
JEŠA DENEGRİ

KRITIČKI ODNOS UMETNIKA PREMA MUZEJU

Sukob avangardnih umetnika s institucijom muzeja ispoljava se po prvi put u futurizmu, u poznatim tekstovima Marinetija (Marinetti) i Boconija (Boccioni), a takav isti stav prisutan je i u ponašanju dadaista i pojedinih nadrealista, za koje je muzej faktor čitavog jednog kulturnog sistema kome se oni načelno i globalno suprotstavljaju. Pri tome, pojam muzeja u ovim suprotstavljanjima ima jedan sasvim uopšteni karakter: radi se, zapravo, o muzeju kao simbolu odbrane nekih vanvremenskih i vanistorijskih vrednosti koje se kao takve svesno isturaju kao prepreka zasnivanju i društvenom afirmiranju vitalnih i aktuelnih umetničkih iskaza. Kritički odnos umetnika poslednje decenije prema muzeju odvija se, međutim, u okolnostima temeljito izmenjene situacije: u periodu u kome je došlo do naglog intenziviranja aktivnosti muzejskih institucija, i koji je stoga često bio i nazvan „vremenom muzeja”, muzej prestaje da bude raniji apstraktni simbol i postaje konkretni instrument kulturne politike, dakle instrument koji ima neposrednog udela u samom odvijanju umetničkog života, kao i u njegovom naknadnom i konačnom vrednovanju. Uz to se javlja i jedan simptomatični paradoks: današnji muzeji moderne umetnosti ne samo što više nisu prepreka afirmisanju novih orijentacija, već su oni naprotiv upravo često i bili inicijatori procesa „perpetuiranja avangarde”. Štaviše, pojačavanje aktivnosti u proteklom periodu moglo je i da bude ostvareno zahvaljujući tom kontinuiranom procesu afirmacije i difuzije umetničkih inovacija koje su brže nego ikada ranije dolazile do stadija muzejskih istorizacija. Razlozi ovom stanju bili su u osnovi dvojaki: s jedne strane, stiglo se do objektivnog porasta razine

istorijske svesti o samoj prirodi moderne umetnosti i njenih konstitutivnih svojstava, posebno kada je reč o onim pokretima i pojedincima koji su u međuratnom razdoblju bili meta progona represivnih političkih sistema, dok je s druge strane, strategija opšte liberalizacije koja se razvila unutar savremenog masovnog društva uslovlila tolerantan odnos ili čak prihvatanje stavova koji inače nisu krili svoju osnovnu poziciju osporavanja. U takvom kontekstu funkcija muzeja odvijala se pod znakom određenih kontradikcija: muzeji su, istina, uspeli da sakupe čitave funduse vrednih umetničkih objekata, u pojedinim slučajevima kritičke obrade tog materijala doprinele su raščišćavanju spoznaja o mnogim istorijskim procesima i ispravno su revalorizovali pojedine individualne profile ili čitave pokrete. No, istovremeno muzeji su se iskazivali i kao mehanizmi one kulturne politike koja je težila idejnoj i ideološkoj pasivizaciji, a u određenim momentima otkrivali su se i kao direktni pokazatelji sprege političke i ekonomske vlasti s jedne i kulturne i umetničke birokratije s druge strane.

Činjenice koje govore o preferencijama muzeja moderne umetnosti prema pokretima istorijskih avangardi i neoavangardi nužno nameću sledeće pitanje: koji razlozi rukovode određene krugove novih umetnika da u odnosu na muzeje manifestuju kritičke i kontestacijske stavove. Sigurno je da se ovde ne radi samo o konkurentskim motivacijama koje proizlaze iz već poslovične klime pojedinačnih rivaliteta, snažno prisutnih u savremenim umetničkim zbivanjima. Ovi razlozi imaju u osnovi jednu načelnu dimenziju i sežu zapravo sve do samih korena položaja umetnosti u koordinatama tekućih socijalnih i kulturnih procesa. Simptomatično je, naime, da su se kritički stavovi novih umetnika prema muzejima javili u kontekstu jedne šire duhovne atmosfere osporavanja koja je od sredine prošle decenije zahvatila različite punktove radikalno orijentisanih pojedinaca i manjinskih grupa koje su na temelju iskustava vlastite prakse mogli konstatovati rascep između aktuelnih idejnih težnji i postojećeg institucionalizovanog okvira unutar kojega se neizbežno kreću tokovi savremene kulture. Kritički stav novih umetnika prema muzejima nije, dakle, stav ispoljen protiv kulture u njenom totalitetu, već je to stav ispoljen protiv načina organizovanja pojedinih delova celine tog kulturnog organizma: osnovna činjenica od koje se u toj kritičkoj analizi polazi jeste činjenica alijeniranog statusa aktuelne umetničke produkcije unutar delovanja društvenih mehanizama predodređenih za njenu dalju socijalizaciju. Poznato je, naime, da je okvir u koji se situira ta umetnička produkcija determiniran

s jedne strane ulogom tržišta u obezbeđivanju one ekonomske baze neophodne za permanentnost procesa funkcionisanja celokupnog „umetničkog sistema“, dok s druge strane unutar tog istog sistema deluju i određeni instrumenti vrednovanja (kritika, muzeji) koji rezultatima umetničke produkcije pridaju određen nivo i legitimitet kulturnih (a ne samo materijalnih) vrednosti. Oni krugovi novih umetnika koji su dostigli određeni stepen politizacije svesti dobro su znali da ti instrumenti vrednovanja (dakle kritika i muzeji) ne samo da nisu sasvim neutralni i nezainteresovani faktori, već su to, štaviše, faktori direktno uključeni u procese konstituiranja i diferenciranja kulturnih vrednosti. Odatle se i javio zahtev da se aktivnost novih umetnika ne ograniči isključivo na produkciju finalnih estetskih objekata (koji će nakon odvajanja od ličnosti autora biti pasivno prepušteni interesima koji vladaju u postojećem umetničkom sistemu), već da se istovremeno sa izvršenjem same prakse postavi i problem kritičke analize svih mogućih okolnosti u kojima se ta praksa zasniva i odvija. Taj je zahtev onda neminovno doveo do toga da se u središtu razmatranja pojedinih umetnika pojavilo i pitanje uočavanja samog načina recepcije njihovog rada od strane različitih društvenih i kulturnih instanci koje se njihovim radom posredno ili neposredno koriste.

Četiri teksta koji sačinjavaju ovaj izbor kritičkih stavova umetnika prema instituciji muzeja pripadaju znatno širem području problematizovanja celokupnog „umetničkog sistema“ kao zahvata što su ga novi umetnici poduzeli sa ciljem razgolićavanja tog sistema u rasponu od početne umetničke edukacije pa do krajnjih konsekvenci statusa umetnosti kao jedne od integralnih komponenti dominantnih ideologija. Može se, pri tome, uočiti da ovi tekstovi nemaju karakter nekih impersonalnih, „objektivnih“ analiza, i to objašnjava mestimične nepotpunosti argumentacija pojedinih u njima iznetih teza i konstatacija. Ovi tekstovi nisu prilozi čisto teorijske prirode, već ih treba posmatrati u uskoj vezi s praktičkim radom konkretnih umetnika, sa njihovim vizuelnim ili konceptualnim predloškom koji tek u jedinstvu sa tekstualno formulisanim stavovima čini celinu jedne određene kritičke orijentacije umetničkog ponašanja. Tako je, na primer, rad Daniela Burena utemeljen na svesnom odustajanju ne samo od svake formalne nadgradnje, već i od svake mogućnosti dalje razrade: taj rad čini, naime, uvek ista osnovna konfiguracija naizmeničnih belih i obojenih vertikalnih pruga širine 8,7 cm na podlozi platna ili hartije, pri čemu se takav konstantni vidljivi predlo-

žak uključuje u različite situacije izložbenih (galerijskih i muzejskih) prostora ili pak u različite ambijente vanumetničkog karaktera. Jasno je da ni jedan od standardnih valorizacijskih parametara što se zasnivaju na estetskim i oblikovnim kriterijima ne može funkcionisati pri vrednovanju značenja ideje Burenovog rada. Time on doista uspeva da dovede u pitanje opravdanost primene kriterija koji su bitnoj prirodi ovog rada strani ili suprotni. Stoga je subverzivna intencija Burenovog rada podjednako delotvorna u slučaju kada je taj rad odbačen ili kada je prihvaćen u okviru vladajućih estetskih kriterija. Ipak, istini za volju, treba primetiti da je proliferacija ovog koncepta u mnogobrojnim prilikama već uveliko ublažila njegovo prvobitno kritično dejstvo i, zahvaljujući vrlo istaknutoj poziciji koju je ovaj autor stekao u umetnosti poslednje decenije, učinila ga jednom vrstom „klasike” nove umetničke prakse. Poput Burena, Andre Kadere (André Cadere), takođe, polazi od kritike galerija i muzeja kao specijalizovanih institucija koje svojim privilegovanim društvenim položajem regulišu cirkulaciju i valorizaciju tekuće umetničke produkcije. Štaviše, samim svojim fizičkim izgledom objekta isključivo predviđenog za izlaganje na zidu galerije/muzeja, slika unapred priznaje jurisdikciju onih društvenih snaga u čijoj se prevlasti nalaze ta specijalizovana izlagačka mesta. Da bi izbegao njihovu jurisdikciju, Kadere svoj karakteristični umetnički objekt koncipira kao jednu vrstu štapa (motke) sastavljenog od mnoštva manjih segmenata, a takav objekt više ne podrazumeva izlaganje na njemu posebno predviđenom zidu, već ga sam autor može uneti u bilo koju izložbu ili muzejsku postavku i na taj način prikazati mimo i protiv kontrole onih koji inače vladaju tom izložbom ili postavkom. Kadere, dakle, ne ignoriše ulogu galerije i muzeja, on je spreman da prizna njihovu efektivnu moć u odvijanju umetničkog života, no istovremeno s time on nalazi načina da izbegne njihovu dominaciju. To postiže uz pomoć jedne specifične forme dela, forme koja nije nastala kao rezultat neke estetske ili plastičke invencije, već je uslovljena idejnom i sociološkom dijagnozom funkcije koju u savremenom „umetničkom sistemu” imaju institucije galerija i muzeja.

Među novim jugoslovenskim umetnicima svest o kritičkom suočenju sa različitim instancama postojećeg „umetničkog sistema” ispoljavala se istovremeno u dva komplementarna nivoa: jedno su direktni stavovi sadržani u autorskim tekstovima, drugo su pak indirektne implikacije uključene u samu internu strukturu umetničkog rada. U okviru ovog prikaza moguće je obuhvatiti samo one stavove koji se izričito

odnose na ulogu galerija i muzeja, a takvi su stavovi u otvorenoj kritičkoj formi došli do izražaja u tekstovima Brace Dimitrijevića i Gorana Đorđevića. Služeći se formulacijama kojima namerno želi da izazove polemičku reakciju, Dimitrijević iznosi mišljenje o vremenski ograničenoj problemskoj funkciji umetničkog dela koje brzo gubi onu aktivnu idejnu komponentu i poprima pasivnu dekorativnu ulogu, ali koje uprkos tome uspeva da na veštački način sačuva status jedne relativno dugotrajne kulturne vrednosti, i to upravo zahvaljujući „podlozi” koju tom delu pruža institucija muzeja. Staviše, muzeji najčešće postaju skladišta dela koja poseduju još samo vanjsku formalnu „ljušturu” svoje nekadašnje idejne i duhovne vitalnosti, no društveni prestiž institucije muzeja uspeva (ili makar ka tome teži) da samom fizičkom postojanju tih dela prida iluziju njihove navodne nadistorijske trajnosti. Da bi doveo u pitanje takvu neopravdano privilegovanu funkciju muzeja, Dimitrijević obrće dijagnozu koju je prethodno postavio Buren: muzej, zapravo, nije „okvir” koji automatski garantuje status vrednosti umetničkog dela, već obrnuto, umetničko delo jeste činilac koji pridaje vrednost ambijentu a samim tim i instituciji u kojoj je ono izloženo, što vodi Dimitrijevića ka zaključku izraženom u tezi po kojoj „izlaganjem istih radova u drvenoj baraci i muzeju, baraka postaje kulturno jednako vrijedna kao i grandiozna muzejska palača”.

S druge strane, Goran Đorđević polazi od pretpostavke da je uloga galerija i muzeja u promovisanju umetničkih vrednosti praktično velika i da se ta uloga zasniva na moći i uticaju onih društvenih snaga koje vladaju tim kulturnim institucijama, pri čemu su te snage u stanju da „svoje subjektivne kriterijume proglašavaju objektivnim”. Da bi se eliminisala takva mogućnost manipulacije Đorđević se zalaže za proces u kome bi se „težište vrednovanja nekog rezultata sa nivoa ukusa prenelo na nivo istine (ili stepena istinitosti)”, a taj bi proces mogao dovesti do korenitog preispitivanja celokupnog načina funkcionisanja galerijsko-muzejskog sistema. Konkretno, puteve odvijanja ovog procesa Đorđević vidi u težnji ka što egzaktnijoj konstituciji unutrašnje strukture umetničkog jezika koji bi svojom strogo autonomijom mogao onemogućiti sva iskrivljena i proizvoljna tumačenja, dakle tumačenja koja upravo tom svojom višesmislenošću dozvoljavaju da pojedina značenja formulisana u području umetnosti često budu podvrgnuta interesima vladajućih ideologija.

Kritički stav novih umetnika prema kompleksu galerija/muzej nije čin nekog apriornog suprot-

stavljanja samom postojanju takvih kulturnih institucija, već je to zapravo posledica dijalektičkog uvidanja krajnje složenosti relacija unutar kojih se danas nalaze rad i ponašanje umetnika, relacija u kojima te institucije svakako imaju jednu od važnih uloga. Jasno je, naime, da svaki tretman umetničkog dela kao izolovanog estetskog objekta, dakle kao objekta nastalog i vrednovanog izvan ili iznad realnih kulturnih i društvenih koordinata ne samo da ne vodi nikakvom temeljitijem spoznajnom zaključku, već je i sama težnja za takvim tretmanom umetnosti simptom konformističkih ili čak i otvoreno reakcionarnih pozicija. Neminovno je da savremeni umetnik definitivno odbaci svaku idealističku predstavu o svojoj delatnosti i o svojoj funkciji, a sama realnost istorijskog trenutka postavlja mu zahtev za politizacijom ponašanja u konkretnim društvenim prilikama. No, da bi ta politizacija mogla doista biti efikasna ona treba da krene od temeljnih pretpostavki koje determinišu odvijanje savremene umetničke prakse: od preispitivanja instanci kao što su uslovi obrazovanja umetnika, putevi njihovog uključivanja u kulturni život, kanali socijalizacije umetničkih rezultata itd., jednom rečju od kritičkog uvida u prirodu svih onih okolnosti koje na bilo kakav način utiču na formiranje i dalje izgrađivanje problemske fizionomije savremene umetnosti. Realni uvidi u položaj savremene umetnosti u širem socijalnom kontekstu, otkrivaju faktičke teškoće radikalno orijentisanih autora da u tom kontekstu ostvare doista aktivnu i delotvornu funkciju: dominantne društvene snage koje u kritički usmerenoj umetničkoj praksi prepoznaju opasnosti po njih nepoželjnih idejnih fermentacija, brane se strategijom apsorpiranja i asimiliranja te prakse u zatvorene ambijente kulturnih institucija. Na taj način se konfliktnost konkretnih životnih stanovišta sublimira u pluralističku koegzistenciju različitih umetničkih stilova i tendencija. Očito je da su danas upravo muzeji moderne umetnosti mesta u kojima se predstavlja ili čak odigrava proces te sublimacije i ove su činjenice mnogi kritički orijentisani novi umetnici u potpunosti svesni. No oni bi ujedno trebalo da budu svesni okolnosti da i sama rasprava oko funkcije muzeja jeste u stvari rasprava o jednoj vrsti kulturnih rezervata, pa bi tako svako preneglašavanje karaktera i dometa ove rasprave moglo izazvati nove kontradikcije koje bi još samo potencirale izolovani i alijenirani položaj umetnika u postojećim odnosima moći i uticaja konkretnih društvenih snaga.