

Muzeji moderne umetnosti

Jadranka Vinterhalter

Muzejski dokumentacioni centar,
Zagreb

Muzeji moderne umetnosti čine poglavje za sebe unutar muzeološke problematike. Od umetničkih muzeja koji imaju kompleksni ili samo stariji materijal izdvajaju se po sadržaju svojih kolekcija, po činjenici da su u interakciji sa živim stvaraocima, po aktualnosti i dinamici svojih izložbenih, edukativnih i drugih programa. Funkcija upravo ovih muzeja danas postaje mnogostruka.

Iako su prvi muzeji moderne umetnosti osnovani sredinom prošlog stoljeća, može se reći da su oni fenomen XX veka, a svoj »bum« počinju da doživljavaju posle 1945.

Najstariji muzej moderne umetnosti je Neue Pinakotek u Münchenu. Osnovan ga je 1846. godine Ludwig I Bavarski, a bio je namenjen »slikama ovog veka i vekova koji dolaze«. Otvoren je 1853. godine i sve do uoči drugog svjetskog rata u svojim je kolekcijama prikupljaо slikarstvo XIX veka. Nedugo posle, 1861. godine u Berlinu je otvorena National Galerie, takođe sa kolekcijom moderne umetnosti. Da bi u SR Nemačkoj, zemlji sa jednom od najrazvijenijih mreža muzeja moderne umetnosti, prema podacima iz 1970. godine, kolekcije umetničkih dela XX veka posedovalo šezdesetak nemačkih gradova, s tim da pojedini veći centri imaju čak dve ili više kolekcija.

Ekspanzija muzeja moderne umetnosti koïncidira sa pojmom i širenjem umetničkih avangardi XX veka. Nije slučajno da se oni osnivaju u sredinama gde su i umetničke avangarde najjače. Kao potvrda ovoj tezi može poslužiti podatak o kulturnoj i umetničkoj situaciji u SSSR-u dvadesetih godina ovog veka. Paralelno sa prorodom ruske avangarde i sa aktivnošću protagonista suprematizma, konstruktivizma, apstrakcije — Maljevića, Tatlin, Kandinskog — širom zemlje nicale su kolekcije moderne umetnosti. Kada je ruska avangarda presahla, zatvoreni su i muzeji moderne umetnosti. Zanimljivo je da posebnog muzeja moderne umetnosti ni danas nema u SSSR-u. Ako se upoređo prati razvoj galerija moderne umetnosti — dakle onih ustanova koje nemaju svoju kolekciju

već samo izлагаčku delatnost, primjećuje se da su i galerije i muzeji u uzlaznoj liniji. To pokazuje i razvoj svesti o muzeologiji. Jer pored potrebe za permanentnim izlaganjem savremene umetnosti, javlja se potreba da se aktuelni likovni materijal na jednom mestu prikuplja, selekcionira, čuva, obrađuje, proučava.

Za svaki muzej, pa i za one moderne umetnosti, najbitnija je kolekcija. Mada je čini skup sasvim konkretnih, materijalnih dela, ona je i jedna izvanredno suptilna duhovna nadgradnja satkana od umetničkih ideja, iluzija, snova, fantazija, umetničkih eksperimenta — ona je svedočanstvo individualne subbine umetnika i istorije jednog društva. Zbog toga kolekciju možemo smatrati vrstom kolektivne memorije — rezimeom kolektivnog iskustva.

Najkompletniju i najbogatiju kolekciju moderne umetnosti sa oko 100.000 dela bez sumnje poseduje Museum of Modern Art u New Yorku (osnovan 1929). U Evropi je najveća samostalna kolekcija moderne umetnosti pohranjena u Musée National d'Art Moderne u Parizu (osnovan 1939), koja poseduje više od 8000 slika, i grafika, od čega je oko 1000 dela izloženo u stalnoj postavci. Manje bogate, ali izuzetno probrane kolekcije umetnosti XX veka imaju Moderna Museet u Stockholm i Stedelijk Museum u Amsterdalu.

Kolekcija podrazumeva pitanje concepcije sakupljanja i u tesnoj je vezi sa otkupom umetničkih dela. Pitanje je koje su vremenske granice moderne umetnosti — od kada počinje i do kje seže? Da li prikupljati materijal od početka moderne, dakle od impresionizma, što znači vratiti se duboko u XIX stoljeće? Ipak su muzeji moderne umetnosti skloniji da se bave savremenijim materijalom i kolekcije počinju avangardnim pokretima XX veka. Drugo je pitanje na koji način funkcioniрати kao muzej moderne umetnosti ako se nastavi prikazivanje umetnosti od juče. Jer će i muzeji koji su potpuno posvećeni XX veku jednog dana automatski imati istorijske kolekcije. Čini se da je The New Museum of Contemporary Art u New Yorku pronašao pravu »formulu«. Premešten, i otvoren u jesen 1983. godine u renoviranoj zgradi na Broadwayu, usvojio je koncepciju da putem izložbi pokazuje najnoviji umetnički materijal, mlade i manje afirmisane umetnike, da otkup-

ljuje dela i stvara sopstvenu kolekciju, ali da se svakih deset godina oslobađa svojih zbirk da ih prepušta drugim muzejima, kako bi se opet iznova mogao baviti životom umetnošću.

Pitanje upotpunjavanja kolekcija, odnosno otkupne politike veoma je osetljivo kada se rati o savremenom, tekućem stvaralaštvu jer se estetski kriterijumi vrednovanja menjaju ili tek uspostavljaju. Mehanizmi otkupa su različiti u različitim sistemima — od odlučivanja jednog čoveka-direktora, preko odlučivanja tima stručnjaka-kustosa, pa do proširenja kruga ljudi koji donose odluke na umetnike i druge koji nisu stalni službenici muzeja. Pravovremeno nabaviti za kolekciju određeno umetničko delo stvar je stručnosti i dalekovidnosti odluke. O tome je Pontus Hulten, tadašnji direktor Moderna Museet u Stockholmu pisao u katalogu izložbe »Muzej naših želja«, 1963 : »Čak i ako su cene visoke, treba da se investira u otkup i sticanje kolekcije pionira moderne umetnosti pre nego što bude kasno. Sasvim je legalno ako muzej plati visoku cenu za umetničko delo. Pošto delo u muzeju pripada svima, cena ne može biti previšoka. A zatim, kada delo jednom uđe u muzej, ono gubi novčanu vrednost jer ne može više biti otuđeno, prodato.« U istoriji muzeja moderne umetnosti postoje brojni primeri neažurnog otkupa koji stvara manjkavosti i propuste u kolekciji. Kada se jednom učine propusti — teško ih je kasnije ispraviti, kolekcije nadopuniti jer niti više ima na tržištu određenih dela određenih umetnika, a ako se čak mogu naći, cene su znatno više. Kada je Pontus Hulten, sada u svojstvu direktora Musée National d'Art Moderne u Parizu, trebalo da sa svojim stručnim timom pripremi muzej za otvaranje u novoj zgradi u Centru Georges Pompidou 1977. godine, naišao je na ogromne teškoće prilikom popunjavanja postojeće kolekcije u kojoj su posebno nedostajala dela ruske avangarde i dela savremenih američkih i nemačkih umetnika, tako da se pored otkupljuvanja moralno pribjeći pozajmicama iz drugih muzeja.

Stedelijk Museum u Amsterdamu možemo da pomenemo kao primer osmišljene otkupne politike u okviru jedne koncepcije kolekcioniranja. Njihov fundus poznat je po zbirci kapitalnih dela Kazimira Maljevića, nabavljenih 1958. godine. Međutim, ne mogavši da po-

puni praznine u kontinuiranom prikazivanju istorije savremene umetnosti, muzej je od početka šezdesetih započeo sistematski i serozno otkup protagonista novih pojava i na taj način pravovremeno formirao izuzetnu kolekciju čija estetska i istorijska vrednost, bez obzira na sve revalorizacije u umetnosti, biva sve veća.

Ni jedan muzej nema izloženu kompletну kolekciju, tako da i koncepcija stalne postavke postaje jedno od osnovnih pitanja muzeja moderne umetnosti — pokazati kontinuitet ili diskontinuitet u sledu pravaca moderne umetnosti, na koje umetnike i koje tendencije staviti naglasak, kako napraviti prostorni raspored-instalaciju dela itd. . . brojna su pitanja na ovu temu. Izložbena delatnost muzeja moderne umetnosti je pored kolekcije i stalnog postava, najvažnija aktivnost ovih ustanova. Kako se bave tekućom, živom umetnošću, umetnošću u nastajanju i stalnom transformisanju, izložbe su neophodan oblik njihovog stručnog, studijskog rada. Kao što je pravovremeni otkup bitan za obogaćenje kolekcije, u istoj meri je bitno u pravo vreme i na pravi način pokazati javnosti određenu umetničku pojavu ili umetnika. To čak dovodi do kompeticije među muzejima koji u cilju prestiža »smisljavaju« nove koncepcije izložbi, inaugurišu pojedine pokrete i lansiraju određene umetnike. Bilo bi teško nabrojiti sve izložbe koje su se desile u muzejima moderne umetnosti a koje su na neki način bile indikatori novih pojava i ličnosti, ili čak prekretnice u istoriji umetnosti. Koliko izložbeni program mora biti stručno i studiozno pripremljen i osmišljen, pokazuje program Musée National d' Art Moderne u Parizu kada je 1977. godine otvoren u Centru Georges Pompidou. Pokazane su jedna za drugom izuzetne studijske, interdisciplinare izložbe *Paris — New York, Paris — Berlin, Paris — Moskva*, na kojima su radili timovi stručnjaka iz raznih sredina, sa delima pozajmljenim iz najuglednijih muzeja, galerija i privatnih kolekcija; i uz njih izložbe-retrospektive umetnika koji su osnivači moderne XX veka: Marcela Duchampa i Kazimira Maljevića.

Da bi bili istinski muzeji moderne umetnosti, ove ustanove treba da prate razvoj umetnosti i da se prilagođavaju stalnim promenama i izmenjenim zahtevima i umetnika i umetnosti. Posebno je zanimljiv odnos muzeja moderne umetnosti, zapravo stručnih timova koji u njima rade, prema umetnicima. Muzeji moderne umetnosti se mnogo više bave i nalaze u relaciji prema umetnicima, nego što se, poput drugih muzeja, bave muzejskim pred-

metima. Ovaj međuodnos muzeja i umetnika posebno se razvio tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. Došao je kao posledica »dematerijalizacije« umetničkog predmeta, kada su umetnički izraz postali i gest, stav, događaj, ideja. Često je rad umetnika bio toliko ličan da izložba nije bila moguća bez njegovog fizičkog prisustva. Muzej je postao prostor »slobode«, često jedino mesto na kome su umetnici mogli javno da eksperimentišu, da iznesu svoje društvene probleme ili svoje političko ubedjenje. Ujedno, bila su to mesta u kojima se po prvi put vratio novi, eksperimentalni film, pokazala nova, avangardna teatarska predstava, izveo ples-igra, slušala minimalna i elektronska muzika, projektovale video-trake umetnika. . . Muzeji moderne umetnosti postali su mediji umetničkog delovanja, čak su i sami postajali »eksponat«, kao u slučaju Christoovog projekta pakovanja *Kunsthalaea* u Bernu. U kritičkom preispitivanju vlastitog rada, umetnosti i umetničkih institucija, umetnici su sedamdesetih godina ne retko kontestirali muzeje ipak priželjkujući da u njih uđu kao što su kontestirali umetničko tržište, dozvoljavajući da budu eksplorativani.

Muzej je pružao onaj magični kontekst koji je jedan »neumetnički predmet ili čin« stavlja u okrilje umetnosti, još od doba kada je Marcel Duchamp izložio 1917. godine svoju *Fontanu*, zapravo pisoar, prvi ready-made u istoriji umetnosti.

Moderna Museet u Stockholmu, pod upravom Pontusa Hultena, tokom šezdesetih godina može da služi kao primer otvorenog muzeja gde su se održavale izvanredne izložbe: *Art in Motion, She (Hon), Inner and Outer Space, Warhol, Oldenburg...* kćje su bile zapravo vrsta totalne umetnosti oblici happeninga. Okupljale su brojnu publiku i izazivale njihovo aktivno učešće u događaju.

U periodu kada se moderna umetnost otvorila prema novim medijima, prema gestu, događaju, kada su se potirale granice između umetnosti i života i muzeji moderne umetnosti su reagovali na nove zahteve i postali ne samo fizički prostori za prezentaciju već i mediji emitovanja novih umetničkih poruka, mesta informacije i komunikacije.

Čini se da je problem muzeja moderne umetnosti u osamdesetim kako na pravi način pokazati publici umetnost prethodne dve decenije, a da se sačuva njen »duh«, i dinamika.

Posebnu temu čini muzejska arhitektura — osnovni uslov i bitno određenje funkcionisanja jednog muzeja. Bi-

lo bi idealno smestiti kolekciju moderne umetnosti u novu i za tu funkciju specijalno projektovanu zgradu, koja bi i sama predstavljala primer moderne arhitekture.

Opšti tip muzeja moderne umetnosti, prema mišljenju stručnjaka, bio bi onaj koji ima fleksibilnu prostornu strukturu, snabdeven je svim potrebnim instalacijama, koji dozvoljava izvođenje svih umetničkih projekata. Ovi zahtevi su proizšli iz estetike šezdesetih i sedamdesetih. Tada su umetnici »otkrili« pod i plafon kao integralni deo rada, i počeli da prave radove i instalacije u prostoru i za prostor. Belli, krajnje jednostavni i neutralni prostori i fleksibilne konstrukcije panoazidova bili su za takve zahteve najpogodniji.

Navedimo dva arhitektonска koncepta muzeja moderne umetnosti koji su već postali udžbenički primeri, ali tek da natuknemo da arhitektura muzeja moderne umetnosti treba da se menja i razvija sa promenom umetnosti, dakle sadržajem kolekcija.

The Solomon R. Guggenheim Museum u New Yorku projektovao je Frank Lloyd Wright, otvoren je 1959. godine da pokazuje kolekciju nefigurativnog slikarstva i tekuće izložbe. Predstavlja izvanrednu arhitektonsku strukturu i po svom spoljašnjem izgledu i po enterijeru. Spiralna rampa dozvoljava ugodan hod pored umetničkih dela, ali određuje obavezni pravac kretanja. Kupolom nadsvoden centralni prostor reminiscencija je na uobičajeni tip muzeja-hrama iz prošlosti. Ipak, ova izuzetna arhitektura pokazala se neprikladna za izlaganje pojedinih umetničkih materijala.

Sasvim drugi tip arhitekture predstavlja Centar za umetnost i kulturu Georges Pompidou u Parizu, u kojem je, na poslednja tri nivoa smešten Musée National d' Art Moderne i njegova izložbena delatnost. Projekat je arhitekata Renza Pianija i Richarda Rogersa, u metalnim strukturama i staklu i sa potpuno ogoljenim funkcionalnim elementima instalacija. Unutar ogromnih prostora tipa hangara »gradit će prostor potreban za stalnu postavku ili izložbu uz pomoć pokretnih zidova iznad kojih se spuštaju takođe pokretni plafoni. Stalna postavka je tako raspoređena da se glavnim pravcem kretanja može preko kapitalnih dela pratiti tok umetnosti XX veka, posetiocu je omogućeno slobodno kretanje po salama koje sam odabira. Smešten uz druge kulturne ustanove: biblioteku, Centar za industrijsko oblikovanje, Institut za akustička istraživanja, zatim uz knjižaru, kinoteku, pozorišnu salu, kafeteriju i restoran, ovaj muzej svo-

jom arhitekturom izražava duh šezdesetih godina — duh demokratizacije kulture i popularizacije umetnosti. Ipak, materijal moderne umetnosti često, a onaj umetnosti osamdesetih u svakom slučaju, zahteva da bude postavljen na zidove, u definisane prostore — sobe. Iz tog je razloga novi direktor Musée National d' Art Moderne, Dominique Bozo, započeo 1982. godine gradnju zidova unutar arhitekture Beaubourga. Zbog toga se prilikom dogradnje novog krila Museum of Modern Art u New Yorku (otvoreno maja 1984) nastavio arhitektonski koncept starog dela zgrade (iz 1939. godine) sa relativno malim, intimnim sobama, u kojima je doživljaj gledalača u neposrednom kontaktu sa delima izuzetan, a omogućeno je i da dešta, postavljena jedna do drugih, međusobno korespondiraju i »ostvaruju dijalog«.

»Bum« muzeja se u osamdesetim nastavlja, tako da se u SAD gotovo sva ke sedmice otvara po jedan novi muzej. Angažuju se najpoznatiji svetski arhitekti za projektovanje muzejskih zgrada — James Stirling, Hans Hollein i drugi imaju čak brojne narudžbe. Iako se time otvara jedna sasvim nova tema, recimo da bi muzeji moderne umetnosti u ovoj deceniji trebalo da sažimaju iskustva muzeologije i arhitektonska iskustva postmodernizma. Možda bi kao princip arhitekture muzeja mogao da posluži zaključak samih stručnjaka da... »muzej ne treba da bude spomenik u slavu arhitekti niti u slavu kolekcije, niti u slavu vlasti koja dreši kesu«.

Muzeji moderne umetnosti su veoma živi punktovi edukativne delatnosti. Činjenica da moderna umetnost kod najšire publike traži interpretaciju i objašnjenje pogoduje razvoju funkcije muzeja kao centra za informisanje i obrazovanje. Edukativni programi se razrađuju za sve uzraste — specijalni »vrtići« u muzejima za predškolsku decu, programi za učenike i studente kao i predavanja i seminari za odrasle posetioce. Pored posebnih programa, i same izložbe mogu u sebi da uključuju edukativne komponente, posebno u svom dokumentarnom delu. Na taj su način pripremane studijske izložbe o vezama Parisa sa drugim svetskim centrima, u Beaubourgu, čak i retrospektiva Duchampa.

Mnogostrukе su funkcije koje muzeji moderne umetnosti danas spajaju. Po red antičke funkcije memorije, oni danas postaju »forum, agora, trgovina idejama i vizijama, raskršće, atelje, prodavnica sećanja...« Od mesta fizičkog okupljanja i komunikacija, do centra za informisanje i otvorenih uni-

verziteta. Već smo naveli da muzeji moderne umetnosti postaju pozornica najrazličitijih umetničkih zbivanja — ne samo likovnih već i drugih medija, jer je i umetnost XX veka proširila svoje granice. Muzej dakle sve više postaje mesto za rad, otvoreni atelje, radionica (workshop).

Muzej nikada nije izgubio svoju estetsku funkciju koja je prevladavala pre 1945, ali je zatim sve više preuzimao društvenu funkciju. To se dešavalo paralelno sa demokratizacijom kulture i umetnosti : desakralizacija muzeja-nramova i njihovo pretvaranje u muzeje-radionice, edukativne i informativne centre. Potvrda toga je izvanredna posećenost muzeja moderne umetnosti. Opet nam Beaubourg može poslužiti kao primer : u muzej dolazi 3000 — 4000 posetilaca tokom sedmice, a nedeljom i praznicima, kada je ulaz besplatan, čak 10.000 — 12.000 posetilaca.

Zaključimo rečima samih muzealaca. Michael Kustow smatra da su... »institucije »obilja« koje nazivamo muzejima moderne umetnosti u fazi pretvaranja u prostore slobode za koju imamo sve više potrebe«.

Koliko su važni i dugoročni mnogostruki poslovi što su ih na sebe preuzeli muzeji moderne umetnosti potvrđuju reči najiskusnijeg među rukovodiocima ovih ustanova u svetu danas, Pontusa Hultena, koji je u svojstvu direktora Musée National d' Art Moderne u Parisu rekao: »Plodovi rada i poslova koje sada obavljamo videće se tek u XXI, a možda čak u XXII veku.«

LITERATURA

BOZO, Dominique. Le retour au musée, interview par Catherine Millet. *Art press* Paris, fevrier, n. 4, 1977, p. 4—8.

CAMERON, F. Duncane. A Case History, Public Attitudes Toward Modern Art. *Museum*, Paris, v. 22, n. 3/4, 1969, p. 129—134.

CASSOU, Jean. Purpose of Temporary Exhibitions in a Museum of Modern Art. *Museum*, Paris, v. 4, n. 1, 1951, p. 44—48.

FRADIER, Georges. The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture, Paris. *Museum*, Paris, v. 30, n. 2, 1978, p. 77—78.

GAUDIBERT, Pierre — Pontus Hulten — Michael Kustow — Jean Leymarie — François Mathey — Georges Henri Rivière — Harald Szeemann — Eduard de Wilde (Interpretation: Harald Szeemann). Échange de vues d'un groupe d'experts, Problèmes du musée d'art contemporain en Occident. *Museum*, Paris, v. 24, n. 1, 1972, p. 5—33.

HENTZEN, Alfred. German museums and the art of our time. *Museum*, Paris, v. 21, n. 2, 1968, p. 148—158.

HULTEN, Pontus. Notre-Dame Beaubourg, interview par Catherine Millet. *Art press*, Paris, fevrier, n. 4, 1977, p. 4—8.

HULTEN, Pontus: GAUDIBERT, Pierre.

KUSTOW, Michael. Situation et problèmes de certains musées d'art contemporain. *Museum*, Paris, v. 24, n. 1, 1972, p. 33—58.

KUSTOW, Michael: GAUDIBERT, Pierre.

LINDE, Ulf. Stockholm, 1976. Introduction, Katalogen, Moderna Museet Stockholm.

MARTIN, Kurt. La section L'art des années 60, au Musée Wallraf-Richartz, Cologne. *Museum*, Paris, v. 23, n. 1, 1970/71, p. 68—70.

MATHEY, François: GAUDIBERT, Pierre.

MOLLARD, Claude. Le Centre d'art et Culture Georges — Pompidou, Paris. *Museum*, Paris, v. 31, n. 2, 1979, p. 128—132.

RIVIÈRE, Georges Henri: GAUDIBERT, Pierre.

RONTE, Dieter. Le Walraf — Richartz — Ludwig Museum, Cologne. *Museum*, Paris, v. 31, n. 2, 1979, p. 118—122.

RUBIN, William, directeur du Musée d'Art Moderne de New York, interview par Catherine Millet, *Art press*, Paris, juin/août, n. 83, 1984, p. 20—24.

SPAETH, Eloise. American Art Museums. An Introduction to Looking. New York, 1969, 321 p.

SZEMANN, Harald: GAUDIBERT, Pierre. de WILDE, Eduard: GAUDIBERT, Pierre.

ZACKS, Ayala. Introduction. Public Attitudes Toward Modern Art. *Museum*, Paris, v. 22, n. 3/4, 1969, p. 127—129.

ABSTRACT

Museums of modern art

J. Vinterhalter

Although the first museums of modern art were founded in the middle of the 19th century — the Neue Pinakotek in Munich in 1846, and the National Galerie in Berlin in 1861 — they are a phenomenon of the 20th century and have experienced a »boom« since 1945.

The expansion of the museums of modern art coincides with the development of avant-garde movements in this century. In the USSR during the twenties, with the rise of Suprematism, Constructivism and Abstraction, numerous collections of modern art were founded through the country.

Collections, as collective memory, are fundamental to museums. Prompt purchases of art works are very important otherwise gaps in the collection appear, difficult to fill afterwards because particular works of certain artists are either not available or are too expensive.

The conception of the permanent display is of importance — which tendency or what artist should be stressed, what the mode of installation should be etc.

Exhibitions should be carefully organized and realised. Handled professionally, they can also inaugurate movements or launch new artists.

The interaction between museums of modern art and artists was especially developed during the sixties and seventies, with the process of »dematerialization« of

the art object, when modes of expression became the gesture, happening, idea... and when the physical presence of the artist was often crucial to the exhibition. Museums of modern art were frequently the only places where art's could show a new film, video, theatre play, dance, or perform music.

Museum architecture is a special subject. The Solomon R. Guggenheim Museum in New York and the Museum of Modern Art in Paris in the Georges Pompidou Centre, are examples of two different types of museum architecture. According to professionals, the architecture of museums of modern art should make flexible use of space, be furnished with all necessary installations, and enable the realization of art projects of all types.

Museums of modern art today have a complex function which has resulted from the process of democratization of culture and art: they have retained their aesthetic function that dominated before 1945 and gained social functions, making them at one and the same time educational centres, open universities, centres for information, meeting points and points of communication, open studios and workshops.

Umjetnički muzeji — etički odgovor na estetsko pitanje

Želimir Koščević

Galerije grada Zagreba,
Zagreb

Ako su muzeji ustanove od posebnog društvenog interesa, a jesu jer je tako i Zakonom o muzejskoj djelatnosti određeno, postavljanje pitanja ispunjenja tog društvenog interesa kod umjetničkih muzeja navest će nas na sklizak teren pitljiski zaplenenih odgovora garniranih obično zvučnim frazama kao što su, primjerice, »kulturna baština«, »nacionalni identitet«, »očuvanje vrijednosti«, »naša umjetnost« i tako dale. Preciznijeg odgovora nećemo dobiti, a ako znatiželjnik baš uznaštoji, neće biti začuđujuće ako ga se ušutka načinom nimalo primjerem intelektualnom i kulturnom dijalogu. Laička pozicija u odnosu na umjetnički muzej mogla bi se okarakterizirati kao pozicija »stani-pani«, slična zapravo golemom televizijskom auditoriju koji je prisiljen da šutke podnosi večernje televizijsko maltretiranje bez mogućnosti da u jednom zdravom televizičnom, nerežiranom dijalogu kaže točno što si misli o iskrevljenim zvijezdama, lošim glumcima, nalickanim spikericama i zbumjenim sudionicicima kontakt-programa. Nema povratne sprege; autoritet medija je toliki da je dovoljan sam sebi, uzimajući sebi za pravo da takozvani društveni interes rafiniranim metodama mjeri vlastitom mjerom

i da ga pretvara u vlastiti, prodajuci ga naravno — kao općedruštveni.

U svojoj biti, laička pozicija je receptivna. S obzirom da umjetnički muzeji raspolažu inventarom o kojem se s laikom u načelu ne diskutira, jadnom čovjeku ne ostaje drugo nego da prihvati ono što mu se nudi. Ponuda umjetničkih muzeja nosi vrlo autorativne ateste često mitskog porijekla koje verificiraju stručnjaci. Oni odlučuju o tome što će biti pokazano, a što ne; oni odlučuju o tome što je umjetničko a što nije i nikada im neće pasti na pamet da u »svom« muzeju pokažu nešto što se ne bi poklapalo sa njihovim shvatanjem kulture, umjetnosti i umjetničkog. Objektivnija će osoba reći da stručnjaci u umjetničkim muzejima jesu vrlo visoko educirani profesionalci, da, drugim riječima, imaju stručnu spremu koja ih kvalificira za rad na određenom području. To je točno, ali kada su u pitanju umjetnički muzeji, u čitav njihov javni rad upliće se estetika, ili nauka o lijepom, koja, koliko god bila nauka, ostavlja dovoljno prostora za najrazličitije stavove koji nisu više javni, već duboko osobni, povezani s individualnim iskustvom, individualnim emotivnim životom i individualnim spoznajama lijepog. Grubo rečeno, visoko educirani stručnjak u umjetničkom muzeju može imati ovakav ili onakav ukus, i to će biti — uz svu njegovu stručnu naobrazbu — presudan faktor hoće li u nekom umjetničkom muzeju biti prikazan ovaj ili onaj predmet, ovaj li onaj umjetnik. Naravno, širina naobrazbe širi objektivnost, ali to ne mora biti pravilo, a osim toga objektivnost se ne širi proporcionalno s naobrazbom. I dok je naobrazba i stručna kvalifikacija jedna, dobra ili loša, estetika nije ni dobra ni loša, a ima ih danas važećih barem desetak, i opredjeljenje za jednu od deset, više je pitanje osobnog uvjerenja negoli stečene profesionalne naobrazbe. Što to praktički znači? To znači da dobar stručnjak u umjetničkom muzeju može biti po svom estetskom uvjerenju, recimo hegelijanac, koji će — shodno svom uvjerenju — selezionirati muzejske predmete prema kriteriju jedinstva istine i ljepote, pri čemu je ljepota osjetilni vid ideje po sebi, tj. istine, a budući da je savršena ljepota sadržana u antičkoj umjetnosti, moderni hegelijanac, uz sva dostignuća umjetnosti 19. i 20. stoljeća, neće doći dalje od impresionizma, odnosno kasnijih akademskih varijanti klasične umjetnosti. Ili kročeanac. Taj bi pak kao estetski autonomaš vrlo brzo došao i do lingvističkih problema konceptualizma, i izložio bi ih naravno u »svom«

umjetničkom muzeju, ali za onaj vid umjetničke prakse koja svojim angažmanom nastoji upozoriti na — recimo — socijalne nepravde, kročeanac ne bi imao smisla. Marksist bi postupio upravo obratno, budući da umjetnost shvaća kao dijalektičko saznanje stvarnosti. S potrebnim pedagoškim obrazovanjem i brigom za socijalističku kulturu masa, marksistički je muzealac u lenjingradskom Ermitažu tridesetih godina u svom romantičnom zanosu ovako formulirao svoj zadatak: »Svrha je muzeja da pomogne narodnim masama, radnicima i seljacima Sovjetskog Saveza da steknu pravilnu sliku o različitim formama kulture stvarane u različitim klasnim uvjetima tokom razvoja civilizacije; nadalje, da im pomogne da iz razvojnog toka društva odaberu ono što je od vrijednosti, i što je dio kulturne baštine proletarijata.« To je naravno odbačena krajnost jedne dogmatske estetike koja je postav umjetničkih muzeja podredila »višim« ciljevima ideološke inkontrinacije. Ali ovih nekoliko primjera pokazuje da problem očigledno postoji, danas možda prikriveniji s obzirom na estetski pluralizam koji danas vlada svijetom ideja, što nipošto ne znači da će u stalni postav umjetničkih muzeja biti uvršteno umjetnine bez nekog određenog estetskog koncepta, dakle opredjeljenja za ovakav ili onakav odnos prema umjetnini i umjetnosti u cijelini. Naravno da u nizanju ovih primjera postoje i neutralna varijanta, varijanta upravljanja umjetničkim muzejom bez estetskog koncepta. U tom slučaju vanjska, a i unutarnja slika umjetničkog muzeja bit će refleks dnevne likovne kritike, možda politike, odnosno ideologije, ili mehanička adicija tekuće umjetničke produkcije. Sherman E. Lee, poznati američki muzealac, vodeći svojedobno Umjetnički muzej u Clevelandu, došao je do zaključka da »treba biti načistu da nema gotovo niti jedne odluke u muzeju koja nije — kako god okrenuli — estetske prirode.« Bez obzira što je američki model vođenja umjetničkih muzeja gotovo neprenosiv u evropski kulturni milje, (a o Jugoslaviji da ne govorimo), ova izjava pogoda u srž problema. Selekcijska umjetničkih djela, odnosno postav umjetničkih muzeja, samo je dio slojevite estetske dimenzije dje-lovanja umjetničkih muzeja. S obzirom na poziciju umjetničkih muzeja, uopće nije svejedno kako će biti dizajnirana na primjer ulaznica za muzej, kako će biti grafički oblikovane pozivnice za izložbe, plakati, katalogi, kakva će biti — da skratimo — cjelokupna vizualna prezentacija muzeja prema javnosti, a da ne govorimo o