

MUZEJI U POSTINDUSTRIJSKOM POTROŠAČKOM DRUŠTVU

Argument za fiziku masa i protiv metafizike prisutnosti

PETER WEIBEL¹ □ Medienwissenschaft Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Njemačka

Ako želimo otkriti zašto su se promijenila mišljenja o muzejima i način korištenja muzeja u postindustrijskom potrošačkom društvu, moramo arhitektima, umjetnicima, kustosima i javnosti postaviti neka nova pitanja o ulozi umjetnosti, izložaba i zbirki.

U skladu s očito romantičkom idejom, pretpostavljamo da nam umjetnost, tj. arhitektura i izložena umjetnička djela, nešto govore jedni o drugima. Ta je ideja vjerojatno zajednički cilj svih zaposlenih u muzejskom sektoru, stoga do eventualnih neslaganja dolazi tek kad se postavi pitanje kako taj cilj postići. Naime, mišljenja o tome kako bi arhitektura, odnosno zgrada koja okružuje izložena umjetnička djela, trebala utjecati na njih bitno se razlikuju a ponekad su čak i dijametralno suprotna. Umjetnici i kustosi uglavnom su skloni arhitekturi pridavati tek pomoćnu ulogu, dok se arhitekti tome oštro suprotstavljaju, inzistirajući na umjetničkom karakteru zgrade. I dok arhitektima umjetnost uglavnom dosađuje, umjetnici i kustosi arhitekturu često smatraju nametljivom, a time i napornom.

Nas, dakle, zanimaju različiti stavovi o ulozi umjetnosti i arhitekture. S obzirom na već opisano stanje stvari, možemo zaključiti da su svaka izložba, svaki prikaz, svako izlaganje u službi neke ideologije i da je najgora vrsta ideologije ona koja tvrdi i vjeruje da to nije. Nema neutralnog izlaganja. Čak i ono najneutralnije, u tzv. *bijeloj kocki*, predstavlja određenu ideologiju, određeni stav o ulozi umjetnosti, makar i stav da umjetnost mora biti neutralizirajuća. Svako izlaganje i svaki prikaz mogu naglasiti druge vidove umjetničkog djela, mogu neutralizirati neke njegove sastavnice a istaknuti neke druge osjećajne ili spoznajne aspekte, mogu umjetničko djelo svesti na umjetnosti svojstveno estetsko iskustvo ljepote ili, pak, razviti njegove društvene i kritičke dimenzije. Svaka arhitektura i svaki prikaz nameću određene oblike uživanja i raspoznavanja. Ideologija koja tvrdi da je pragmatična i anti-ideološka, koja slijedi moto čavao u zid, a *sliku na čavao*, svodi umjetničko djelo na predmet čisto vizualnog značenja i lišava ga svih drugih aspekata. Ukratko, uskraćuje mu njegov umjetnički karakter te se time dokazuje kao izrazito ideološka, zapravo diktatorska, jer uživanju u umjetnosti dopušta samo neke povlastice. Antiideološko shvaćanje umjet-

ničke izložbe u osnovi je diktatorska ideologija koja se suprotstavlja svim drugim ideologijama. Svako će drugo shvaćanje, dakle, biti isključeno.

Na sličan način nedostatak kriterija čini današnje kustose svemoćnima, jer bez kriterija njihova osobna diktatura mišljenja pod krinkom *intuicije* postaje ozakonjena. Pod prividom pluralizma krije se tiranija osobnog izbora. Tako izlošci i same izložbene zgrade postaju bojno polje različitih ideologija, mjesto gdje se one sukobljavaju još žešće nego u drugim područjima društvenog života, ali i mjesto gdje se ideološki pogledi mijenjaju češće nego drugdje. Ključne ličnosti "muzejske revolucije" 60-ih, tijekom koje su muzeji trebali biti dignuti u zrak i razlika između umjetnosti i života izbrisana, 80-ih su naglo promijenile mišljenje i zahtijevale da muzeji budu skloništa za umjetnost.² U 60-ima umjetnost se smatrala zarobljenom u muzeju i muzej se nazivao zatvorom. U 80-ima umjetnost se stvarala upravo za muzeje. Smještanje umjetnosti u muzej nije više izazivalo neprijateljske komentare kao u 60-ima, već se, naprotiv, smatralo poželjnim, a muzejski su kustosi podržavali tu promjenu mišljenja.³ Kao što se u prošlosti smatralo naprednim osloboditi umjetnost muzeja, tako je danas najvažnije osloboditi muzej umjetnosti i zamijeniti je nečim drugim. Procvat "izložbenih događanja" u 80-ima vrlo dobro ocrtava taj proces zamjene. Suprotna stajališta o ulozi muzeja, izložbe i umjetnosti te način na koji su se ta stajališta, koja su zastupali potpuno isti ljudi, mijenjala od muzejske revolucije 60-ih do muzejskog procvata 80-ih, dokaz su radikalne promjene načina razmišljanja o muzejima. Međutim, takva stajališta također dokazuju da, što se prostora namijenjenog umjetnosti i umjetničkih izložaba u muzejima tiče, sama umjetnost nije jedini bitni element, niti je ikad bila u središtu pažnje. Predstavlja li muzej za umjetnost zatvor ili sklonište, ovisi o osobnom poimanju umjetnosti. Hoćemo li muzej smatrati prestižnom zgradom ili naprosto višenamjenskom galerijom, ovisi o našem shvaćanju uloge umjetnosti. Izgled prostora namijenjenog umjetnosti ovisit će o tome koristimo li umjetnost da bismo promijenili društvo i život. Za određenje izložaba i prostora namijenjenog umjetnosti nije bitna samo rasprava o arhitekturi: ako umjetnost smatramo prikazom i ogledalom

¹ Peter Weibel rođen je 1944. u Odessi, a živi i radi u Beču i Karlsruheu.

² Harald Szeemann napisao je u katalogu koji je popratio njegovu utjecajnu izložbu *Wenn Attitüden Norm werden (Kad stavovi postaju norme)* održanu u Bernskoj Kunsthalle od 22.3. do 24.2.1969.: *Istovremeno se javila želja da se raznese i trokut umjetnosti atelijer-galerija-muzej*. U istom katalogu Scott Burton piše: *Ova izložba nam pokazuje kako nestaje granica između umjetnosti i života*.

³ *U Arbivu br. 3 (Archiv, No.3)*, 1988., str. 9, H. Szeemann kaže u razgovoru s Robom de Graafom i Antje von Graevenitz: *Umjetnost je krbka, a sve ostalo u našem društvu podložno je potrošnji i obnavljanju. Stoga umjetnost mora biti zaštićena, a muzeji je prikladno mjesto za to*.

društva, rasprava o muzejima postaje zapravo rasprava o sastavu samog društva i načinu njegova djelovanja.

Preobrazbe postindustrijskog društva zasnovanog na protoku informacija nedvojbeno su odredile ne samo kulturno ponašanje nego i odnos umjetnosti i društva na kraju 20. stoljeća. Izazovi modernog potrošačkog društva nametnuli su kulturi nove obveze. Modernizam i mase stanovništva promjenjivo su i dramatično poglavlje u knjizi 20. stoljeća, poglavlje koje obuhvaća promjene stanja od negacije masa i određenja umjetnosti kao posljednjeg utočišta elite do prihvaćanja napredne civilizacije i popularne kulture. Mnogi su, od Nietzschea do Baudrillarda, pokušali objasniti odnos moći masovnih medija, uloge kulture u modernom potrošačkom društvu i propisanih standarda ponašanja.⁴ Rasprava o postmodernizmu koristila je masovnu kulturu kao pokretača i razotkrivačelja te je na taj način uklonila dio predrasuda o njoj. Pažnja postmodernističkog društva bila je poklonjena masovnoj kulturi, posebno arhitekturi (vidjeti: Venturi, *Learning from Las Vegas; Učimo iz primjera Las Vegasa*). Arhitektura je pokazala razumijevanje društvenih promjena i njihovih kulturnih posljedica. Razvila je višejezični kod koji je objedinio popularne i elitističke oblike te na taj način omogućila različita poimanja fenomena masovne kulture. Postmodernistička je arhitektura, igrajući se suprotstavljenim kodovima popularne i elitističke kulture, smanjila stah od masovne kulture te od gubljenja umjetničke neovisnosti i napredne civilizacijske tradicije, posljednjeg traga antike u postmodernističkom razdoblju. Povijesna je razlika između likovne umjetnosti i takozvane masovne kulture u postmodernizmu postala nejasna, što je stvorilo nekoliko problematičnih područja, ali i nekoliko mogućih rješenja.⁵

Zbog nestanka razlike između likovne umjetnosti i masovne kulture, javio se prirodan i opravdan strah da bi se kritički odmak, negativnost i subjektivnost, koji su dotad bili zaštitni znak moderne umjetnosti, mogli početi zanemarivati. Usto, smatralo se da je masovna kultura prvenstveno okrenuta potrošaču. Širenje kulture pomoću ideje da je sve umjetnost i da je svatko umjetnik te sveopća preobrazba svih stvari, čak i umjetničkih djela, u robu bili su dio logike kulture kasnoga kapitalizma, tj. multinacionalnoga kapitalizma zasnovanog na elektroničkoj proizvodnji. Stoga prezir prema masovnoj kulturi okrenutoj potrošaču postaje izazov na koji treba kritički odgovoriti.

S druge, pak, strane, veza klasnog društva i podjele umjetnosti na "visoku" (umjetnost povlaštenih klasa) i "nisku" (umjetnost masa) vrlo je očita. Uspon industrijskog potrošačkog društva okončao je takvu podjelu, a razne su revolucije na području masovnih komunikacija pridonijele procesu. Zbog toga je prijelaz od klasnog na potrošačko društvo te od klasne na masovnu kulturu povijesno neizbježan i prije svega ukazuje na to da rasprava o postmodernističkom razdoblju nije samo

estetska, već prije svega politička. Toliko oplakivani gubitak neovisnosti u umjetnosti i drugdje, u brojnim se slučajevima zapravo svodi na naricanje nad izgubljenim povlasticama određene klase. Na radikalnu promjenu u načinu razmišljanja o muzejima nadasve je utjecala rasprava o postmodernizmu i promjena kulturnog ponašanja ovog potrošačkog društva, ponašanja koje se trenutno nalazi negdje između povijesnog elitizma i konzumerizma. Takva kulturna promjena prisilila je prvenstveno klasičnu muzejsku arhitekturu i izložbenu kulturu na niz dalekosežnih promjena.⁶ Asimilacija tih promjena u novo "Kopno" (Gilbert Seldes, 1936.) u bezličnom postindustrijskom društvu značila bi prihvaćanje prava masa na kulturu te prihvaćanje promjene samog poimanja kulture, koja iz tog prava proizlazi. Morali bismo, dakle, prihvatiti nestajanje razlika između likovne umjetnosti i umjetnosti masa, ali istovremeno ne bismo smjeli potpuno odbaciti sva moderna razmišljanja o kritičkoj negativnosti. Umjesto klasične muzejske arhitekture namijenjene ostarjeloj elitističkoj publici, danas nas prvenstveno zanimaju muzeji koji su postali dio turističke industrije. Procvat muzejskih zdanja započeo je 1980-ih kako bi se stvorili novi prostori za to novo kulturno ponašanje masa koje umjetnost smatraju vrstom zabave, slobodnom aktivnošću i razigranom kreativnošću, nečim poput vikend-tečaja. Ukratko, promjena prostora odgovor je na promjenu kulturnog ponašanja. Kao rezultat svega toga, možemo uočiti jedan glavni trend: arhitekti, kustosi i umjetnici usmjeravaju svoj rad zajedničkom cilju, iako svaki od njih, uglavnom zbog čestih sukoba interesa koji se tijekom rada javljaju, vjeruje da djeluje u potpuno različitom smjeru i iz vlastitih razloga. Drugim riječima, sve se svodi na neku vrstu egzibicionizma, a kako bi svi željeli sjediti u prvom redu na toj egzibicionističkoj izložbi, često gaze jedni drugima po nogama. Zahtjevi masa stvorili su zabavnu industriju masovnih medija u koju se umjetnost integrirala. Slijedeći svoja demokratska uvjerenja, današnja muzejska arhitektura taj rastući interes javnosti (tj. masa i masovnih medija) za umjetnost kao dio organiziranoga slobodnog vremena potrošačkog društva nastoji privući i zadržati naglašavajući svoj zabavljajući karakter ili, točnije, postmodernističku višestrukost arhitekturnih kodova. Taj je trend stvorio novi stil uređenja izložbenog prostora koji inzistira na scenskim karakteristikama. Velike izložbe za velik broj posjetitelja postavljene su u takvom novostvorenom izložbenom prostoru. Izložbe su postale predstave. Taj novi izložbeni prostor i predstave koje se u njemu održavaju, to jedinstvo dramatizirane muzejske arhitekture i izložbene arhitekture, znatno su pridonijeli porastu broja posjetitelja. Te su izložbe-predstave i pripadajući im kazališni izložbeni prostor prvi pokušaj pomirenja potreba umjetnosti i masa. Sukobi koji izbijaju između arhitekta, kustosa i umjetnika prirodna su posljedica njihova nastojanja da osvoje što više publike u toj borbi za što veću pozornost javnosti. Prilikom otvaranja svog Wexner centra za vizualne

4 Norbert Krenzlin (urednik), *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche (Između metafora straha i stručnih izraza: teorije masovne kulture prema Nietzscheu)*, Akademie, Berlin, 1992.

5 Fredric Jameson, *Post-modernism - Concerning the Logic of Culture in the Late Capitalistic Era (Postmodernizam - o logici kulture u razdoblju kasnog kapitalizma)*, u: A. Hyssen, K.R. Scherpe (urednici), *Post-Modernism. A Sign of Cultural Change (Postmodernizam, znak kulturne promjene)*, Rowohlt, Hamburg, 1986.

6 Na ovu temu mogu preporučiti sljedeća djela koja smatram posebno nadahnutim analizama dvaju suprotnih stajališta: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur (Apokaliptičari i integratori: o kritičnoj kritici masovne kulture)*, M. Fischer, Frankfurt, 1986., te Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museums (Kulturna logika kasnokapitalističkih muzeja)* u: *Texts about Art (Tekstovi o umjetnosti)* br. 6/lipanj, Köln, 1992.

umjetnosti građenog između 1982. i 1989. u Columbusu, Ohio, Peter Eisenman izrazio je mišljenje brojnih arhitekata rekavši: *Ovdje bismo željeli izložiti umjetnost, no moramo li to nužno činiti kao što se to uvijek dosad činilo: ispred neutralne pozadine? Drugim riječima, treba li arhitektura biti pozadina za prikazivanje umjetnosti? Mora li arhitektura služiti umjetnosti? Moj odgovor na to pitanje je: nikako ne. Arhitektura treba izazivati umjetnost. Moramo odbaciti to određenje arhitekture kao uslužne djelatnosti. Čim počnemo dovoditi u pitanje način na koji muzejski kustosi izlažu umjetnička djela i način na koji kritičari o njima pišu, poremetili smo ravnotežu. Kritičari preziru moju građevinu, kustosi također. Zašto? Jer ih prisiljava da preispitaju odnos slike i prostorije. Što se muzeja tiče, čak bi i najradikalniji umjetnici voljeli podrediti arhitekturu i svesti je na podnožje ili slikarski štafelaj.*⁷

Arhitekt bi i sam volio biti umjetnik sa svim povlasticama koje mu pripadaju, poput kritičke negativnosti, neovisnosti itd. Arhitekt se, poput modernog umjetnika, ne želi uklopiti u okolinu, društvo, život. Naprotiv, želi kritizirati društvo, ali i umjetnost. Arhitekturna kritika umjetnosti rijetko je usmjerena na spoznajne nedostatke samih umjetničkih djela. Ona se obično bavi scenskom i senzacionalističkom vrijednošću umjetnosti. U našem "društvu spektakla" (prema riječima Guya Deborda), umjetnost i arhitektura postaju suparnice u borbi za masovnu popularnost i nastoje vizualno biti što privlačnije. Arhitekt koji u toj borbi protiv umjetnosti zastupa postmodernističke eksterijere pribjegava modernom poimanju neovisnosti i negativnosti interijera. Muzejski eksterijer može funkcionirati kao dijalog, nastojeći pomiriti i poništiti razlike. Interijer, naprotiv, ipak ostaje neovisan. Muzejska se arhitektura time izdvaja od arhitekture u cjelini: ona je, naprosto, poseban oblik arhitekture kao dizajna interijera. Inače uobičajeno jedinstvo vanjske i unutarnje građe može dovesti do sukoba s umjetnošću u toj postmodernističkoj bitci za scensku vrijednost. Naravno, posve je ispravno doživljavati eksterijer arhitekturne građevine kao umjetničku skulpturu, čak i u njegovoj postmodernističkoj verziji veće scenske vrijednosti. Međutim, ako je arhitekturni interijer osmišljen tako da bude samostalno umjetničko djelo koje istodobno kroz sam izložbeni prostor zadovoljava rastuću postmodernističku potrebu za scenskim, postoji mogućnost da će izložbeni prostor konkurirati izloženim umjetničkim djelima.

Arhitektura se bori za pravo da i sama bude umjetnost, arhitekturna umjetnost, što se može uvelike kositi s pravima izloženih umjetničkih djela iz dva razloga. Prvo, umjetnička djela traže da ih se ostavi na miru i ona jedino mogu funkcionirati u neutralnoj bijeloj kocki jer i sama služe određenoj modernističkoj ideologiji. Drugo, umjetnička su djela i sama postmodernistička, što ih dovodi u sukob sa stilom izložbenog prostora i predstave u njemu. Ipak, i novi izložbeni prostor i nova

pravila prikazivanja umjetnosti pokazuju istu sklonost prema scenskim izložbama i kazališnom izložbenom prostoru. Pravilo je postalo da arhitekt i kustos zajednički stvaraju novi muzej "Kopna" koji podrazumijeva muzej, izložbenu dvoranu te izložbu kao pustolovni park i zonu događanja, kao dio slobodnog vremena i turističke i zabavne industrije. Iza rasprave između arhitekta i kustosa treba li umjetnost služiti arhitekturi ili arhitektura umjetnosti, skriva se činjenica da obje služe istoj stvari - kulturi opsjednutoj događanjima. Peter Eisenman definira zajednički credo arhitekata i izlagača: *Stvarno vrijeme nije više vrijeme tromosti, vrijeme povijesti, vrijeme ove prostorije. Radi se o drugoj vrsti vremena, o vremenu događaja.*⁸

Većina izlagača namjerno ili silom prilika, svjesno ili nesvjesno, na izazov modernizma proizašao iz masovne kulture odgovara isto kao arhitekti: naglašavanjem događajnog i iskustvenoga karaktera izložbe. Samo je takav izmijenjeni način prikazivanja i doživljavanja umjetnosti podređen masovnoj kulturi uspio stvoriti različite specifične oblike u izložbenoj djelatnosti i u muzejskoj arhitekturi. Novi scenski način izlaganja umjetnosti u posebnim izložbenim prostorijama stvorio je novu vrstu izložbe i novu izložbenu strategiju. One su, pak, potpuno izmijenile ili poništile klasične recepte izlaganja i doživljavanja umjetnosti, kao što su genealogija, kronologija i stilistički razvoj. Prava tragedija tog razvojnog tijeka jest da su upravo oni izlagači koji se najoštrije suprotstavljaju postmodernističkoj arhitekturi u ime moderne umjetnosti svojim izložbenim strategijama modernu umjetnost izdali potpunije od postmodernističkih arhitekata. U ovoj su kulturološkoj razmirici oni postali fundamentalisti.

Nova vrsta izložbe odgovor je fundamentalističkih izlagača na zahtjeve koje kulturi postavlja potrošačko društvo i nova vrsta proizvodnje koja se ne bavi opremom umjetnosti, već programskom podrškom, tj. načinima na koje su umjetnička djela međusobno povezana. Ta je proizvodnja ušla u mentalnu fazu. Arhitekturni fizički postmodernizam usmjeren naglašavanju iskustvene dimenzije približava se izlagačkom mentalnom postmodernizmu, koji također želi naglasiti iskustvo inzistirajući na metafizičkoj prisutnosti. Metafizika poništava kontinuitet povijesti, kronologije, genealogije, uzročno-posljedičnih odnosa, razvoja. Izlošci više nisu organizirani prema tzv. vremenskim kriterijima jer, ako se vrijeme svodi na vrijeme događanja, izložba postaje samo događaj i prestaje biti prozor kroz vrijeme. Želi se postići bliskost sa sadašnjošću, bliskost koja inzistira na neposrednosti, osjećajnosti, čistoći i jednostavnosti. Suglasja, skupovi, sklonosti, međudjelovanja i odjeci stvaraju se posve subjektivno i intuitivno i zamjenjuju povijesne kategorije genealogije, razvoja, kronologije. Vječna sadašnjost vlada muzejima "Kopna". Nova je vrsta postmodernističke izložbe, od Rudija Fuchsa do Harald Szeemanna, u biti vrsta postmodernističkog fundamentalizma (iako se

⁷ Peter Eisenman, *Weak Form (Slabi oblik)*, u: Peter Noever (urednik), *Architektur im Aufbruch. Neue Positionen zum Dekonstruktivismus (Arhitektura u nastajanju: novi stavovi o dekonstruktivizmu)*, str. 39, Prestel, München, 1991.

⁸ U istom djelu, str. 37.

samozavarava smatrajući se modernističkom) i kao takva je apovijesna.⁹ Ta apovijesna vrsta izložbe pogođuje pojačanju voajerizma te svodenju umjetničkog djela na puki osjetilni oblik iskustva, koji očito zadovoljava potrošačke potrebe masa, a istodobno laska elitišćkoj svijesti stručnjaka i izlagača.

Apovijesna je vrsta izložbe poput presjeka sadašnjosti ili događaja u univerzalnom prostoru te sadašnjosti: sve prikazuje istodobno, mameći mase lažnim nadama modernog doba. Izdaja dostignuća modernizma, poput genealogije, razvoja, originalnosti ili neovisnosti, potpunija je u apovijesnoj izložbi nego u dramatičnoj ili izloženoj arhitekturi. Tradicionalna kronološka organizacija, genealoška organizacija zasnovana na stilu ili, pak, organizacija zasnovana na razvoju, zamijenjene su patetičnim i prenaplašenim smjesama i usporedbama, zasnovanim isključivo na subjektivnom ukusu kustosa i njegovu osobnom poimanju svijeta, što odražava tiraniju subjektiviteta kustosa u ime sentimentalizma.¹⁰

Pluralistički potpuri takvih prenaplašenih subjektivnih izbora, presjeci sadašnjosti, zemljopisni presjeci, subjektivna samovolja suglasja, kombinacija i sklonosti, koji su zamijenili usporedbe, promatranje, zaključivanje i analize, pripremaju teren za kulturu zasnovanu na spektaklima i avanturama. Na tom terenu djeluje dramatičnija postmodernistička arhitektura, koja i sama priprema teren za društvo nestabilnih osjećaja, trenutno desničarski orijentirano. Opijeni iskustvom teturamo od sobe do sobe, što je rezultat izlagačeve fundamentalističke metafizike prisutnosti i postmodernističkog postavljanja na scenu izložene arhitekture, jer ta su dva elementa samo naizgled suprotstavljena, a u biti djeluju u istom smjeru. Zajedno su postigli nepobitan uspjeh i premostili jaz između modernizma i masa, između umjetnosti i zabavne industrije. Ipak, ostaje pitanje jesmo li iskoristili sve mogućnosti i koja je cijena tog uspjeha. Moramo se zapitati i žrtvuje li taj muzej iskustva, muzej-zoološki vrt, umjetnost masama ili mase manipulaciji onako kako je to činio nacistički režim, samo na malo drukčiji, demokratski zakonit način. Je li ono što mase posjetitelja muzeja "Kopna" i izložaba službenog stila doživljavaju još uvijek umjetnost ili je umjetničkom djelu neutralnim izlaganjem u takvim muzejima uskraćena svaka mogućnost kritike, negativnosti, odmaka i neovisnosti? Je li spektakularni iskustveni i reprezentativni stil gradnje koji podržava apovijesne iskustvene izložbe još uvijek sposoban prenijeti te osloboditi ili izgraditi smisao i značenje umjetničkog djela, ili zapravo zatire i ujednačuje umjetnost? Mogu li se još uvijek stvoriti odnosi i kontekst koji su tim djelima osigurali istinsko značenje koje je činilo naš kulturni kapital i znanje?

Može li se tamo još uvijek stvoriti kulturna kompetencija ili se sve utapa u historiji doživljavanja? Nije li dekonstruktivistička igra tektonikom i silom teže posljednja kap u čaši voajerizma, u kojoj se umjetničko djelo izobličuje u predmet voajerizma, svodi na svoju najos-

novniju scensku komponentu? Zakonita preobrazba pojma kulture kroz postmodernizam i masovnu civilizaciju predstavlja zapravo proširenje pojma umjetnost.

U ovom smislu Centar Pompidou (koji nije samo muzej, već i kino, knjižnica, željeznička stanica, kazalište, drogerija, zoološki vrt i arhiv) predstavlja bit postmodernističkog muzeja, mjesto prosvjetljenja i zabave. Centar je, naime, arhitektonski i funkcionalno oličenje neprirodnosti i hipotetičnosti kulture. Ne postoji sveta bijela kocka, ali ni povijesna izložba. Postoji samo ta arhitektura koja pretjerano dramatičnizira vlastitu prozirnost, ali svejedno omogućuje znanstveno utemeljen pristup umjetnosti. Postmodernistički eksterijer (koji istodobno ima nekoliko uloga, od knjižnice do promatračkog tornja) omogućuje proizvodnju izložaba koje privlače postmodernističke mase, a istovremeno ispunjavaju klasične zahtjeve modernizma, poput analize i genealogije. Na taj se način može izbjeći prikazivanje pukog osobnog osjećaja kao nečeg univerzalnog u sadašnjosti. Istodobnost multikulturalnih potreba i metoda umjetničke proizvodnje ne mora se nužno pretvoriti u apovijesni izložak koji inzistira na događanju i iskustvu. Naprotiv, takva se istovremenost može udaljiti od svojih izvora. Tipologija izložaka i muzeja koja bi naglasak stavila na pokuse i laboratorije, a ne na prikazivanje i događanje, ne na djelovanje medija na daljinu, ne na metafiziku prisutnosti, mogla bi ponuditi neke nove odgovore na problem preobrazbe kulture kroz masovnu civilizaciju. Mogla bi barem ocrtati i naznačiti otvorene oblike budućnosti.¹¹

Preuzeto iz: Weibel, Peter. *Museums in the Post-industrial Mass Society - An argument against the metaphysics of presence and for the physics of the masses.* // *Texts and Projects by Artists*, edited by Kunsthaus Bregenz.

[page numbers / stranice broj: 113 - 120].

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated from English by / Prevela s engleskog jezika: Ana Babić

9 Deborah Meijers, *The Museum and the "Abistorical" Exhibition (Muzej i "apovijesna" izložba)*, u: Ine Gevers (urednica), *Place, Position, Presentation, Public (Mjesto, položaj, prezentacija, javnost)*, Akademija Jan van Eyck, 1993.

10 Za primjer vidjeti izložbu *Ahistorische Klanken H. Szeemanna*, Muzej Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988. te Dokumentu IX Jana Hoeta, Kassel, 1992.

11 Članak je prvi put izašao u: Peter Weibel (urednik), *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft (Quantum Daemon: Urednja umjetničkih društava)*, str. 23-33, Passagen, Beč, 1996.