vrednosti u mikrokosmosu brojeva i funkcija? Možda, ali samo ako se ovako opisanom preračunavanju “prepiše” i “pripíše” i status gesta, što je operacija koja bi implicirala da algoritam u sebi može da sadži “simulaciju” celokupne slike jedne sekcije “sveta” sa svim njenim dinamičnim promenama u realnom vremenu, ali i dalje ostaje pitanje lokacije performiranja samog gesta; on se vrši u domenu koji bismo mogli da prepoznamo kao “simulaciju”, “paralelni svet” ili “mikro-verziju” onoga što je “realni svet”.

<sup>333</sup> “2002 se može smatrati početkom pravog digitalnog doba, jer je to godina u kojoj je kapacitet digitalno pohranjenih podataka po prvi put prevazišao sve do tada pohranjene podatke na stari,

“industrijska revolucija je konačno došla i u svet kuratiranja”. Pred nama je novo poglavlje. Borba oko toga ko će ga pisati je već u toku.

\* \* \*

Iako je “kuratirano” reč koja je već proglašena za “izraubovanu” i za reč koja “mora da prestane da se upotrebljava od ove godine”,<sup>334</sup> kritičar i pisac David Balzer se u svojoj knjizi *Curationism (Kustosizam)* pita:<sup>335</sup>

“Da li je kustosizmu sada polako dolazi kraj? Ne baš, niti će, na mnoge načine, kraj ikada doći, dokle god nastavljamo da konzumiramo stvari, da budemo posebni i da kreiramo kulturu – drugim rečima, dokle god smo ljudska bića.”

---

analogni način. Već 2007, skoro 94% sve naše memorije je bilo pohranjeno u digitalnoj formi.” – kustoskinja Olga Subirós i teoretičar Lev Manovich u razgovoru o izložbi “Big Bang Data” predstavljenoj u maju 2014. u *Centre de Cultura Contemporània De Barcelona (CCCB)* ([dismagazine.com/discussion/73362/big-bang-data-curators-and-lev-manovich](http://dismagazine.com/discussion/73362/big-bang-data-curators-and-lev-manovich)).

<sup>334</sup> “‘Bae,’ ‘Takeaway,’ ‘Skillset’ and ‘Curated’ Top the List of Words We’d Like to See Banned in 2015”, ([entrepreneur.com/article/241395](http://entrepreneur.com/article/241395))

<sup>335</sup> David Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else (Exploded Views)*, Coach House Books, 2014. ([chbooks.com/sites/default/files/Curationism\\_web\\_excerpt.pdf](http://chbooks.com/sites/default/files/Curationism_web_excerpt.pdf)).

## 9. Zaključak

U ovom radu sam se bavila pojmom *sveta savremene umetnosti* i načinom njegove afirmacije i ekspanzije kroz polje kustoskih praksi. Gest pokazivanja i format izložbe – ono što Brus (Bruce) Ferguson naziva *izložbenom retorikom*<sup>336</sup> ili što Toni Benet (Tony Bennett) diskutuje pod pojmom *izlagački kompleks*<sup>337</sup> (eng. *exhibitionary complex*) – izdvojila sam kao centralnu karakteristiku savremene umetnosti, uz zaključak da je upravo *izloženost javnosti* ono što čini umetničko delo prisutnim u svetu (ili istoriji umetnosti).

Rad sam započela kritikama klasičnih teorija autorstva i centralne pozicije umetnika u proizvodnji umetnosti, izdvajajući dva bitna gesta u umetnosti koja su označila prekoračenje i proširenje umetničkog domena tradicionalno shvatanog kao “stvaralački čin” – jedan je unošenje objekta iz svakodnevnog života u galerijski prostor (Dišan), a drugi proglašenje *sveta umetnosti* kao institucionalnog uslova za postojanje umetnosti (Danto). U ovom radu sam pokazala da su oba gesta potvrdila postojanje *nečega* što posreduje vrednost “stvaralačkog dostignuća”, *nečega* kroz šta se ta vrednost (zajednički) proizvodi, a što se upravo poklapa sa *procedurama izlaganja* i nizom pregovaračkih procesa i agentura u okviru *institucija umetnosti i umetnosti kao institucije*. Ukoliko je epoha modernizma insistirala na autonomiji sigurnog umetničkog dela, na čistoti medija, na individualnoj prepoznatljivosti umetnika-autora, na vizuelnosti i viziji, Dišan i Danto su skrenuli pažnju na kompleksne kaskade posredovanja u “postajanju umetnošću”, na retroaktivnost postajanja umetničkim delom kroz izlaganje u galerijskom prostoru. Zaključila sam da ovaj aspekt postaje naročito važna činjenica za promišljanje savremenog sistema izlaganja i fenomena *globalne bele kocke* savremene umetnosti. Dišan, kroz privremenu suspenziju sopstvene umetničke i autorske funkcije putem izlaganja “dela” čiji on nije autor – ali jeste izlagač, kontekstualizator i validator – privremeno staje na funkciju kustosa koji takođe nije autor dela koje izlaže, ali učestvuje u

---

<sup>336</sup> Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London, 1996.

<sup>337</sup> Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *New Formations No 4*, 1988.

njegovom “prisvajanju”, odnosno ko-proizvođenju kroz kontekst izlaganja.

Kontekst izlaganja je bio neposredni predmet moje analize u poglavljima o galerijskoj *beloj kocki* (gde kontekst figuriše *kao stvar* sa kojom umetnost intereaguje i menja ga iznutra) i ulozu *izlagačkog kompleksa* u kuratiranju buržoaskog subjekta razuma (gde kontekst figuriše *kao odnos među subjektima*, i dalje, *kao oblik potčinjavanja moći kroz estetski užitek i saznanje*). Istraživanje o savremenim izlagačkim praksama i mnogostrukom autorstvu u polju umetnosti predstavila sam u poglavlju *Umetnik i kustos*, u kojem sam se takođe bavila *ko-proizvođenjem* (umetnosti) *kroz kontekst izlaganja*. Određeno popularno ili uvreženo ili arhaično shvatanje društvene strukture izložbe sa jasno fiksiranim pozicijama, u kojoj se figura singularnog umetnika vezuje za mesto proizvodnje značenja koje onda selektuju ili odbijaju kustosi u različitim funkcijama – od kritičara i akademika do kolekcionara, biskupa, princa, čuvara zbirki i mnogih drugih – problematizovala sam u nekoliko relevantnih poglavlja ovog rada. Zaključila sam da je svaki *akt selekcije* potencijalno postao *akt stvaranja*, i da ukoliko kuratiranje (*curating*) podrazumeva rekontekstualizaciju i samim tim redefiniciju umetničke proizvodnje, što zahteva većina internacionalnih projekata ili izložbi savremene umetnosti, onda ne možemo više govoriti isključivo o autorskoj autonomiji umetnika, jer je umetnost od samog početka involvirana u kolektivnu, kolaborativnu i institucionalizovanu proizvodnu praksu.

Pored toga, u poglavlju *Savremena umetnost*, naročito u potpoglavlju *Savremena umetnost kao deo post-socijalističke tranzicije*, analizirala sam problematiku *odnosa umetnik i kustos*, zaključujući da je savremeni umetnik postao *kao kustos*, u smislu logike proizvodnje koju uspostavlja postmoderna prelazak na društvene mehanizme i ekonomske modele kao što su post-fordizam i kognitivni kapitalizam. Novi tip *umetnika-preduzimača* više ne zahteva umetničke institucije kao institucije socijalne brige, već upravo kao i u slučaju savremenog kustosa ili menadžera, ovakav umetnik predstavlja jedan u potpunosti samo-upravni subjekt koji samostalno razrešava svoja egzistencijalna pitanja na tržištu projekata. Angažujući se u *post-studijskim* praksama i baveći se komunikacijom, dokumentacijom, izradom projekata, istraživanjem, planiranjem i predviđanjem i tako dalje, uspešan umetnik predstavlja kondenzovanu

verziju kvaliteta koji se danas traže i služi kao model za tržišta rada koja su izvan sveta umetnosti. Savremene figure umetnika i kustosa postaju uzor u svetu u kojem ideologija kreativnosti počinje da se širi na sve grane ekonomije.

Ulogu kustosa sam sagledala izvan uže definisanog profesionalnog polja određenog kustosko-centričnim diskursom, mada sam posvetila istoimeno potpoglavlje raspravama o “unutrašnjim kustoskim temama” u poglavlju *Razvoj profesije kustos*. Funkciju kustosa sam uglavnom posmatrala u širem polju – kroz etimologiju termina koji pre svega označava društvenu brigu, strukturiranu kroz jedno od dominantnih polja moći.

Termin kustos (u originalu *curator*) proističe iz srednjevekovne engleske reči *curat* koja označava *duhovno zaduženje* ili *brigu*. U poglavlju *Etimologija kustoskih praksi* sam pokazala kako se te funkcije zaduženja i brige odnose kako na subjekte tako i na objekte, ali naročito na njihov *međusobni odnos*. Etimološki, termin *curator* obuhvata nekoliko identiteta i funkcija: odnosi se na klerika, naročito onog direktno zaduženog za parohiju, dovodi se u vezu sa osobljem zaduženim za brigu o umetničkoj izložbi ili muzejskoj kolekciji, a takođe označava i lica koja figurišu kao čuvari individua proglašanih legalno nesposobnim da autonomno vode svoje poslove i brinu se o sebi. Delovati kao kustos, etimološki posmatrano, pre svega uključuje dve operacije: *brinuti se* i *čuvati* – to je originalna društvena funkcija onih osoba koje su se imenovala kustosima i koje je društvena zajednica tako legitimisala. Kustos se pojavljuje kao *čuvar razuma i duša*.

U jednom od ređih sveobuhvatnijih pregleda genealogije kustoske profesije koji je nedavno predstavila Vesna Madžoski<sup>338</sup> detektovala sam teorijski kompatibilan pristup kustoskoj praksi koji fenomenu prilazi kao *kulturnoj praksi koja ukršta umetničko i vanumetničko polje*, radije nego kao usko definisanu kustosku profesiju. Ovakva vrsta društvene kontrole, kako navodi Madžoski, vodi ustanovljavanju

---

<sup>338</sup> Vesna Madžoski, *DE CVRATORIBVS: The Dialectics of Care and Confinement*, Atropos Press, New York - Dresden, 2013.

kustoskog zaduženja kao dvostruke brige – brige za *subjekte koji su nešto manje od subjekata* (kustosi kao čuvari duša) i brige za *objekte koji su nešto više od objekata* (u slučaju kustosa koji se stara o umetničkom blagu pohranjenom u nekoj vrsti muzeja).

Kako je ovaj rad pokazao, problematiku *kustoskih studija* ne vidim samo kao proširenje postojeće istorije umetnosti istorijom kustoskih praksi ili kao puko premeštanje fokusa sa umetničkog rada na postojeće kustoske prakse. Kritički prilaz pitanju *kustoskih studija* radije vidim kao svojevrsno istraživanje horizonata umetnosti kroz spekulacije i (re)imenovanja postojećeg, nepostojećeg ili tek naznačenog; zato pogled na umetnost kroz problematiku savremenog delovanja kustosa takođe treba da izmeni ustaljeni pogled na umetnost i da interveniše u mišljenje i proizvodnju vrednosti u umetnosti koju karakterišu diskursi *individualnog autorstva* i kreativnog čina jedinstvenog *umetnika*.

Jedan od zaključaka koji ovaj rad uspostavlja jeste da praksa umetničke proizvodnje i mišljenja kroz kritički prilaz kustoskim studijama radije treba da bude sagledana kao kolektivna i kao procesualna – odnosno, kao *projektna* – pri čemu projekat može biti društvena vizija ili puka administracija umetničkih vrednosti u hegemonim aparatima države i kapitala.

Zaključila sam da prilaz kustoskim studijama kroz diskurs *kustoskog autorstva* ili *kustoskog dela* ne bi predstavljao epistemološku intervenciju u istoriju umetnosti – to bi bilo tek preramljivanje jednog istog prostora u kojem se centralnost pozicije umetnika sada zamenjuje centralnošću pozicije kustosa. Pokazala sam da bi takav prilaz kustoskim studijama bio simplifikovan i da se ispostavlja kao produktivnije sagledati kustoske prakse s jedne strane u široj ideološkoj konstelaciji moći i s druge strane izbliza i u detaljima. U tom smislu, ovaj rad nije ispričan kroz bavljenje singularnim kustoskim pozicijama i stilovima (mada se govori o prototipskim kustoskim pozicijama u trenutku formiranja profesije kustos kroz potpoglavlja o Haraldu Zemanu i Setu Sigelaubu), već radije kroz paradigme, odnosno kroz polje uzroka i efekta koje obuhvata *delovanje* funkcije kustos, a što se izražava glagolom *curating*.

U ovoj disertaciji, bavila sam se onim kustoskim delovanjem koje nije svodivo na proces pravljenja izložbi i pitanja profesionalnog kustoskog rada u užem smislu te reči, već obuhvata širu društvenu sferu čije se lingvističke reference protežu do starog Rima i *pedagoških praksi brige* koje je sistem kustosa održavao reprezentujući subjekte koji “nisu dosegli puno pravo legalnog subjekta”. Ili, u drugom smeru istog istorijskog vektora – ta šira društvena sfera se proteže na “aktuelne budućnosti” mrežnog okruženja u kojem je uloga kustosa prisvojena u oblastima kao što su bio-informatika i ekspanzivni sektor “korisničkog iskustva” i gde funkcija kustosa, uz određene rezerve i uslove detaljno diskutovane u potpoglavlju *Kuratiranje kao (automatska) aktivnost*, može postati integralni deo mašina arhiviranja, filtriranja i konkluzivne pretrage podataka, kao i kreiranja različitih vrsta *iskustava*, otvarajući prostor dobu *post-human curating-a*.

Kako se ispostavlja tokom istraživanja koje predstavlja ovaj rad, kustos je *proizvod odnosa*, agent ili *node* (čvorište) u praksama povezivanja i komunikacije. Upravo zbog te “relacione” osobine kustosa koja svakako nije i “relativizujuća” (jer je utemeljena na materijalnosti navedenih odnosa), preciznijem značenju funkcije kustosa se, paradoksalno, radije možemo približiti *kroz udaljavanje i pogled u različitim pravcima*, nego kroz pokušaj užeg definisanja i “centriranje mete”. Iz tog razloga, predložila sam opservaciju funkcije kustosa kroz korišćenje formule *kustos kao X* koju sam predstavila u istoimenom poglavlju. To je formula putem koje se intencionalno izbegava drugačija definicija pozicije kustosa od one koja je *komparativna*, odnosno koja dozvoljava ekspanziju, menjanje formi, metoda i formata onoga što se razvija kao savremena umetnost.

Na kraju, upravo se pojam savremenosti ispostavlja kao jedan od ključnih za razmatranje kako funkcije (i profesije) kustosa, tako i za određenu istoriju “nelagode” i “nesporazuma” koje celokupno polje savremene umetnosti kako preživljava tako i proizvodi, naročito u kontaktu sa institucijama kao što je Akademija; pojmu savremenosti i savremene umetnosti je posvećen možda i najveći deo istraživanja koje predstavlja ovaj rad. Proučavanje ovog kompleksnog (i dalje donekle kontroverznog)



termina ne dozvoljava donošenje lakih ili sažetih zaključaka; neki od uvida koji će se možda ispostaviti kao korisni u razumevanju savremenosti jesu to da savremenost nije hronološka pojava (period ili trenutak), već relaciona (odnos između različitih momenata), kao i to da je savremenost možda manje problematična u akademskom smislu nego što smo do skora smatrali. Savremenost je za umetnika uvek u budućem, a za istraživača nužno u prošlom vremenu; međutim, neki teorijski i praktični predlozi za mogućnost prevoda u ovoj situaciji su već ponuđeni. Jedna od njih je figura *neprilagođenog posmatrača* Đorđa Agambena<sup>339</sup>. Zato ću na kraju parafrazirati njegovu tezu o savremenosti i zaključiti da se “savremenost ukazuje onda kada uspemo da neutralizujemo svetlost jedne epohe i otkrijemo njeno opskurno, njen poseban mrak, njen mrak koji ostaje neodvojiv od njene svetlosti”.

---

<sup>339</sup> Giorgio Agamben, *What is an Apparatus and other essays*, Stanford University Press, 2009, str. 39-55.

## SPISAK LITERATURE:

1. Adorno, Theodor W. i Horkheimer, Max, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* (1944), ([marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm](http://marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm)), avgust 2015.
2. Adorno, Theodor W. i Horkheimer, Max, *The Dialectic of Enlightenment* (1944)
3. .
4. Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, 1999.
5. Alberro, Alexander (ed.) i Stimson, Blake (ed.), "Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings", MIT Press, Cambridge, 2009.
6. Alloway, Lawrence, "‘Reality’: Ideology at D5", *Artforum* 11, oktobar 1972.
7. Althusser, Louis, *On Ideology*, (Radical Thinkers), Verso, London - New York, 2008.
8. Andreasen, Søren & Bang Larsen, Lars, "The Middleman: Beginning to Think About Mediation", *Curating Subjects* (ed. O'Neill, Willson), 2009.
9. Aranda, Julieta & Kuan Wood, Brian & Vidokle, Anton (Eds.), "What Is Contemporary Art?", e-flux journal, Sternberg Press, Berlin – New York, 2010.
10. Asher, Michael, "On Works, 1969 to 1979 (1983)", u *Conceptual Art (Themes and Movements)*, ed. Peter Osborne, 2002.
11. Asher, Michael, "On Works, 1969 to 1979 (1983)", u *Conceptual Art (Themes and Movements)*, ed. Peter Osborne, 2002.
12. Avanesian, Armen & Luke, Skrebowski (Eds.), *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin - New York, 2011.
13. Bal, Mieke (ed.), *The Practice of Cultural Analysis, Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Palo Alto, 1999.
14. Bal, Mieke, "Exhibition as a Syntax of the Face", *The Grammar of The Exhibition* (Manifesta Journal No 7), Amsterdam, 2009.
15. Balzer, David, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else (Exploded Views)*, Introduction, Coach House Books, 2014. ([chbooks.com/sites/default/files/Curationism\\_web\\_excerpt.pdf](http://chbooks.com/sites/default/files/Curationism_web_excerpt.pdf))
16. Barker, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press & Open Univeristy, 1999.
17. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
18. Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55, 1999.
19. Benjamin, Walter, *Illuminations, Essays and Reflections*, Schocken Books, New York, 1968.
20. Bennett, Tony, *Pasts Beyond Memory, Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, London - New York, 2004.
21. Bennett, Tony, "The Exhibitionary Complex", *New Formations* No 4, Spring 1988.
22. Bifo, Berardi, Franco, *After the Future*, AK Press, 2011.
23. Birnbaum, Daniel, "When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information", *Artforum* Summer 2005, *Artforum Intl*, New York, 2005.
24. Bishop, Claire (ed), *Participation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, MIT Press, Cambridge, 2006.
25. Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012.
26. Bishop, Claire, i Dziewańska Marta, *1968/1989: Political Upheaval and Artistic Change*, Museum of Modern Art Warsaw, 2009.
27. Bourdieu, Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1984.
28. Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press, 1993.
29. Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les Presse Du Reel, Dijon, 1998.

30. Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, prevod u obliku skripta izdat od strane Škole za istoriju i teoriju umetnosti Centra za savremenu umetnost, 2003.
31. Braudel, Fernand, *Afterthoughts on Material Civilisation and Capitalism*, John Hopkins University Press, Baltimore 1977.
32. Braudel, Fernand, *Civilization and Capitalism, 15th–18th Centuries*, 1979.
33. Brenson, Michael, "The Curator's Moment", *Art Journal*, 1998.
34. Brunnbauer, Ulf, *(Re) Witing History – Historiography in South East Europe after Socialism*, Münster, Lit Verlag, 2004.
35. Buchloh, Benjamin, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55, 1999.
36. Buchloh, Benjamin, "Konceptualna umetnost: Od estetike administracije do kritike institucija", *Prelom* 8/9, 2009. (redaktura i prevod: Jelena Vesić i Zorana Dojić), izvornik: *October* br. 55, 1999.
37. Buckley, Bernadette, *Curating Curating*, University of London, London, 2004.
38. Buden, Boris, "Cultural Translation: Why it is important and where to start with it?", jun 2006. ([translate.eicpc.net/transversal/0606/buden/en](http://translate.eicpc.net/transversal/0606/buden/en))
39. Buden, Boris, "Towards the Heterosphere: Curator as Translator", transkript predavanja, mart 2011, The Schildknecht Theatre, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.
40. Buren, Daniel, "Exhibition of an Exhibition", (1972), u *The Biennial Reader* (ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø), 2010.
41. Buren, Daniel, "Function of the Museum", u *Conceptual Art (Themes and Movements)* ed. Peter Osborne, 2002.
42. Buren, Daniel, "Function of the Museum", u *Conceptual Art (Themes and Movements)* ed. Peter Osborne, 2002.
43. Buren, Daniel, "The function of the studio", *October* 10, 1979.
44. Caffentzis, George i Federici, Silvia, "Notes on the edu-factory and Cognitive Capitalism", ([eicpc.net/transversal/0809/caffentzsfederici/en](http://eicpc.net/transversal/0809/caffentzsfederici/en))
45. Caffentzis, George, "University Struggles at the End of the Edu-Deal", ([metamute.org/editorial/articles/university-struggles-end-edu-deal](http://metamute.org/editorial/articles/university-struggles-end-edu-deal))
46. Cairns, Susan i Birchall, Danny, "Curating the Digital World: Past Preconceptions, Present Problems, Possible Futures", rad predstavljen na konferenciji MW2013: *Museums and the Web 2013*, Portland, SAD.
47. Carroll, Noël, *Philosophy of Art – A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 1999.
48. Center for Social Research on Old Textiles [CSROT], The Textile History Database - [egressfoundation.info/node/22](http://egressfoundation.info/node/22)).
49. Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2007.
50. Cornelis, Jef, *Documenta 5* (Jef Cornelis), 1972, JRP|Ringier Archives Series, 2012.
51. Costis Dallas, "An agency-oriented approach to digital curation theory and practice", *Archives & Museum Informatics*, Toronto, 2007. ([archimuse.com/ichim07/papers/dallas/dallas.html](http://archimuse.com/ichim07/papers/dallas/dallas.html))
52. Culler, Jonathan, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, London, 1988.
53. Cvejić, Bojana i Lazzarato, Maurizio, "Conversation with Maurizio Lazzarato", *TkH Journal for Performing Arts Theory* (17), 2010.
54. Danto, Arthur C, *After the End of Art*, Princeton University Press, New York, 1998.
55. Danto, Arthur C, "The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art", u *The Paul Carus Lectures Series 21*, Open Court, Chicago, 2003.
56. Danto, Arthur C, *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*, Columbia University Press, New York, 2007.
57. Danto, Arthur C. & Gilmore Jonathan, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (Columbia Classics in Philosophy) (revised edition), Columbia University Press, New York, 2004 (first ed. 1986).
58. Danto, Arthur C, "The Artworld", *Journal of Philosophy*, Volume 6/19, 1964.

59. De Carolis, Massimo, "Toward a Phenomenology of Opportunism", u *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (ur. Paolo Virno i Michael Hardt), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
60. Deleuze, Gilles i Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1987.
61. Deleuze, Gilles i Guattari, Felix, "Philosophy of History", Continuum, London, 2006.
62. Deleuze, Gilles, "Mediators", u *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, 1997.
63. Denegri, Ješa, "Umetnik u prvom licu", u *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Kolekcija Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007. (originalno objavljeno u: *Umetnost*, 44, 1975.).
64. Di Maggio, Paul, "Social Structure, Institutions and Cultural Goods: The Case of United States", u *Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*, ur. Gigi Bradford i drugi, New Press, New York, 2000.
65. Dickie, George, "What is art? An Institutional Analysis", u *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, St Martin's Press, New York 1979. (urednik: W.E. Kennick)
66. Doherty, Claire (ed.), "Situation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)", MIT Press, Cambridge, 2009.
67. Duncan, Carol, "The Art Museum As Ritual", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, urednik: Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford/New York, 1998.
68. E Bourne, Philip i McEntyre, Johanna, "Biocurators: Contributors to the World of Science", *PLoS Computational Biology* Vol 2, 2006. ([ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626157](http://ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626157))
69. Eagleton, Terry, *The Function of Criticism*, Verso, London, New York, 2005.
70. Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, 1989.
71. Elkins, James (ed.), "Is Art History Global?" Routledge, London - New York, 2007.
72. Ferguson, Bruce W, & Greenberg, Reesa & Nairne, Sandy, "Thinking About Exhibitions", Routledge, London, 1997.
73. Ferguson, Bruce W. & Greenberg, Reesa & Nairne, Sandy, "Thinking About Exhibitions", Routledge, London, 1996.
74. Filipovic, Elena, "The Global White Cube", *The Biennial Reader* (ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø), 2010, str 322-346, i u *OnCurating* Issue 22, Zürich, 2013. ([on-curating.org/index.php/issue-22-43/the-global-white-cube.html](http://on-curating.org/index.php/issue-22-43/the-global-white-cube.html))
75. Foucault, Michel, "Discipline and Punish: The Birth of the Prison", London, 1977.
76. Foucault, Michel, "What Is an Author?", 1969.
77. Fraser, Andrea, "Od kritike institucija do institucije kritike", *Prelom* 8/9 (prevod: Zorana Dojčić), 2009, originalno: *Artforum*, septembar 2005.
78. Fraser, Andrea, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum* 44, septembar 2005.
79. Frimer, Denise, "Pedagogical Paradigms: Documenta's Reinvention", *Art & Education*, 2009. ([artandeducation.net/paper/pedagogical-paradigms-documentas-reinvention](http://artandeducation.net/paper/pedagogical-paradigms-documentas-reinvention))
80. Fuko, Mišel, "Rađanje biopolitike", Novi Sad, 2005.
81. *Getty Research Institute*, Harald Szeemann Archive and Library ([getty.edu/research/special\\_collections/notable/szeemann.html](http://getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html))
82. Gleadowe, Teresa (ed.), "Playing Amongst the Ruins: An Exhibition Curated by Students from the Royal College of Art MA Visual Arts Administration - Curating and Commissioning Contemporary Art", Royal College of Art, London, 2001.
83. Graham, Beryl & Cook, Sarah & Gfader, Verina & Lapp, Axel (eds.), "A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators", The Green Box, Berlin, 2010.
84. Graham, Beryl i Cook, Sarah, "Rethinking Curating", Leonardo Books & MIT Press, Cambridge, 2010.

85. Grasskamp, Walter, "To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)", Landmark Exhibitions Issue, *Tate Papers Issue 12*, 2009. (tate.org.uk/download/file/fid/7263)
86. Grojs, Boris, "O Novom", *Prelom* br 5, 2003.
87. Groys, Boris, "Multiple Authorship", u *Manifesta Decade Reader, Debates on Contemporary Art Exhibitions in Post-War Europe* (ur. Elena Filipovic, Barbara Vanderlinden), MIT Press, 2006.
88. Gürses, Hakan, "On The Topography of Critique", *Transversal*, jun 2006, (transform.eipcp.net/transversal/0806/guerses/en)
89. Haacke, Hans, "All the Art That's Fit to Show", u *Museums by Artists*, A. A. Bronson & Peggy Gale (Eds.), Art Metropole, (1983, 2005.)
90. Hall, Stuart, "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices", Sage Publications & Open University, London, 1997.
91. Haq, Nav & Zolghadr, Tirdad (Eds.), "Lapdogs of the Bourgeoisie - Class Hegemony in Contemporary Art", Sternberg Press, Berlin – New York, 2010.
92. Harding, Anna, "Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond (Art & Design Profile)", John Wiley & Sons, Oxford, 1997.
93. Hardt, Michael i Negri, Antonio, "Empire", Harvard University Press, Cambridge - London, 2000.
94. Harris, Jonathan, "Art History: The Key Concepts", (Routledge Key Guides), Taylor & Francis, 2002.
95. Harris, Jonathan, "The New Art History, A Critical Introduction", Routledge, London - New York, 2001.
96. Harrison, Charles i Wood, Paul, "Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas", Routledge, London, 1992.
97. Heilbrun, James i Gray, Charles M., "The Economics of Art and Culture", Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
98. Heiser, Jörg, "All of a Sudden - Things that Matter in Contemporary Art", Sternberg Press, Berlin - New York, 2008.
99. Holmes, Brian, "Escape the Overcode: Creative Art in the Control Society", WHW & VanAbbe Museum, 2009.
100. *International Institute of Social History - Institute of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences*, (search.socialhistory.org)
101. Jameson, Frederic, "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", Verso Books, 1991.
102. Johnstone, Stephen (ed), "The Everyday", *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge, 2008.
103. Kocur, Zoya i Leung, Simon, "Theory in Contemporary Art since 1985", Wiley-Blackwell Publishing, 2005.
104. Kosuth, Joseph, "Art after Philosophy", (1969), u *Art After Philosophy and After: Collected Writing*, 1966-1990.
105. Kosuth, Joseph & Esche, Charles & Buchler, Pavel (Eds), "Writing, Curating and the Play of Art (Tramlines)", Tramway, Perth, 1994.
106. Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October* br 8, 1979.
107. Kreuger, Anders & Bishop, Claire (Eds), "This Much is Certain: Exhibition and Film Programme Curated by Graduating Students on the MA Curating Contemporary Art at the Royal College of Art", Royal College of Art, London, 2004.
108. Krysa, Joasia (ed.), "Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems (DATA Browser)", Autonomedia, New York, 2006.
109. Lee, Rensselaer W., "Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting", New York, 1967.
110. Lefebvre, Henri, "The production of space", Blackwell Publishing, 1991.
111. Lind, Maria (ed.) i Steyerl, Hito (ed.), "The Greenroom – Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1", Sternberg Press, Berlin - New York, 2008.

112. Lind, Maria i Velthuis, Olav (eds.), "Contemporary Art and Its Commercial Markets - A Report on Current Conditions and Future Scenarios", Sternberg Press, Berlin - New York, 2012.
113. Lind, Maria, "Taking The Matters Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices", Black Dog Publishing, London, 2007.
114. Lippard, Lucy R, "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", University of California Press, Berkeley, 1997.
115. Lovink, Geert, "What Is the Social in Social Media?", e-flux, 2012, ([e-flux.com/journal/what-is-the-social-in-social-media](http://e-flux.com/journal/what-is-the-social-in-social-media))
116. Lyotard, Jean-François, "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", Manchester University Press, 1983.
117. Macdonald, Sharon (ed.) i Basu, Paul (ed.), "Exhibition Experiments", Blackwell Publishing, Oxford, 2007.
118. Madžoski, Vesna, "de Cvratribvs: The Dialectics of Care and Confinement", Atropos Press, New York - Dresden, 2013.
119. Mansfield, Elizabeth, "Art History and Its Institutions, Foundations of a Discipline", Routledge, London - New York, 2002.
120. Marincola, Paula, "Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility", University of the Arts, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2002.
121. Marincola, Paula, "What Makes a Great Exhibition?", University of the Arts, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2007.
122. McEvilley, Thomas, "Introduction to Inside The White Cube", 1986.
123. McEvilley, Thomas, "Documenta 11", Frieze No 96, septembar 2012. ([frieze.com/issue/article/documenta\\_112](http://frieze.com/issue/article/documenta_112))
124. McKenzie, Jon, "Perform or Else", Routledge, 2001.
125. Milohnić, Aldo, "Artivism", 2005. ([eicpc.net/transversal/1203/milohnic/en](http://eicpc.net/transversal/1203/milohnic/en))
126. Misiano, Viktor (ed.) i Zonnenberg, Nathalie (ed.), "The Grammar of The Exhibition", *Manifesta Journal No 7*, Amsterdam, 2009.
127. Močnik, Rastko, "East!", East Art Map, New Moment (br 20), Beograd.
128. Motard, Alice i Sainsbury, Alex, "Nothing Personal... An Interview with Seth Siegelau" ([ravenrow.org/pdf/39/nothingpersonal\\_an\\_interview\\_with\\_ss.pdf](http://ravenrow.org/pdf/39/nothingpersonal_an_interview_with_ss.pdf))
129. Müller, Hans-Joachim, "Harald Szeemann. Exhibition Maker", Hatje Cantz Verlag, Ostfildern - Berlin, 2006.
130. Nicolas, Bourriaud, "Published statement from a brochure outline for Altermodern", London, Tate Britain, april 2008.
131. Niermann, Ingo, "The Future of Art: A Manual", Sternberg Press, Berlin - New York, 2011.
132. O'Doherty, Brian, "Inside The White Cube", The Lapis Press, San Francisco, 1986. (Artforum, 1976.)
133. O'Neill, Paul (ed.) & Wilson, Mick (ed.), "Curating and the Educational Turn", Open Editions (London) & de Appel Arts Centre (Amsterdam), 2010.
134. O'Neill, Paul (ed.), "Curating Subjects", De Appel, Amsterdam, 2007.
135. O'Neill, Paul, "Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelau", *The Internationaler*, No 1, jun 2006. ([curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan\(SethSiegelau\).pdf](http://curatorial.net/go/data/en/files/ActionMan(SethSiegelau).pdf))
136. Obrist, Hans-Ulrich, "Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask", Sternberg Press, Berlin - New York, 2011.
137. Obrist, Hans-Ulrich, "A Brief History of Curating (Documents)", RP|Ringier, Zürich, 2008.
138. Obrist, Hans-Ulrich, interview with Harald Szeemann - "Mind Over Matter", Artforum 35, September 1996.
139. Offe, Claus, "Capitalism by Democratic design? Democratic Theory Facing the Triple Transition in East Central Europe", *German Sociology*, ur. Uta Gerhardt, New York, 1998.

140. Osborne, Peter, "9 Points by Peter Osborne", *The Grammar of The Exhibition (Manifesta Journal No 7)*, Amsterdam, 2009.
141. Pennock, Maureen, "Digital Curation: A Life-Cycle Approach to Managing and Preserving Usable Digital Information", Library & Archives, University of Bath, 2007. ([ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lib-arch\\_curation.pdf](http://ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lib-arch_curation.pdf))
142. Pollock, Griselda (ed.) i Zemans, Joyce (ed.), "Museums After Modernism, Strategies of Engagement", Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007.
143. Pollock, Griselda (ed.), (With an introduction by Mieke Bal), "Conceptual Odysseys, Passages to Cultural Analysis", I.B.Tauris & Co Ltd, London - New York, 2007.
144. Pollock, Griselda, "Psychoanalysis and the Image - Transdisciplinary Perspectives", Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006.
145. Pollock, Griselda, "Feminističke intervencije u istoriji umetnosti", *Uvod u feminističke teorije slike* (urednica: Branislava Anđelković)
146. Preziosi, Donald (ed.), "The Art of Art History: A Critical Anthology", Oxford University Press, Oxford - New York, 2009 (first ed. 1998).
147. *Primary Information*, ([primaryinformation.org/pdfs](http://primaryinformation.org/pdfs))
148. Rancière, Jacques, "The Future of the Image", Verso, London, 2007.
149. Rancière, Jacques, "The Politics of Aesthetics", Continuum Press, London - New York, 2004.
150. Rand, Steven i Kouris, Heather (Eds.), "Cautionary Tales: Critical Curating", apexart, New York, 2007.
151. Raunig, Gerald, "Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century", MIT-Press/Semiotext(e), 2007.
152. Richter, Dorothee, "Artists and Curators as Authors - Competitors, Collaborators, or Team-workers?", *OnCurating* Issue 19, Zürich, 2012. ([oncurating-journal.org/index.php/issue-19-reader/imprint.html](http://oncurating-journal.org/index.php/issue-19-reader/imprint.html))
153. Rogoff, Irit, "Looking Away: Participations in Visual Culture", u *After Criticism, New Responses to Art and Performance*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005.
154. *Roman Legal System*, ([dl.ket.org/latin2/mores/legallatin/legal01.htm](http://dl.ket.org/latin2/mores/legallatin/legal01.htm))
155. Rossiter, Ned i Zehle, Soenke, "Data Politics and Infrastructural Design: Between Cybernetic Mediation and Terminal Subjectivity", *Datafied Research* 4.1, 2015 ([aprra.net/?p=2582](http://aprra.net/?p=2582))
156. Rugg, Judith, "Issues in Curating Contemporary Art and Performance", Intellect, Bristol, 2009.
157. Salimi, Nima i Vita, Randi, "The Biocurator: Connecting and Enhancing Scientific Data", *PLoS Computational Biology* Vol 2, 2006. ([ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626147](http://ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1626147))
158. Schmidt-Burkhardt, Astrit, "The Barr Effect: New Visualisation of Old Facts", International Exhibition of Modern Art 2013, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003.
159. Schreder, Kuba, "How to Radicalize a Mouse? Notes on Radical Opportunism", ([goo.gl/5eEmNC](http://goo.gl/5eEmNC))
160. Sheikh, Simon, "Notes on Institutional Critique", 2005. ([eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en](http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en))
161. Sheikh, Simon, "Techniques of Curator", zbornik *Curating Subjects*, Paul O'Neill (ed.), Open Editions, 2007.
162. Sholette, Gregory, "Dark Matter: Art in the Age of Enterprise Culture", Pluto Press, 2011.
163. Singerman, Howard, "In Theory and Practice: A history of Whitney Independent Study Program", *Arforum* 42, No. 10, februar 2004.
164. Slavin, Kevin, "How algorithms shape our world", konferencija TED Global, 2011. ([ted.com/talks/kevin\\_slavin\\_how\\_algorithms\\_shape\\_our\\_world?language=en#t-250856](http://ted.com/talks/kevin_slavin_how_algorithms_shape_our_world?language=en#t-250856))
165. "Slučaj SKC-a sedamdesetih godina" (sveske izložbe Prelom Kolektiva) Beograd, 2008.

166. Slyce, John, "The Playmaker: Seth Siegelaub interviewed by John Slyce", *Art Monthly* 327, jun 2009 ([artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009](http://artmonthly.co.uk/magazine/site/article/seth-siegelaub-interviewed-by-john-slyce-june-2009))
167. Smithson, Robert, "Cultural Confinement (1972)", u *Conceptual Art (Themes and Movements)* ed. Peter Osborne, 2002.
168. Sretenović, Dejan (ur.), "Umetnost u zatvorenom društvu: Umetnost u Jugoslaviji 1992-1995", SCCA, Beograd, 1996.
169. Stallabrass, Julian, "Art Incorporated: The Story of Contemporary Art", Oxford University Press, Oxford - New York, 2004.
170. Steyerl, Hito, "The Institution of Critique", 2005. ([eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en](http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en))
171. "The Seth Siegelaub Papers in The Museum of Modern Art Archives", MOMA ([moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelaubf](http://moma.org/learn/resources/archives/EAD/Siegelaubf))
172. "A conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist", *TRANS* #6, 1999. ([e-flux.com/projects/do\\_it/notes/interview/i001\\_text.html](http://e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html))
173. "Seth Siegelaub (1941–2013)", *Artforum*, decembar 2013. ([artforum.com/passages/id=44258](http://artforum.com/passages/id=44258))
174. "Seth Siegelaub: Some remarks on so-called 'Conceptual Art' - extracts from unpublished interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989)", ([mujweb.cz/horvitz/seth.html](http://mujweb.cz/horvitz/seth.html))
175. "The Artist's Rights Transfer and Sale Agreement", *Primary Information* ([primaryinformation.org/index.php?/projects/siegelaubartists-rights](http://primaryinformation.org/index.php?/projects/siegelaubartists-rights)).
176. Šuvaković, Miško, "Biopolitičko tumačenje otvorene potencijalnosti balkanske umetnosti ili jedno privremeno izvođenje evropskih identiteta kroz konkretne kustoske taktike" u *What Is to Be Done with "Balkan Art"?* (temat), Platforma SCCA No. 4, Ljubljana, 2005.
177. Šuvaković, Miško, "Epistemologija umetnosti", Orion Art, Beograd, 2008.
178. Šuvaković, Miško, "Konceptualna umetnost", Muzej Savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2004.
179. Šuvaković, Miško, "Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950", Srpska akademija nauka/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999.
180. Šuvaković, Miško, "Response to Elena Filipovic", u *Manifesta Decade Reader, Debates on Contemporary Art Exhibitions in Post-War Europe* (ur. Elena Filipovic, Barbara Vanderlinden), MIT press, 2006.
181. Taylor, Brandon, "Contemporary Art: Art Since 1970", Laurence King Publishing, London, 2012.
182. Teather, J. Lynne, "The Museum Culture-Keeper", *International Journal of Museum Management and Curatorship*, Butterworths, London, (Spring, 327) (1990)
183. Thea, Carol, "Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann", *Sculpture Magazine* Vol.20 No.5, Jun 2001 ([sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml](http://sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml))
184. Thompson, Nato & Sholette, Gregory & Thompson, Joseph, & Noordeman, Arjen & Mirzoeff, Nicholas, "The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life", MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, 2004.
185. Toth, Jason, "Don't simplify the UX, curate!", *Viget Labs*, april 2011, ([viget.com/inspire/dont-simplify-the-ux-curate](http://viget.com/inspire/dont-simplify-the-ux-curate))
186. Ursprung, Philip, "More than the art world can tolerate: Otto Muehl's Manopsychotic Ballet", *Tate Etc. issue 15: Spring 2009*. ([tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate](http://tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate))
187. *Vektor* - European Contemporary Art Archives, "Research Report: Documenta 5" ([vektor.at/download/Researchreport1.doc](http://vektor.at/download/Researchreport1.doc))
188. Vesić, Jelena, "Konceptualna umetnost u Jugoslaviji: Od levičarske kritike socijalističke birokratije, do artefakta post-komunizma u neo-liberalnoj instituciji umetnosti", u *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* (sveske izložbe Prelom Kolektiva) Beograd, 2008.



189. Virno, Paolo, "A Grammar of the Multitude", ([goo.gl/Rks2Sn](http://goo.gl/Rks2Sn))
190. von Bismarck, Beatrice, "Curatorial Criticality - On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art", u *Curating Critique*, ur. Marianne Eigenheer, Frankfurt 2007.
191. Wade, Gavin, "Curating in the 21st Century", New Art Gallery Walsall, West Midlands, 1999.
192. Wade, Gavin, "Artist-curator Gavin Wade on authorship, curating at Eastside Projects and the post-industrial city", magazin *On Curating* br. 19, (<http://goo.gl/yvy4Rw>)
193. Williams, Raymond, *Keywords*, London, 1983, (revised ed: Oxford University Press, 1985.)
194. Ward, Frazer, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", October 73, 1995.
195. Wright, Stephen: "Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture", ([transform.eipcp.net/correspondence/1180961069](http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069))
196. Young, James O, "Cultural Appropriation and the Arts", Blackwell Publishing, Oxford, 2008.
197. Zaslofsky, Joel, "Experience Curating: How to Gain Focus, Increase Influence, and Simplify Your Life", Personal Renaissance Press, 2014.
198. Žižek, Slavoj (ed.), "Mapping Ideology," Verso, London - New York, 2001.