

Nikola Krstović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PREISPITIVANJA MEĐUSOBNIH ODNOSA:
„PROŠIRENI” MUZEJ I SAVREMENA UMETNOST***

Apstrakt:

Koncept „proširenog” muzeja i predlog nove IKOM-ove definicije muzeja koja bi trebalo da je u saglasju s vrednostima dvadeset prvog veka inspiriše polemike o poimanju savremenosti i mesta savremene umetnosti u predloženoj strukturi. Položaj savremene umetnosti u sferi (institucionalizovanog) kolektivnog pamćenja i pitanje kako viđenje savremenosti preoblikuje muzeje, a kako muzeji poimaju savremenost u fokusu su ovog teksta. Kroz studije slučaja muzeja savremene umetnosti u Poljskoj i Srbiji, razmatra se i cho globalnih dilema o odnosu muzej–zajednica i savremenost–društvo, pozicije moći i instrumentalizacije u procesima kreiranja budućeg sećanja.

Cljučne reči:

„prošireni” muzej, savremenost, zajednice, muzeologija, savremena umetnost, Poljska, Srbija

* Rad je nastao kao rezultat istraživanja u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa).

„Prošireni” muzeji i proširenje definicije?!

Muzejski s(a)vet je poslednjih godina bio zaokupljen debatama o novoj ulozi muzeja u razvoju zajednica i savremenijim modelima dijaloga između prošlosti i sadašnjosti. Ishod je predlog nove definicije muzeja koja se odriče tradicionalne forme (šta *je* muzej) a dvoumi oko nove, gotovo motivacione (šta *bi trebalo da je* muzej). Novom predlogu prethodilo je nekoliko skupova. Jedan od njih, održan u Varšavi (ICOM 2017), fokusirao se na promišljanje dva ranija dokumenta: 1. *Odgovornost muzeja prema pejzažu* (ICOM 2016) i 2. šendženska *Deklaracija o muzejima i kolekcijama* (UNESCO 2016). Rezultat je zbornik u kojem se „prošireni” muzej definiše kao institucija koja oblikuje aktivan, bilateralan odnos sa svojim društvenim okruženjem postajući tako centar specijalizovanog znanja. „Prošireni” muzej, kombinujući nasleđeno sa onim što vidi kao horizont budućnosti, pre je ekonomski i humanistički pristup nego teoretski. Iz ugla operativnog planiranja i upravljanja ovaj „preduzetnički” muzej nije okrenut samo prikupljanju već i stvaranju vrednosti u svom okruženju. Vrednosti mogu biti edukativne, etičke, naučne i umetničke, ali i merljive po broju događaja, saradnji, prihoda. *Bilateralni odnos* (muzej–zajednica) odnosi se na promociju svesti o ulozi muzeja kao organizatora društvenog života i doživljava se kao investicija sa *odloženim profitom* (Folga-Januszewska 2018, 9–11).

Po Milanskoj rezoluciji, odnos „proširenog” muzeja i kulturnog pejzaža doprinosi i razvoju simboličkih okvira: „kulturni pejzaž postaje instrument procene šta mora biti zaštićeno, unapređeno i predato budućim generacijama bez preispitivanja, kritika i promena” (ICOM 2016). Cilj Rezolucije je ambiciozan. No, setimo se, i Tomislav Šola se bavio bliskim konceptom *totalnog* muzeja (Šola, 2014), ali i Zbinek Stranski (Zbynek Stransky), kao jedan od očeva osnivača muzeologije, što evocira Fransoa Meres (Francoise Mairesse) u svom tekstu u pomenutom zborniku (Mairesse 2018). Stranski je formulisao zadatak muzeologije kao spoznaju i identifikaciju dokumenata realnosti koji na najbolji način reprezentuju društvene vrednosti, čime se garantuje izbor, prikupljanje i prezentacija u interesu društvenog razvoja. Bulatović govori o „ekspanzivnom muzeološkom modelu, danas ne bez razloga zastupljenom u teoriji, u kome svaki predmet/činjenica/stvarnost jeste/može biti muzealija/muzealnost, jer je već svojim postojanjem/prisustvom uključen u izgradnju totaliteta” (Bulatović 2017, 163). Ovo diskvalifikuje muzej kao ekskluzivnog imaoca prava na kolektivnu memoriju i postavlja ravnopravan odnos zajednice i muzeja kao relevantan izvor. Problematično u operativnom smislu je to što muzejska praksa, iako se načelno zalaže za dijalog sa zajednicom (savremenim realnostima), suštinski istrajava u poziciji moći čuvajući prava da selektivno pohranjuje pamćenja i instrumentalizuje sećanja.

Novi IKOM-ov predlog definicije muzeja, kojoj je cilj bio harmonizacija sa govorom/vrednostima dvadeset prvog veka, kritikovan je kao idealizovana vizija i politizovani manifest, iako se „rodio” u participativnom procesu (ICOM 2019a). Predlog nove definicije (u prevodu autora) glasi:

„Muzeji su demokratizujući, inkluzivni i višeglasni prostori kritičkog dijaloga o prošlostima i budućnostima. Prepoznajući i baveći se konfliktima i izazovima današnjice, oni se odgovorno staraju o artefaktima i primercima značajnim za društvo, čuvaju raznolika pamćenja za buduće generacije i garantuju jednaka prava i jednak pristup nasleđu za sve ljude.

Muzeji ne ostvaruju profit. Oni su participativni i transparentni i rade u aktivnom partnerstvu sa raznolikim zajednicama i za njih kako bi prikupljali, čuvali, istraživali, tumačili, izlagali i uvećavali razumevanje sveta u cilju doprinošenja ljudskom dostojanstvu i socijalnoj pravdi, svetskoj jednakosti i planetarnoj dobrobiti.” (ICOM 2019b).

Može se ovom predlogu štošta prigovoriti. U mnogim od preko dvesta pedeset pristiglih predloga očita je ipak težnja da se definicija konstruiše apstraktnije, kao u primeru: „Muzej je mesto koje omogućava ljudskom mozgu da se razvije, transformiše i zasija kroz izložbu predmeta koji nose breme vremena, kulture i iskustva koji prevazilaze i brišu sve linije koje je ljudska vrsta iscrtala kako bi se međusobno razdvojila” (ICOM 2019a). No za nas je izazovnija sintagma iz zvaničnog predloga „konflikti i izazovi današnjice”.

Savremena umetnost i savremeni(ji) muzeji

Institucija muzeja savremene umetnosti, čini se, ulazi u fazu klimaksa razvojem novih modela u Aziji, Amerikama i Evropi i nadnacionalnih franšiza. Međutim, činjenica je da muzeji savremene umetnosti ne nalaze uvek zajednički jezik, a ni interes sa muzejskim asocijacijama, i da radije stvaraju sopstvenu nego slede zajedničku viziju posl(ov)anja. Neretko obrazloženje je da su muzeji savremene umetnosti „mutanti” nastali iz braka dva segmenta kulture: nasleđa i stvaralaštva. To je ipak konzervativan stav: razvojem muzejske scene sedamdesetih (nove teorijske paradigme u muzeologiji i nove umetničke i kustoske prakse) i devedesetih godina dvadesetog veka („virus” interdisciplinarnosti, ICT, pojačane brige za okruženje) „mutanti” počinju značajno da utiču na globalne smernice funkcionisanja muzeja.

Pokušaji klasifikovanja savremene umetnosti i savremenosti nefunkcionalni su u smislu sagledavanja sveukupne raznolikosti globalnih inicijativa. *Savremeno* se može tumačiti kao operativna fikcija kojom se razdvaja prošlost od sadašnjosti, ali se ne prepoznaje već projektuje izvesna savremenost koja će tek doći (Osborne 2013, 24 i 2014), ili pak „bremenita sadašnjost originalnog značenja *moderno*, ali bez posledičnog ugovora sa budućnošću” (Smith 2006, 703). Prisetimo se i prakse: „tenzija” u tumačenju odnosa moderno–savremeno rezulturala je promenom imena Instituta za modernu umetnost u Bostonu (Gibo 2013), ali osnivanjem Gradske

galerije savremene umetnosti u Zagrebu, sredinom dvadesetog veka. Savremenost karakterišu sumnja, oklevanje, neizvesnost, neodlučnost, a *odlaganje* (akcije) može biti večno. Savremenost je stanje zarobljenosti u dosadnoj sadašnjici, u kojoj se većito planira budućnost i iznova ispisuje prošlost, višak (istorijskog) vremena koji se (ne) troši kao u repetitivnom video-radu (*video-loop*) (Groys 2009, 2–3). Kler Bišop (Claire Bishop) pozicionira savremenost kao težnju za usklađivanjem višestrukih privremenosti na političkom horizontu. Umesto tvrdnje da su mnoga ili sva vremena prisutna u svakom istorijskom predmetu, potrebno je zapitati se zašto se određene privremenosti pojavljuju u izvesnim umetničkim delima u specifičnim istorijskim momentima. Iako bi ovaj pristup mogao biti shvaćen kao oblik prezentizma, cilj je demontiranje relativističkog pluralizma sadašnjeg trenutka u kojem se svi stilovi i uverenja smatraju podjednako validnim (Bishop 2013, 23). Grojs mobilise još jedno, drugačije, značenje: *sa-vremenost* ne znači neminovno *biti prisutan*, *biti ovde-i-sada*. Savremenost se može razumeti kao *comrade of time* – saradnja s vremenom, pomoć kada vreme ima svoje probleme i poteškoće (Grojs 2009, 5).

Ovo otvara pitanje kako muzej razume ideju savremenosti. Prva opcija je stvaranje kritičke samosvesti o kolekciji i instituciji. Obrise ovog pristupa na globalnom nivou mogli smo videti u kulturno-istorijskim muzejima kroz kurirane intervencije Takašija Murakamija (Takashi), Džefa Kunsa (Jeff Koons) i Ksavijera Velona (Xavier Vailhan) u Versaju, ili Jana Fabra (Fabre) u Luvru, *VJ-ing* i video performanse Pitera Grineveja (Peter Greenaway) u Rajks muzeju tokom renoviranja, ali i u onima koji u svom fokusu imaju savremeno stvaralaštvo, kakva je bila izložba *Granica svetova* (Le Bord des Mondes) u Palati Tokio (Palais de Tokyo) u Parizu (Krstović 2016). Projekat *Percepcije* Galerije Matice srpske i Britanskog saveta ukazao je na mogućnosti ovog modela u tumačenju savremenih pitanja koje preokupiraju društvo u Srbiji (GMS 2018). Druga opcija je otvoren i operativan odnos sa okruženjem. To može voditi paradoksu: muzej savremene umetnosti, na primer, uopšte ne mora biti u harmoniji sa vrednostima koje se percipiraju kao savremene. Ovim pitanjem ćemo se detaljnije baviti u radu.

S druge strane je zanimljivo posmatrati kako neko iz pozicije sadašnjeg stvaraoca ali, po sopstvenom ubeđenju ne i savremenog umetnika, razmatra pitanje savremene umetnosti. Kćerka istaknutog Ljube Popovića, Adriana Popović, navodi da joj je bilo prilično teško da prati diskusije s obzirom na to da (se) nije smatrana/ smatrala specijalistom. Biti „izvan (ili protivnik) sistema ili reći bilo šta protiv savremene umetnosti etiketiralo ju je kao konzervativnu ili čak fašoidnu” (Popović 2016, 127). Pozicija autsajdera bila je uslovljena neprepoznavanjem modela, ideja i vrednosti po kojima se savremena umetnost ne manifestuje samo u radovima već i u njihovoj funkciji u svetu, u modelu njihovog izlaganja, ulozi koju posrednici i umetničko tržište (moraju da) igraju (Heinich 2014, 99). Jačanjem uloge posrednika (i kapitala) raste i distanca između koncepta savremenog u umetnosti i generalne publike, kao i sveukupnog razumevanja funkcionisanja odnosa, pa u „krugu (pre) poznavanja” mesto druge najvažnije karike preuzimaju trgovci i kolekcionari

umesto kritičara i kuratora (Bownes 1989, 37). No i pozicija kolekcionarstva se menja: milijarder Dakis Joana (Joannou) uplovljavao je svojom jahtom, čiji dizajn potpisuje Džef Kuns, čime je započelo pretvaranje malog grčkog ostrva Hidra u globalni rezidencijalni umetnički *hub*. Po rečima Joana, antikolekcionara dela, ali „kolekcionara umetnika” „kolekcioniranje umetnina je sebičan pristup koje odvaja delo i publiku” (Freeman 2019). Ne treba pak zaboraviti da je Joana član borda direktora njujorškog Novog muzeja, i to od momenta izlaganja njegove kolekcije na tri sprata koje je kurirao, opet, Kuns. Poslednju deceniju obeležavaju izrazita preplitanja kapitala i savremene umetnosti upravo u muzejskom polju: diler umetninama, Džefri Dič (Jeffrey Deitch), imenovan je za direktora Muzeja savremene umetnosti u Los Anđelesu (MOCA), a MoMA redovno izlaže poslednje akvizicije bogatijih članova borda. Posmatrajući globalnu panoramu muzeja savremene umetnosti stiče se utisak da je ono što ih objedinjuje ne toliko briga za kolekciju, istoriju ili misiju koliko uverenje da je *savremenost* stvar imidža i dobre slike u javnosti.

Vratimo se na pitanje kako muzej savremene umetnosti može biti savremena institucija bez iluzije da je rešenje aksiom čitljiv već u samom imenu. Studije slučaja u Španiji, Holandiji i Sloveniji, koje analizira Bišopova, ukazuju na veći potencijal muzeja sa istorijskom zbirkom za istraživanja neprezentističke multitemporalne savremenosti u odnosu na globalna bijenala koja ostaju zarobljena u ideji afirmacije *zeitgeist*-a. Njih vodi *osećaj* za sadašnje društvenopolitičke neuralgije: islamofobija i neuspeh socijalne demokratije, kolonijalna krivica i diktatorska era, balkanski ratovi i kraj socijalizma. To su primeri osmišljenog operativnog odnosa sa zajednicom i alternativa privatnim ili privatizovanim muzejima savremene umetnosti kreativno i intelektualno obogaljenim oslanjanjem na izložbe-spektakle. Ono što ih izdvaja jeste multitemporalno viđenje istorije i umetničke proizvodnje izvan nacionalnih i disciplinarnih okvira (Bishop 2013, 29–54).

Rubovi „sveta”, rubovi logika

Procesi na periferijama globalne moći, kojima nedostaje integritet aktivne zajednice, oslanjaju se na simulacije institucionalnog tumačenja (sopstvene) savremenosti. U tom svetlu ćemo i razmatrati paralele između (ponovo) otvorenih muzeja u Poljskoj i Srbiji.

Početak novog milenijuma u Poljskoj okarakterisan je kao „eksplozija” ne samo muzeja već i centara savremene umetnosti. Ovi drugi su pre funkcionisali kao laboratorije privilegovane da komentarišu savremenost i trenutne društvene probleme ubrzano menjajućeg društva bez tereta prošlosti i stalne postavke (Jagodzińska 2015, 91). Nacionalni program u kulturi *Znaci vremena* imao je veliku ulogu u stvaranju nacionalne kolekcije bazirane na regionalnim, promociji poljske savremene umetnosti, preispitivanju tradicije pokroviteljstva, angažovanju različitih društvenih grupa kroz kulturu i umetnost, korišćenju umetnosti kao sredstva za

iniciranje socijalnog dijaloga i razvoja civilnog društva i, konačno, razvoju tržišta (Znaki czasu 2004).

Politika je, naravno, imala veliki uticaj: Poljska je postala članica EU 2004. godine. Sistemsko ulaganje u rekonstruisanje ili osnivanje novih muzeja u zemljama Višegradske grupe, a u Poljskoj naročito, ovenčano je značajnim evropskim nagradama tokom 2016. godine.¹ No kako je proces razvoja bio mahom forsiran od strane političkih elita u cilju preoblikovanja slike o prostoru „iza Gvozdene zavese” i verifikacije pripadnosti evropskoj kulturi, obelodanjivao je i nespretne primere promišljanja savremenosti. Distancirajući se od debate o umetnosti koju kolekcionira i prezentuje (moderna ili savremena) i naglašavajući misiju suočavanja sa savremenošću i stvaranja veza umetničke scene/realnosti i publike, muzej u Vroclavu poneo je ime Savremeni muzej (Muzeum Współczesne Wrocław) (Krajewski i Monkiewicz 2007, 5). Međutim, metodologija rada je ta koja određuje da li je ustanova savremena, ne ime. Paralelan i simptomatično sličan primer imamo i u Srbiji – (ranije Moderna, danas) Savremena galerija u Subotici je doskoro bila percipirana kao (metodološki) savremena ustanova.

Burne rasprave o mestu na kojem će se nalaziti krakovski Muzej savremene umetnosti – MOCAK (Muzeum Sztuki Współczesnej) rezultirale su kompromisnim rešenjem. Napuštenu „fabriku” Oskara Šindlera delile su dve ustanove: istoimena franšiza Istorijskog muzeja Krakova (Muzeum Historycznego Miasta Krakowa), čiji je fokus sećanje na Holokaust i katkad kontroverzna uloga Poljaka u zločinu, i MOCAK (Jagodzińska 2014, 42). Najbolju ilustraciju ovog kompromisa dao je Firentinac Klaudio Nardi (Claudio Nardi), pobednik konkursa za dizajn MOCAK-a: „Ideja da se [fabrika] preobrati u mesto posvećeno umetnosti, kulturi i savremenim vremenima pokazuje da pamćenje može postati vodeći princip na putu za budućnost” (Nardi 2011, 31). Prvi projekat Muzeja bio je međunarodni i imao je simboličan naziv: *Istorija u umetnosti* (Historia w sztuce). Cilj je bio istražiti načine na koje istorija utiče na konstruisanje identiteta društva i pojedinaca, ali i na kontradiktorna umetnička tumačenja naizgled opšterazumljivih problema. Izložba je trebala da razotkrije umetničke mehanizme koji omogućavaju raznolikost vizija – fascinacija raznolikošću pristupa i interpretacija stvara osnov za toleranciju (MOCAK 2012). No koliko god angažovano izgledao kuratorski napor da u fokus postavi raznolike analize odnosa savremenosti i disciplinarnosti, rezultat je bio već istrošen narativ prilagođen perspektivama projektnog menadžmenta.

Narednim projektima rasprave su makar ušle u prostor kontrolisane provokacije. Izložba *Poljska – Izrael – Nemačka: Iskustvo Aušvica danas* (The Experience of Auschwitz Today) (2015) akcentovala je personalizovane priče kroz tri perspektive u čijem središtu je užas konclogora, a ne Holokaust kao fenomen. Ipak,

1 Poljska je, zapravo, oborila sve rekorde: to je jedina zemlja čiji su muzeji (Polin, Muzej emigracije, Muzej solidarnosti i Krikoteka) u istoj godini dobili najprestižnija priznanja Saveta Evrope, EMYA, EMA, EUHA. Na osnovu tromesečnog istraživačkog projekta autora *East&W/Rest* 2017. godine sprovedenog u Međunarodnom kulturnom centru u Krakovu u okviru programa Thesaurus Poloniae.

show „je ukrao” video-rad *Berek* (dečja igra, *Šuga*) Artura Žmijevskog (Zmijewski). Jedan od najznačajnijih radova poljske kritičke umetnosti Holokausta devedesetih (Skowrońska 2015) provocirao je javnost predstavom grupe golih muškaraca i žena koji igraju šugu u gasnoj komori bivšeg nacističkog kampa. Reakcije jevrejskih zajednica i organizacija suštinski su bile usmerene na problematičan odnos umetnosti prema „njihovoj” baštini. Ali performativnost spora je bila ono što izdvaja ovo umetničko delo od ostalih, a ne njegova (re)prezentativnost. Rad je izolovan u posebnu sobu uz oznaku da nije prikladan za maloletnike (Jagodzińska 2018, 127). Ukoliko *savremenost* umetnosti tumačimo utopijski, isključujući performativnost odnosa zajednica – prošlost – delo, prvobitna *loop* forma, koju je Grojs kritikovao kao primer nepodnošljive savremenosti, činila je delo gotovo banalnim. Kako je delo/postavku nemoguće posmatrati izvan ideološkog i kulturnog konteksta, a imajući u vidu promenjenu političku klimu u Poljskoj, koja je sve više i sve otvorenije naginjala ekstremnoj desnici, praćenu zakonskim zabranama pominjanja Holokausta i poljskog učešća u njemu u vannaučnom i vanumetničkom kontekstu (Krstović 2018a, 87-90), promena modela izlaganja predstavljala je ustupak pred aktuelnim (globalnim) političkim prtiscima na muzeje uprkos javnim protivljenjima (Krstović 2018b, 8-9). Međutim, ne treba svu „krivicu” pripisati političkim centrima moći. Moć savremene kulture (a setimo se *Deklaracije o kulturnoj raznolikosti* /UNESCO, 2001/ koja kulturu definiše kao totalnost kulturne memorije i kreacije) eksponencijalno raste tako što uspešno pri/u-svaja sve različitosti, pobune i „sistemske iskorake” kreirajući svet „totalitarizma u pluralizmu koji harmonizira” u kojem najkontradiktornija dela i istine mirno koegzistiraju u indiferentnosti (Markuze 1989, 71). Uticaj političke moći vidljiv je samo zbog toga što politika vešto manipuliše relativnošću pojma kulture. Oslanjajući se na Markuzeove (Herbert Marcuse) ideje, termin civilizacija odnosi se na, u najkraćem, nužnost i operacionalizam (u koji bi se svakako svrstala politika), dok se kultura pak odnosi na intelekt i duh. Kako su političko-ekonomsko-finansijski sistemi koji usmeravaju ideologije razvoja civilizacije sveobuhvatni, savremenost karakteriše politička operacionalizacija kulture, te time civilizacija preuzima, kupuje i prodaje umetnost. Stoga se i savremena kultura predstavlja kao inkluzivan sistem čiji je ideal jednakost. U realnosti pak postoji ogroman klasni antagonizam, a u simulaciji prevazilaženja protivurečnosti savremenog sveta i kultura i umetnost ne samo da ne najavljuju promene već rade u cilju održavanja sistema (Todorović 2016, 121-123).

Igrokazi o disfunkcionalnim odnosima muzeja i sveta

Nasumično „hvatanje koraka” obodā Evrope sa imaginarijizovanom „normalnošću” globalne civilizacije/kulture preslikava se i na muzejsku operacionalizaciju ideje savremenosti, savremene umetnosti i baštinjenja. Rudnik uglja u Katovicama – nekadašnji simbol identiteta i prosperiteta – izabran je za novu

lokaciju Muzeja Šlezije (Śląskie) koji je, iako muzej umetnosti i istorije, usmerio fokus na savremenu umetnost. To je model revitalizacije (kulturnog) okruženja poduprt smernicama „proširenog” muzeja i simplifikovanim shvatanjem sličnih poduhvata čiji rezultat ne doseže mnogo dalje od džentrifikacije. Poigrajmo se komentarima na delove intervjua² direktorke muzeja kako bismo pojačali slikovitost apsurdna provincijalne percepcije „savremene” muzejske operativnosti i novokolonijalnog pristupa „posednika” vrednosti prema „necivilizovanoj/nekulturnoj” zajednici: „*We met with the local community whose members showed little enthusiasm about the fact that a museum was being established there. From their perspective, it was not important.*” Tradicionalna kolonijalna etnološka koncepcija *Mi-Oni/tamo/njihova perspektiva* odmah postavlja granicu između kulture i nekulture i jasno definiše pripadnost različitim svetovima zbog muzeja koji je postao *činjačica*. Takvom tvrdnjom se definiše stav i status *i u ime* zajednice, a menadžment dobija neophodno polazište – muzej je zajednici nevažan i predstavlja teret. Iz te pozicije svaka kasnija promena se može okarakterisati kao razvoj koji se da pripisati novootvorenom muzeju. „*When the decision was made about the location of the museum, no one asked them if they wanted this investment or not, no one has included them in the process, so that they could express themselves and articulate their needs.*” Menadžment je (zakasnelo) prosvetiteljski jer je simplifikovano tumačenje efekta Bilbao idealno za instrumentalizacije. Nijedan investitor suštinski ne želi takvu vrstu smetnje kakvo je artikulisanje potreba lokalne zajednice. Transfer značenja „govoriću malo o sebi=muzeju”, govoreći zapravo o razumevanju zanemarenih u prošlosti, korisno je za stvaranje budućih alibija i pokazivanje svesti o vizijama i institucionalnim stremljenjima muzeja u kojem su sva mišljenja „dobrodošla”. „*The museum’s desire to get to know its neighbours led to the launch of the project titled The Creative Shift. [...] The Muzeum Śląskie used this experience in the public debate initiated to protect the local landscape.*” Institucionalna želja za upoznavanjem sa *svojim komšijama* više podseća na „želju” Diznilenda da predstavi masakre tokom kolonizacije domorodačkog stanovništva kao istraživačku misiju (*Frontierland*). Naziv projekta je generički slogan namenjen pre međunarodnim fondovima nego „komšijama”. Konačno, iniciranje javne debate o lokalnom pejzažu odzvanja arogancijom koja ne uviđa sopstvenu odgovornost za već izmenjeni kulturni predeo. „*The museum co-published a book devoted to the history of the district. Until the book launch, we thought that the museum did not resonate with the local community, that the locals did not respond to what we had to offer. [...] Knowledge about the past of their immediate environment proved to be fundamental and contributed greatly to the formation of a community.*” Ponuda je isključivo jednosmerna i potvrđuje da se zajednica doživljava kao korisnik/potrošač, a ne saradnik. Takozvana Faro konvencija ističe pravo na kulturno nasleđe kao neodvojivo od prava na učešće u kulturnom životu. *Znanje o prošlosti neposrednog okruženja* mora predstavljati muzej kao vrhunac evolucije kulture, inače bi publikacija bila potpuno besmislena. Najveći

2 Intervju Katarzine Jagodzinske iz Instituta za evropske studije Univerziteta Jagelonian u Krakovu sa direktorkom Muzeja Šlezije Alisjom Knast (Jagodzinska 2018, 128). Izjave su ostavljene u izvornom obliku na engleskom jeziku..

paradoks je u poslednjim rečima – kako je moguće da muzejski sintetizovano znanje *formira* zajednicu koja je već obelodanila svoje postojanje ranije ne-iskazanim entuzijazmom?

Intervju zatrpan opštim mestima ne nudi odgovor zašto je akcenat muzeja na savremenoj umetnosti, dok interpretacija odnosa muzeja i zajednice ilustruje zloupotrebu pozicije moći (i nemoći) i služi opravdavanju politike kojoj je intervjuisana ili saučesnica ili *white-washing PR*. Veza muzeja i savremenog stvaralaštva može kreirati „pozitivnu” sliku *savremenosti* društva u očima drugih i „važnijih” (budućih investitora), ali ako u toj jednačini izostane „komšiluk”, onda se radi samo o poslovnom *deal-u*, a ne javnom dobru.

Nespretna iskliznuća u izjavama nismo čuli ovako eksplicitno u Srbiji, barem ne od muzejskih stručnjaka, što opet zavisi koga tako i poimamo. Ubrzo nakon otvaranja Narodnog muzeja u Beogradu, održan je okrugli sto *Muzej je otvoren. Šta sad?*³. Ni na njemu, a ni kasnije, nisu ponuđeni odgovori na pitanja novog identiteta Muzeja savremene umetnosti u Beogradu u dvadeset prvom veku, uključivanja u živote Beograđana, građana Srbije, regiona, konačno i u globalne tokove, već samo glasnogovornički osvrt na „veliki uspeh” jedinstvenog otvaranja i ogromnog broja posetilaca. Menadžersko-marketinški obojen nastup podseća na iskaz samodovoljnosti i samozadovoljstva pukim postojanjem iz Katovica. Stalna postavka *Sekvence. Umetnost Jugoslavije i Srbije iz zbirke MSU*, hronološki strukturirana u okviru discipline, samo je deo identiteta MSUB-a i jedna od tačaka kontakta sa društvom. Iako pitanja identiteta i vizija razvoja ne treba uputiti samo muzeju, već društvu u celini, MSUB svakako mora prepoznati svoju ulogu inicijatora i aktivnog učesnika svake potencijalne rasprave. Međutim, MSUB još uvek ne pokazuje relevantne znake programske uigranosti, što je stvar organizacije resursa, svakodnevnog „treeninga” i funkcionisanja i odnegovanih komunikacija sa domaćom i međunarodnom scenom. Isuviše lako se, izgleda, možemo pozvati na tvrdnju da se „brižljivo izbegava svaka logička veza koja bi iziskivala sposobnost duha. Razvoj treba po mogućnosti da sledi iz situacije koja neposredno prethodi, a nipošto iz ideje celine” (Adorno i Horkhajmer 2012, 79).

Pozabavimo se, onda, situacijama. MSU u Beogradu (ponovo) je otvoren dan nakon (ponovnog) otvaranja krakovskog MOCAK-a. Skromni krakovski događaj, simultano otvaranje čak pet izložbi (od toga tri u samoj zgradi), praćen je kontroverzom: direktorka je donirala Muzeju deo svoje privatne zbirke koju je formirala tokom upravljanja „konkurentskom” gradskom galerijom *Umetnički bunker* (Bunkier Styki) i kojom je nastavila da upravlja i sa pozicije direktorke muzeja iako dve celine nisu zvanično spojene u jednu. Pitanje javnosti bilo je i etičko i legalno: kako tržište, stvaralaštvo i baština/e mogu biti objedinjeni pod upravom jedne (rukovodeće) funkcije? MSUB je pak „sijao” u neprekidnom

3 Na okruglom stolu učestvovali su direktori Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Narodnog muzeja u Beogradu, Galerije Matice srpske i Welt (Welt) muzeja iz Beča. Autor teksta moderirao je okrugli sto.

sedmodnevnom otvaranju, nesumnjivo vođen idejom da „prevaziđe” Fabrov *Olimp* nešto ranije izveden na 51. *Bitefu*, ali i uživo emitovan na javnom servisu. Otvaranje beogradskog MSU trebalo je da ukaže na grandioznost produkcije, značaj muzeja za srpsku kulturu i stvaralaštvo, pokroviteljski odnos države prema kulturi, te *savremenost* društva i spremnost za priključenje evropskoj kulturi. No, postojanje muzeja posvećenog savremenoj umetnosti podrazumeva postojanje *agore*, intenzivne diskusije kako o umetnosti tako i o kulturnim, društvenim, političkim i ekonomskim problemima. Međutim, od *agore* su najvidljiviji bili (opravdani) novinarski i strukovni lamenti nad predugo zatvorenim muzejom i „umetnički” vapaj iskazan na sportskim tribinama (Božović 2013). Jedini kritički poduhvat koji je postavljao pitanje otvorenosti/zatvorenosti prema okruženju u stanju bizarnog funkcionisanja/nefunkcionisanja ustanove bio je ne-izložba *Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti?* koji je realizovao kustoski trio Sretenović–Popović–Dolinka (MSUB, 2013), Ako se opet pozovemo na Grojsa i savremenost kao neprekidnu reprodukciju istog bez težnje ka budućnosti, otvaranje je bez dileme bilo savremeno. I nepotrebno: pitanje ekvivalencije troškova otvaranja i potencijalnih akvizicija sasvim je legitimno. Dodatno, vlast, koja je bez relevantnih javnih rasprava odlučila ne samo da će muzej biti otvoren (kao u slučaju Katovica), već i *kako* će biti otvoren, stvorila je otklon od društva i struke generalno, ostavljajući profesionalcima muzeja da „popunjavaju” ovaj vakuum. Međutim, na otvaranju „se dogodilo” i nešto bliskije stvarnosti: performans *Povratak kući 24×7* aktuelizovao je pitanje vremenskih okvira stalne postavke, dugotrajnu uskraćenost pristupa mlađih generacija muzeju, kao i diskontinuiteta transfera znanja o umetnosti i društvu (Vesić 2017) i policijsko privođenje dvojice umetnika koji su u svojim performansima, koji su imali za cilj prekidanje navike javnog ćutanja o stanju u kulturi i umetnosti, koristili fotografije predsednika Srbije. No, izreka kaže: grad je onoliko lep koliko je lep jutro posle vatrometa. „Jutro” MSUB-a obeleženo je sa nekoliko programa: *Akzione forme; Na putu oko sveta. Umetnost iz Nemačke; (Re) evolucija* (MSUB 2012). Ako se složimo da muzej „nije [...] puko predstavljanje ili adaptirana dramaturgija istorijsko-umetničkih analiza i sinteza” (Preziosi 2006, 36), zbirna vrednost ovih „zanatski” dobrih i utemeljenih izložbi seže do ekskluzivne distanciranosti prema srpskoj društvenoj stvarnosti.

Muzej (savremene umetnosti) u dvadeset prvom veku je: *nikako* prostor blještavog (ali beskorisnog) spektakla u svrhe političke propagande, *pomalo* prostor disciplinarnе frivolnosti, *više* laboratorija za istraživanje procesa i odlika savremenosti, a *neizostavno* centralni deo razgranate mreže inicijatora kritičke misli o društvenim i kulturnim tenzijama. Stav Gertrude Stajn „ili moderan ili muzej”, preveden kao „savremen/progresivan ili muzej” onda postaje bespredmetan: „Nešto je spomenik [muzej] upravo zato što je moderno [...] i zato što u aktuelnoj društvenoj stvarnosti ima svedočanstvenu vrednost” (Popadić 2013, 258). Pitanje za budućnost je onda: kakvu savremenost dokumentuje i baštini MSUB svojim akvizicijama, programima i porukama koje odašilje u javni prostor?

Zaključak

Možda je „istorija umetnosti shvaćena kao muzej ušla u sadašnjost”, kaže Holms „ali se kritika uslova reprezentacije izlila na ulice” (Holms 2013, 208). Muzejima savremene umetnosti ne ostaje ništa drugo do da sizifovski rade dok se sadašnjost ne pomiri sa svetom oko sebe. Šta da rade? – logično je pitanje. „Ako je muzej slika [savremenog] sveta, a svet je sve, sve ne može, manje-više objektivno, u muzej, ali zato muzej može u sve” (Bulatović 2015, 206). Drugi deo odgovora se odnosi na imaginarno potpitanje: I šta onda? „Predmet dijaloga nije bilo šta o istini sveta [...] već sam način održavanja istorijskih konstrukcija stvarnosti” (Bulatović 2015, 206). Javnost, jednostavno, ima pravo da zna, zahteva i učestvuje u stvaranju i/ili revalorizovanju rada i sadržaja, jer muzej nije i ne sme (se) predstavljati (kao) centar moći. Odricanje od lažnog autoriteta znači da muzej ne edukuje, već podstiče radoznalost, ne deli znanja, već postavlja pitanja o svetu i sebi.

LITERATURA I IZVORI

- Adorno, Teodor i Maks Horkhajmer, „Kulturna industrija.” u Studije kulture, pr. Jelena Dordević, 66–99. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Bishop, Claire. *Radical museology*. London: Koenig Books, 2013.
- Bowness, Alan. *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson, 1989.
- Božović, Nikola. „Zašto Srbija nema muzeje?”, *Vreme*, 26.12.2013. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1161615> (24.8.2019)
- Bulatović, Dragan. *Umetnost i muzealnost*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2017.
- Folga-Januszewska, Dorota. “Museum and its Milieu.” u *Museologia, Volume 18: Extended museum and its milieu*, ed. Dorota Folga-Januszewska, 9–12. Krakow: Universitas, National Comitee ICOM Poland and Museum of King Jan III's Palace, 2018.
- Freeman, Nate. “Dakis Joannou Turned a Remote Greek Island into an Art Mecca.” *Artsy*, July 22, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mega-collector-dakis-joannou-turned-remote-greek-island-art-mecca> (22.8.2019)
- Gibo, Serž. „Zastrašujuća sloboda kičice: bostonski Institut za savremenu umetnost i modernu umetnost.” u *Savremena umetnost i muzej* (edicija Oko umetnosti #1), pr. Jelena Stojanović, 71–96. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013.
- ГМС, 2018. Међународна изложба *Перцепције. Жена по мери друштва?* Галерија Матице српске и British Council, 28. 9. 2018. – 6. 1. 2019. <http://www.galerijamaticesrpske.rs/2018/izlozba-percepcije.html> (17.8.2019. godine)
- Groys, Boris. „Comrades of Time”. *eFlux, online journal #11* (December 2009). <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> (11.8.2019)
- Heinich, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.

- Holms, Brajan. „Izvandisciplinarna istraživanja. Ka novoj kritici institucija.” u *Savremena umetnost i muzej* (edicija Oko umetnosti #1), pr. Jelena Stojanović, 197–208. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013.
- ICOM, 2016. The Responsibility of Museums Towards Landscape, ICOM Resolution No.1, The 31st General Assembly 2016, Milan. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2016_Eng.pdf (8.8.2019)
- ICOM, 2017. Planning Extended Museum Conference, Warsaw. <http://network.icom.museum/icom-slovakia/aktivitiy/museums-and-identities/> (8.8.2019)
- ICOM, 2019a. Creating the new museum definition: over 250 proposals to check out! <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> (21.8.2019)
- ICOM, 2019b. Museum definition: Creating a new museum definition – the backbone of ICOM: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (21.8.2019)
- Jagodzińska, Katarzyna. *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2014.
- Jagodzińska, Katarzyna. “Paradoxes of Contemporaneity in Museums of Art: The Temporal Limits.” in *The Limits of Heritage, The 2nd Heritage Forum of Central Europe*, ed. Katarzyna Jagodzińska and Jacek Purchla, 86–101. Krakow: International Cultural Centre, 2015.
- Jagodzińska, Katarzyna. “Do the Buildings Really Matter? Czech, Polish and Slovak Museums and Centres of Contemporary Art in Adapted Buildings.” *Routledge Central Europe*, Volume 16 (2018): 112–133.
- Krajewski, Piotr and Dorota Monkiewicz. *MWW Muzeum Współczesne Wrocław. Koncepcja programowa*. Wrocław: Muzeum Współczesne, 2007.
- Крстовић, Никола. „Мир! У музеју сте!” у *Гласник Етнографског музеја* 79 (2015): 9–22.
- Krstović, Nikola. „Autonomija za muzeje” *Časopis Nacionalnog komiteta međunarodnog saveta muzeja* (Redefinisani muzej – između želja i realnosti), broj 8 (2018b): 8–9. http://network.icom.muuseum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-serbia/pdf/ICOM_jun_br.8_srp_.pdf (24.07.2019.)
- Krstović, Nikola. „Haštag’ kultura sećanja: Muzealizacija i politizacija jevrejske istorije i kulture u savremenoj Poljskoj.” u *Graničnici sećanja: Jevrejsko nasleđe i Holokaust*, ur. Nevena Daković i Vera Mevorah, 79–96. Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije, 2018a.
- Mairrese, François. „Sur trois neologismes liés aux musées: Muséal, Muséalité, Muséalisation.” in *Museologia, Volume 18: Extended museum and its milieu*, ed. Dorota Folga-Januszewska, 39–54. Krakow: Universitas, National Comitee ICOM Poland and Museum of King Jan III’s Palace, 2018.
- Marcuse, Herbert. *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1968.
- MOCAK, 2012. History in Art: <https://en.mocak.pl/history-in-art> (28.8.2019)
- MSUB, 2013. Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti? Neizložba dokumentacije, umetničkih intervencija i enterijera zgrade, <http://www.msub.org.rs/sta-se-dogodilo-sa-muzejom-savremene-umetnosti> (10.8.2019)
- MSUB, 2012. <http://www.msub.org.rs/muzej> (10.8.2019)
- Nardi, Claudio. „Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie: Założenia autorskie.” *Architektura-Murator* 8 (2011): 28–38.

- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013. https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod_resource/content/1/osborne-peter-anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf (20.08.2019.)
- Osborne, Peter. *What makes Contemporary Art Contemporary? Or, Other People's Lives*. Video-lecture, University of Nottingham (Centre for Critical Theory), *Art&Education*, December 10, 2014. <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66324/peter-osborne-what-makes-contemporary-art-contemporary-or-other-people-s-lives> (10.08.2019.)
- Попадић, Милан. „Невидљива рука Мнемосине и фантазми модерности.” у *Простори памћења*, Том 2 (Уметност – Баштина), ур. Драган Булатовић и Милан Попадић, 252–260. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013.
- Поповић, Адриана. „Поглед на музеологију кроз праксу вајарства у глини наслеђеној кроз личну испреpletену историју: Ићи даље у микро-отпору угрожавања имагинације.” у *Расправе о баштини и музејима: Укрштања Француске и Србије*, ур. Никола Крстовић и Исидора Станковић, 114–139. Сирогојно: Музеј на отвореном „Старо село”, 2017.
- Preziosi, Donald. “Art History and museology. Rendering the Visible Legible.” in *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald, 50–63. London: Blackwell Publishing, 2006.
- Skowrońska, Małgorzata. „Protest przeciwko plakatowi z dziewczyną na tle obozowych drutów.” *Wyborcza.pl*, June 16, 2015. http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,18129113,Protest_przeciwko_plakatowi_z_dziewczyna_na_tle_obozowych.html?disableRedirects=true (11.08.2019.)
- Smith, Terry. “Contemporary Art and Contemporaneity.” *Critical Inquiry* 32 (Summer 2006): 681–707.
- Šola, Tomislav. *Prema totalnom muzeju*. Beograd: Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju; Kruševac: Narodni muzej, 2011.
- Тодоровић, Тања. „Маркузеова критика савремене уметности.” *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику: Етичко читање уметности* 153 (2016): 114–129.
- UNESCO, 2001. Universal Declaration on Cultural Diversity http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/5_Cultural_Diversity_EN.pdf (10.08.2019.)
- UNESCO, 2016. Shenzhen Declaration on Museums and Collections, UNESCO High Level Forum on Museums 2016, Shenzhen. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Shenzhen_Declaration-en.pdf (10.8.2019)
- Vesić, Jelena. „Treba li braniti Muzej na Ušću? O javnom konkursu za izbor direktora Muzeja i drugim problemima.” *Masina*, 21. 8.2019. http://www.masina.rs/?p=10590&fbclid=IwAR0LZd_1y6IH26yWeneF2Zm0bSD78jDICOxR8iLOR1ajwZx16ez5KtQbqCg (21.8.2019)
- Znaki czasu 2004, Narodowy program kultury *Znaki czasu* na lata 2004–2013, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/NPK_Znaki_Czasu.pdf (6.6.2019)

Nikola Krstović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**REQUESTIONING MUTUAL RELATIONS:
„EXTENDED” MUSEUM AND CONTEMPORARY ART**

Summary:

The concept of “extended” museum and ICOM proposal of the new museum definition that resonates the values of 21st century inspire debates about the notion of contemporaneity and the place of contemporary art in the proposed structure. The position of contemporary art in the sphere of (institutionalized) collective memory, the question of how contemporaneity reshapes museums and how museums understand contemporaneity are in the focus of the text. Through the case studies of contemporary art museums in Poland and Serbia, the paper examines the echo of global dilemmas about museum – community and contemporaneity – society relationships, positions of power and instrumentalisation in the processes of creation of future memories.

Keywords:

“extended” museum, contemporaneity, communities, museology,
contemporary art, Poland, Serbia

PRIMLJENO / RECEIVED: 8. 9. 2019.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 27. 9. 2019.