

osvrti

želimir
koščević

**muzeološke
marginalije**

Otkako je u jeku svjetske ekonomske krize 1929. godine otvoren u New Yorku prvi pravi muzej moderne umjetnosti, tradicionalni hram umjetnosti devetnaestog stoljeća hrabro je zakoračio u dva-deseto. U razdoblju od kojih pedest godina taj se tip muzeja toliko razvio da je s izgradnjom i otvaranjem pariškog muzeja moderne umjetnosti, popularno zvanog »Beaubourg«, 1977. godine sumanuto ujurio u dvadeset i prvo stoljeće. Oba muzeja paradigma su jednog načina mišljenja o modernoj umjetnosti, i međaši su jedne uzbudljive duhovne avanture našeg stoljeća. Ta avantura sadrži u sebi niz suprotnosti, koje ni teorija ni praksa nisu do danas uspjele razriješiti prihvatljivim i objektivnim definicijama. Muzej moderne umjetnosti uvijek je, i u pravilu, reflektirao individualnu strategiju uskog tima stručnjaka; zbog te karakteristične specifičnosti ova vrsta »hrama umjetnosti« izmicala je pravilima koja vrijede za ostale muzeje. Jer za ostale muzeje znalo se što im je raditi i kako izgledati. Lako je stoga bilo pravilo primjenjivati na muzeje punjenih ptica, egzota, tehničkih dostignuća ili bilo kojega povijesnog materijala. Pa čak i muzeji posvećeni umjetnosti — staroj dakako — dobro su se uklapali u okvir zadane koncepcije koja je muzejima nalagala sabiranje, čuvanje, mudru znanstvenu obradu umjetnine, i na kraju prikazivanje javnosti sakupljenog blaga u miru i tišini polumračnih muzejskih dvorana. Treba međutim reći da muzeji moderne umjetnosti nisu odudarali od muzejskih konvencija samo zbog toga što se to nekoj uskoj grupi ljudi tako htjelo. Razlozi razlikovanja muzeja moderne umjetnosti od muzeja uopće, i od sličnih umjetničkih muzeja koji su bili ograničeni samo na umjetnost prošlosti, mnogo su dublji. Tradicionalno koncipiran muzej umjetnosti bio je sigurna luka provjerenih estetskih vrijednosti; eventualne promjene atribucija nisu bitno utjecale na autoritet takva muzeja. Umjetnine opremljene certifikatima i atestima bile su tu da im se čovjek divi bez dileme i prigovora. Osim toga, sve umjetnine izložene u takvu muzeju bile su svršena stvar, povijest umjetnosti koja nije dovodila u pitanje sadašnjicu i stvorene predodžbe o lijepom i umjetničkom. Muzej moderne umjetnosti, međutim, nije nikakva sigurna luka, atribucije su jasne i nedvojbene, nema nikakva certifikata, nikakva atesta, a sve što je izloženo u muzeju moderne umjetnosti potencijalna je opasnost za estetski poredak, lijepo i umjetničko.

Umjetnost kojoj je muzej moderne umjetnosti posvećen uporno, već od početka ovog stoljeća, izmiče bilo kakvim trajnijim definicijama estetike i teorije umjetnosti. Teško uhvatljiva u okvire koji bi

je jednom za svagda definirali i učinili je razumljivom i prepoznatljivom, moderna je umjetnost mogla ili ostati izvan muzeja, ili izvesti prevrat u samom muzeju. Dugo je povijest moderne umjetnosti bila vezana uz birtije, dućane, slastičarnice, caffèe i kabaree. Malo je koji umjetnički muzej prihvatio modernu umjetnost u času njezina punog života; obično se to događalo poslije sprovođa, ili kad je svjetska slava živog umjetnika bila tolika da je odjekivala i sobama kustosa tradicionalnih umjetničkih muzeja. Tako je to bilo sve do one prijelomne 1929. godine, sve dok takozvano »Anonimno društvo«¹ nije uspjelo na tipično američki način osnovati Muzej moderne umjetnosti u New Yorku. Taj muzej postaje idejni i organizacioni model svih kasnijih muzeja moderne umjetnosti. Jest da su neki umjetnički muzeji moderne umjetnosti osnovani i prije — Stedelijk u Amsterdamu, londonska Tate galerija — ali to je posve druga priča. Tate galerija, utemeljena 1897. godine, na primjer, sakuplja i prikazuje umjetnost najmanje jedno stoljeće staru. Princip je tradicionalnih umjetničkih muzeja jasan: izbjegavati umjetnost suvremenika, a onim suvremenikima koji su svoju umjetnost okrenuli u pravcu traganja za novim i nepoznatim sferama estetskog vrata muzeja bila su hermetički zatvorena. Stari, tradicionalni, građanski model muzeja umjetnosti iskazivao je jasno i nedvosmisleno svoje shvaćanje funkcije umjetnosti u društvu; takvo shvaćanje, naravno, isključivalo je ekstreme poput Cézannea, Gauguina, Van Gogha. U interesu mira i tišine, u interesu građanskog poimanja lijepog, muzeji umjetnosti bili su okrenuti prošlosti, koja se mogla, očigledno, skrojiti po mjeri ukusa građanske većine. Pa čak i kad je koji umjetnički suvremenik i zalutao u muzej, sigurno taj nije bio od onih koji su svojim ponašanjem i svojom umjetnošću nervirali građane. Takav umjetnik bio je još za života muzejski umjetnik koji je slikao ono što se željelo vidjeti i osjetiti: povijesne scene, seoske idile, antičke prizore, ukratko, ništa tematski i formalno opasno po ustaljeni estetski poredak.

Tradicionalni model umjetničkog muzeja bio je reprezentativan. To je u osnovi statičan model,

1

»Société Anonyme« osniva u New Yorku Katarina Dreier 1920. godine, zajedno s M. Duchampom i Manom Rayem. To društvo organizira 1926. godine u New Yorku izložbu na kojoj sudjeluju: Leger, Duchamp, F. Marc, M. Ernst, W. Baumeister, Mondrian, E. Filla, Arp, Picabia, Moholy Nagy, Severini, Brancusi, D. Burljuk, Kandinski, N. Gabo, A. Pevsner, E. Lissitzky, Klee, Picasso, J. Itten, A. Stieglitz, J. Marin, M. Ray, Arhipenko i tako dalje...

bez veze sa stvarnim tokom umjetnosti. Prostori takva muzeja, kaže Jean Clair, nisu samo prostori iskazivanja poretka shvaćanja, nego i mjesto očitovanja shvaćanja poretka buržoaskog društva 19. stoljeća.² Svojom autoritativnom pozicijom takav je muzej mogao doduše isključiti modernu umjetnost iz svoga poretka, ali nije imao snagu da je isključi iz onoga neminovnog poretka što ga je stvarala dijalektika živoga umjetničkog stvaralaštva. Vrijeme je radilo za takvu živu umjetnost, za umjetnost koja se rađala izvan i nasuprot autoriteta, učmalosti i konvencionalnosti umjetničkih muzeja. Samom muzeju sudbina i vrijeme nisu međutim namijenili propast, već radikalnu transformaciju. U stanovitom smislu to je bilo pitanje biti ili ne biti umjetničkih muzeja koji su u svojoj konvencionalnoj formi postali naprosto neinteresantni čovjeku što je tražio život a ne slike mumificiranih predaka.

Ne može se doduše reći da neki arhetipski modeli umjetničkih muzeja moderne umjetnosti nisu postojali već potkaj 19. stoljeća. Spomenuli smo već londonsku Tate galeriju i amsterdamski Stedelijk. Određenu ulogu u promociji te ideje odigrali su izložbeni prostori kao onaj bečke Secesije, ili Bijenale u Veneciji od 1895. godine. Sve to međutim nije moglo odgovoriti pravim potrebama, a još manje zadovoljiti umjetničke radikale koji su u prvim desetljećima ovog stoljeća podigli svoj glas. Futurizam i dadaizam, dva ekstremna umjetnička pravca 20. stoljeća, okomljuju se na umjetničke muzeje svom snagom svoje negacije. Kakva transformacija? Zar se strвина može oživiti? Muzeji su mrtvi, umjetnost je mrtva, objavljuju futuristi i dadaisti. I jedni i drugi smatraju muzeje grobnicama, skladištima bezvrijednih stvari iz prošlosti, koje je — kažu — najbolje baciti na smeće. Famosna Mona Lisa, simbol muzejskog uživanja u stvarima i građanskog poimanja umjetničkog, postaje kod dadaista predmet sprdnje — Mona Lisa dobiva brkove i bradicu i tajanstveni natpis ispod slike L. H. O. O. Q., čije je značenje izgovoreno fonetski na francuskom imalo određeni skaradni smisao. Tim radikalnim shvaćanjima dadaista i futurista pridružuju se i pripadnici avangardnih pokreta u Rusiji. Međutim, ondje je put bio nešto drukčiji, posebno nakon oktobarske revolucije. Negirajući građanski, tradicionalni model umjetničkog muzeja, ruski su umjetnici negirali zapravo građanski model ponašanja uopće. Pobjeda oktobarske revoluci-

je pobjeda je i nove umjetnosti, smatraju umjetnici, i aktivno sudjeluju u stvaranju nove, revolucionarne kulture. Aleksandar Rodčenko, jedan od vodećih konstruktivističkih umjetnika, zadužen je od 1921. godine za umjetničke muzeje, i u tom se času, zapravo, u mladoj sovjetskoj državi rađaju muzeji koji u pravom smislu anticipiraju muzeje moderne umjetnosti. U to vrijeme, za one prilike golemu svotu od dva milijuna rubalja, dodjeljuje se posebnoj komisiji koja je za tu svotu imala otkupljivati za muzeje djela isključivo modernih umjetnika. U muzejima se izlažu djela ruskih konstruktivista i kubofuturista, umjetnika koji su radikalizirali svoj umjetnički jezik do čiste apstrakcije. Organiziraju se diskusije o modernoj umjetnosti, didaktička vodstva, štampaju se instruktivni vodiči. Pa iako je to razdoblje trajalo relativno kratko, u svom arhetipskom obliku bez sumnje je postavilo osnovu onoga što će se kasnije zvati muzej moderne ili suvremene umjetnosti.

U ostalom svijetu, građanski model umjetničkog muzeja moderne umjetnosti, uz nekoliko iznimaka, traje sve do vremena poslije drugoga svjetskog rata. Od tada pa do danas muzeji moderne umjetnosti doživljavaju snažnu ekspanziju. Od Tokija do Torina, od Stockholma do Beograda, svuda pitanje muzeja moderne umjetnosti postaje pitanje kulturnog prestiža, ugleda grada ili zemlje. Muzeji moderne umjetnosti postaju u stanovitom smislu umjetnički laboratoriji u kojima se publika susreće s najnovijim umjetničkim eksperimentima. Takvi muzeji razvijaju široku informacijsku i didaktičku djelatnost, usmjerenu prvenstveno objasnjanju današnjih umjetničkih tokova. Muzeji moderne umjetnosti trude se da umjetnost uhvate u trenutku nastajanja, i nije bio rijedak slučaj izlaganja slika koje se nisu ni dobro osušile.

Od ranih šezdesetih godina, međutim, moderna umjetnost poprima oblike koji zbunjuju. Ono što nazivamo umjetnošću našeg vremena postaje u jednom širem smislu teško razumljivo. Apstraktna slika, apstraktni kiparski oblik, postaju dominantni u svijetu umjetnosti. Pa ipak, i ta umjetnost nalazi svoj put u umjetničke muzeje. Stručnjaci u velikim muzejima moderne umjetnosti, poučeni iskustvom prošlosti kad su kapitalne umjetničke pojave propustili prikazati i odmah otkupiti za muzej, sada s mnogo više pažnje i razumijevanja prate suvremenu umjetnost. Pri tom ih vodi, ako ništa drugo, ekonomska računica; jeftinije je odmah nabaviti umjetničko djelo, nego kasnije na slobodnom tržištu plaćati visoke cijene za umjetnine koje su s vremenom dobile na vrijednosti.

Čitav je taj sistem izvrsno funkcionirao, sve dok je umjetnost proizvodila slike, kipove, grafike. Bez obzira na likovni jezik slike, ona je još bila slika, obojena površina na platnu, papiru, manje ili više dolično uokvirena, spremna da visi na zidu muzeja. Posljednjih dvadeset godina i ta se konvencija nadilazi; umjetnički materijal postaju cigle, konzerve, zemlja, fotografija, plastični materijali, dim. Trajnost umjetničkog djela, kategorija koja je muzejima najviše značila, postaje relativna. Pri tom, ne samo da u pitanje dolazi fizička trajnost djela zbog upotrebe različitih i neobičnih materijala, već umjetnost dovodi u pitanje i svoju predmetnu egzistenciju. Na mjesto estetskog predmeta sve učestalije dolazi estetski proces u kojemu sudjeluju umjetnik, publika i slučajni namjernici, a mjesto estetskog procesa uopće više ne treba da bude prostor muzeja. Štoviše, iz ideoloških razloga umjetnici kao da zaziru od muzeja, smatrajući da je muzej u stanovitom smislu institucionalni rezervat koji sputava prostor njihove umjetničke slobode. Zbog toga (nije to naravno jedini razlog) novija umjetnička praksa usmjeruje svoje djelovanje na ulicu, trgove grada, odlazi čak u pustinju gdje izvodi svoje ritualne projekte, a muzejima prepušta — dokumentaciju. U takvoj umjetničkoj situaciji muzeji moderne umjetnosti ponovo su se našli u nezavidnu položaju. Sada nije bilo više pitanje hoće li muzej prihvatiti suvremenu umjetnost ili ne, već hoće li umjetnici prihvatiti muzej moderne umjetnosti, ili će ga odbaciti kao mjesto gdje se njihova sloboda ograničuje, usmjeruje i manipulira. Smatrajući da je muzej mjesto koje ima privilegirani položaj u društvu, te da svojom trostrukom mračnom ulogom na estetskom, ekonomskom i mističnom planu smeta slobodi umjetnosti, neki umjetnici usmjeruju svoje stvaralaštvo ponovo protiv muzeja. Ti umjetnici (Cadere, na primjer) stvaraju nizove identičnih djela, ignorirajući pri tom princip unikata; oni ulaze u muzeje moderne umjetnosti s djelima za koja nitko više nije siguran jesu li umjetnost ili ne; treće, kadri su da svaki prostor, pa čak i baraku u predgrađu, proglase muzejem, te da na takvu mjestu izlažu svoja djela. Na žalost, ta anti-muzejska ideologija i praksa bila je kratka vijeka. Da je dulje potrajala, možda bi umjetnički muzeji moderne umjetnosti i izvukli kakvu pouku. Pokazalo se naime da su muzeji stabilni organizmi u društvu. Umjetničke akcije u nekom su smislu djelovale korektivno, ali osnovne pretpostavke i funkcije muzeja nisu bile ugrožene. Čini se zapravo da su umjetničke akcije bile pucanj u prazno, posebno ako se ima na umu otvorenost nekih muzeja prema svim pojavama suvremene umjetnosti. Napokon, jedan od značajnih antimuzejskih tekstova, tekst francus-

kog umjetnika Daniela Burena »Funkcija muzeja«, objavljen je upravo u povodu njegove izložbe u Muzeju moderne umjetnosti u Oxfordu 1973. godine. Unatoč takvoj paradoksalnoj činjenici, ne može se reći da takvi tekstovi nisu imali odjeka u muzejskim krugovima. Ali antimuzejska ideologija nove umjetničke prakse zacijelo nije mogla značajnije ugroziti muzeje moderne umjetnosti, posebno one koji su bili tako orijentirani da im je praćenje suvremenih umjetničkih događanja bilo svakodnevna praksa.

Treba uz ostalo reći da oštrica kritike nove umjetničke prakse nije bila usmjerena toliko protiv bitnih funkcija muzeja, koliko na poziciju moći što je muzej moderne umjetnosti može imati u suvremenoj kulturi i umjetnosti. Težina i značenje neke izložbe još se mjeri težinom i značenjem muzeja gdje se izlaže, i stoga uopće nije beznačajna činjenica izlaže li umjetnik u muzeju moderne umjetnosti u Oxfordu, Stockholmu, Beogradu ili Sao Paulu. To su konvencije o kojima čak i stručnjak nerado govori, ali one postoje, i — prilično su snažne i utjecajne. Iako naime kodeks ponašanja međunarodne organizacije muzeja izričito zabranjuje trgovinu umjetninama posredstvom muzeja, a toga se kustosi u muzejima uostalom i pridržavaju, indirektno svaka muzejska izložba suvremenog umjetnika, posebno u zemljama Zapadne Evrope, ima jasnu ekonomsku pozadinu. Dakle, kad su umjetnici protestirali protiv pozicije moći koju muzej može imati, kontekst osporavanja muzeja odnosio se upravo na tu ekonomsku dimenziju takozvanog svijeta umjetnosti. Toj, rekli bismo, prizemnoj dimenziji treba pripisati i onu mnogo važniju: muzej, s obzirom na koncentraciju stručnjaka, snažno utječe i na formiranje općeg ukusa, što se u krajnjoj liniji opet reflektira u čistoj ekonomici.

Zbog toga je rad u muzejima, posebno u muzejima moderne umjetnosti, vrlo odgovoran. Taj posao zahtijeva prije svega ljude izuzetno pronicljive (»s nosom« — kako kažu), ljude koji će znati odgovorno, u jednom širem društvenom smislu, formirati cjelokupni rad u muzeju. Nije ovdje riječ samo o stvaranju programa izložbi; riječ je i o otkupu, interpretaciji izloženog materijala, informatici, didaktici, i posebno o studijskoj obradi i prezentaciji proteklih umjetničkih razdoblja. Zatim, tu su specifični problemi određivanja donje i gornje granice interesa muzeja moderne umjetnosti. Gdje počinje, a gdje svršava moderna umjetnost? Počinje li ona 1945? Ili 1900? Ili možda 1910. s prvim apstraktnim slikama? Koji su nacionalni parametri modernog? Završava li ona danas, i zna-

či li to »danas« uistinu 1982. godinu, ili možda 1975? Napokon, treba utvrditi točno značenje pojmovi moderno i suvremeno. Ili, drugi skup problema: čuvanje djela moderne umjetnosti. Činjenica je da su se određene moderne tehnike, kao na primjer flomaster, pokazale kemijski vrlo nestabilnim, te se znalo dogoditi da neki crteži rađeni tom tehnikom naprosto s vremenom nestanu. Kako ih zaštititi? Drugo, budući da suvremena umjetnost ne njeguje neku posebnu tehniku, odnosno da se u stvaranju primjenjuju različite tehnike, to ovog časa nitko ne može pouzdano odgovoriti na pitanje kako će se ta umjetnička djela u fizičkom i kemijskom smislu ponašati ubuduće. Nadalje, nova umjetnička praksa često stvara izvan muzejskih prostora, pa tako ostaje otvoreno pitanje što zapravo čuvati: rad u prirodi (što je praktički nemoguće), ili samo dokumentaciju o djelu koja se najčešće radi uz pomoć fotografija, filma ili video-vrpce. Naposljetku, oblici pojavnosti moderne umjetnosti, najblaže rečeno, zbunjuju; od tradicionalnog ulja na platnu pa do nejasnih tragova na starom uredskom formularu, od tradicionalnog oblika salivenog u bronci pa do hrpe perja, sve to ravnopravno stoji i postoji u svijetu umjetnosti, sve to istodobno s umjetničkog stanovišta isključuje jedno drugo — pa da se onda kustos u muzeju moderne umjetnosti snađe!

U čitavom tome košmaru pitanja jedno je sigurno: kako god ga mi zvali, muzej moderne umjetnosti (a može to biti i muzej suvremene umjetnosti, može biti centar za vizuelna istraživanja itd.) nije samo pitanje prestiža grada koji takav muzej ima, već i potreba da se okući i umjetnost našeg vremena. Bilo bi naime apsurdno, a zapravo glupo, da nakon tolikog povijesnog iskustva umjetnost naših suvremenika prepustimo opet kafedžijama, slastičarima i trgovcima. Uostalom, ni oni nisu takvi kakvi su nekad bili!

Kad se danas govori o muzeju moderne umjetnosti, nikome nije ni na kraj pameti da misli na hram umjetnosti u koji će ulaziti samo posvećeni, ili »osobe sa čistim cipelama«, kao što je nekoć davno pisalo na ulazu u umjetnički muzej u Beču. Muzej umjetnosti našeg vremena postaje sve više otvoreni eksperimentalni atelijer, rekao bih čak, s ugrađenim pravom na pogrešku, u kojemu se publika susreće s umjetničkim istraživanjem nepozna-

tog, oku i duhu još skrivenog. Takav muzej treba umjetnika, ali i umjetnik treba takav muzej. A još više takav muzej treba suvremeno društvo okrenuto budućnosti.

Tradicionalni i konvencionalni zadaci muzeja i u umjetničkom muzeju moderne umjetnosti ostaju na snazi. Ti se zadaci međutim neminovno prilagođuju novim situacijama, novim umjetničkim tendencijama i koncepcijama. Uobičajeno je, a i upisano u zakonu kojim se regulira rad muzeja, da muzej prikuplja, čuva, stručno i znanstveno obrađuje materijal koji prikuplja, i napokon, na određen način prezentira ga javnosti. Sve se to može raditi i s pola prsta, ali se može i mora raditi s punim moralnim i intelektualnim angažmanom. Upravo takav angažman pretpostavka je života muzeja moderne umjetnosti. Svaka od tih elementarnih obaveznih radnji znači neprestanu prisutnost u svijetu umjetnosti i životu društva, neprekidno preispitivanje vlastitih kriterija i kriterija što ih nameće opći kulturni standard. Zbog svega toga muzej moderne umjetnosti u suvremenu društvu ima izuzetno važno mjesto. Iako ga još tradicionalno nazivamo »muzejem«, muzej moderne umjetnosti u biti je više polivalentan kulturni centar. Iskustvo moderne umjetnosti govori u prilog transformaciji muzeja u takav centar. Bilo bi naime apsurdno danas koncipirati muzej isključivo za slike. Umjetnost se danas iskazala u mnogim oblicima, počevši od filma, fotografije, pa do rituala u kojem sudjeluje sam umjetnik. Mi ne znamo što će nam donijeti sutrašnjica. Možda sliku ili kip ponovo. A možda holografiju. Video-vrpce? Nitko u to ne može biti siguran. Zato je jedino sigurno da prostor muzeja moderne umjetnosti mora biti takav da pruži siguran krov nad glavom. Posve je svejedno hoće li budući muzej moderne umjetnosti biti nalik rafineriji, aerodromu ili kontejnerskom terminalu. Ono bitno, što će ga definirati, treba tek da bude stvoreno.

P. S.

Na različitim mjestima u gradu Zagrebu pohranjeno je oko 18.000 djela moderne umjetnosti. Grad Zagreb nema muzeja moderne umjetnosti. Uostalom, u gradu Zagrebu nikada nije sagrađen nijedan muzej.