

Muzeji moderne umetnosti

Jadranka Vinterhalter

*Muzejski dokumentacioni centar,
Zagreb*

Muzeji moderne umetnosti čine poglavlje 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 stvarateljima, po aktuelnosti i dinamici svojih izložbenih, edukativnih i drugih programa. Funkcija upravo ovih muzeja danas postaje mnogostruka.

Iako su prvi muzeji moderne umetnosti osnovani sredinom prošlog stoleća, 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. Osnovao 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 svetskog rata u svojim je kolekcijama prikupljao 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 koincidira sa pojavom 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 prodorom ruske avangarde i sa aktivnošću protagonista suprematizma, konstruktivizma, apstrakcije — Maljeviča, Tatlina, Kandinskog — širom zemlje nicala 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 uporedo prati razvoj galerija moderne umetnosti — dakle onih ustanova koje nemaju svoju kolekciju

već samo izlagačku delatnost, primećuje se da su i galerije i muzeji u uzlaznoj liniji. To pokazuje i razvoj sve sti 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. Ma da je čini skup sasvim konkretnih, materijalnih dela, ona je i jedna izvanredno suptilna duhovna nadgradnja satkana od umetničkih ideja, iluzija, snova, fantazija, umetničkih eksperimenata — ona je svedočanstvo individualne sudbine 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 Parisu (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 Stockholmu i Stedelijk Museum u Amsterdamu.

Kolekcija podrazumeva pitanje koncepcije sakupljanja i u tesnoj je vezi sa otkupom umetničkih dela. Pitanje je koje su vremenske granice moderne umetnosti — od kada počinje i dokle seže? Da li prikupljati materijal od početka moderne, dakle od impresionizma, što znači vratiti se duboko u XIX stoleće? Ipak su muzeji moderne umetnosti skloniji da se bave savremenijim materijalom i kolekcije počinju avangardnim pokretima XX veka. Drugo je pitanje na koji način funkcionirati 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 zbirki da ih prepušta drugim muzejima, kako bi se opet iznova mogao baviti živom umetnošću.

Pitanje upotpunjavanja kolekcija, odnosno otkupne politike veoma je osetljivo kada se rtdi 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 previsoka. 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 Parisu, 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 otkupljivanja moralo pribeci 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 Maljeviča, nabavljenih 1958. godine. Međutim, ne mogavši da po-

puni praznine u kontinuiranom prikazivanju istorije savremene umetnosti, muzej je od početka šezdesetih započeo sistematski i ozbiljno 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 kompletnu 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 »smišljaju« nove koncepcije izložbi, inauguriraju 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 Parisu kada je 1977. godine otvoren u Centru Georges Pompidou. Pokazane su jedna za drugom izuzetne studijske, interdisciplinarne 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 Maljeviča.

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 ubeđenje. 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 »ekspozat«, kao u slučaju Christoovog projekta pakovanja Kunsthausa 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 eksploatisani.

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 readymade 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*. . . .kcje 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 određuje funkcionisanje 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 proizašli 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. Bili, krajnje jednostavni i neutralni prostori i fleksibilne konstrukcije panoa-zidova bili su za takve zahteve najpogodniji.

Navedimo dva arhitektonska 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 nadsvodeni 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 Parisu, 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 »gradi« se 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, posetioću 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-

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 artists 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 Košćević

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 pitijski zapletenih odgovora garniranih obično zvučnim frazama kao što su, primjerice, »kulturna baština«, »nacionalni identitet«, »očuvanje vrijednosti«, »naša umjetnost« i tako dalje. Preciznijeg odgovora nećemo dobiti, a ako znatizeljnik baš uznastoji, neće biti začuđujuće ako ga se ušutka načinom nimalo primjerenim 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 televizijskom, nereziranom dijalogu kaže točno što si misli o iskrevljenim zvijezdama, lošim glumcima, nalickanim spikericama i zbunjenim sudionicima kontakto-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, prodajući ga naravno — kao općedruštveni.

U svojoj biti, laička pozicija je receptivna. S obzirom da umjetnički muzeji raspoložu inventarom o kojemu se s laikom u načelu ne diskutira, jednom čovjeku ne ostaje drugo nego da prihvati ono što mu se nudi. Ponuda umjetničkih muzeja nosi vrlo autoritativne 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 »svojem« 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 — selekcionirati 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 indoktrinacije. 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 uvrštene umjetnine bez nekog određenog estetskog koncepta, dakle opredjeljenja za ovakav ili onakav odnos prema umjetnici i umjetnosti u cjelini. Naravno da u nizanju ovih primjera postoji i neutralna varijanta, varijanta upravljanja umjetničkim muzejom bez estetskog koncepta. U tom slučaju vanjska, a i unutarja slika umjetničkog muzeja bit će refleksi 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 pogađa u srž problema. Selekcija umjetničkih djela, odnosno postav umjetničkih muzeja, samo je dio slojevite estetske dimenzije djelovanja 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