

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 raspolazu 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 autonomas 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

oblikovanju unutrašnje arhitekture, odnosno postavama izložbi. Nadalje, nije svejedno hoće li umjetnine biti prezentirane u okvirima ili ne, hoće li okviri biti bogato ukrašeni ili će to biti posve jednostavni metalni ili drveni okviri, da li skulptura treba biti smještena slobodno na podu, ili će biti postavljena na specijalno oblikovane postamente. Kao da je postavljanje konkavnog zaslona od betonskih segmenata iza Michelangelove »Pieta Rondanini« u milanskom Castel Sforcescu učinjeno estetski nesvjesno? Ili zbog razloga sigurnosti? Ili kao da je pitanje rasvjete u muzejima pitanje isključivo tehničke prirode, podređeno točno propisanim normativima dozvoljene luksacije za pojedinu grupu muzejskih predmeta?

Svi ovi primjeri govore o složenoj estetskoj naravi djelovanja umjetničkih muzeja, i muzeja uopće, te da je pitanje odabira umjetnine samo dio cjelovitog, slojevitog i permanentnog procesa estetskog odlučivanja integriranog u samu bit rada u umjetničkom muzeju.

Sigurno je da se pitanje estetskog rješava znatno bezbolnije u umjetničkim muzejima koji su više okrenuti povijesti umjetnosti. U povijesti umjetnosti mnoge su stvari već definitivno estetski valorizirane, što im zajedno s njihovom kulturno-povijesnom dimenzijom jamči siguran status muzejskog predmeta. Ukoliko stručnjak u umjetničkom muzeju radi s takvim predmetima, pogrešan estetski sud pokrivat će kulturno-povijesna vrijednost predmeta, i obratno — što je manje vjerovatno, pogrešna procijena kulturno-povijesne vrijednosti muzejskog predmeta može biti pokrivena ljepotom koja je općarala stručnjaka, i koju će stručnjak — naravno — zdušno nastojati akcentuirati. Međutim, znadem da su i predmeti baštine podložni oscilaciji umjetničke vrijednosti. Podsjetimo se samo primjera secesije, slučaja ponovnog otkrivanja britanskog prerafaelskog slikarstva, ili njemačkih nazarenaca. Ti primjeri ukazuju na zabludu mnogih kustosa koji rade s povijesnim materijalom u umjetničkim muzejima, da mirno mogu živjeti mimo estetskog praksisa, i u miru proučavati »svoje« predmete. Ta zabluda je skupo stajala mnoge umjetničke muzeje, u čijim se fundusima odjednom počinju pojavljivati praznine samo zbog toga što niti u jednom času kustosima nije palo na pamet da je povijest umjetnosti povijest kretanja, evolucija i revolucija, i da ono što oni smatraju estetski vrijednim, ne mora čak ni u horizontalnom segmentu biti jednako vrijedno, a da o vertikalnim

oscilacijama estetski vrijednog i ne govorimo.

Cijeli taj problem estetskog suda prima dramatične vidove u takozvanim modernim galerijama, to jest umjetničkim muzejima koji rade s umjetninama našeg vremena. Tu se, prije bilo kakvog daljnjeg ulaženja u estetiku i pitanja oko kriterija odabira i prezentacije, pojavljuje generalni problem određivanja donje i gornje granice moderne umjetnosti. Iako se čini da je determiniranje tih granica odluka određena stručnim poznavanjem materije, umjetničkih prilika, bitnih kulturnih događaja, ipak će i takava odluka biti uvjetovana onim — već rečenim — osobnim estetskim uvjerenjem koje će — pored svih objektivno primijenjenih kriterija biti onaj krajnji i presudni činilac koji će jezičac na vagi moderne umjetnosti pretegnuti na jednu ili na drugu stranu, odnosno dolje i gore na vremenskoj ljestvici. Koliko je takva odluka važna ne treba posebno naglašavati. Njome se zapravo određuje materija kojom se muzej bavi, što znači da se takvom odlukom konstituira elementarni identitet nekog muzeja. Svojedobno je moderna umjetnost počinjala s početkom 19. stoljeća, zatim je granica podignuta na sredinu stoljeća, a danas? U načelu to je 1900. godina, ali isto tako ima primjera gdje se granica podiže na 1945. Određivanje te granice implicira ne samo dobro poznavanje tokova moderne umjetnosti, njenih uspona i padova, već i sud o tome što je moderna umjetnost, a što nije. Ukoliko nije riječ o nekoj dogmatskoj estetici, koja pitanje donje ili gornje granice moderne umjetnosti rješava ideološkim putem, ukratko dekretom, moderna umjetnost u umjetničkim muzejima pokazat će se kao vrlo rastezljiv pojam. Većina stručnjaka još će se složiti kako-tako oko donje granice moderne umjetnosti, ali će zato oko gornje granice izbiti znatni, i vrlo ozbiljni pogranični okršaji, to tim više što su aktualni umjetnički tokovi odnos umjetničkog i estetskog zaoštrili do te mjere da se s pravom možemo upitati postoji li između njih uopće još neka veza.

Ne jednom smo čuli od stručnjaka umjetničkih muzeja da su eksponati neke izložbe u muzeju, ili eksponati stalnog postava odabrani po kriteriju kvalitete. Što zapravo taj pojam znači, od njih nismo čuli, a ako jesmo, to su najčešće bila neodređena trabunjanja o »zanimljivom materijalu«, o materijalu koji »osvjetljava nečiji opus«, o »novom materijalu«, a znalo se čuti i kako taj i taj materijal ima »značaj za razvoj umjetnosti u našem kraju«. Analiziramo li podrobnije upotrebu i tu-

mačenje ovog pojma, vidjet ćemo da se kvaliteta najčešće upotrebljava kao sinonim za dobro, lijepo, dakle i estetsko. Upravo takvim redoslijedom, preko dobrog i lijepog do estetskog, dolazimo do krajnjeg relativiziranja estetskog, budući da su »dobro« i »lijepo« kategorije ukusa, a o ukusu se — znamo — ne raspravlja. Krug je tako zatvoren, i znatiželjnom laiku ne preostaje ništa drugo nego da ostane i nadalje u onoj poziciji u kakvoj smo ga ostavili na početku ove rasprave. Ta »stani-pani« pozicija laika izgleda da najbolje odgovara stručnjacima u umjetničkim muzejima, koji će na taj način najbolje prikriti svoje nesnalaženje i svoju nesigurnost na polju estetskog. Takvim stručnjacima vrlo dobro odgovara koncept muzeja-hrama, jer im u određenom smislu jamči nepovredivost svećenika u službi viših mit-skih ciljeva, koji, naravno, sa složenom problematikom estetskog i umjetničkog nemaju nikakve veze.

Ključ za rješavanje problema estetskog suda u umjetničkim muzejima nalazi se u umjetnosti, odnosno u razumijevanju prave prirode umjetnosti, njenog smisla i funkcije. Budući da je u razumijevanju prave prirode umjetnosti najdalje otišla estetika, ostajemo i nadalje na skliskom terenu hipotetičkih pretpostavki i privatnog viđenja stvari. Ali ako kažemo da je u razumijevanju prave prirode umjetnosti najdalje otišla umjetnost sama, tada nam se problem estetskog suda u umjetničkim muzejima ukazuje u posve drukčijem svjetlu. Ne mislimo pri tom da bi — bože sačuvaj — umjetničke muzeje trebalo predati na upravljanje umjetnicima, što je nekoć bila praksa, a kod nas sve do ne tako davnog vremena pedesetih godina ovog stoljeća kada su Modernu galeriju u Zagrebu vodili umjetnici. Uspostavljanje veze između umjetnosti i umjetničkih muzeja dinamizira cijeli problem vođenja umjetničkih muzeja, i traži od kustosa aktivno kritičko sagledavanje umjetnosti i permanentnu valorizaciju, odnosno revalorizaciju zbirke ili muzejskog predmeta. U takvom odnosu vrijednost muzejskog predmeta u umjetničkom muzeju se relativizira. Umjesto da kustos služi predmetu, da ga opslužuje svojim znanjem, pažnjom i stručnom obradom, umjetnina u muzeju treba služiti kustosu u radnom procesu eksplikacije neke teme, prezentacije kulturno-povijesne i umjetničke cjeline. Iako uspostavljanje takoog odnosa predstavlja značajan korak naprijed u praksi vođenja umjetničkih muzeja treba biti svjestan da se tim pomakom problem estetskog suda u umjetničkim muzejima rješava tek djelomice. Jer realnost

umjetnosti — na što u raspravi o umjetničkoj kritici ukazuje iskusan i procljiv stručnjak kao što je Carlo Argan — opet je drukčija od realnosti koncepta umjetnosti. Ova dihotomija uočljiva je već na razini svakodnevne prakse u umjetničkim muzejima, budući da mnoga umjetnička djela nedvojbene »umjetničke realnosti« miruju u depoi-ma, dok druga, istih svojstava, u punom sjaju krasi dvorane umjetničkih muzeja. Drugim riječima, ovdje se pokazuje slabost ključa kojim smo pokušali riješiti problem estetskog suda u umjetničkim muzejima. No, unatoč slabosti, čini nam se prihvatljivim, jer od umjetničkog muzeja čini mnogo dinamičniju kulturnu ustanovu koja danas ne može više prodavati maglu i mitove iz svoje hramske pozicije laičkom znatiželjniku, koji očigledno nije više naivan, i čija se znatiželja ne može više zadovoljiti apodiktičkim sudovima. Tako strukturiran umjetnički muzej zacijelo će nešto izgubiti od one svoje objektivne pozicije koju je stekao zahvaljujući svom povlaštenom položaju kao nacionalne, svete i kulturne institucije, ali će na drugoj strani dobiti, jer će biti u stanju da svoju »televizičnost« pretvori u otvoreni »forum populi«, što se od umjetničkog muzeja i očekuje s obzirom na uzbudljive tokove i umjetnosti i života danas.

Obratimo li sada pažnju na intenciju zakonodavca, koji je u važeći Zakon o muzejskoj djelatnosti u SR Hrvatskoj, u opisu cjelovitog radnog procesa koji se odvija u muzejima, ugradio formulaciju »idejno-obrazovne prezentacije pokretnih kulturnih dobara« kao jedan od četiriju osnovnih zadataka muzeja, estetski sud u umjetničkim muzejima dobiva na specifičnosti praktičkog rješenja jednog teorijskog problema. Budući da praksa zaostaje za teorijom, da nastojanje na idejnosti prezentacije nigdje nije podrobnije objašnjena, nije neinteresantno u kontekstu rasprave o estetskom sudu u umjetničkim muzejima pogledati što bi zapravo ta »idejnost« mogla značiti. Posve je jasno da idejnost u ovoj zakonskoj formulaciji ne znači primjenu jedne određene političke doktrine, iako po svojoj vjerojatnosti uključuje misao na marksistički pogled na svijet, ili ga barem pretpostavlja. Zanimljivo je napomenuti da je ovakva formulacija našla svoje mjesto u Zakonu o muzejskoj djelatnosti tek 1978. godine, dok u starom Zakonu o muzejima iz 1965. takve, ili slične formulacije uopće nema. Ako dakle vjerojatnost marksističkog pogleda na svijet prihvatimo kao moguću detaljniju odrednicu idejnosti prezentacije kulturnih doba-

ra pohranjenih u umjetničkim muzejima, problem čijem rješenju smo se približili ukazivanjem, prvo, na nemoć estetike da riješi pitanje estetskog djelovanja umjetničkih muzeja i, drugo, otvaranjem umjetničkih muzeja prema umjetnosti samoj, što nam se učinilo prihvatljivijim, uvođenje marksističkog pogleda na svijet, uvođenje dakle i marksističke estetike kao načela u djelovanju umjetničkih muzeja, dovest će nas ponovno na polazišnu točku na kojoj smo izrazili sumnju u moć estetike da uopće riješi problem estetskog djelovanja umjetničkih muzeja.

Za nas rješenje problema nije naime u opredjeljenju za ovu ili onu estetiku koja daje mjeru za vrijednosni sud u umjetničkom muzeju, jer je to očigledno najlakše i najbezbolnije za stručnjaka koji vodi umjetnički muzej. Za sve se nade opravdanje, pa i za hegelijsanstvo i ždanovizam. I upravo zato što je opravdanje lako naći, za nas se čitav problem ukazuje u svjetlu jedne profesionalne etike, koja bi — barem teoretski — trebala razgraničiti privatno estetsko uvjerenje od javne funkcije na kojoj se stručnjak u umjetničkom muzeju, *de facto*, nalazi. Drugim riječima; tražimo etički odgovor na estetsko pitanje, i u tom slučaju može se čak poticajnim smatrati taksativno isticanje idejne komponente u procesu prezentacije umjetničkog predmeta u muzeju namijenjenom umjetnosti.

Dozvoljavajući mogućnost da idejnost muzejske prezentacije implicira marksistički pogled na svijet, šifru idejnosti koja je iznesena u Zakonu o muzejskoj djelatnosti treba protumačiti kao zahtjev za jasnim estetskim konceptom. Jedno s drugim, jasno je da je riječ o shvaćanju umjetnosti kroz prizmu marksističke estetike. Ali što je to marksistička estetika? Zar će problem biti manji ako smo na taj način estetsko pitanje u umjetničkim muzejima sveli samo na marksističku estetiku? I ako smo na taj način isključili kročeanski subjektivizam, vel-flinovce, geštaliste, egzistencijaliste i semiotičare? Ako i postoji marksistička estetika — a postoji dakako sudeći po djelima od Plehanova do Lucácsa, i od Blocha do Garaudyja, kako onda te pojedinačne sisteme povezati u jednu jedinstvenu funkcionalnu cjelinu koja bi bila efikasna na razini svakodnevne prakse u umjetničkom muzeju. Znamo li realni profil stručnjaka u umjetničkim muzejima, »idejna« prezentacija muzejskog predmeta ipak će na kraju ostati u maglovitim kategorijama »kvalitete«, koja — na žalost — još uvijek pruža posve solidnu dimnu

zavjesu iza koje se krije estetski, a u krajnjoj liniji, i marksistički analfabetizam.

Pa ipak, tražimo li možda nemoguće? Nije li možda pozicija umjetničkog muzeja inkopatibilna sa njegovom umjetničkom sadržinom? Kako zapravo pristupiti Mona Lisi u kontekstu njene brkate anti-slike? Ili, što može govoriti jedna slika Nikole Mašića u kontekstu današnjih umjetničkih zbivanja? O inkopatibilnosti muzeja i umjetnosti pitao se svojedobno i Norman Reid, bivši direktor londonske Tate galerije, ali njegovo pitanje odnosilo se na kritičko sagledavanje funkcioniranja tradicionalno koncipiranih muzeja. Slična su pitanja u ime umjetnosti postavljali i dadaisti i futuristi, a i Baudelaire u svojem vremenu. Oštri i konfrontirajući stavovi protiv umjetničkih muzeja izneseni su u mnogim umjetničkim akcijama i manifestima suvremenih umjetnika, koji subverzijom sistema ili infiltracijom u sistem, nastoje demistificirati nedodirljivu poziciju umjetničkih muzeja, iako je ta pozicija nakon Duchampovih ready-made-a bitno drukčija od one sa kojom bi se zapravo trebalo konfrontirati.

Problem je posve otvoren. Rekli bismo da je umjetničkom muzeju potrebno više umjetnosti a manje povijesti, što znači više akcije, a manje reakcije. Umjesto da umjetnički muzej odgovara na pitanje »šta je umjetnost«, čini nam se ispravnijim suglasiti se s Ivanom Fochtom, i od umjetničkih muzeja tražiti da pitanje formuliraju bitno na drugi način, to jest da se upitaju »šta umjetnost jest«. Posve je jasno da se u tom slučaju poredak lijepih slika i razmještaj lijepih predmeta u umjetničkom muzeju bitno mijenja. Opasnost od kaosa je očigledna, ali i to je bolje od bespriječnog kronološkog reda bez problema i bez ideja. U strahu od gubitka središta, umjetnički muzeji se ponašaju kao noj — zabijaju glavu u pijesak. Između umjetnosti i estetike uvijek je postojala dihotomija koju su umjetnički muzeji nastojali prevladati na taj način što su se pravili da živa umjetnost pred njihovim očima ne postoji. Tako su barem prividno bili na sigurnom terenu. Danas takav nojevski položaj nije više moguć. Idejna prezentacija umjetničkih djela podrazumijeva aktivno mišljenje o umjetnosti, što znači da se u umjetničkom muzeju neće više naći estetski predmeti, već umjetnička djela. Što to zapravo znači teško je reći, ali znamo da bismo tada imali odgovor na Fochtovo pitanje »šta umjetnost jest«. A znati odgovor



na ovo pitanje zasigurno nije u prirodi umjetnosti.

Dobili smo tako etički odgovor na estetsko pitanje. Mnogi umjetnički muzeji, posebno muzeji moderne umjetnosti, pretvaraju se postupno u otvorene umjetničke radionice, dijeleći pri tom nomadsku sudbinu zajedno sa umjetnošću. Estetizirajući umjetnički muzej nije ništa drugo nego grobnica za umjetnost, a kako je smrt kao trajno stanje, umjetnosti strano i nepoznato, to takav muzej vrlo brzo postaje ljuštura bez smisla. Život umjetnosti dugo se vremena odvijao izvan muzeja, i zaista nema nikakvog smisla da s tim iskustvom umjetnički muzej nastavi sa starom praksom. Ukoliko stručnjak u umjetničkom muzeju ne shvati da je život umjetnosti dragocijeniji od njegovog estetskog uvje-

renja, umjetnost će potražiti drugo utočište, pa bila to ponovno krčma, kavana ili radionica okvira na periferiji.

#### ABSTRACT

#### Art museums — ethical answer to an aesthetic question

Ž. Koščević

When making decisions on the presentation of certain art works or artists on exhibition or on the permanent display of the museum, the curator's choice of one of several current aesthetic trends is, besides his education and specialization, of great importance. The author, by quoting the American museologist Sherman E. Lee, accepts that nearly every decision made in a museum — whether it be the question

of invitations, posters, catalogues, pedestals, gallery lightening, or the visual presentation of the exhibits — is in fact of an aesthetic nature.

The problem of professional ethics is to be able to differentiate the private aesthetic conviction from the public function of the curator

The position of the curator in an art museum demands an active and critical perceiving of art, and a permanent reevaluation of the collection and art works. It is a mistake of curators dealing with historic material in art museums to think that they can exist outside of aesthetic practice. But this question is even more pertinent for museums and galleries dealing with art of our time.

The key to the problem of aesthetic judgment in art museums can be found in art itself: in the understanding of the proper nature of art, its signification and function. Many museums, particularly museums of modern art, are gradually becoming open art-workshops, thereby sharing the nomadic destiny of art itself.

## Riječ je o... — Main feature

### Upitnik za muzeje i galerije moderne umjetnosti u Jugoslaviji

Jadranka Vinterhalter

Muzejski dokumentacioni centar, Zagreb

U cilju prikupljanja podataka o stanju i djelatnosti muzeja i galerija moderne umjetnosti u Jugoslaviji, Muzejski dokumentacioni centar sačinio je upitnik koji je upućen najznačajnijim ustanovama te vrste kod nas (uz napomenu da nisu obuhvaćeni svi muzeji i galerije moderne umjetnosti):

1. Ješa Denegri  
viši kustos, povjesničar umjetnosti  
Muzej savremene umetnosti, Beograd  
Ušće Save b.b. 11070 Beograd  
tel. 326-544, 326-545
2. dr Jure Mikuž  
kustos istraživačkog odjela pri muzejskoj jedinici Moderne galerije, povjesničar umjetnosti  
Moderna galerija, Ljubljana  
Tomšičeva 14, 61000 Ljubljana  
tel. 214-120, 214-085
3. Berislav Valušek  
kustos, povjesničar umjetnosti  
Moderna galerija, Rijeka  
Dolac 1/II, 51000 Rijeka  
tel. 23-181

4. mr Azra Begić  
muzejski savjetnik, povjesničar umjetnosti  
Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo  
JNA 38, 71000 Sarajevo  
tel. 24-106
5. Viktorija Vasev-Dimeska  
kustos u izložbenom odjelu, povjesničar umjetnosti  
Muzej na sovremenata umetnost »Skopje«  
Samuilova b.b. 91000 Skopje  
tel. 235-244
6. Božo Bek  
muzejski savjetnik, povjesničar umjetnosti  
Galerije grada Zagreba — Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb  
Katarinin trg 2, 41000 Zagreb  
tel. 425-227
7. Zdenko Rus  
viši kustos, povjesničar umjetnosti  
Moderna galerija, Zagreb  
Braće Kavurića 1, 41000 Zagreb  
tel. 449-871

#### UPITNIK:

1. Recite nam nekoliko riječi o historijatu muzeja/galerije u kojoj radite: kada je osnovana, kako su se formirale zbirke, koji je njihov sadržaj, koliki je broj predmeta?
2. Koja je koncepcija zbirke/zbirki koje prikuplja vaš muzej/galerija? Akceptirajući materijalne nemo-

gućnosti koje su kronični problem svih naših kulturnih, te i muzejskih ustanova, kakva je otkupna politika vaše kuće? Na koji način upotpunjavate zbirke — stavljate li težište na nabavku djela tekuće umjetničke produkcije, nastojite li da u zbirci zaokružite opus jednog umjetnika? Tko uopće odlučuje o otkupu i kako se on provodi?

3. Koja je koncepcija stalnog postava muzeja/galerije? Kada je on posljednji put mijenjan, odnosno kada planirate njegovu izmjenu? Da li se stalni postav u vašem muzeju/galeriji uopće shvaća kao »promjenjiv dio«? Da li postav prati razvoj umjetnosti u kontinuitetu, pokazujući različite faze rada jednog umjetnika ili samo »ključne« stilove i »najbolje« periode jednog umjetnika? Da li se ide za tim da se prezentiraju najznačajnija imena i djela jednog stilskeg perioda ili se nastoji popuniti fundus i manje relevantnim autorima i djelima?
4. Pojam muzeja/galerije suvremene umjetnosti vezan je za aktuelnu umjetnost odnosno za zložbe. Kakva je izložbena djelatnost vašeg muzeja/galerije, a kakva koncepcija samih izložbi? Kako se izložbe organiziraju i realiziraju? Da li postoji interes za razmjenu izložbi ili učešćem u zajedničkim projektima s drugim srodnim muzejima/galerijama?
5. Rad u muzejima/galerijama suvremene umjetnosti zahtijeva veoma