

Милан Попадић

Сведок без заштите

Три догађаја из историје музеја

У време кад је осниван Музеј афричке уметности, крајем седамдесетих година двадесетог века, француски историчар уметности Жан Клер запазио је да историју музеја обележавају три догађаја.¹ Први је настанак модерног музеја крајем осамнаестог века, други је појава антимузејских идеологија почетком двадесетог века, а трећи је аутор резервисао за крај двадесетог века, када ће музеји, онакви какве их знамо, нестати. И као што знамо, Жан Клер је погрешио.

Музеји су преживели, добро чувајући своју тајну. Онако како је једно јаје увек сличније другом јајету него ономе што ће се из њега излећи (била то кокошка или ној), тако и један музеј наликује другом више него збирци коју садржи. Ето, и није нека тајна.

Мада, то је замка у коју се често упада. Отишли смо, рецимо, у Музеј технике да се упознамо са развојем часовника. Или, рецимо поново, у Природњачки музеј да сазнамо нешто о природи мачака. Ушли смо – видели, прочитали, чули – и изашли. Шта смо сазнали – сазнали смо, али смо открили и нешто чему се свакако нисмо надали. Часовници и мачке су рођаци, у најмању руку првобратучад, а можда и род рођени. По *музејској линији*, свакако. Музејски предмети, чија је сврха да пружају сведочанства о људској судбини и човековом односу према свету,² неретко су временом уместо сведока постајали потказивачи у корист музејске слике света. А музејска слика света, заводљива каква јесте, у свом центру нема ни човека ни свет, већ музеј и његову заводљивост.

Механизам музејског завођења је познат.³ Но, вратимо се за тренутак нашим часовницима. Откриће механичког часовника (сазнали смо можда у Техничком музеју), као и његова примењивост у „мерењу света”, довело је до једне инверзије, а сходно томе и до чувене метафоре. Бог, стваралац света, постао је „небески часовничар”. Слично томе, крајем осамнаестог века – *први Клеров догађај* – музеј је постао идеални инструмент за „виђење света”. И поново је настала једна

¹ Žan Kler, „Herostrat ili muzej pod znakom pitanja”, *Kultura*, 41, (1978): 29-43.

² Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, (Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993), 120-159.

³ Види: Милан Попадић, „Исходи нове музеологије или како је романописац постао музеолог”, *Култура*, 144 (2014): 128-143.

препознатљивост инверзија. (Инверзије су универзални симптом парадоксалности модерног доба.) Како је музеј постао „слика света”, свет је постао „слика музеја”. Свет је бескрајан у својој различитости. Ипак, да бисмо га схватили (модерни човек стално хоће нешто да схвати), прихватамо да је свет оно што видимо у музеју. Јесте ли видели? Јесмо. Е, то вам је свет, рече музеј. А мачке?

Мачке се не препознају у огледалу. Јер, јасно, у технолошком смислу, музеј је огледало. Зато мачке вехементно насрћу на свој одраз (*други Клеров догађај*). То нисам ја, кажу мачке, то је неко други. И настављају свој напад. И она друга одраз-мачка ради исто. Борба траје. Онда прва – сме ли се рећи *права* – мачка одустаје. Да ли је побеђена? Заплашена? Уморна? Не. Приметила је (сазнали смо можда у Природњачком музеју) да њена противница нема мирис. Отуда није ни важна, не представља претњу. Није то живот, м(ј)ау, м(ј)ау – каже мачка. И оде.

Трећи Клеров догађај из музејске историје, онај који је најавио нестанак музеја какве познајемо за крај двадесетог века, везан је управо за откриће оне наше мачке. Музеју је требало да се догоди живот. Или ће постати његов део (а не његов одраз), или ће нестати. Није Клер крив што је погрешно и што је музеј имао среће. Јер живот се није догодио музеју. Живот се крајем двадесетог века догодио животу.⁴ Уместо музеја каквог познајемо, нестао је живот какав смо знали. Криза појединачних и глобалних идентитета и повезивање свеобухватних друштвених мрежа (не треба имати заблуда, не повезују се људи, већ мреже), увели су живот у нови миленијум. Пррр – прео је музеј, стари мачак – то је игра коју добро знам, то је игра коју сам ја измислио. И тако је преживео.

Путовање на крај модерности

У двадесет првом веку музеј може бити шта год пожелимо. Музеј као форум? Може. Музеј као место партиципације/учешћа? Може. Музеј као разглас гласова који се не чују? Може. Музеј као заговорник различитости? Атлантско-континентални музеј у азијској пустињи? Може, може... Музеј као простор интеграције? Може. А

⁴ Илустрације ради, ево неких аспеката живота који су „дотерали до дуvara” крајем двадесетог века: Daniel Bell, *The End of Ideology*, (Glencoe, Ill.: Free Press of Glencoe, 1960); Roland Barthes, “The Death of the Author”, *Aspen*, no. 5-6 (1967); Arthur C. Danto, “The End of Art,” in *The Death of Art*, ed. Berel Lang (New York: Haven Publishing, 1984); Eric Lawrence Gans, *The end of culture*, (University of California Press, 1985); Hans Belting, *The End of the History of Art?*, (University of Chicago, 1987); Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992); Leon Rosenstein, “The End of Art Theory”, *Humanitas*, Vol. XV, No. 1, (2002); Manuel Castells, *End of Millennium: The Information Age: Economy, Society, and Culture*, (John Wiley and Sons, 2010).

инклузије? Може. Музеј као простор радикалних акција? Може. Музеј као...? Ма, може, може, може, нема потребе ни да се пита. Само под једним условом. Да остане музеј.

Огледало које се разбило крајем двадесетог века, почетком наредног столећа поново је срасло, ту и тамо помало накриво, па отуда и сви поменути одрази. То је могуће, између осталог, зато што установе друштва не одговарају на потребе живота. Ако нам треба музеј као форум, где нам је парламент? Ако хоћемо да чујемо нечујне гласове, где нам је емпатија? Ако нам треба музеј као место инклузије, где су нам социјалне службе? Ако нам треба Лувр, зашто идемо у Абу Даби? Ако бисмо да променимо свет, зашто мењамо музеј?

Ово нису питања на које постоје поуздани одговори. С друге стране, оно што се може са приличном сигурношћу тврдити јесте постојање нарочите везе између света и музеја, везе која је стара сада већ готово два века: „ту ироничну хероизацију садашњости, ту игру слободе са оним стварним како би се оно преобразило, то аскетско изграђивање себе, Бодлер не схвата као нешто што би могло да се догоди у друштву као таквом, односно у политичком телу. Све то може да се догоди само на једном другом месту: оном које Бодлер зове уметност.”⁵

Жан Клер (ах, ево га опет) подсећа нас да је Шарл Бодлер први – у *Сликару модерног живота* из 1845. године – употребио реч модерност не би ли славио уметност и естетику свог времена. Ипак, модерност није апсолут, она је, каже Бодлер, „само половина уметности”, док је друга половина „оно вечно и непромењиво”.⁶ Шта је то што спаја ове половине? На ово питање сам Бодлер ће нам дати одговор у свом есеју „Салон 1846”: „сећање је главни критеријум у односу на уметност; уметност је мнемоника лепог.”⁷ Памћење је, сматра Бодлер, извор стваралаштва; било да је реч о сликарству, поезији или музици, уметник се, оваплоћујући у поетичкој форми мнемоничке садржаје, обраћа меморији оног који уметност конзумира.⁸

Захваљујући овом меморијском потенцијалу, уметност у доба модерности добила је специфичну улогу. Борећи се за самодовољност, аутономију, независност у односу на друштвену стварност, уметност је постала формативни елемент те исте друштвене стварности. „Као један од најизузетнијих модерних европских изума,

⁵ Mišel Fuko, „Šta je prosvetčenost”, *Spisi i razgovori*, (Beograd: Fedon, 2010), 424.

⁶ Žan Kler, „Mera modernosti”, *Odgovornost umetnika*, (Beograd: B. Kukić, Čačak: Gradac, 2006), 15.

⁷ Šarl Bodler, “Salon 1846”, (Beograd: Narodna knjiga, 1979), 136.

⁸ Упореди: J. A. Hiddleston, *Baudelaire and the Art of Memory*, (Clarendon Press - Oxford, 1999), viii; Michael Fried, “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984): 510-542.

„уметност’ је најефикаснији идеолошки инструмент за ретроактивно писање историје људског друштва”, сматра Доналд Прециози.⁹ Другим речима, уметност је у модерном добу добила вредност сведочанства, а музеј је постао њен храм. Храм уметности, али и храм модерности. Пред *модерне* људе тако је постављен још један, па можда и једини, а још увек неиспуњени задатак: живети у садашњем времену; бити модеран; бити савремен; бити *овде и сада*. „Изазивам било кога да ми покаже комадић лепоте који не садржи ова два елемента”, пише Бодлер.¹⁰

Тако доба модерности карактеришу два пола уважавања: уважавање тежње за новим, за напретком, за развојем, речју – за *прогресом* и уважавање тежње за чувањем, за историзацијом, за колективном меморијом, речју – за *музејом*. Иако наизглед супротне, оне припадају истој просторно-временској матрици. На пример, прогрес – развој током времена – не можемо разумети без памћења и историзације који су основи спознаје времена (како знамо да је нешто ново, ако се не сећамо старог?). С друге стране, потреба да се „нешто” запамти и музеализује јесте последица опасности да се то „нешто” може заборавити и нестати из развојног процеса модерног друштва. Стога се музеј и прогрес могу означити као два пола модерности која су у стању међусобног произвођења. Овај однос, иако можда очигледан, свакако није једноставан. Диктат перманентног развоја представља стално стање промене, па је тежиште предмета музеализације непостојано; са друге стране, издвајање ради чувања представља потенцијалну опасност за издвојено, јер оно издвајањем бива истакнуто, а истицање ствари чини препознатљивим, те и потенцијално угроженим и грозничавим. У *Историјско-филозофским тезама* Валтер Бењамин описује растрзаног анђела историје, стварајући готово незаобилазни *топос* критике модерности:¹¹

„Кле има слику која се зове Angelus Novus. На њој је приказан анђеоло који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разгорачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђеоло историје. Лице је окренуо прошлости. Оно што ми видимо као ланац

⁹ Donald Preciozi, „Zbirke/Muzeji”, *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. R. S. Nelson – R. Šif, (Novi Sad: Svetovi 2004), 488.

¹⁰ Цитирано према: D. Carrier, *The Display of Absolutely Contemporary Art in the J. Paul Getty Museum*, in: *Museum Skepticism: A History of Art in Public Galleries*, Durham, NC 2006, 165.

¹¹ На пример, следећи Бењаминов навод цитиран је чак у три рецентне студије које се баве односом прошлости и модерности: Svetlana Bojm, *Budućnost nostalgije*, (Beograd: Geopoetika, 2005); Manfred Osten, *Pokradeno pamćenje*, (Novi Sad: Svetovi, 2005); Hal Foster, “Arhivi moderne umjetnosti”, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, (Zagreb: VBZ, 2006), као и у безброј других старијих прилика. Значи ли овај опис још увек нешто или је постао празни означитељ?

догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би застао, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђео више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа, док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.”¹²

Истовремено, или бар у истоветном контексту међуратног периода, али са друге стране Антлантика, Алфред Бар формираће један од најутицајнијих телеолошких модела модерне уметности – чувени дијаграм развоја апстрактне уметности – који ће се наћи на корицама каталога изложбе *Cubism and Abstract Art* приређене у Музеју модерне уметности у Њујорку 1936. године. Оно што ми видимо на Баровом дијаграму, а уместо Бењаминове олује, јесте – „напредак на делу”. (Ако бисмо хтели да се поиграмо формалним метафорама, могли бисмо рећи да Баров дијаграм и личи на олујне облаке из којих севају муње узрокујући нова и нова пражњења). Механизам овог напретка је јасан, познат историјскоуметничким методама периодизације, али Барова иновативност лежи у спремности да у „историју” укључи и најближу прошлост: „Под ‚историјом’ обухватам оно што се десило јуче, као и оно деценијама или миленијумима уназад, спој омогућен изузетно убрзаним развојем критичких и документарних процеса насталих последњих година.”¹³ Другим речима, историја није нешто што оставља усамљене рушевине за собом, већ процес у коме и *ми* (савременици) учествујемо, нешто што хрли ка „свом циљу” и коме је сваким моментом – оним од пре миленијума, деценије или од јуче – све ближа.

Спајајући различите инструменте и симболе модерности, музеј тако постаје аутономно и средишње место у промовисању савремености и њених вредности. Концепт музеја, захваљујући свом уобичајеном телеолошком карактеру (који нас *непогрешиво* води према *непоречивој* модерности као квинтесенцији савременог живота), у стадијуму архитектонске артикулације, као „модерни церемонијални споменик”, постаје део класе објеката којој припадају храмови, цркве, светилишта.¹⁴ Кретањем посетиоца (као у сакралним формама) успоставља се неопходна дијалектика

¹² Valter Benjamin, *Eseji*, (Beograd. Nolit, 1974), 83.

¹³ „I should explain that by ‘history’ I mean to include what happened yesterday as well as decades or millenniums ago, an inclusion made practicable by the extraordinary acceleration of both critical and documentary processes in recent years” – Alfred H. Barr, Jr., “Modern Art Makes History, Too”, *College Art Journal*, Vol. 1, No. 1 (Nov., 1941), 3.

¹⁴ Carol Duncan, Allan Wallach, „Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: Iconographical Analysis”, *Marxist Perspectives* 4, (1978): 28.

и реконструише се пројектовани наратив. Тако је простор модерног музеја најчешће заснован на повезивању неколико врста простора: конструисаног простора грађевине, физичког простора амбијента и имагинарног простора уметности. Симултаним доживљајем различитих просторних инстанци омогућена је „архитектонска шетња” (*promenade architecturale*), изведена из концепта просторног тока. Посетилац који, вођен дијалектиком простора, спроводи ову „шетњу” у оквиру самодоволне *беле галеријске коцке*. Притом је константно усредсређен на музејски експонат, као да уопште не обраћа пажњу на то *где* је дело изложено и *како* је до њега стигао, јер, на крају крајева, све изгледа као да је, у оквирима свога аутономног система, „на своме месту”.¹⁵

Пукотина као почетак

Тек постављањем запрека у простору и препрека току кретања, посетиоцу постаје јасно да је његова стаза већ умногоме уцртана. Он бива одвојен од дела, али, парадоксално, тек тада пажљивије обраћа пажњу на то где се то дело налази. Послужимо се примером из „архива модерне уметности” – поставком изложбе *The First Papers of Surrealism*, одржане у Њујорку 1942. године. Њен „кустос” био је главом и духом Марсел Дишан. У просторији са изложеним експонатима групе надреалиста, Дишан се попут наше мачке поиграо клупком и развукао неколико стотина метара канапа, учинивши тако просторију *наизглед* непроходном и несагледивом:

„ ... Дишанова инсталација као што негира функције традиционалне галерије (неутрална изложба уметничких дела), тако и конкретизује присуство институције као неизбежног оквирног реди-мејда. Коначно, Дишанова инсталација функционише као део упорне номадске естетике која регулише геополитичко расељавање. Она сукобљава покрет надреализма у егзилу према компензујућој митологизацији и трага за насељивим простором. Њен лавиринтски оквир провоцира одомаћене развојне токове који су се појавили у надреалистичкој идеологији, естетици и уметничким техникама 1942. године.”¹⁶

¹⁵ Упореди: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, (University of California Press, 2000).

¹⁶ T. J. Demos, „Duchamp's Labyrinth: The First Papers of Surrealism 1942”, *October*, 97, (Summer 2001): 118.

Оставимо надреализам по страни и приметимо да је, учинивши простор „видљивим”, Дишан ефектно показао да музејски/галеријски домен није неутрално, безинтересно поље, већ механизам управљања кретањем и погледом посетиоца, те, на крају крајева, оно што директно утиче на перцепцију експоната, али и иницира могућност другачијег гледишта. У Дишанову „мрежу” ухваћени су и Бењаминов *анђео историје* и Барова самоуверена дијаграмска прогресија. У овој дедаловској поставци, а опет сасвим дишановски, постало је јасно да су и лавиринт (простор заточења) и Аријаднина нит (средство избављења) дело истог творца. Чини ли нас то нервозним?

Бити нервозан значи бити модеран, рецимо злоупотребљавајући Кјеркегора. Отуда и стално анксиозна модерност има једну неутаживу потребу – потребу за заштитом. Оружјем или контрацепцијом, архивима или музејима, свеједно. И да бисмо били сасвим уверени да смо заштићени, потребни су нам и сведоци који ће то потврдити. Између осталих и музеј – сведок, кум модерности. А кум није дугме, већ бог на земљи, како нас саветује збирка пословица. Можда је зато за време нарочитог модернистичко-уметничког експеримента (како га разуме Борис Гројс),¹⁷ дакле, за време Стаљиновог Совјетског савеза, једна изрека наводно стекла нарочиту популарност.¹⁸

Она каже: *Врѐт как очевидец*, или: лаже као сведок. Звучи ли познато?

Није ли све то добра стара модерност, добра стара уметност и њихови добри стари заштићени сведоци? Шта ради сведок? Заштићен какав јесте, он и сам уједно штити један поглед на свет. Другим речима, тај мали, скромни и, тек ето, заштићени сведок суверени је владар Платонове пећине. Он сведочи о музејској слици света којом смо започели овај текст. То је часовничар чијим се очевидом мери време. Може ли он иступити из времена? Може ли престати да буде модеран? Може ли остати без заштите? Да ли укидање заштите значи уједно и ослобођење? О слободи не вреди говорити. Тек, једно је сигурно: онај ко је без заштите мора да гледа сопственим очима, јер другог избора нема.

Прихвата ли уметност – то „омиљено чедо модерности”¹⁹ – ову незахвалну улогу, улогу незаштићеног сведока? Коначно, улога је можда незахвална, али и заводљива: да својим „незаштићеним” (наивно би било рећи *невиним*) погледом отвара

¹⁷ Борис Гројс, *Стил Стаљин*, Београд: Службени гласник, 2009.

¹⁸ У њену „традиционалност” се може сумњати. Забележена је у мемоарима Димитрија Шостаковича, а популарисао је Џулијан Барнс у својим романима. Отуда и сумњичавост.

¹⁹ Види: Slobodan Mijušković, *Prva „poslednja 'slika'”*, (Београд: Geopoetika, 2009).

пукотину у огледалском свету музеја. А пукотине, ма како мале, неопходне су нам. Кроз њих улази светлост.²⁰ Потражимо их.

Библиографија/Bibliography

- Barr, Jr., Alfred H., "Modern Art Makes History, Too", *College Art Journal*, Vol. 1, No. 1 (Nov., 1941): 3-6.
- Benjamin, Walter, *Eseji*, Beograd. Nolit, 1974.
- Bodler, Šarl, *Slikarski saloni*. Beograd: Narodna knjiga, 1979.
- Гројс, Борис, *Стул Стаљин*, Београд: Службени гласник, 2009
- Carrier, David, *Museum Skepticism: A History of Art in Public Galleries*, Durham, 2006.
- Demos, T. J., „Duchamp’s Labyrinth: *The First Papers od Surrealism 1942*”, October 97, (Summer 2001): 91-119.
- Duncan, Carol, Allan Wallach, “Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: Iconographical Analysis”, *Marxist Perspectives* 4, (1978): 28-51.
- Fried, Michael “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984): 510-542.
- Fuko, Mišel, *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon, 2010.
- Hiddleston, J. A. *Baudelaire and the Art of Memory*, Iarendon Press - Oxford, 1999).
- Kler, Žan, „Herostrat ili muzej pod znakom pitanja”, *Kultura* 41, 1978, 29-43.
- Kler, Žan, *Odgovornost umetnika*, Beograd: B. Kukić, Čačak: Gradac, 2006.
- Maroević, Ivo *Uvod u muzeologiju*, Zagreb : Zavod za informacijske studije, 1993.
- Mijušković, Slobodan, *Prva „poslednja 'slika'“*, Beograd: Geopoetika, 2009.
- O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000.
- Попадић, Милан, „Исходи нове музеологије или како је романописац постао музеолог”, *Култура*, 144 (2014): 128-143.
- Прециози, Доналд, „Збирке/Музеји”, *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон – Р.Шиф, Нови Сад: Светови 2004.

²⁰ „There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in.” – Leonard Cohen, „Anthem”, *The Future*, 1992.