

OD OBLIKA K ZABORAVU: AKUMULIRANA PRAZNINA UNUTRAŠNJEG MUZEJA DRAGANA PAPIĆA

■ ALEKSANDRA LAZAR

DRAGAN PAPIĆ (AUTOR I FOTOGRAF),
UNUTRAŠNJI MUZEJ (DETALJ), 2007.
DRAGAN PAPIĆ (ARTIST AND PHOTOGRAPHER),
INNER MUSEUM (DETAILS), 2007.



“Prvi zadatak kritičke istorije nije brisanje vlastite prošlosti, nego kritički zaborav njene lažne slave”.¹ Todor Kuljić

U intervjuu za *Reporter* 1981. povjesničarka umjetnosti i kustosica Srećne galerije Dragica Vukadinović nazvala je Dragana Papića “hroničarem simuliranih situacija”. To se odnosilo na njegovu seriju erotskih polaroida iz 1978. pod naslovom ‘Meso’ i ‘Plastika’, ali je isto tako primjenljivo i na Papićevo plodno dokumentiranje i fabriciranje Beogradskog novog talasa, uključujući i njegov rad s grupom Idoli. Pod utjecajem Malcolma McLuhana i zainteresiran za medijske i sociopolitičke manipulacije, Papić je bio iskusan insajder na sceni, koji je shvaćao i iskoristio fascinaciju medijima osamdesetih. Sveprisutan, pronicljiv i društveno dobro lociran do kraja osamdesetih, njegov rad i interes za slojevitost komunikacije, povijesti i značenja poprima drugačiji oblik tijekom sljedećeg desetljeća s radom na Unutrašnjem Muzeju. Unutrašnji Muzej, ili UM, Dragana Papića započeo je kao zbirka otuđenih sjećanja socijalističke i postsocijalističke prošlosti koja je organski rasla tijekom godina. Taj proces skupljanja počeo je od replika statueta koje je Papić nalazio u okolini arheoloških iskopina od 1976. i dalje je tekao paralelno s njegovim drugim umjetničkim projektima. Ta se kolekcija 1994.-95. počela oblikovati u ambijent gdje, kako kaže umjetnik, objekti poput stalaktita predstavljaju talog procesa pronalazanja i otkrivanja sjećanja. Iako je još 1995. u razgovoru s Rašom Todosijevićem Papić došao do ideje o sadašnjoj fizičkoj formi muzeja kao Gesamtkunstwerka (odnosno kao totalne, sveobuhvatne umjetnosti a ne postave ili proširene instalacije), bitno je da za njega kao umjetnika ta kolekcija predstavlja proces, ili put. Objekti su u tom procesu istovremeno fetišizirani ali i zanemareni jer nisu bitni kao takvi; bitno je ono što oni otkrivaju. Oni su, tvrdi Papić, samo tragovi intelektualnih i kreativnih procesa u nama. Unutrašnji Muzej služi se formom zbirke kurioziteta da bi poslužio kao laboratorij i komunikacijski prostor za promatranje presjeka ličnog i kolektivnog sjećanja, koje umjetnik istražuje upotrebljavajući različite metode, kao što su performans, psiholingvistika, društvena sociologija, neuropsihologija i urbanizam. Ključni je element takvog rada iskustvo susreta s ljudima i razmjena informacija koja se time događa. UM je na zahtjev Renea Blocka bio uvršten u izložbeni prostor beogradskog Oktobarskog salona 2006., dostigavši time vrhunac aktivne komunikacije s publikom. Papić zatvara muzej u proljeće 2007., ali on ostaje kao oblikovan estetski i teorijski prostor za potencijalni dijalog s umjetnicima i teoretičarima. Objekti u tradicionalnom kabinetu kurioziteta su, na neki način, kulturni prognanici iz nekog drugog vremena, trenutno prihvaćeni u alternativnu verziju brižljivo kreirane i konstruirane prošlosti koja je, izgubivši svoju naučnu ili religijsku auru, ostala samo kao egzotični provodnik prošlosti. UM je zbirka svakodnevnih objekata, relikvija i čudesa socijalističkog života u Jugoslaviji. I zbirka i njezin kreator djeluju kao kurioziteti iz nekog drugog vremena, ali samo privremeno. Podivljali pejzaž te kolekcije može podsjetiti i na slične postsocijalističke zbirke koje su nastajale u stanovima, galerijama i muzejima u mnogim gradovima istočne Europe nakon 1989. i pada Berlinskog zida, ali za razliku od njih Unutrašnji Muzej se bavi pitanjem zaboravljanja. Dragan Papić se, po definiciji Tadora Kuljića, bavi “kritičkim zaboravljanjem lažnog sjaja istorije”. Bitno je zapaziti riječ ‘kritičko’ u procesu zaboravljanja; ne masovna promjena tranzicijskog zaborava, nego neprekidno obraćanje prošlosti s namjerom da se određeni trenuci kritički i dinamički prihvate. To je uzajamno katarzičan proces u kojemu se umjetnik oslobađa od ideja nametnute službene povijesti, ideologije i progresa tako što u svojoj zbirci daje mjesto ‘nevažnim’ objektima. Svaki od tih objekata označava neko sjećanje, asocijaciju, mit, provokaciju, šalu, a u labirintu nehijerarhijskog prostora UM-a oni funkcioniraju kao pokušaj da se ponovo stvori multifasetno, multidimenzionalno polje sjećanja, koje djeluje i kao minsko polje. Papić se postavlja unutar UM-a kao njegov narator i vodič, a također je odražen i u autoportretima, u kojima postaje dijete koje plače, medo, autič ili kuća koja povraća. Njegova uloga tu postaje isto tako mnogoznačna i razlomljena kao i sam muzej, koji nastupa kao njegov dvojnik. Dragan Papić izlaze od 1978. i najpoznatiji je po fotografskim radovima, društvenom i urbanom aktivizmu, i radovima koje sam naziva nultimedijskim. Papić, formiran modernizmom, sebe vidi ne kao postkonceptualnog umjetnika, nego kao predstavnika druge generacije Beogradskog konceptualizma. Odlika mu je da pokušava, u skladu s “revidiranim stavovima o modernizmu” pomiriti Medialu i Beogradski konceptualizam. Krajnji rezultat je ‘Pop-konceptualizam’, ne u tržišnom nego u komunikacijskom smislu. Papićev Pop-konceptualizam po prirodi nije hermetičan, i ne bavi se pitanjima umjetnosti, nego pitanjima društva. Suvremenik konceptualista Marine Abramović, Raše Todosijevića, Ere Milivojevića i drugih, Papić je oduvijek bio aktivni kronologičar beogradske scene. Njegov prvi projekt, nastao osamdesetih, bio je medijska kampanja kojom je kreirao *brand* grupe umjetnika i muzičara Dečaci, kasnije poznatiji kao grupa Idoli. Po izbivanju rata 1991. Dragan Papić napušta zemlju i boravi dvije godine u Italiji. Vraća se ’93., ali su njegov odlazak i status ratnog dezertera



DRAGAN PAPIĆ
SNIMIO / PHOTO BY TONI MATIJASEVIĆ, 2007.

znatno utjecali na njegov daljnji život i rad. Taj kratki bijeg je, vjeruje, onemogućio potpunu reintegraciju. To je neka vrsta ne "unutrašnjeg egzila" (koji je rezerviran za većinu koja nije mogla otići), nego vrsta "nevidljive lustracije" ili društvenog isključivanja svih onih koji "nisu bili tu kada je (bilo) najteže". Rad na Unutrašnjem Muzeju trajao je petnaest godina, rastući od ranih figurica i instalacija u sadašnji totalni prostor i platformu sjećanja, a nastajao je tokom Papićevih šetnji po beogradskim buvljim pijacama. U tim šetnjama pokraj gomila odbačenih objekata, porculanskih figurina, igračaka, oružja i simboličnih predmeta iz jugoslavenske prošlosti tražio je one objekte koji imaju snagu provocirati ili inspirirati njegov tok misli. Ta arheologija dubrišta i odbačenih objekata pretvorena je potom u provokativne, duhovite elemente Unutrašnjeg Muzeja. Ulazak u Unutrašnji Muzej podsjeća na ulazak u postnadrealističku noćnu moru. Sam lokalitet je Papićev obiteljski stan, koji je donedavno dijelio s kćeri. Svaka je površina u stanu napučena objektima, a svaki predmet ima mnogoznačnu priču koja je odslikana u njegovu nazivu, značenju, povijesti i korelaciji s ostalim objektima. Na taj je način Papić stvorio vizualni narativ kojim rekonstruirao i komentira prošlost, a autoru i publici pruža osjećaj svrhe i značenja. Razni aspekti UM-a u slobodnoj, nehijerarhijskoj formi asociraju na grotesknu estetiku kiča, pop-kulture, muzike, crtanih filmova, pornografije, žute štampe i *trash entertainment*a (tzv. *car crash TV*), da bi na kraju otkrili svoju drugačijost. Umjetnost Nove Groteske i karnevalska kultura Zapada služe kao kritika ispoliranih vrijednosti srednje klase: konsumerizma, dominantne kulture, vječne mladosti, političke korektnosti i tehnofilije, i pružaju kritiku i kontrast vlastitoj fasciniranosti i flertu s mračnim aspektima ljudske prirode, surovosti i smrti. Bitno je reći da, iako Papićev UM nije bio osmišljen kao odgovor na Novu Grotesku, estetika i prezentacija UM-a zadržavaju neke elemente karnevala. Umjetnikova referencija je kolekcija Cesare Taruffija iz devetnaestog stoljeća, koja se nalazi u Muzeju Anatomije i Povijesti Patologije u Bolonji. Muzej Anatomije između ostaloga sadrži voštane anatomske modele i organe u formalinu zaražene raznim bolestima. Očigledne paralele između tih dviju kolekcija razotkrivanje je ljudskih paradoksa, ranjivosti i prolaznosti, na podjednako šokantan ali međusobno različit način. Po mišljenju kritičara Stevana Vukovića UM je radikalni primjer performativne muzeologije u kojoj, po definiciji antropologinje i teoretičarke performansa Barbare Kirshenblatt-Gimblett, performans služi kao metoda organiziranja narativa. Papić legitimira kulturni materijal kao umjetničke objekte, ali također, po Vukoviću, "menja način interpretacije sadržaja od informativnog ka performativnom". UM paralelno funkcionira kao tradicionalni 'dom' (stan u staroj beogradskoj višekatnici), minijturna Jugoslavija (sa sveraspadom, nevidljivim granicama, simbolikom, hijerarhijama moći predstavljenima klasičnim uljima na platnu probijenima vojnim trofejima), i kao tijelo umjetnika, njegov instrument za samospoznaju i samoprezentaciju, njegov kostim, maska, skrovište i zatvor. UM pozicionira Papićev performans na raznim razinama familijarnosti ili nefamilijarnosti, stvara osjećaj ceremonije (svi posjeti su precizno ugovoreni unaprijed) i stvara kontradikcije i tenziju između efemernog i povijesnog. Performans nije sasvim bez smjera. Autentična

komunikacija i razmjena znanja od ključnog su značenja. Sve konverzije između umjetnika i publike spontane su i neuvježbane, ali posjeduju početak, sredinu i kraj. Na početku umjetnik/domaćin uvodi u Muzej i njegov sadržaj kratkom turom kroz sobe. Sobe su u mraku, osvijetljene umjetnim svjetlom, kao tijelo ozračeno iznutra, i mirišu na stari tavan. Takva prezentacija doprinosi teatralnosti i autentičnosti iskustva: svi volimo stare tavane i znamo da su oni mjesta pronalaženja zaboravljenog, čuvari tajni, a prihvaćamo i da je zatamnjena soba prije podizanja zavjese ustanovljeni prostor u kojemu se događa nediskurzivna predstava ili narativ. Tura je kratka, i umjetnika je potrebno zaustaviti s pitanjima u vezi s određenim objektima da bi se započeo razgovor o njima i oko njih. UM se sastoji od tri prostorije otvorene za publiku; posjetilac se kreće od ulaza kroz koridor, gleda u dnevnu sobu i uvodi se u kuhinju, gdje sjeda na jednu od dviju ponuđenih stolica. Naspram njega, iza uzdignutog kuhinjskog pulta, svoje mjesto zauzima Papić, koji počinje svoj dio predstave s tog tradicionalnog 'srca kuće' – u njezinu pleksusu, ili ognjištu. Međutim, u pitanju nije tradicionalna kuhinja, nego mjesto prekriveno objektima gotovo do neprepoznatljivosti. To je ognjište koje treba inicirati u život. Ovdje se odvija drugi dio performansa, ono o čemu Joseph Roach govori kao o transferu i kontinuitetu znanja i sjećanja: "genealogije performansa crpu iz spoznaje izražajnih gestova kao mnemoničkih rezervi, uključujući šifrirane pokrete stvorene i zapamćene telom, ostatke gestova koji su opstali implicitno kroz slike ili reči, ili kroz tišinu između njih, kao i imaginarne pokrete osmišljene ne pre samog jezika nego pri stvaranju jezika".² Sam Papić je izražajan i poziva na izražajnost. On nikad ne sjeda – uvijek stoji, kreće se, maše rukama, poslužuje, prinosi i vodi konverzaciju. Taj dio performansa traje sve dok ima riječi, tišina, gesta i sjećanja za razmjenu. Kinetička memorija UM-a je stoga oblikovana višesmjernim znanjem i sjećanjem prisutnih, a teme variraju od trivijalnih referencija i simbola, ličnih sjećanja i povijesti, političkih i sociolingvističkih debata, usporedbi (dogadaja, ljudi, iskustava), često uplivavajući u traume devedesetih i isplivavajući iz njih, spajajući ih s konkretnim ljudima, premošćujući opće podjele, i time konkretizirajući i reafirmirajući da je to iskustvo na mnoge načine zajedničko, a da na mnoge načine ostaje individualno i odvojeno. Razmjena koja se odvija u Papićevu performansu oslanja se na ono što Derrida zove 'dogadaj govora', s naglaskom na mogućnosti citiranja, izvođenja dijalekta i slenga, podsjećanja na fraze i kodove osamdesetih i devedesetih, ali se oslanja i na ono što ostaje neizgovoreno. Tišine, kao tugovanje, dopuštaju da se stvari slegnu. I umjetnik i posjetioci predahnu, popiju nešto, gledaju jedni u druge ili u objekte (koji u tom trenutku služe kao tematske tangente ili ulazna i izlazna tematska mjesta), pokazuju neverbalno razumijevanje, dijeleći 'tijelo' UM-a i boraveći u sjenci onoga što je izgovoreno. UM, iako preplavljen riječima, nije logocentričan; naprotiv, on upotrebljava govor kao vježbu pročišćenja koje vodi prema katarzi. Shvaćanje Unutrašnjeg Muzeja ovisi o razumijevanju njegova balansa između 'performativne muzeologije' i kritičkog individualnog zaboravljanja. Nasuprot službenim arhivima, čiji je cilj da zapamte "lažni sjaj istorije" i provedu političku amneziju svega ostalog, UM ostaje mjesto porozone, individualnog, kontradiktornog sjećanja i zaboravljanja. Dinamika UM-a podsjeća na sat anatomije iz sedamnaestog stoljeća, svojom



sklonošću da secira razdoblja, događaje, sjećanja i njihove uzročnike, a povremeno se razotkriva i kao precizno navođen put kroz ideološke i političke debate, u kojima predmeti služe kao simbolični vodiči i manifestacije kompleksne kulture sjećanja, koja se otkriva samo postupno sa svakim posjetiocom. Stoga UM prima ograničen broj posjetilaca (jednu ili dvije osobe), da bi se razvio povjerljivi, gotovo ispovjednički pregovor nijansi zaboravljanja (kao onoga što sebi dopuštamo da zaboravimo), koji ostaje pohranjen između prisutnih i objekata koji ih okružuju. Slično kao teoretičarka performansa Peggy Phelan, Papić vjeruje da umjetnost postoji sve dok je umjetnik prisutan da je “brani” i definira, i da gubi esenciju kada umjetnik više nije tu da prenese svoju viziju.³ Jer, sve dok umjetnost ostaje u “unutrašnjem” muzeju, u ličnom prostoru, on je brani od pretvaranja u kulturnu robu. Međutim, priroda te performativne transmisije odaje da je Papić svjestan da ostavlja trag sjećanja kroz Unutrašnji Muzej; nešto što će ostati u promatraču i kada umjetnika više ne bude⁴. Svojim direktnim angažiranjem s publikom, ojačan (naoružan) instrumentarijem dubrišta, Papić ucrtava put slikama i konceptima, aktivira i pokreće značenja, tako preobraćujući nepovratni proces pri kome artefakti postaju mrtvi sadržaj tradicionalnog muzeja ili galerijskog prostora. Papićeva ‘obrana umjetnosti’ skrojena je prema ograničenoj ali i izdržljivoj publici: pokrenuta je konverzacijom koja može biti provokativna, politična, ljutita, informativna, lična ili fragmentarna, na svim razinama koje je u stanju podnijeti. Taj oblik intenzivne fokusirane interakcije traje od dva do pet sati, dobivajući na kompleksnosti, ali proces nikada ne postaje repetitivan ili suviše udaljen od umjetnosti utemeljene u predmete s buvlje pijace, koji služe kao ugađajući instrumenti. Posjetilac ostaje prisutan dok se UM nastanjuje u njemu (u obliku ponudene stomaklije, podijeljenog disajnog i narativnog prostora), a i posjetilac se nastanjuje u tijelu umjetnika. Ono čime se posjetilac bavi skupa s umjetnikom zacjeljivanje je kolektivnog tijela – raspravljajući negiranje i krivicu. Posjet traje sve dok ne odlučite otići, ali, teoretski, proces se nastavlja unedogled. Obrana umjetnosti na taj način postaje stvarni, uzajamni proces oslobađanja objekata i sjećanja, prevladavanja prošlosti uspostavljanjem zajedničkog polja relativnih i neslužbenih povijesti, politika, urbanizma, arhitekture, kulture, umjetnosti i jezika, pa sve do nijansi anegdotalnih metaforičnih iskustava. Treći i završni dio UM-a je taj ostatak sjećanja, talog oživljavanja, i konstelacija oslobođenih emocija u skali od tuge, patnje, straha, do mlitavosti, radoznalosti, oslobođenja, radosti, prepoznavanja i opraštanja. Jedna od najizraženijih skupina objekata je Zid Sjećanja. Lociran na zidu kuhinje lijevo od posjetioca, a prema ulaznim vratima, ta naoko nasumična kolekcija sastoji se od dekorativnih suvenirskih tanjura koji predstavljaju mjesta na koje su njihovi bivši vlasnici nekad putovali. Ti tanjuri obilježavaju radničke zadruge koje više ne postoje, slave ideologije koje su u međuvremenu napuštene, oslikavaju ljetovališta koja su nekada bila “u našoj zemlji” a sada više nisu. Suvenirski tanjuri nisu nikada služili kao tradicionalni tanjuri iz kojih se jede, ali oni hrane svojim simboličnim sadržajem, kao *kitsch*-koncepti nepostojećih i idealiziranih mjesta (geografskih ili simboličnih), i predstavljaju vezu između različitih generacija vlasnika. To su sjećanja siromašnijih obitelji skupljena s buvljih pijaca, dakle dvostruko marginalizirana sjećanja, koje je Papić skupio kao znak devaluacije i utopije za novijim, boljim životom. Razmatrajući pitanje izmišljene prošlosti na Balkanu u svojoj knjizi *Kultura Sećanja*, sociolog Todor Kuljić nudi jedan od

moćnih okvira za tumačenje Unutrašnjeg Muzeja. Kuljić spominje determinističko izmišljanje prošlosti, koje on naziva “retrospektivnim fatalizmom”, koji je bliži mitskom sjećanju nego kritičkoj historiografiji. Retrospektivni fatalizam ne poznaje alternative, budući da je određen od glorificiranog, monumentalnog nacionalizma u kojemu su povijesti jugoslavenskih nacija razlomljene od multinacionalne federacije. Tijekom normaliziranog nacionalizma devedesetih raspad Jugoslavije shvaćen je ne samo kao predodređen, nego je i socijalističko razdoblje prihvaćeno kao *tabula rasa*, neorganski dio povijesti koji nije donio ništa pozitivno. Slijedeći etnocentričnu ideologiju, publika je pripremljena sagledati prošlost kao totalitarnu, opresivnu, umjetnu i sklonu nestajanju, a sva ostala čitanja su okarakterizirana kao ‘jugonostalglična’. To je jedan od razloga zbog čega tanjuri na Zidu Sjećanja nisu više poželjni: oni predstavljaju emocionalnu izdaju nove nacionalne svijesti. *Ex post facto* i imperativi novog sjećanja stvorili su dogmatsko shvaćanje prošlosti koje je isto toliko totalitarno kao i komunistička ortodoksija. Papić u svom radu odgovara na to ukazujući na nekonzistentnost retrofatalizma, naglašavajući sličnosti između prošlih i sadašnjih dogmi, prikazujući ih jedne pored drugih kao skupljene suvenire. Moć sjećanja je u mogućnosti da u svakom pojedincu uspješno pokrene osjećaj pripadnosti kolektivu memorija, koje teže da uspostave svoje interese kao opće dobro. Ta ‘mobilizirajuća uloga prošlosti’ često se koristi u okviru ideologija koje predstavljaju odabranu, specifičnu instancu kao univerzalnu da bi im podigla društveno značenje, konsolidirala autoritet i legitimirala moć. UM se poigrava tim selektivnim shvaćanjem kolektivnog sjećanja što prouzrokuje radove koji se mogu smatrati provokativnima: miješajući socijalističke registre s dječjim igračkama i suvenirima, ili glamurizirajući lik Ratka Mladića, postavljajući ga na košulju skupa s Guns’n’Roses, ili tako što koristi značke radničkih sindikata da napravi mapu Jugoslavije, stvarajući tako mapu nestajanja povezivanjem nestalih sindikata u nestalo tijelo države. Jedan od ključnih aspekata Unutrašnjeg Muzeja ostaje njegova specifična, živa komunikativnost: upotreba forme koja strukturira sjećanje. Štoviše, UM se oslanja na intelektualnu i emocionalnu investiciju - drugim riječima, na prijateljstvo - da ispita i ponovo pronade smisao, dok arhivska arhitektura UM-a djeluje kao most preko ponora sjećanja i traume. Paralelno s UM-om Papić je bio aktivan u proizvodnji PLJUS-a (Prostor Ljubavi i Slobode), *mailing*-liste u kojoj je eksperimentirao s izdavaštvom, istraživanjem, organizacijom i web-emitiranjem. PLJUS je projekt stvaranja drugačijeg dijaloškog arhiva koji upotrebljava digitalnu tehnologiju na području političkog sustava i dovodi u vezu društveno-političke teme s urbanizmom, modernističkom poetikom, referencijama iz pop-kulture i konceptualnim poststrukturalizmom. Na neki način PLJUS je nastavak ideje UM-a (gdje je dominantan dijalog), ali je i njezina suprotnost: bestjelesne, fragmentirane, libidinalne konverzacije gdje urednički glas umjetnika daje dosljednost referencij, ali vrši i kontrolu. Digitalna komunikacija i arhiviranje otvorile su za Papića mnoštvo višetranih tema i intenzivirale njegovu produktivnost, ali su izazvale i hiperobilizaciju nervne energije i preopterećenost informacijama (što Deleuze i Guattari tumače kao psihično-panični okvir prve generacije umreženih). Nakon početne aktivne faze, lista PLJUS pretrpjela je sužavanje komunikacije i smanjivanje broja primalaca. Umjetnik piše otvoreno o depresiji, otuđenosti i anksioznosti kasnijeg razdoblja, što aludira na ,fizičku i psihičku samoću infosferičnih pojedinaca⁵ i simptom je informacijskog preopterećenja i dezinvestiranja energije. To *depresivno isijavanje* izostaje u Unutrašnjem Muzeju, gdje fizička prisutnost, materijalnost iskustva i provedenog vremena igraju ključnu ulogu. Unutrašnji Muzej Dragana Papića dobar je primjer performativnog arhiva lociranog izvan službenih tokova sjećanja, uključujući i sjećanje crnog tržišta. Postjugoslavenska kulturna produkcija posljednjeg desetljeća dvadesetog stoljeća često je odraz raznih formi nostalgije dubrišta i *assemblagea*. Refleksije na UM mogu se, iako samo naizgled, naći npr. u radu Vladimira Perića i Miloša Tomića. Iako obojica stvaraju ambijent s nekim oblicima pronađenih objekata, Perićev *Muzej Detinjstva* na Venecijanskom bijenalu 2013. ostaje ukusni, lijepo dizajnirani *cool*, dok Tomićevim usporedbama nedostaje dublje razumijevanje povijesti i društvenih slojeva. Za razliku od optimistične hiperproduktivnosti *underground-savanta* Saše Markovića Mikroba ili putujuće sentimentalne kolekcije Muzeja Prekinutih Veza, UM nije cirkuliran, otvoren ili rasprostranjen, i time se razlikuje od raznih prijatnih, nostalgičnih kolekcija čiste, sterilne politike koja se služi sjećanjem crnog tržišta i suvremenim metodama alternativne produkcije da stvori žarišta neoliberalne razmjene vrijednosti i koncepata. Ključna razlika između tih radova i UM-a njihova je pitkost i želja da spase fragmente od propadanja, prije nego da svjedoče njihovu zaboravljanju. UM je arhiv „nevažnih“ stvari i važnih kognitivnih veza koji je tijekom svojih performativnih godina služio kao platforma za kritiku i obnavljanje sjećanja, a kao zatvoren svjedoči o planskoj entropiji i zaboravljanju.

¹ Todor Kuljić, *Kultura Sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja press, Beograd, 2006., 290.

² Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia UP, 1996., 26.

³ Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, London, Routledge, 1993., 146.

⁴ Rebecca Schneider piše o tjelesnom prenošenju sjećanja, kritizirajući ideju Peggy Phelan o performansu kao i zaboravljanju i zaboravu: “Performans ostaje, ostavlja trag. Mesto ostatka je meso u mrezi transmisije telo-na-telo”.

“Archives: Performance Remains”, *Performance Research*, 6, 2 (Summer 2001.), 100-8.

⁵ Franco Berardi, “Inversion of the future”, *After the future*, ur. Gary Genosko i Nicholas Thoburn, AK Press, Edinburgh & Oakland, 2011., 62.