

Anonymous said, Београд

DOI 10.5937/kultura1965175T

УДК 741.5:069.9

оригиналан научни рад

МЕСТА БАШТИЊЕЊА СТРИПА

Сажетак: *Рад представља прилог истраживању владајућих механизма, процеса и места баштињења стрипа, као настојања да се упознају, сачувају, запамте, поделе, представе и допуне вредности важне за поједина друштва и заједнице у којима се стварају стрипска дела, али и за разумевање ширих цивилизацијских процеса. Питања која воде ово истраживање односе се на проблеме у процесу музејског „посвећења” стрипа, посебно на излагачке праксе и изложбене капацитете који представљају кључно место припреме контекста за адекватно присуство стрипа у музејима. Одговарајућа изложбена пракса упућује на конститутивно јемство медија и природу представљених, односно чуваних материјала.*

Кључне речи: *стрип, институционално препознавање, места баштињења, музејско посвећење, изложбени капацитети*

Године 2010. у Нелсон Еткинс Музеју уметности у Канзасу (САД), уметница Клер Туми (Clare Twomey) представила је рад „Заувек”, конципиран у односу на колекцију самог музеја.¹ Наиме, уметница је изабрала један предмет из збирки музеја. Изабрани предмет била је керамичка шоља из 18. века, коју је уметница репродуковала у 1354 примерака истоветних шоља (то одељење музеја поседује 1354 експоната), изложила их и предложила уговор са публиком. Наиме, сваки заинтересовани посетилац био је у могућности да понесе са собом једну од тих шоља, односно део уметничке и цивилизацијске тековине коју баштини овај музеј, али најпре би морао да потпише сагласност да ће предмет, у њеном или

¹ Catherine, L. F. (2010) *Forever: Responsibility and Memory*. Приступљено 5. август 2019. Доступно преко http://www.claretwomey.com/projects_-_forever.html

његовом дому, на адекватни начин бити чуван и заштићен. Заувек.

Верујем да овај уметнички пројекат о начину баштињења и чувања уметничких дела, о личној одговорности сваког члана заједнице у том процесу и праву на то ко одлучује шта треба очувати представља инспиративни увод у тему места баштињења стрипа.

Полазећи од оваквог погледа на природу баштињења важних дела, и ми крећемо од охрабрујуће чињенице. А то је да је стрип већ обезбедио врхунски степен очуваности и вредновања у нашој најширој заједници. Јер, вероватно да не постоји уметничка форма чија су места поузданог похрањивања тако распрострањена и валидна, као што је стрип. Односно, вероватно да не постоји дом на нашим просторима који не поседује стрип, а неретко су стрипови у индивидуалним колекцијама у кућама и систематизовано на полицама организовани и заштићени. И заиста, има ли веће гаранције баштињења дела од његовог присуства, континуираног „живота” и брижљивог чувања у готово свим домовима једне заједнице?

Зато окосница овог текста, која се односи на музеолошку и институционалну валоризацију стрип остварења, добија једну комотнију позицију, јер стрипу је већ обезбеђено сигурно место за многе наредне генерације, у најважнијим местима људске заједнице. У њиховим домовима.

Но, упркос том цивилизацијском гаранту, још увек постоје недоумице око места стрипа у музејима.

Ипак, важно је говорити о месту и одговорности музеја у контексту званичног вида друштвене легитимизације остварења реализованих у медију стрипа, јер музеји и даље представљају места ауторитета и јединствене просторе контемплације, места структуре сећања и реакције на кризу сећања. То су институције чија би водила морала бити непрестана интелектуална, ментална, историјска, морална и естетска будност, одговорност и елан.

Упркос времену које одликује колапс компетенција у нашој средини и прекинути протоколи између историје уметности, музеја и уметничке праксе, музеји ипак морају задржати незамењиву позицију места где се воде најзначајнији преговори са животним, друштвеним, политичким, идеолошким, стваралачким реалностима. Музеји морају опстати као јединствена места паралелног посматрања различитих стваралачких позиција, као места највише друштвене репрезентативности, али истовремено и као јединствена места

интимних сусрета са делима. И због тога, и у ово несавесно време треба говорити о томе шта се баштини у музејима и које место стрип заузима у нашој културној традицији, у нашем културном наслеђу. Самим тим оснажићемо и аргумен- тацију која сведочи о капацитетима стрипа у оквиру интер- националне презентације наших најзначајнијих културних остварења.

Но, на самом почетку, у циљу систематичнијег прегледа про- стора која се односе на места баштињења стрипа, корисно би било класификовати и засебно идентификовати:

- Места физичког и симболичког очувања стрипа као ар- тефакта у виду колекција оригиналних стрипских табли и стрипских издања, којима су посвећени музеји, попут, у нашем случају Музеја примењене уметности, али којима би требало да посвете пажњу и други музеји и институ- ције, попут Музеја града Београда или Народних музеја у Суботици, Нишу, Лесковцу, Панчеву итд, као градова са значајном традицијом стрипског стваралаштва у на- шој средини, чија би дела референтни музеји требало да обрађују, излажу и баштине;

- Места промовисања и даљег ширења стрипске културе, попут улоге коју Француски институт има у нашој сре- дини за француски стрип, а Центар за уметност стрипа,² као иницијатива Удружења стрипских уметника Србије (УСУС), Удружења „Свет стрипа” из Крагујевца и Дома омладине, Београд, на стрипска остварења у Србији. Овој категорији припада и специјализована делатност Срећ- не галерије Студентског културног центра, Београд, али и стрипски фестивали, који су веома значајни за област стрипа, и

- Места савремене уметности, галерије и музеји савреме- не уметности. У овој категорији у свету можемо навести примере попут галерије Фондације Картије (*Cartier*), *La maison rouge*, али и Музеј савремене уметности (МАС) у Лиону, Хамер музеј, Лос Анђелес, Музеј савремене умет- ности, Лос Анђелес, бијенала савремене уметности, по- пут Бијенала у Авру итд. У нашој средини ту улогу су до сада потврдили изложбени простори Културног центра Београда, који у оквиру савременог уметничког израза не- гују и савремено стрипско стваралаштво. У 10, Галерија

2 Програмска јединица УСУС, почела са радом у мају 2017. године. У просеку годишње учествује директно и индиректно у стотинак програ- ма, десетак већих фестивала и изложби, као и више капиталних едици- ја. <http://www.usus.org.rs> — прим. ур.

савремене визуелне уметности Панчево, Електрика итд, наведимо у овом тренутку само неколико примера.

Музејско „посвећење” стрипа

„Тинтин у Гран Палеу! Овај догађај позиционира стрип међу Лепе уметности, а истовремено обезбеђује приступ Жоржа Ремија бесмртности.” Овим речима недавно преминули филозоф Мишел Сер (Michel Serres) у уводу каталога изложбе посвећене чувеном творцу Тинтина Ержеу 2016. године у Гран Палеу,³ сумира значај музеја у процесу цивилизацијске легитимизације људског стваралаштва.

Друштвено препознавање стрипа јесте подложно његовом присуству у музејима. Изложбе стрипа у музејима су, такође, један од кључних фактора у критичким и академским дискусијама о уметничком и културном легитимитету стрипа. Музејске изложбене хале и депои сасвим извесно јесу емпиријско поље на коме можемо истраживати карактер односа према стрипу и другим уметностима и приступити хијерархијској структури овог односа. Јер, то су места откривања која следе након детаљне методолошке процедуре, што у срећним исходима резултира богатим чувственим, рефлексивним, спознајним, *аполонским* и *дионизијским* сусретима са делима.

Зато би било упутно навести кључне критеријуме који се најчешће наводе у аквизиционим политикама музеја:

1. Естетски: репрезентативна дела високог естетског квалитета,
2. Технички: дела која сведоче о развоју одређених техничких дисциплина у области уметничког стваралаштва, занатској вештини, разумевању медија;
3. Историјски: значај дела за историју стваралаштва у периоду који баштини одређена институција, а које се односи на важне друштвене феномене, разумевање историјских догађаја, делатности особених за поједине периоде;
4. Документарни: дела која омогућавају боље сагледавање осталих радова у збиркама, која контекстуално сведоче о начину живота и особеностима одређеног периода.

Уколико пратимо ставке наведене на овом месту, чини се да нема озбиљније препреке за баштињење стрипа у музејима.

Но, то што је стрип изложен у музеју, не доводи аутоматски до његовог исправног институционалног *препознавања*.

³ *Hergé au Grand Palais*, 26. септембар 2016 – 15. јануар 2017.

Веома је важно говорити о изложбеним капацитетима и излагачким праксама, јер та питања воде ка адекватним принципима баштињења стрипа у музејима, стварања јасно конципираних колекција и њихове музеолошке обраде.

Излагачке праксе и изложбени капацитети

Начин на који је стрип представљен, како је извршена селекција, утемељеност и јачина изложбеног концепта, архитектонска поставка, одабрани *тоналитет*, карактер и квалитет текстова у каталозима, брошурама, на информативним панелима – представљају пресудна места на која треба обратити пажњу.

Иако је стрип већ више од 50 година присутан у излагачким просторима значајних музеја, чини се да још увек нису успостављени кључни методолошки и презентациони изложбени модели.

Наиме, иако постоје подаци да је већ од 20-их година прошлог века стрип повремено излаган на салонима, попут изложбе стрипа одржане у Валдорф Асторији у Њујорку, априла 1922. године,⁴ једна од кључних изложби за даљи ток музејске презентације стрипа, била је изложба организована у Музеју декоративних уметности, Лувр у Паризу 1967. године – „Стрип и наративна фигурација” (*Bande dessinée et Figuration narrative*). Више фактора је утицало да управо ова изложба представља преломни тренутак у институционалној презентацији стрипа, имајући у виду место њеног одржавања, дужину трајања изложбе и њен комуникациони капацитет. Иако на овој изложби први пут наилазимо на озбиљан изложбени пројекат који је покушао да одговори на одређене постављене циљеве – на препознавање стваралачких карактеристика медија стрипа, указивање на специфичну наративну димензију, институционалну легитимизацију, представљање широког опсега друштвеног, естетског, економског, културолошког значаја стрипа – активирани излагачки механизми поставили су стандарде на којима се већином и данас темеље изложбе стрипа, а којима доминира презентација увећаних репродукција, уз излагање и оригиналних стрип табли, скица, припремних цртежа, албума, књига итд.

4 Couperie P., Moliterni, C. et Gassiot-Talabot, G. (1967) *Bande dessinée et Figuration narrative – Histoire / esthétique / production et sociologie de la bande dessinée mondiale – Procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Paris: Muse des Arts Décoratifs – Palais du Louvre, p. 145

Након ове изложбе стрип фестивали су углавном преузели улогу продуцента и организатора великих стрипских изложби, те је у вакууму интензивнијих академских и институционалних иницијатива, утицај фестивалске публике био одлучујући у домену карактера фестивалских изложби. Тако непољуљана *хиперсценографичност*⁵ постаје формална особеност која континуирано дефинише изложбене поставке стрипа, те се добрим делом прелила и на подручје појединих музејских поставки. Зато ни након тога, изложбе стрипа нису могле да се ослободе овог диктата специфичне *амбијенталне* сценографије и транспоновања графичког плана у тродимензионалну сценичност.⁶

Чињеница је и да се светски музејски центри боре са изазовима представљања остварења из области стрипа у својим галеријама. Јер, комплексна природа медија и стереотипно виђење стрипа усмеравају изложбене поставке засноване првенствено на феноменолошком приступу стрипским делима уз позоришну и мултимедијалну инсценацију. Недавно окончана велика изложба посвећена мангама у Британском музеју⁷ то такође потврђује. И ту видимо борбу да се изађе из естетских оквира контекстуалне валоризације стрипа, где у просторној поставци доминирају принтови познатих стрипских карактера увећаних димензија, уз паралелну изложеност оригиналних стрипских табли, цртежа и скица, који омогућавају увид у креативни процес аутора. Но, ток изложбе контролише интерактивно-забавни карактер раскошне поставке, са пуно радова изложених у витринама, скицама и оригиналним таблама у професионалним рамовима неутралних оквира. Амбијентални сегменти, попут полица са низом манги, очито подсећају на феноменолошки приступ поставке, односно на уобичајено место колекција стрипова у домовима или на феномен специјализованих продавница манги у Јапану. Иако се данас не доводи у питање да највећи светски музеји попут Тејт музеја или других европских музеја припремају изложбе посвећене нпр. шунга графикама⁸, које су некада биле штампане у облику књига, јер су и биле делимично стваране и као едукативно штиво, данас кустоси још увек бојажљиво прилазе стрипској продукцији. На овој изложби су то настојали одбранити истичући квалитет графичке културе традиционалног Јапана, уз експонат који

5 Menu, J. Christophe, Mai 2009. Приступљено 5. септембра 2019.
Доступно преко <https://www.du9.org/entretien/jc-menu/>

6 “Opéra Bulles”, “Opéra Komiks”, 1996, “Ils rêvent le monde – Images de l’an 2000”, “Maîtres de la bande dessinée européenne”, 2007.

7 https://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/manga.aspx

8 <https://www.mak.at/en/shunga>

представља завесу традиционалног Кабуки театра из 19. века (Shintomiza Kabuki позоришна завеса, осликана 1880, сликар Kawanabe Kyōsai). Упркос овако веома амбициозној концепцији, у самој поставци ипак доминира утисак забавног парка, који је на крају још више истакнут засебним сегментом са изванредним савременим уметничким радовима, инспирисаним мангама.



Изложба манги, Британски музеј, Лондон, 2019.

Но, и поред недовољно јасне представљачке оријентације, оно што охрабрује јесте начин на који се оригиналне табле ових аутора чувају у светским музејима и архивски обрађују, као и сва друга дела која су реализована у медијима цртежа или било ког графичког поступка.

У погледу институционалне подршке, увек егземпларне моделе оријентације пружају француска и белгијска културна сцена, те наводимо институције попут *La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, *le Musée de la bande dessinée* у Ангулему, *Le Centre Belge de la Bande Dessinée* у Бриселу и *Le Musée Hergé* у Лувен ла Нев. Али музеји стрипа постоје и у Барселони,⁹ Базелу,¹⁰ Франкфурту,¹¹ ХанOVERу,¹² Истанбулу, Кјоту,¹³ Лондону,¹⁴ Сан Франциску,¹⁵ Стокхолму, Токију (неколико музеја манги).¹⁶ Музеје стрипа имају и Аргентина, Данска, Португал, посвећене једном аутору, националној продукцији или са интернационалним поставкама.

Зато је јасно да данас треба говорити не о томе да ли стрип треба да се баштини и излаже у музејима, већ је право питање на које треба да одговоримо „Са којим циљем и како

9 <https://museudelcomic.org/>

10 <https://cartoonmuseum.ch/en/>

11 <http://caricatura-museum.de/info.html>

12 <https://www.karikatur-museum.de/>

13 <https://www.kyotomm.jp/en/opentime-cost/>

14 <https://www.cartoonmuseum.org/>

15 <https://www.cartoonart.org/>

16 <http://www.ghibli-museum.jp/en/>

организовати изложбе стрипа, да би био адекватно присутан у музејима?”

У досадашњој пракси значајних светских музеја можемо идентификовати читав инвентар могућих циљева при поставци изложби. Кроз разрађене стручне и перцептивне приступе, аутори поставки су настојали истицати или комбиновати концепте који би активирали едукативне, педагошке, документарне, архивске или искуствене капацитете стрипа. Но несумњиво највише естетску димензију, користећи стратегије истицања једног сегмента стрипа, конфронтацију, тј. јукстапозицију стрипа у односу на друге уметничке форме, те непосредну стваралачку мобилизацију талента стрипских аутора у односу на сасвим нови креативни поступак у контексту услова изложбе.

Изложбе су организоване око дела једног аутора, на основу географске припадности аутора, по генерацијској припадности, на основу одређеног пројекта или одређеног издања, а организоване су и тематске изложбе, које успостављају односе стрипа са архитектуром, графиком итд.

Репродукована дела су увећана, а изложени су цртежи свих формата, делови стрипова, скице, фигурине, анимирани филмови, интервјуи са ауторима, примењени материјали, књиге.

Наиме, кључна препрека за адекватно присуство стрипа у музејима лежи у лимитираном изложбеном капацитету стрипских табли и начину њихове презентације. То је генерална одлика актуелне културне ситуације где су стваралачка, културна и ауторска вредност дела у сенци њихових изложбених капацитета.

Зато би ваљало посветити пажњу питању конститутивног јемства медија стрипа. Како је репродуктивност стрипа једна од његових кључних карактеристика, треба испитати улогу и статус оригиналне стрипске табле, да бисмо боље разумели њену улогу на изложби. Јер оригинална табла не представља форму стрипа у његовом финалном облику. У стрипу репродукција представља финално дело, те тек штампано издање активира ауру овог дела.

Изложбена вредност оригиналне стрипске табле

Истина, неспорно је да излагање документарног материјала јавности на увид има својих оправдања, јер тада истичемо интелектуалне механизме приликом стварања дела. Но, ту говоримо о вредности сведочанства. Како је литерарна

димензија стрипа подједнако важна, можемо консултовати област књижевности. Када се излажу рукописи на изложбама и која је њихова улога? У писму пријатељу Сидни Шифу (Sydney Schiff) из 1922, Пруст наводи да не би волео да се консултују његови рукописи, јер они претходе финалном делу.

Да ли се тако може рећи да је оригинална табла налик књижевном рукопису?

Када излажемо оригиналну таблу, ми излажемо само фрагмент једног остварења. Свакако је веома тешко, и доста нефункционално изложити све табле једног албума у целости. Постоје, наравно, спектакуларни изузеци, но то већином није уобичајена пракса, јер не би било смислено тражити од публике да прочита и прати цели албум на овај начин.

Све те табле тек у штампаној форми представљају финално дело, које је повезано са читаоцем без било каквих медијатора. Албум који читалац има у рукама део је интимне сфере, личног и јединственог односа између дела и читаоца. Овакав став свакако је опозитан вредности излагања оригиналних табли, те мање подесан једној „колективној симултној рецепцији” попут нпр. сусрета са сликом у изложбеним галеријама.

Но, иако изложбе већином неутрализују значајну димензију стрипа – наративну димензију, оне су неопходне и имају своје оправдање као комплементарна контрибуција. Јер изложбе су простори који усмеравају наш поглед, обогаћују наше искуство и могу открити капацитете стрипа и ван оквира форме књиге.

Јасно је да музеји првенствено усмеравају пажњу посетилаца на цртачку виртуозност и инвентивност линије или композиционих решења. Фрагментарни карактер појединих табли у односу на целину свакако треба имати на уму приликом поставки, но аргументи за њихово излагање су бројни. Понекад су дела ретко доступна у штампаном издању (посебно код старијих издања), те квалитативно нови сусрет са њима оправдава и овај вид перцепције појединих стрип остварења. Припремне скице или оригиналне табле несумњиво су једини поуздани извор путем кога можемо пратити важне ауторске информације попут потеза четкице, белешки о кадрирању, колору или формату. Али, с обзиром на генерацијску шароликост публике, коју данас великим делом чине одрасли читаоци, значајни део те јавности жели да види управо оригиналне табле, да доживи њихову јединственост и раритет. „...Јединствени извор оригиналног цртежа? Повратак ауре, фасцинација уметничким делом, физичким

оригиналом, раритетом, такође” (*...Vers la matrice unique du dessin original? Retour de l'aura, fascination pour le corps de l'œuvre, sa physique originelle, sa rareté aussi*).¹⁷

Видети оригиналне табле Џорџа Херимана, Винзора Мекеја, Харолда Фостера, Ержеа, Хуга Прата или Андрије Мауровића, поменимо само неколико имена која убедљиво подупиру идеју врхунског естетског доживљаја за велики део поштовалаца стрипа, отворених према надоградњи искуства стрипа, омогућило би непроцењиву естетску, интелектуалну и емотивну спознају у условима музејских поставки.

Јер, можда највећи разлог излагања оригиналних табли треба потражити у чињеници да оригиналне табле ауторизују графичку материјалност дела, коју не можемо наћи у штампаним албумима.

Из важне перспективе значаја физичког очувања наслеђа, од виталног су значаја услови чувања од стране специјализованих институција. Баштињење оригиналних табли у музејима, као и стрип албума у Одељењима за графику и уметничке књиге, обезбедило би њихову физичку очуваност, која је често компромитована условима који постоје у приватним колекцијама или библиотекама. Оригиналне табле сачуване на адекватан начин у депоима музеја су зато гарант у односу на материјалну пропадљивост штампаних стрипова.

Да бисмо боље разумели место стрипа у институцији музеја, односно пронашли пут према његовом адекватном присуству у њему, занимљиве информације нам пружају музејски текстови у каталозима, саопштењима за штампу или на информативним панелима припремљени поводом поставки које су посвећене неком аутору стрипа, одређеном делу или групној изложби стрип радова. Текстови аутора изложби, директора институција или кустоса, готово увек указују на потребу да се говори о питању легитимитета стрипа, оправданости да стрип буде представљен у тој институцији, о уметничком легитимитету ове форме изражаја генерално и легитимитету његових стваралаца. Иако ту постоји читав низ позиција и широк спектар различитих рефлексивних тоналитета, оно што је присутно код свих јесте утисак да музејска позиција стрипског стваралаштва није очигледна и да представља место дебате.

Иако је имала велики медијски одјек и концепт помињане велике изложбе о Ержеу из 2006. оставља амбивалентан утисак оправдања због присуства стрипа у музеју. То подвлачи

17 Groensteen, T. (2006) *Un Objet culturel non identifié*, Collection « Essais », Angoulême: Éditions de l'An 2, p. 152

и оксиморон назива првог дела поставке „Величина мале уметности“, као покушај да се начне тема легитимитета. А постојећу чврсту хијерархијску структуру оснажује и концепцијски оквир садржаја уводног дела изложбе са селекцијом апстрактних и фигуралних слика које је Ерже насликао, као и периферни музејски простори у којима је изложба била постављена (Фоаје, Форум и Мезанин).

Да би се стрип на адекватни начин представио у музејима, морамо препознати и избећи презентационе стереотипе и рутинске поступке. Јер, музеји су места реафирмације симболичког реда и са тим на уму треба приступити и позицији стрипова у њима.

Зато веома добар путоказ пружа изложба организована у два музејска простора у Хамер музеју и Музеју савремене уметности у Лос Анђелесу 2005 / 2006. “Мајстори америчког стрипа” (*Masters of American Comics*),¹⁸ кустоса Џона Карлина (John Carlin) и Брајана Вокера (Brian Walker), са чистом, озбиљном музеолошком поставком и селекцијом дела 15 најзначајнијих америчких стрипских аутора – од Џорџа Херимана, Винзора Мекеја, преко Милтона Канифа, до Крамба, Шпигелмана и Криса Вера. Није било увеличаних стрипских ликова, интерактивних паноа, нити сегмената са искључиво забављачком функцијом. То је била чиста музејска поставка оригиналних табли и стрипских издања, коју је пратио импресивни каталог у издању *Yale University Press*. Овакве изложбе постављају сасвим другачију стратегију и представљају релевантну референцу у покушају реализације адекватне изложбене (концепцијске и представљачке) позиције стрипског стваралаштва у музејима на које треба да се позивамо.



„Masters of American Comics”, Хамер музеј

18 The Hammer Museum and The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2005/masters-of-american-comics/>

*Два доминантна модела интеграције стрипа у
дискурсе великих музејских институција*

Но, у последњих 10-ак година, ипак можемо препознати два доминантна модела на који се стрип интегрише у дискурсе великих институција.

Са једне стране имамо праксу коју реализује Центар Помпиду. Наиме, овај центар се састоји од више организационих јединица, међу којима се налазе и Национални музеј модерне уметности, али и Библиотека. Изложбе стрипа су углавном постављане на ободима централног уметничког музеја и организоване првенствено од стране Библиотеке, попут изложби *Co-Mix* Арта Шпигелмана 2012 или *Gaston, au-delà de Lagaffe* 2016 / 2017.

Пракса коју спроводи овај музеј заснива се, суштински, на преносу стрипа у поље институционалне комуникације са публиком, у поље сувенира и пригодних *бочних изложбених продуката*. Стрипски аутори су позвани као сарадници у оквиру актуелних изложби, чији је задатак пружање креативног коментара поводом стваралаштва *Уметника* коме је посвећена централна изложба. Нпр. поводом велике изложбе посвећене Далију 2012 / 2013, потом 2014 / 2015 Марселу Дишану *Marcel Duchamp: La peinture même*, те Рене Магриту 2016 / 2017. Резултат су били различити *стрипски осврти* на биографију и стваралаштво аутора, те позиционирање стрипских аутора као биографа или медијатора. Међу позванима ауторима били су Адмон Бодоан (Admond Badoin), једна од централних фигура аутобиографског стрипа у Француској поводом изложбе Далија, а за Магритову изложбу су позвани David B. Eric Lambe, François Olislaeger, Brech Vanderbroucke, Мирослав Секулић–Струја. На исти начин можемо пратити учешће Ж. Сфара у оквиру изложбе Музеја Орсеј „Pierre Bonnard” 2015, где је учествовао радом у каталогу и засебним албумом на 64 стране. Са друге стране, у оквиру изложбе коју је поставио Музеј Дали, Париз *Joann Sfar – Salvador Dali: Une seconde avant l'éveil*, 2016 / 2017, упоредно су изложени Сфарови цртежи и Далијеви радови, уз засебну реализацију стрипа *Fin de la parenthèse*. На сличан начин упућен је позив и швајцарском стрип аутору Зепу (творцу популарног стрипа *Titeuf*) од стране *Palais des Beaux Arts* у Лилу, да реализује пројекат који би приближио ту институцију новој публици. Том приликом је конципирао и реализовао *ин-ситу* интервенцију и стрипску публикацију. На свим овим примерима можемо сагледати оквире у којима се стрипским ауторима нуди место у највишим

институцијама као медијатора изложби савремене или традиционалних уметности.

Са друге стране, у последњих 20-ак година, отворена су врата према културним институцијама и галеријама, које воде изложбе стрипа према новим територијама. Примери таквих изложби су *Врум! Блага стрипа и савремене уметности (Vraoum! Trésors de la bande dessinée et art contemporain)*,¹⁹ где су оригиналне стрипске табле изложене уз дела савремене уметности – инсталације, мурале, скулптуре итд.



Vraoum! Trésors de la bande dessinée et art contemporain

Ту је потом респектабилни изложбени формат демонстриран на групној изложби *Квинтет (Quintet)* у Музеју савремене уметности у Лиону²⁰ 2009, на којој су учествовали уметници Јуст Сварт (Joost Swarte), Гилберт Шелтон (Shelton), Мас (Masse), Крис Вер (Chris Ware), Стефан Бланке (Stéphane Blanquet), када су представљене стрип табле, али и скулптуре, инсталације, дизајн. Те пример Бијенала савремене уметности у Авру (*La Biennale de l'Art Contemporain, Havre 2010*), на коме су представљена дела Вона Бодea (Vaughn Bodé), Јохана Гернеа (Jochen Gerner), колектива Атрабиле, упоредо са нпр. делом Вима Делвоја (Вим Делвоу). Пример који такође води ка узбудљивом и комплексном сусрету са стрипским остварењем јесте присуство и презентација дела америчког стрип аутора Крис Вера, у оквиру великих изложби посвећеним савременим визуелним уметностима.²¹ Укљученост дела стрипских аутора у поставке на којима су представљени аутори из свих сегмента широког спектра савремених визуелних уметности – од видео инсталација, сликарства, просторних инсталација, фотографија итд, пружа сасвим другу врсту сусрета

19 *La maison rouge*, Париз, мај–септембар 2009.

20 <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/en/exhibitions/2009/quintet>

21 Jimmy Corrigan, Chris Ware, Whitney Biennial, New York 2002, Кустоси Lawrence R. Rinder, Chrissie Iles, Christiane Paul, and Debra Singer.

са стрипом. Избор дела Криса Вера није случајан, јер је реч о аутору који преиспитује класични приступ стрипу. Његово дело одликује минуциозна психолошка студија карактера, истраживање новог естетског хоризонта медија и дословно нова архитектоника стрипа, која реализује визуелно и просторно потентна остварења.

У нашим оквирима на такав начин су представљена дела Саше Ракезића, алиас Александра Зографа²² или Нине Буњевац.²³ Често је њихов рад и на оваквим изложбама представљен у виду принтова, што због природе њиховог рада, као што је случај са Александром Зографом, што због кустоског концепта изложбе. Али њихова позиционираност која омогућава искуство паралелног сагледавања низа преговора који савремени визуелни уметници воде са стварношћу, егзистенцијом, животом, стваралаштвом, изразом, обезбеђује онај начин сагледавања стрип остварења у музејима и галеријама, на који желимо да скренемо пажњу и који желимо да охрабriamo. У нашој средини постоје примери који на сличан начин представљају остварења савременог стрипа, попут веома значајног Фестивала алтернативног, ауторског и / или несврстаног стрипа Ново доба, који је у октобру 2019. године имао своје десето издање, али и који реализује програме током целе године. У последње време Ново доба реализује пројекте у сарадњи са мултимедијским, неформалним центром Матријаршија,²⁴ који велику пажњу посвећује стрипу у оквиру других савремених израза. То су неинституционалне манифестације и изложбени пројекти које води жива и неухватљива енергија савременог стваралаштва и остварења попут савременог стрипа и који су, свакако, незамењиви и на значајном нивоу веома важни мотори стрип стваралаштва.

Ново доба, Матријаршија, Фијук првенствено представљају жива, неопходна и успешна места окупљања и радног простора једне заједнице.

22 "How I met America", стрип Александра Зографа објављен у каталогу изложбе "American Effect" Whitney музеја 2003.

23 Нина Буњевац, *Fatherland*, принтови, 54. Октобарски салон, „Нико не припада ту више него ти”, кустоси Даниела Дуганцић Живановић, Катја Коболт, Дуња Куковец и Јелена Петровић, Београд, 2013.

24 Матријаршија је настала 2014. године уједињењем организација *Turbo Comix*, Артиљерија и још неколицине других иницијатива. Стрипски аутори који припадају овом центру јесу Игор Хофбауер, Wostok, Хелена Клакочар итд.



Le Dernier Cri, Ново доба, Галерија У10, 2016.

Када говоримо о музејима, једна од често помињаних флоскула односи се на место заједнице у раду музеја. У случају стрипа, место заједнице више не би представљало баналну синтагму. Јер, тешко да бисмо нашли институцију попут *Политикиног Забавника* која би могла да повеже једну целу друштвену заједницу и за чије оснивање и рад би постојао консензус свих грађана једне земље (и оних који су остали, али и великог броја оних који су отишли). Институција за чији рад би били заинтересована публика из целог региона. Такав музеј би, заиста, могао да представља референтну и виталну институцију, попут Музеја стрипа у Бриселу или у Ангулему, са изразито широким концепцијским, изложбеним и програмским потенцијалима.

Но, док идеја о музеју *Политикиног Забавника* за сада још увек почива у домену жеља, с обзиром на друштвени и економски контекст у коме сагледавамо ову тему, код нас природну локацију за баштињење стрипских остварења представља Музеј примењених уметности у Београду.

Музеј примењених уметности је у последњих неколико деценија организовао значајне изложбе посвећене стрипу, попут гостовања велике изложбе *60 година домаћег стрипа у Србији* Слободана Ивкова (1996),²⁵ концепта и организације изложбе *Илустратори Политикиног Забавника* (2007),²⁶ изложби посвећених опусима појединих аутора или појединим стрипским пројектима (*Одбрана утопије*, 2014), те са редовним присуством стрипских радова у оквиру дипломских изложби студената са Факултета примењених уметности.

25 Изложба *60 година домаћег стрипа у Србији* Слободана Ивкова оригинално је постављена у Ликовној галерији у Суботици фебруара 1995. године.

26 Иако је у називу наведена илустрација, на изложби су представљене и стрипске табле најзначајнијих ликовних уметника који су сарађивали са *Политикиним Забавником*, од Соловјева и Кузьњецова, до Милана Јовановића и Драгана Боснића.

У оквиру одељења Савремена примењена уметност и дизајн, Музеј примењене уметности у Београду баштини стрип.²⁷ Колекцију чине оригиналне стрипске табле. Музеј има око 40 инвентарисаних радова, насталих у периоду од 1977. до 1995. године. Углавном су то стрипске табле које су аутори поклонили Музеју након изложбе *60 година домаћег стрипа у Србији*. Изузетак је табла стрипа „Бич божији” Алексе Гајића, која је откупљена након његове изложбе у МПУ 2005. године. Аутори чија се дела налазе у Музеју су Зоран Пекан, Саша Ракезић, Ивица Кољанин, Драган Лазаревић, Петар Меселџија, Бранислав Керац, Душан Вукојев, Радивој Богичевић, Владимир и Новак Брајовић, Ратомир Петровић Раца, Дарко Антанасијевић, Драган Живанчевић, Жељко Бјелица, Божидар Веселиновић, Зоран Туџић, Тибор Бада, Горан Томић, Владимир Станић, Владимир Станковски, Василије Афанасијев и Рајко Милошевић Гера.

Поред ових радова, у колекцији се налази и одређени број цртежа за стрипове које је радио аутор Ђорђе Милановић, а који тек треба да буду обрађени.

Према речима Слободана Јовановића, кустоса овог Музеја, финансијска средства која се на годишњем нивоу опредељују за откуп дела савремене примењене уметности, нажалост, нису довољна да се методолошки конципирају колекције радова које музеј баштини, било хронолошки, тематски или по ауторима. Из тог разлога, поједине колекције се попуњавају у складу са финансијским могућностима.



Лазар Бодрожа, „Марија на пркосима”, Одбрана утопије, Музеј примењене уметности, октобар – новембар 2014.

Присуство стрипа у музејима представља значајну тему, јер би рад музеја и даље требало да остане релевантан за културу и историју заједнице. Свакако би било лепо да постоји специјализовани музеј попут нпр. *Музеја Политикиног*

27 „Колекције плаката и графичког дизајна, илустрације и опреме књиге, стрипа, карикатуре и фотографије у периоду од 1945. садрже богату и разноврсну збирку предмета.”

забавника. То би било оправдана инвестиција и институција која би баштинила дела наших стрип аутора и илустратора током 80 година. Стрип несумњиво припада Музеју примењене уметности, али стрип припада и другим музејима, попут Народног, Музеја савремене уметности, Музеја града Београда, Народних музеја у Нишу, Лесковцу, Новом Саду, Суботици (наведени су већином градови са снажном стрипском сценом), јер стрипови сведоче о вредностима значајног дела визуелног стваралаштва у нашој средини и региону. О естетским, животним, графичким достигнућима једне средине, о великој традицији, о графичкој култури, о нашем односу према свету и интернационалној култури.

У нашој средини можемо да идентификујемо значајне и континуиране активности две различите позиције баштињеша стрипа – активности *места промовисања и даљег ширења стрип културе* и активности *места савремене уметности*. Односно, са једне стране богату промотивну и дистрибутивну делатност фестивала – *Салон стрипа Срећне галерије Студентског културног центра Београд, Београдски фестивал стрипа Трас!, Гашин сабор, Нифест Међународни салон стрипа у Нишу, Сомборски фестивал стрипа, Балканска смотра младих стрип аутора у Лесковцу, Триполис у Зрењанину*, поменимо само неке. Са друге стране стрип заузима све поузданије место и у галеријама савремене уметности и на местима савремене уметничке продукције. Ту припада излагачка активност поменутих галерија савремене уметности, али и делатност асоцијације *Ново доба, Матријаршија, Фијук, Грррр! Интернационални фестивал ауторског стрипа* итд.

Оно што недостаје јесу места озбиљне методолошке обраде и адекватне музејске презентације.

Јер, квалитет стрипских дела и издања које можемо пратити путем наведена два презентациона модела у нашој средини пружају нам гаранцију да са правом можемо аргументовано говорити о феноменолошким, ауторским, друштвеним, историјским, стваралачким и цивилизацијским успесима стрипске сцене у нашој средини, и о оправданом месту стрипа међу осталим уметничко–примењеним и визуелним дисциплинама у музејским колекцијама и поставкама. Озбиљни музеолошки приступ умирио би фестивалску естетику и осветлио подједнако важне аспекте стрипског стваралаштва који можда нису довољно истакнути на основу досадашњих излагачких пракси. На тај начин би био јаснији пут који би водио ка конципирању колекција стрипа у музејима и

принципима њиховог физичког баштињења. Извесно је да, као и у случају других медија, присуство стрипа у музејима треба да буде засновано на одређеним методолошким принципима. Неки радови због документарног или архивског значаја, али одређена дела неспорно и због значајног доприноса у пољу визуелних и примењених уметности.

Зато овај текст, заправо, представља прилог за позив музејима да преиспитају свој однос према стрипу и да развију аквизициону стратегију којом би и тај део стваралаштва и аутора били презентирани у музејима. Односно, стрипски радови обрађени, феноменолошки и документационо, изложбено представљени и афирмисани, њихов естетски квалитет савладан, те сама дела систематски физички баштињена.

Тако би и кустоси били охрабрени да конципирају аквизиционе политике које би укључивале и оригиналне стрипске табле. За то је потребно установити методолошке норме за систематизовано баштињење стрипа, како у односу на ауторе, тако и на стрипска издања, часописе и новине, који би дефинисали кључне тачке за потенцијалне стрипске аквизиције, попут:

- Дефинисања карактера и статуса колекције стрипског стваралаштва,
- Дефинисања временског оквира које покрива колекција,
- Уметничке и / или историјске релевантности: дело мора одражавати мисију музеја и постављене циљеве колекција;
- Истраживачког и изложбеног капацитета;
- Стања очуваности итд.

Наведимо само полазна места неопходна при конципирању стрип колекција или њиховом обогаћивању.

О начину изложбене презентације и даље се води борба и дебате и на светском нивоу, још увек постоје странпутице и још увек трају истраживања. Али треба подсетити на чињеницу да стрипови чине део највећих светских музеја и то у земљама које су мање значајне у области стрипа од наше земље, а са много богатијим визуелним достигнућима и да колекције највећих светских музеја поседују оригиналне стрипске табле.

Стрип је нешто са чиме треба да се представимо и свету и нама. У том процесу најпре морамо изградити однос према

стрипу као музеолошки и галеријски валидном визуелном изразу и тако га изложбено и представити. Треба охрабрити кустосе великих групних изложби да уврсте дела стрипа у своје поставке. И то не искључиво као поставке засноване само на медију стрипа, већ у оквиру целокупног визуелног израза који карактерише и ово време. Јер, наравно, као и у другим медијима, не представља сваки стрип значајно дело савремене визуелне уметности, нити је тако конципиран.

Морамо и даље говорити о месту стрипа у музејима, јер музеји и музејске поставке представљају платформу на којој се дефинишу питања цивилизацијског статуса, успостављају друштвене норме, на којој се одвија процес цивилизацијског и друштвеног „посвећења” и трансфер симболичког капитала.

Овај рад представља један од прилога који може водити ка том сложеном и потребном процесу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Benjamin, W. (1986) *Estetički ogleđi*, Zagreb: Školska knjiga.
- Bourdieu, P. et Darbel, A. (2007) *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, Coll. *Le sens commun* [1969], rééd. augm., Paris : Les éditions de minuit.
- Clouteau, I. (2004) Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales, in : *Culture & Musées*, n°3, Caillet, E. et Jacobi, D. (ed.), “Les médiations de l'art contemporain”, Avignon : Actes Sud, Université d'Avignon.
- Daurès, P. (2011) *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée*, Angoulême: École Européenne Supérieure de l'Image, Université de Poitiers.
- Eisner, W. (1992) *Comics and Sequential Art*, Princeton: Kitchen Sink Press, Inc.
- Escoubet, C. (2009) *Regards croisés de la bande dessinée belge*, Bruxelles: L'Université libre de Bruxelles, La Faculté de Philosophie et Lettres.
- Groensteen, T. (2006) *Un objet culturel non identifié*, Angoulême: Éditions de l'An 2.
- Heinich, N. (2017) L'artification de la bande dessinée, *Le Débat*, n°195, Paris: Éditions Gallimard.
- McCloud, S. (1994) *Understanding comics: The invisible art*, New York City: William Morrow Paperbacks.
- Méon, JM. (2015) Bande dessinée: une légitimité sous conditions, *Informations sociales*, vol. 190, n°4, Luxembourg: Caisse nationale des allocations familiales.

Piette, J. E. (2016) *Le neuvième art, légitimations et dominations*, Paris: Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle.

Smolderen, T. (2009) *Naissances de la bande dessinée: de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.

Anica Tucakov
Anonymous said, Belgrade

PLACES THAT SAFEGUARD THE LEGACY OF COMICS ART

Abstract

The paper is a contribution to the research of dominant mechanisms, processes and places where Comics Art has created its social, artistic, historical and esthetical legacy. This effort can lead to an understanding of how to learn, safeguard, remember, share and present the Art of Comics as part of social values and how to obtain a national and international recognition for it. The text tries to identify key places important in this course of action, seeking to recognize causes for its inadequate museum presence. What lies behind museum hesitations on the one hand? And on the other, what are the problems rooted in the existing exhibition practices? What are the obstacles in this process of acknowledgement of Comics Art by museums? This problem has led us to look into the exhibition potentials of original Comics Art panels and drawings and to examine dominant exhibition models in the field. Relevant and professional exhibition practices present crucial moments in this initiative, because they direct our regard towards the constitutive nature of Comics and the characteristics of presented objects and materials.

Key words: *Comics Art, Institutional recognition, places of legacy, museum acknowledgement, exhibition potentials*



Синиша Радовић, *Van Helsing contre Jack l'éventreur*,
перо и туш, 2012.