

Музеј треба цимнути, па шта буде

Пишући 1958. године о кинетичким скулптурама Александра Колдера и младићима који су их *добро цимнули*, филмски редитељ Душан Макавејев запажа да су се људи љутили на младиће *што су цимнули ту живахну мечку од црно обојених плекхова, не знајући да је тај предмет тако и замишљен: да се окреће и љуља, стабилно нестабилан*.¹ Разматрајући однос између уметничких дела и посматрача, Макавејев закључује – и ствара одређену врсту *методолошке директиве*² – *уметност треба цимнути, па шта буде*. Овом приликом следим његову препоруку, размишљајући о музејима и музејским сталним поставкама, *стабилно нестабилним*, попут Колдерових мобила.

Досадашња *цимања* сталне поставке Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара (МАУ)³ тичала су се различитих проблемских питања. Изложба-инсталација кустоса Дејана Сретеновића *Црно тело, беле маске* (2004) преиспитивала је репрезентације афричког континента кроз путописе српских путника, радове авангардних уметника и лик и дело Јосипа Броза Тита. *Као изненадни кратки спој*,⁴ 2006. године је у недовршеном поткуполном простору МАУ постављена инсталација *Омаж Здравку Печару*, којом је камерунски уметник Бартеlemi Того, равноправно користећи музејске и пијачне предмете, проблематизовао феномен колекционарства у контексту социјалистичког друштва. Преиспитивање позиције МАУ у савременом контексту уписивањем у простор део је инсталација уметника Зорана Насковског из 2005. (*Precious Memories*) и *2011-2013. године (AAA: The Sound I Saw)*. Најзад, палимпсестичним *писањем преко* сталне поставке МАУ 2017. године, кустоскиње Ана Сладојевић и Емилиа Епштајн препознају *музеј унутар музеја* и, поступком репродуковања докумената, аудио и видео записа, периодичке грађе – оних тзв.

¹ D. Makavejev, „Umetnost treba cimnuti (Građanin pred umetnošću i obratno)”, у: *Delo br. 3* (mart 1958), 393.

² P. Levi, *Cimanje slike*, Београд/Zagreb, Факултет за медије и комуникације/Multимедијални институт, 21.

³ Сталну поставку МАУ концептуално је обликовала 1977. године антрополошкиња Јелена Аранђеловић Лазић, а зелено-плави модуларни дизајн решење је Слободана и Савете Машић. Више о томе: Е. Епштајн, А. Сладојевић, *Nyitra kor ndzizi – Човек не може опстати сам. (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, Београд, Музеј афричке уметности, 2017, 101.

⁴ Ž. Kler, „Herostat ili muzej pod znakom pitanja”, у: *Kultura br. 41* (1978), 37. Инсталација се на овом месту означава као *изненадни кратки спој* јер је настала непланирано; уметник је био гост МАУ због припреме и отварања изложбе *Транзит(и)* у малој сали МАУ, али је, упознавши сталну поставку и ентеријер куполе, одлучио да изради и *Омаж Здравку Печару* током свог тродневног боравка у Београду.

секундарних музејских предмета, означавају сталну поставку као пролаз према непрепознатим вредностима унутар и око самог МАУ.⁵

Чини се да су наведене кустоско-уметничке интервенције које разоткривају *стабилну нестабилност* сталне поставке МАУ одредиле управо њу као прву студију случаја пројекта *Незаштићени сведок*, насталог на иницијативу Јелене Спаић, кустоскиње графичке колекције Факултета ликовних уметности, а у сарадњи са проф. др Миланом Попадићем, управником Центра за музеологију и херитологију. *Незаштићени сведок бр. 1: Афродизијак* уметничка је интервенција интерполирана у сталну поставку МАУ у периоду од 17. октобра до 22. децембра 2019. године, а своје радове на позив кустоског тима (кога чинимо Јелена Спаић и ја) изложили су Милица Јосимов, Ана Адамовић, Милица Ракић, Саша Ткаченко, Синиша Илић, Ивана Ивковић, Ирена Келечевић и Ана Вујовић.

Како дела афродизијак у Музеју (афричке уметности)

Предмет изложен у музеју је сведок коме није дозвољено да остане ствар по себи,⁶ те се први део назива односи на музејски предмет коме се укида заштита – она институционална – и који се излаже уметничком „нападу”. И *Незаштићени сведок* и *Афродизијак* могу се тумачити и на музичкој равни,⁷ а други део назива, инспирисан ангажованим албумом нигеријског музичара Феле Кутија, провоцира и лингвистички – механизмима тзв. пучке етимологије.⁸

Реч *афродизијак* етимолошки се везује за Афродиту, *ону која губи ум, која тера друге да изгубе ум*,⁹ што је видљиво у писаној форми на енглеском језику. Међутим, у српском језику, као и у Кутијевом наслову, логиком пучке етимологије реч прети да

⁵ А. Сладојевић, „МетаМАУ: „невидљиве” и непрепознате вредности”, у: *Nyimpa kor ndzizi - Човек не може опстати сам. (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, Београд, Музеј афричке уметности, 2017, 227-229.

⁶ М. Воџић Маројевић, *(Не)жељено наслеђе у просторима памћења. Словоне зоне болних успомена*, Београд, СмиН, 2015, 88.

⁷ Више о томе у раду Јелене Спаић у овој публикацији.

⁸ Народна или пучка етимологија могла би се дефинисати као више или мање спонтано или случајно преобликовање неке стране или застареле домаће речи, понекад и само дела речи, тиме што се он(а) гласовно, а на тај начин и семантички, приближи некој домаћој или боље познатој речи. Више о томе у: Т. Talanga, „Пучка етимологија међу неким њемачким посуђеницама“, у: *Jezikoslovlje 3.1-2* (2002), 199.

⁹ С. Jendza, "The Etymology and Origins of Aphrodite", <https://classicalstudies.org/annual-meeting/148/abstract/etymology-and-origins-aphrodite>, (Accessed: 29 October 2019).

постане *мамац преовлађујућег схватања*,¹⁰ тј. да доведе до благог семантичког наслањања на реч *Африка* (о чијој етимологији има неколико претпоставки).¹¹ Друкчије исписивање речи *афродизијак*, као омаж Кутијевом албуму, и на овом месту намерно је употребљено – у оквиру *Незаштићеног сведока*, *Афродизијак* има функцију померања посматрача/читатеља из уобичајене и очекиване позиције и навођења на преиспитивање стереотипа, те *пречице у мишљењу*.¹² Поред етимолошке игре, афродизијак у Музеју (афричке уметности) реферише и на буђење знатижеље, које у *непомерљивости музејског музеја* изводе *креативни критичари инертности*, ступајући у директан дијалог са историјским музејским дискурсом.¹³

Изложба као рашчлањени калиграм или лукавство титрајућег писања у простору

Претходна *цимања* сталне поставке МАУ остварена су писањем између редова/предмета, палимпсестичним и измештеним уписивањем у музејски простор, а *Незаштићени сведок бр. 1: Афродизијак* може се означити *лукавством титрајућег писања у простору*¹⁴ или оном формом коју Мишел Фуко, пишући о Магритове *две луле*, назива *рашчлањеним калиграмом*. У том смислу, мотив или тема овог калиграма јесте сам МАУ, а његову *замку двоструке графије* визуализацијом остварују радови дословно интерполирани у простор сталне поставке (употреба идентичних потписа за нове, ауторске радове, изразита амбијенталност уметничких дела, тотална спацијална адаптација, утопљеност у оригинални плаво-зелени дизајн поставке итд).

Калиграм смешта израз у простор слике и чини да текст говори шта цртеж представља, а овај је изложбени калиграм рашчлањен стога што у мутуалној симбиози са сталном поставком МАУ, уметничке интервенције говоре о томе шта она (не сасвим јасно) представља: слику (западно)афричког света двоје југословенских ентузијаста и јавних радника; институционализован, омеђен музејски простор уобличен *фрагилном* и

¹⁰ G. Đerić, „Razvoj stereotipa – multidisciplinarni pristup”, доступно на: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=fb7d688c-2849-a7be-4601-5dd212d983c0&groupId=252038 (pristup: 31.10.2019), 141.

¹¹ Више о томе: W. Fourie, "Four concepts of Africa" in: *HTS Theologiese Studies / Theological Studies* | Vol 71, No 3, 2015.

¹² D. Antonijević, A. Banić Grubišić, „Mape stereotipa kao duhovito – opaki proizvod: folklorizacija i komercijalizacija etničkih predrasuda u internet prostoru”, у: *Antropologija* 13, sv. 1 (2013), 137-153.


¹³ Д. Булатовић, *Уметност и музеалност*, Нови Сад: Галерија Матице Српске, 206.


¹⁴ М. Фуко, „Ovo nije lula” (prev. Mirko Sebić), у: *Nova misao – časopis za savremenu kulturu Vojvodine br. 3* (2009), 41.

сензитивном архитектуром; амбивалентну позицију **тзв. афричког предмета** у музеју итд.

Здравко и Веда, у добру и у злу

Слика оснивача МАУ, Здравка Печара и Веде Загорац, имплицитно уписана у сам назив и сталну поставку музеја, у интервенцијама се појавила експлицитно, кроз призму архивске видео- и фото-документације. Користећи портрет Здравка Печара након трофејног лова, Милица Јосимов, вајарка, али и конзерваторка МАУ, инсталацијом *Сликај се* открива још једну сакупљачку активност и колекцију некадашњег југословенског амбасадора.¹⁵ Насловом и селфи тачком обележеном иза извајане, беле антилопе, препуштене дејству времена и распадању, Јосимов дисторзира данас свеprisутну *музејску селфи праксу* и нелагодним *сликај се* готово императивно наводи посматраче на критичко промишљање о (трофејном) лову у историјском и савременом контексту, као и о визуелној култури која је из њега произашла.

Врло експлицитна иконографија рада, у којој рана на врату животиње *пушта крв* чија нит води до постаментa на коме се музејски предмет - Печарев портрет - нуди посматрачима за испитивање *под лупом*, додатно је наглашена омеђивањем читаве инсталације белом *место злочина* линијом (слика ). Поступак препуштања глине дејству времена у овом раду може се читати на два начина: један је у функцији означавања неминовне рањивости животиње у датој ситуацији, док нам други поставља питање – не открива ли нам Јосимов, као конзерваторка МАУ, да и *статуе* (читај: музејски предмети) *такође умиру*?¹⁶ Другим речима, отворено показујући темпоралност предмета, Јосимов **визуализује Гројсово** запажање да је вештачка дуговечност гарантована предметима у музеју увек симулација,¹⁷ а њу на том примарном, материјалном нивоу остварују управо конзерватори.

Трагајући за сликом брачног пара Печар као репрезентативних туриста у архиви МАУ, Ана Адамовић у двоканалној видео инсталацији *ФТ000* (слика ) ствара контрапункт сафарија и западноафричког пејзажа. *ФТ000* настаје као нова комбинација

¹⁵ Рад постављен пред улазом у малу салу МАУ комуницира и са њеном ауторском изложбом *Култура лова – донсо у традицији Бамана*, која је отворена током трајања *Незаштићеног сведока бр. 1: Афродизијак*.

¹⁶ *Статуе такође умиру* (*Les statues meurent*) је краткометражни филм Криса Маркера и Алана Ренеа из 1953. године.

¹⁷ B. Groys, "On the New", available on: https://www.kanazawa21.jp/act/r/03/pdf/boris03_e.pdf (Accessed: 31 October 2019), 21.

четири приватна снимка, у којој се минималном уметничком интервенцијом Африка кроз објектив Печаревих открива у јукстапозицији смиријућих предела бамбусове шуме и напетих сцена лова. Идејно сродан *Тематском парку* Ане Адамовић, рад у туристичком искуству оснивача МАУ препознаје *фантазме белог путника*¹⁸ и *вишеструко освајање другости* у афричком пејзажу, истичући, према речима уметнице, укорененост такве врсте туристичког сакупљања Африке. У дијалогу са музејском архивом, рад понавља форму назива из документације, чији део постаје број нула као сегмент који недостаје – у документацијском попису дословно, на сталној поставци метафорично. Запажајући вешту употребу филмске камере у рукама Здравка и Веде као туриста, Адамовић поменути слику Африке представља у наменски дизајнираним амблематичним постаменатима сталне поставке МАУ. Смештена између редова – између сакупљених предмета, покретна слика посматрана у две равни и кроз *тесне* 8mm прорезе истовремено је *уловљена* и *музеализована*. Премештањем слике из архивског, приватног оквира у онај музејски, Адамовић полемише са сталном поставком МАУ и провоцира мисао о колекционарској активности као *лову на предмете*.

Филм Милице Ракић под називом *Несврстана* представљен је у помало замраченом делу сталне поставке МАУ, у коме, дејством рада уметнице, музејски простор губи своје *институционално светло*.¹⁹ У ненаративном, музички овисном филму, уметница преплиће приватне и јавне биографије Здравка Печара и Веде Загорац, баштинећи запажања о *МАУ вернакулару* у коме се распакивањем архиве Печаревих наишло на *деталјан пресек живота двоје људи*.²⁰ Употребом *фрагмената љубавног говора* Драгана Николића и Милене Дравић за *писање преко* архивске грађе, Ракић упућује на феномене сећања и заборављања у оквиру бинарног пара мушко-женско. Вишедеценијска перцепција Веде Загорац кроз *призму улоге коју је имала као брачна партнерка Здравка Печара и сећање на њу у једној свепрожимајућој пракси која је упорна и неумољива, а која занемарује, заборавља и отворено брише доприносе жена у друштвеној сфери*²¹ у овом је раду дејством љубавног говора преокренута; у фиктивној љубавној расправи, Ведин глас је тај који неуморно прети да ће заборавити

¹⁸ D. Sretenović, *Crno telo, bele maske*, Beograd, Muzej afričke umetnosti, 2004, 25.

¹⁹ B. Groys, *нав. дело*, 23.

²⁰ Е. Епштајн, А. Сладојевић, *нав. дело*, 30.

²¹ Е. Епштајн, „Tragom Vede Zagorac u Muzeju afričke umetnosti”, у: *Feministička teorija je za sve*, Zaharijević, Adriana i Lončarević, Katarina (ur), Beograd, Fakultet političkih nauka i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018, 172-174.

Здравка – мушки поредак, који *уопште и не личи на оне који се не заборављају*.²² Духовитом инверзијом устаљених пракси сећања и заборављања кроз љубавну игру смештену у секвенце дипломатске, колекционарске, путничке – личне и јавне – Африке Печаревих, Ракић ствара омаж Веди Загорац, означавајући је као ону која је *више од донаторке МАУ*.²³ Подривање историјске навикнутости на такво сећање додатно је наглашено трансфером женског говора у приватну сферу, простор у коме се очекује да жена „природно” обитава.

Алудирајући на *реколонизацију Африке социјализмом*²⁴ сценама паковања предмета у филму, и смештањем рада у замрачену сценографију састављену од дрвених музејских сандука (слика _), Ракић сведочи о амбивалентној несврстаној позицији МАУ. У такву „ситуацију” постављена су и три иконографска елемента која се такође поигравају сећањем у оквиру поменутог бинарног пара: Печарева докторска дисертација коју делом покрива часопис *Жена*, нема и непокретна биста Здравка Печара као *фигура устаљеног/устајалог сећања* и, напоследку, његова писаћа машина из које „проговара” Ведин фиктивни текст (слика _) као поетски манифест колективног сећања на *женске историје*.

Рањиви амблеми у простору МАУ

Преиспитивање музејског простора, његових амблема и архитектуре у оквиру *Незаштићеног сведока бр. 1: Афродизијак* реализује се *site-specific* инсталацијима и изразито амбијенталним радовима. Покрај улаза у МАУ, на стаклу као материјалу који *представља невидљиву, али материјалну цезуру која спречава стварно отварање ка свету*,²⁵ Саша Ткаченко урезао је стих преузет из музике коју слуша – *I don't fear nothing unless it's broke* (слика _). Апропријацијом такве реченице и њеним смештањем на место које омогућава визуелни, али не и дословни улазак у МАУ, уметник реферише на перцепцију музејске институције *споља*, где се за њу страхује тек када је дословно сломљена. На стаклу као ритмичкој паузи у бетонској архитектури и симболичном дијалогу са спољним светом, урезана реченица указује и на шири

²² Цитат једног *фрагмента љубавног говора* Драга Николића и Милене Дравић из филма *Како су се воделе две будале* (1972) редитеља Александра Ђорђевића.

²³ Е. Ерштајн, *нав. дело*, 173.

²⁴ D. Sretenović, *нав. дело*, 25.

²⁵ Ж. Бодријар, *Систем објеката*, нав. према: А. Winton, Alexa, "Inhabited Space: Critical Theories and the Domestic Interior", in: *The Handbook of Interior Architecture and Design*, edited by Lois Weinthal and Graeme Brooker, 40-9. London and New York: Bloomsbury Press, 2013, 44.

контекст летаргичности савременог доба. Односима споља-унутра и доступно-недоступно Ткаченко се бави и у другом делу интервенције, постављеном на архитектонски једнако *сензитивном* месту, а то је унутрашњост куполе МАУ. Излажући у њој – невидљиву и недоступну – заставу, обликовану ротацијом графикона на ком је приказана статистика светске популације која живи у крајњем сиромаштву (слика _), уметник упућује на индиферентност савременог човека. Са друге стране, изложена у простору насталом након вишегодишњег занемаривања *фрагилности и рањивости* зграде МАУ, ова се интервенција на значењском нивоу придружује ефемерном запису на стаклу сведочећи о „природи” бриге и страха за институције културе у нашој земљи.

Креирањем флуидне, *site-specific* инсталације у коју је смештен и видео рад *О оруђу и оружју*, Синиша Илић интерполацијом коришћених музејских постамената означава сталну поставку МАУ као *временску капсулу*.²⁶ У њој је Илићева инсталација *неочекивано исклизуће* из статичности и *храмовне извесности*²⁷ музејског дискурса, којим се дефетишизује његова аура и вера у дуговечност. Отргнути, отуђени од своје функције, стари постаменти у Илићевој апстрактној скулптури (слика _), иако беспредметни, елоквентни су и бременити временом. Поставком у поставци уметник удваја и истиче временитост амблематике МАУ *додајући пролазно пролазном*, тј. наглашавајући ограничени животни век историјског музејског дискурса. На сличан начин као и Јосимов у раду *Сликај се*, Илић разоткрива илузију о вечности музеја и пушта нас да заваримо у фрагилну материјалност система на којој је музејска институција заснована. Тиме нас Илић подсећа да и музеји имају своје алатке, *оруђа и оружја* која припадају *машинерији музејског света*, али и да је њихова дуговечност конструисана управо нашом навиком да музеј поимамо као вечни храм.

Музеј се у његовом раду историзује и у филму – кружењем камере око „свеже отворене” макете МАУ, које алудира на кружења различитих културно-политичких феномена око историје МАУ. Омаж Оскару Давичу, *бившем белцу*,²⁸ још једном путнику кроз Западну Африку, остварен је у филму апстрактним секвенцама о *разлагању боје белаца*,²⁹ симболима рудног богатства и увреженом поимању Африке



²⁶ С. Bishop, *Radical Museology*, London, Koenig Books, 2013, 24.

²⁷ Т. Šola, *Vrijeme za teoriju*, у: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ISOM, 2003.


²⁸ О. Давичо, *Црно на бело*, Београд, Просвета, 1962, 13.

²⁹ О. Давичо, *нав. дело*, 8.

као неисцрпног ресурса. У дијалогу са Давичом, који прижељкује да при сусрету са Африканцима *на реверу носи сажету историју своје земље*, дисфункционални фрагменти сталне поставке МАУ, некада подразумевани носитељи *историје своје земље*, данас, као рањиви амблеми, сведоче о наталоженим временима и (не)видљивости исте те историје.

На самом „прагу” МАУ, радом *HEAVEN #14* Ивана Ивковић отвара улаз у музеј као *простор институционализације метафоре игре или позоришта*.³⁰ Тиме уметница означава МАУ као *театар разних Африка* на месту пресека више слика: оне егзотизоване слике *опустошеног раја на земљи*, инспирисане филмским наслеђем (Бертолучијев *Чај у Сахари* и Сајдлов *Рај: љубав*); оне антиколонијалне, која је јасан симбол солидарности и несврстаности у скулптури Николе Коље Милуновића,³¹ као и оне читљиве кроз колекцију Здравка Печара и Веде Загорац. У низу поменутих *музејски театарних* слика, *HEAVEN#14* представља визуелну синегдоху – фигуру деоног односа, којом се нека целина исказује делом те целине и подсећа нас да се на тај начин континент перципира кроз филмско наслеђе и туризам, те да се управо та слика – попут разгледнице или сувенира – у памћењу доноси кући. Проласком кроз завесу, пролази се кроз слику Африке – пустиње обogaћене повременим оазама, коју заједно граде *HEAVEN#14* и палма посађена на том месту (слика ) , доместификујући музејски простор. Поигравање музејским простором као уједно кућним и театарним уметница је додатно нагласила перформансом *HEAVEN #14: Unprotected Collector* (слика ) током отварања изложбе, у коме је перформер, игнорантски шетајући кроз МАУ као кроз свој дом, алудирао на историјску шетњу Европљана кроз афрички континент.

Такозвани афрички предмет и непознати афрички уметник у музеју

Амбивалентни статус тзв. афричког уметничког предмета у музејима тема је интервенција Ирене Келечевић и Ане Вујовић. Подна графика под називом *Пролаз* (слика ) поиграва се формом и функцијом филафани тканина Сенуфо народа. На формалном нивоу, Келечевић дисторзира дисциплину у изразу присутну у визуелном решењу поменутих тканина и *гомила* животињске и људске фигуре на „музеализовану”

³⁰ М. Popadić, „Fragmenti ilustracije o totalitetu baštine”, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, Beograd, СmiH, 2013, 228.

³¹ Одмах иза завесе *HEAVEN#14* налази се скулптура-инсталација Николе Коље Милуновића. Мапа континента, чијом је текстуром Милуновић назначио границе ослобођених држава и која је смештена у „кавез/рештке” или – модернистичку мрежу, јединствен је предмет у оквиру сталне поставке МАУ на више начина: он експлицитно визуализује антиколонијалну политику МАУ и једини је предмет савремене јуословенске уметности присутан на сталној поставци, наменски израђен за отварање МАУ.

зелено-плаву подлогу. На употребном нивоу, Келечевић указује на вишеструки трансфер функције предмета који је од „аутентичне” тканине за иницијације, погребне свечаности и ловачке амулет-одеће постао туристички предмет, хибрид из града Корхого³² коришћен и за украшавање зидова великих хотелских здања. Сажимајући историју наслеђа овог предмета у један рад-интервенцију, Келечевић ствара савремени употребни предмет, данас типичан за тржне центре и биоскопске комплексе, и тиме отвара *пролаз* ка промишљању о „аутентичности” тзв. афричког предмета и његовој музејској аури. Другим речима, разлика у употреби мотива који су некада имали ритуалну и апотропејску функцију у сврху производње ентеријерских декорација минимална је између *овог рада* и нпр. *хибрида из града Корхого*. Међутим, разлика у визуелном решењу *по коме се гази* је приметнија, те се стога можемо запитати не сугерише ли нам Келечевић да чином гажења **цртежа налик оном дечијем** симболично газимо уврежено поимање афричког уметника као инфантилног, примитивног, инфериорног, као оног који је у коренима људске цивилизације.

Питање афричког уметника централно је и у расутој триптих-интервенцији Ане Вујовић под називом *Непознати афрички уметник*. Баштинећи запажање о сталној поставци МАУ као антиколонијалној и солидарној у метанаративу, али у оном базичном као *атемпоралној и анонимној*³³ те стога – колонијалној, Вујовић интерполира три интродера међу изложене музејске предмете. Контура која баца неонско светло на један од предмета (слика _), истичући естетски квалитет *рада непознатих руку* упозорава на негацију ауторства и опасности које она носи у поједностављеном и изложеном погледу на *другост*. Анимацијом догонске маске експерименталним звуком (слика _), уметница активира размишљање посетилаца о немим музејским предметима, и њиховој немоћи да, извучени из света коме су припадали, о себи јасно говоре. Монтажа звучних шумова имплементирана у поставку сведочи о какофонији гласова који кроз историју проговарају о афричким уметностима.

Посебно заштићен интродер (слика _) златним *emergency* ћебетом (астро ћебе, термо ћебе) алудира на снажну фетишизацију предмета у историјском музејском дискурсу. Интерполиран између две скулптуре, овај предмет *налик фатаморгани*

³²А. Продановић Бојовић, Г. Наумов, *Духови Африке: ритуална западноафричка уметност*, Београд/Скопље, Музеј афричке уметности и Музеј Северне Македоније, 2018, 82.

³³А. Sladojević, *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*, Beograd, Muzej afričke umetnosti, 2015, 29.

остаје скривен од погледа посматрача и не оставља простора за одговор на питање која се то врста *музејског блага* под овим *златом* тако брижљиво и себично чува. Заогртањем свог рада термо ћебетом Вујовић *мери температуру МАУ*, који је у њеном триптиху означен као *хладан музеј* – онај који публику увлачи центрипетално³⁴ у дијалог. Постављањем питања о вредности, ауторству и значењу тзв. афричких предмета у МАУ, Вујовић свој триптих исписује у простору сталне поставке, будући бартовско *задовољство произлажења ранијег текста из каснијег*, и успорава чула и корачање посетилаца позивајући на интерактивни разговор.

Ceci n'est pas Musée de l'art africain – collection de Veda et dr Zdravko Pečar

Музеј треба цимнути, на шта буде – метод је којим у последњих петнаестак година МАУ тежи да посматра своје послање кроз *критичку самоанализу и деинституционализовану свест*. Цимањем сталне поставке, МАУ поново излаже самог себе, овога пута кроз ауторске интервенције осам уметника. Као *незаштићени сведок бр. 1*, МАУ постаје *конкретни инструмент културне политике*³⁵ отворен за креативне критике. Ауторске интервенције носе карактер уметности *in situ*, која је тако и настајала – у *незаштићеним просторима* сталне поставке, архиве и куполе МАУ као једног специфичног атељеа.

Овом уметничком интервенцијом стална поставка поприма одлике *редимејда*, а МАУ се препознаје као носилац вишеструких сведочанствености кроз сложене *слике Другог и Африке* унутар и око њега, *рањиве амблеме музеја* некад и сад, као и *амбивалентну (ре)презентацију* тзв. афричког предмета и уметника. Другим речима, налик Магритовој слици *Две мистерије*, и овај је изложбени калиграм рашчлањен – у симбиози живе две изложбе: она стална, која у овом случају представља тај *стабилно нестабилан*, урамљен цртеж са потписом *Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара*, и ова краткотрајна, флуидна, чији би подтекст могао бити магритовски: *Ceci n'est pas Musée de l'art africain - collection de Veda et dr Zdravko Pečar/Ово није Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара*.

³⁴ J. Glusberg, *„hladni' i ,vrući' muzeji – k muzeološkoj kritici*, Zagreb, Muzejski dokumentacioni centar, 1983.

³⁵ J. Denegri, „Критички однос уметника према музеју”, у: *Kultura br. 41* (1978), 63.

Библиографија/Bibliography

- Antonijević, Dragana i Banić Grubišić, Ana, „Mape stereotipa kao duhovito – opaki proizvod: folklorizacija i komercijalizacija etničkih predrasuda u internet prostoru“, u: *Antropologija* 13, sv. 1 (2013), str. 137-153.
- Bishop, Claire, *Radical Museology*, London, Koenig Books, 2013.
- Vožić Marojević, Milica, *(Ne)željeno nasleđe u prostorima pamćenja. Slobone zone bolnih uspomena*, Beograd, СмиН, 2015 (elektronsko izdanje).
- Булатовић, Драган, *Уметност и музеалност*, Нови Сад, Галерија Матице Српске, 2016.
- Groys, Boris, „On the New“, available on: https://www.kanazawa21.jp/act/r/03/pdf/boris03_e.pdf (Accessed: 31 October 2019)
- Glusberg, Jorge, *„hladni' i ,vrući' muzeji – k muzeološkoj kritici*, Zagreb, Muzejski dokumentacioni centar, 1983.
- Grupa autora (ur), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1986
- Давичо, Оскар, *Црно на бело*, Београд, Просвета, 1962.
- Denegri, Ješa, „Критички однос уметника према музеју“, u: *Kultura br. 41* (1978), str. 63-68.
- Đerić, Gordana, „Razvoj stereotipa – multidisciplinarni pristup“, dostupno na: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=fb7d688c-2849-a7be-4601-5dd212d983c0&groupId=252038 (pristup: 31.10.2019)
- Ерштајн, Емилија, „Трагом Веди Загорач у Музеју афричке уметности“, u: *Feministička teorija je za sve*, Zaharijević, Adriana i Lončarević, Katarina (ur), Beograd, Fakultet političkih nauka i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018, str. 171-201
- Епштајн, Емилија и Сладојевић, Ана, *Нyimpra kor ndzizi – Човек не може опстати сам*. (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веди и др Здравка Печара, Београд, Музеј афричке уметности, 2017.
- Jendza, Craig, “The Etymology and Origins of Aphrodite“, <https://classicalstudies.org/annual-meeting/148/abstract/etymology-and-origins-aphrodite> (Accessed: 29 October 2019)
- Kler, Žan, „Herostat ili muzej pod znakom pitanja“ u: *Kultura br. 41* (1978), str. 29-43.
- Levi, Pavle, *Cimanje slike/Nesputana analitika*, Beograd/Zagreb, Fakultet za medije i komunikacije/Multimedijalni institut, 2019.
- Makavejev, Dušan, „Umetnost treba cimnuti (Građanin pred umetnošću i obratno)“ u *Delo br. 3* (mart 1958).
- Popadić, Milan, „Fragmenti ilustracije o totalitetu baštine“, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, Beograd, СмиН, 2013, str. 219-231
- Продановић Бојовић, Александра и Наумов, Гоце, *Духови Африке: ритуална западноафричка уметност*, Београд/Скопље, Музеј афричке уметности и Музеј Северне Македоније, 2018.
- Sladojević, Ana, *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*, Beograd, Muzej afričke umetnosti, 2014 (elektronsko izdanje)
- Сладојевић, Ана, „МетаМАУ: „невидљиве“ и непрепознате вредности“, u: *Нyimpra kor ndzizi - Човек не може опстати сам*. (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веди и др Здравка Печара, Београд, Музеј афричке уметности, 2017, стр. 227-229.
- Sretenović, Dejan, *Crno telo, bele maske*, Beograd, Muzej afričke umetnosti, 2004.
- Talanga, Tomislav, „Pučka etimologija među nekim njemačkim posuđenicama“, u: *Jezikoslovlje* 3.1-2 (2002).
- Fourie, Willem, „Four concepts of Africa“ in: *HTS Theologiese Studies / Theological Studies* | Vol 71, No 3, 2015.
- Fuko, Mišel, „Ovo nije lula“ (prev. Mirko Sebić), u: *Nova misao – časopis za savremenu kulturu Vojvodine br. 3* (2009).
- Šola, Tomislav, „Vrijeme za teoriju“, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003, str. 241-327.
- Winton, Alexa, „Inhabited Space: Critical Theories and the Domestic Interior“, in: *The Handbook of Interior Architecture and Design*, edited by Lois Weinthal and Graeme Brooker, 40-9. London and New York: Bloomsbury Press, 2013.