

Pjotr Pjetrovski **KRITIČKI MUZEJ**

Pjotr Pjotrovski
KRITIČKI MUZEJ
Prvo izdanje, Beograd 2013.

Prevod dela

Muzeum krytyczne / Piotr Piotrowski
Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.

Izdavači

Evropa Nostra Srbija
Centar za muzeologiju i heritologiju,
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Za izdavače

prof. dr Irina Subotić, predsednik Evropa Nostra Srbija
prof. dr Miloš Arsenijević, dekan Filozofskog fakulteta u Beogradu,

Urednice

Višnja Kisić, Marijana Cvetković

Recenzenti

prof. dr Irina Subotić, doc. dr Dragan Bulatović

Lektura i korektura:

Marijana Cvetković

Likovno-tehničko obrada

CMiH

Štampa

Sigraf, Kruševac

Tiraž

500

ISBN 978-86-917157-0-0

Štampanje ove knjige finansijski je pomogla
Ambasada Republike Poljske u Beogradu

Pjotr Pjotrovski

KRITIČKI MUZEJ

S poljskog prevela Milica Markić

Beograd
2013.

Sadržaj

Višnja Kisić, Marijana Cvetković, *Potencijali koncepta
kritičkog muzeja – od kritike institucije
ka kritičkoj instituciji* | 7

Predgovor | 15

Muzej – kritika institucije | 19

Narodni muzej – kritička institucija | 65

Kriza muzeja? Nesvršetak | 129

Bibliografija | 139

Indeks | 145

Potencijali koncepta kritičkog muzeja – od kritike institucije ka kritičkoj instituciji

Knjiga *Kritički muzej* uglednog poljskog historičara umetnosti, profesora Univerziteta, kritičara i bivšeg direktora Narodnog muzeja u Varšavi, Pjotra Pjotrovskog (Piotr Piotrowski), pojavljuje se u našoj sredini u trenucima kada kriza muzejske institucije doživljava svoj vrhunac. Svi govore o tome da su muzeji zatvoreni, naročito dva prestonička velika muzeja, ali javne diskusije o razlozima zbog kojih je tako ne vodi niko: ni muzealci, ni odgovorni za kulturnu politiku, ni mediji, niti druge potencijalno zainteresovane grupe. Površni i, najčešće uopšteno definisani razlog – nedostatak finansija, ne otkriva prave uzroke, i upućuje na nemoć muzejske zajednice da artikuliše svoju poziciju i predloži nova rešenja. U skladu sa tim je i očevidno odsustvo bilo koje konkretne mere za sistemsko rešenje „muzejske krize“. A u to ne spadaju različiti pokušaji direktora i muzejskih kolektiva da „prežive“, kao institucije i profesionalci, do sledeće budžetske godine. Nažalost, bez sistemskog promišljanja i sistemskih promena - savremena muzeologija u svetu nas uči - muzeji će se još više urušavati, a njihovo postojanje biće sve manje vidljivo i sve manje značajno u društvu koje se ubrzano menja.

Humanističke nauke sugerišu da je upravo u periodu u kome govorimo o globalnom društvu, o interkulturalizmu, o povezanosti i lokalnosti, istorijskim modelima nacionalnih ideja istekao „rok trajanja“, zbog čega postoji potreba za sistematskim preispitivanjem moći, uloge i mehanizama delovanja nacionalnih muzeja, kao i za pokušajem definisanja njihovog delovanja izvan nacije kao kategorije. Tako je tokom poslednje tri godine realizovan međunarodni istraživački projekat *Evropski nacionalni muzeji: politike identiteta, korišćenje prošlosti i evropsko državljanstvo*, prvi sveobuhvatni poduhvat mapiranja okvira koji određuju nacionalne muzeje širom Evrope - načina na koje muzeji koriste prošlost za stvaranje nacije, percepcije nacionalnih muzeja od strane posetilaca i neposetilaca, kao i novih političkih i profesionalnih utopija koje dovode do preoblikovanja muzeja. Sličan pokušaj profesionalnog promišljanja *Nacionalnih muzeja izvan nacija* dolazi i od grupe autora okupljene oko Istorijskog muzeja u Stokholmu, koji neke tačke oslonca mogućih promena nacionalnih muzeja vide u politikama sakupljanja predmeta, politikama reprezentacije, pa i u primeni modela ekomuzeja po kojima su celokupna nacionalna teritorija i zajednica jedan veliki, difuzni muzej. Pokušavajući da se kritički postavi prema preovladavajućim nacionalnim narativima, postavka Istorijskog muzeja u Stokholmu o dobu Vikinga, konstitutivnom elementu Švedske kao države i nacije, počinje uvodnim panelom na kome piše: „Pre hiljadu godina nije postojala ni država Švedska, ni Šveđani. U izložbi koja sledi otkrićete više o tragovima ljudi iz vikinškog doba, koji su živeli ovde, u istočnoj Skandinaviji.“ Prvi javni muzej na svetu, Muzej Ašmolijan (Ashmolean), čija je kolekcija svedok kolonijalne prošlosti Britanije, svoju novu stalnu postavku gradi na ideji preispitivanja kolonijalizma, kao i jednakosti i povezivanja svetskih kultura – osvešćujući društveno-političke procese koji su uticali na oblikovanje muzeja. Primeri sličnih pokušaja širom Evrope su sve brojniji, te se više ne mogu posmatrati kao izuzeci koji potvrđuju pravilo. Knjigu *Kritički muzej* stoga treba posmatrati u kontekstu ovih, pre svega evropskih, tendencija preoblikovanja muzeja i njihove uloge u društvu. Ipak, njena specifičnost u odnosu na opšte tendencije pisanja o muzejima je trojaka.

Primarni predmet razmišljanja Pjotra Pjetrovskog su nacionalni muzeji, muzeji opšteg tipa u tranzicijskim i posttranzicijskim državama. Polazeći od revidiranja

moguće uloge Narodnog muzeja u Varšavi, Pjetrovski precizno definiše geopolitički kontekst u kome je moguće izvršiti redefinisane misije nacionalnih muzeja u Istočnoj i Centralnoj Evropi. Rezultat promišljanja tog konteksta je pomeranje fokusa od kritike muzeja kao institucije, prisutne u mnogim društvenim, političkim i akademskim debatama, ka konkretnom predlogu kritičkog muzeja, kao novog modela delovanja u praksi. Pjetrovski kritički muzej definiše kao “muzej-forum, uključen u javnu debatu, koji se bavi važnim, često i kontroverznim problemima datog društva, problemima koji se odnose kako na istoriju datog društva, tako i na njegovu savremenost. Kritički muzej je institucija koja radi u korist demokratije zasnovane na raspravi, ali je i samokritična institucija koja revidira sopstvenu tradiciju, koja preispituje sopstveni autoritet i istorijsko-umetnički kanon koji je sama obrazovala.“

Iako je koncept kritičkog muzeja primenjiv i izvan zemalja u tranziciji, on je posebno važan i prilagođen okruženjima sličnim današnjoj Srbiji, koja prolaze kroz promene ne samo ekonomskog i političkog uređenja, već i vrednosnog sistema. Muzej kao institucija, pozicionirana između prošlosti i budućnosti, mesto je u kome određeno društvo stvara vrednosti sopstvenog identiteta. U društvima u kojima je vrednosni sistem najugroženija kategorija usled brzog, krnjeg i nekritičkog prelaska iz kvazisocijalističkog ka neoliberalnom modelu, institucije kulture i sećanja trebalo bi da igraju važnu ulogu sagovornika, preispitivača i kritičara promena. Model kritičkog muzeja upravo je jedan od mogućih načina razumevanja i primene ove uloge.

Druga važna specifičnost *Kritičkog muzeja* je autorovo snažno uporište u istoriji i teoriji umetnosti, te njegovo opredeljenje za bavljenje umetničkim muzejima, koje određuje i njegovu poziciju kao kritičara muzejske institucije i zagovornika kritičke muzejske institucije. Stoga je pozivanje Pjetrovskog na ideje nove muzeologije u velikoj meri oslonjeno na ideje nove, kritičke istorije i teorije umetnosti i vizuelne kulture, kao i prakse muzeja savremene umetnosti, koje uspešno povezuje i koristi kao oslonce promena uloge muzejske institucije. Na sličan način na koji su preispitivanja antropologije i etnologije vodila ka promenama sakupljačke i izlagačke prakse etnografskih muzeja, tako savremene teorije, metode i prakse istorije i teorije umetnosti vode nužno ka inovativnosti i preoblikovanju umetničkih

muzeja. Teorijski okvir koji Pjetrovskog dovodi do oblikovanja kritičkog muzeja obuhvata posthumanističke, feminističke i postkolonijalne studije, od kojih svaka na svoj način doprinosi “provincijalizaciji Zapada” i kritici davno uspostavljenih kanona moći.

Izazov koji Pjetrovski postavlja pred muzej je praćenje i aktivno korišćenje kritičkog potencijala nauke, kako bi se stvorio pomak od kritike institucije zasnovane na akademskim temeljima do kritičke institucije u muzejskoj praksi – od muzeja kao mauzoleja do muzeja kao javnog foruma koji oblikuje globalne *politeie*. Savremenu ulogu muzeja Pjetrovski nalazi u njihovom potencijalu da oblikuju globalne konstitucije sveta, globalne agore i sisteme koji će podsticanjem samosvesnosti i kritičnosti svakog građanina delovati kao mehanizmi kontrole i preispitivanja međunarodne ekonomije i politike

Treća, ključna specifičnost knjige koja je pred nama je da koncept kritičkog muzeja nije isprva zamišljan i formulisan kao knjiga, već kao strategija i praksa. Nedovršeni pokušaj intervencije u praksi bio je povod za pisanje knjige koja bi obrazložila autorove ideje nakon jednogodišnjeg mandata direktora Narodnog muzeja u Varšavi. Dakle, iako je zamišljena strategija kritičkog muzeja bila čvrsto utemeljena u *kritičkoj teoriji* savremene istorije i teorije umetnosti i muzeja, knjiga *Kritički muzej* je plod praktičnog iskustva i pokušaja *kritičke prakse*, primene novog modela delovanja nacionalnog muzeja. U njoj autor opisuje i analizira sile otpora, unutar političkog i intelektualnog establišmenta, ali i unutar same muzejske struke, koje ograničavaju i ne dozvoljavaju procese potrebnih promena.

Pokušaj uspostavljanja muzeja-foruma na primeru Narodnog muzeja u Varšavi pokazao je da su društvena sredina i neposredni „korisnici“ muzeja mnogo spremnije prihvatili novu paradigmu muzeja kao prostora zajedničkog delovanja i debate, nego što su političke elite i muzejska zajednica bile voljne to da učine. Zbog toga je u našoj sredini, baš kao i u poljskoj, potrebno otvoreno govoriti o političnosti muzejske institucije i svake muzejske izložbe ili programa.

Nužnu političnost muzeja Pjetrovski nalazi ne u kolokvijalnom shvatanju politike kao partizacije, već kao *politeie*, uspostavljanja javnog života i oblikovanja određene društvene zajednice. Muzej, nastao kao institucija buržoaskog društva i kao medij nove društvene klase 19. veka, te nosilac njenih političkih ideja, posle svih

promena u 20. veku, treba da ima novu političku ulogu. Nasuprot tradicionalnom upravljanju institucijom muzeja, Pjetrovski se zalaže za ulogu građanina kao aktera koji ima pravo da preuzme kontrolu nad ritualima stvaranja moći, kako bi se istinski ostvarili demokratski procesi.

Sa globalnom ekspanzijom muzeja-senzacija i atrakcija, muzej dobija gotovo centralno mesto u industrijama slobodnog vremena, turizma i zabave. Ali, da li je to uloga koju svojim nečinjenjem namenujemo i sopstvenim muzejima? Po Pjetrovskom, svoj globalni, kosmopolitski karakter, i najmanji muzej u najzabačenijem delu planete ne dobija tako što je centar industrije zabave. Kosmopolitski karakter ostvaruje se tako što muzej postaje forum javne debate, koja u današnjem globalizovanom svetu izmiče kontroli nacionalnih država, i stvara građane sveta. Kritički muzej-forum jedan je od modela kojima muzej, umesto da je utopija nacionalnog jedinstva, postaje heterotopija, palimpsest značenja koja se međusobno prepliću i nadopunjuju, postajući povod za razmišljanje i razgovor.

Prevod na srpski jezik knjige *Kritički muzej* zamišljen je kao povod za pokretanje nove debate o ulogama i politikama muzeja u Srbiji, prostor za samorefleksiju i inspiraciju muzejskih stručnjaka i poziv na njihovo aktivnije profesionalno delovanje. Upravo zbog bliskosti političkog, društvenog i profesionalnog okvira u kome je nastala nadamo se da će ova knjiga otvoriti put muzejskim stručnjacima u Srbiji ka propitivanju sopstvene institucije i njene društvene uloge, to jest, društveno-političkog, institucionalnog i ideološkog okvira u kome ostvaruju svoje profesionalno delovanje.

Višnja Kisić i Marijana Cvetković

KRITIČKI MUZEJ

Predgovor

Moja odluka da prihvatim mesto upravnika Narodnog muzeja u Varšavi početkom 2009. godine nije bila laka, ali s druge strane, iskušenje, izazov pred kojim sam se našao bio je veoma primamljiv. Svojevrsan podsticaj za to predstavljalo je zanimanje Savetodavnog odbora za moju viziju muzeja (najpre u pismu, potom za vreme direktnog susreta) koju sam prvi put izložio početkom oktobra 2008. godine. Konceptija je bila prilično radikalna, ali je i pored toga prihvaćena. Programska vizija Narodnog muzeja koju sam im izložio, znatno je odudarala od onoga što se u toj instituciji do tada dešavalo. Temeljila se na kritici dotadašnjeg programa, profila i identiteta Muzeja. Već tada sam upotrebio pojam „kritički muzej”; i tada sam, isto tako, izložio projekat reorganizacije muzeja koji je, nesumnjivo, izazivao negodovanje kolektiva i sindikata. Budući da članove Savetodavnog odbora to nije plašilo, štaviše – činilo se da to podržavaju, odlučio sam da se prihvatim tog posla, vođen uverenjem da je Grizelda Polok (Griselda Pollock) možda bila u pravu kada je govorila da je „muzejima potreban desant radikalnih naučnih radnika”. Krajem oktobra 2010. godine otišao sam iz Narodnog muzeja. Dao sam ostavku na funkciju direktora kad je Savetodavni odbor odbacio *Strategiju delatnosti i razvoja Narodnog muzeja u Varšavi (2010-2020)*, napisanu na preko sto stranica, i postavljenu na identičnim premisama koje su tom istom

odboru bile predstavljene pred kraj 2008. godine, i na kojima se moja kandidatura i temeljila.

Ova knjiga rezultat je ondašnjeg višemesečnog iskustva. To, međutim, nije knjiga isključivo o programu kritičkog muzeja koji sam nastojao da realizujem u Varšavi. Potrebno ju je čitati u svetlu analiza različitih, zasebnih problema savremene muzeologije u okvirima iskustava Narodnog muzeja u Varšavi. Želja mi je da u ovoj knjizi ukažem na teorijsku pozadinu koncepcije kritičkog muzeja, to jest na novu muzeologiju koja – naravno – uopšte više nije nova; rado se pozivam na kritičke studije muzeja, ili barem na neke od aspekata koji pogoduju razmišljanju o kritičkoj muzeološkoj formi. U najopštijim okvirima, kritički muzej je muzej-forum, uključen u javnu debatu, koji se bavi važnim, često i kontroverznim problemima datog društva, problemima koji se odnose kako na istoriju datog društva, tako i na njegovu savremenost. Kritički muzej je institucija koja radi u korist demokratije zasnovane na raspravi, ali je i samokritična institucija koja revidira sopstvenu tradiciju, koja preispituje sopstveni autoritet i istorijsko-umetnički kanon koji je sama obrazovala.

U ovoj knjizi iznosim koncepciju kritičkog muzeja, ali i svoj pokušaj da je u okvirima programa Narodnog muzeja u Varšavi 2009-2010 i sprovedem. U prvom delu predočavam put muzeološke teorije – od kritike institucije do kritičke institucije. Zatim postavljam pitanje muzeja u svetlu promena u savremenoj humanistici, a potom prelazim na posebno pitanje – odnos između muzeja i savremenog grada, metropole, kao osnovnog društvenog konteksta njegovog funkcionisanja. Drugi deo knjige posvećen je samom Narodnom muzeju u Varšavi – analizirajući svoj slučaj, želeo sam da iznesem analizu funkcionisanja muzeja kao institucije.

Knjige obično nastaju kao rezultat saradnje sa mnogim učesnicima. Ovde pre svega želim da se zahvalim svojim najbližim saradnicima u Narodnom muzeju, svom tadašnjem asistentu, Kazimježu Mazanu (Kazimierz Mazan), Agnješki Jasinjskoj (Agnieszca Jasińska), upravnici Sektora za prikupljanje sredstava, Katažini Vakuli (Katarzyna Wakula), portparolu, a pre svih, ipak, zamenicima direktora: Mareku Belčiku (Marek Belczyk), Katarini Đehcaž (Katarzyna Dziechciarz), Lidiji Kareckoj (Lidia Karecka), a naročito i posebno Katažini Muravskoj-Mutezijus (Katarzyna Murawska-Muthesius), koja je učestvovala u izradi programa Muzeja. Njen

doprinos u formulisanju projekta kritičkog muzeja za Narodni muzej u Varšavi je neprocenjiv. Bez nje, taj program, jednostavno, ne bi ni nastao, a još bi manje bio ostvariv, čak i u najpovoljnijim okolnostima. A opet, da je do njegove realizacije došlo – ne bi bila napisana ova knjiga...

1. MUZEJ

Institucionalna kritika

Kao što ispravno primećuje Dženet Marstin (Janet Marstine), kritiku muzeja kao institucije započeli su umetnici¹. Često su upravo oni ti koji utiru put; rukovođeni buntom i utopijom, maštom i osetljivošću, ne moraju ništa ni da objašnjavaju. Slobodni su, barem im se tako čini, i često radikalni. Oni su ti koji unose novine u kulturu, humanističke nauke, studije umetnosti i umetničke institucije, oni su ti koji postaju prethodnica kritike *status quo* stanja i nastupajućih promena. S druge strane, takav položaj često predstavlja efekat savremenog mita o buntovnom umetniku i proroku, kritičaru buržoaskog filistarstva, revoltiranom gospodararu duše. Nezavisno od tako uvreženog mita, ovakva zapažanja potvrđuje istorija šezdesetih godina XX veka, istorija umetničkog bunta, protest protiv građanske kulture, pobuna protiv rata u Vijetnamu, otpor društvenoj hijerarhiji i životnom modelu srednje klase, opresivnoj i represivnoj politici. Setimo se apela američkih umetnika upućenog Pablu Pikasu da zbog zločina koji je počinila američka vojska u Vijetnamu povuče iz njujorškog muzeja MoMA svoju *Gerniku* koja je u to vreme tamo bila smeštena. Umetnik nije dopuštao da se ona preveze u Španiju sve dok je u zemlji na snazi bio Frankov režim, odgovoran za rušenje legalne republikanske vlade i

¹ Janet Marstine, *Introduction*, u: Janet Marstine (ured.), *New Museum. Theory and Practice*, Malden MA: Blackwell Publishing, 2006, str. 6-8.

izbijanje građanskog rata. Slika je, kao što je opšte poznato, prenetu u Španiju nakon pada Frankove diktature. Pa ipak, Pikaso u ono vreme nije povukao *Gerniku* iako su vlasti SAD-a uporno odbijale da mu izdaju ulaznu vizu, pošto se on deklarirao kao član komunističke partije. Setimo se akcije *Art Workers Coalition* u periodu 1968/69. godine i njenog umetničkog štrajka (*Art Strike*), organizovanog godinu dana kasnije, čija su meta bili njujorški muzeji, naročito Muzej moderne umetnosti - MoMA. Napade na muzejsku instituciju formulisao je, takođe, i feministički pokret koji je bio u povoju. Nastao 1970. godine iz druge organizacije, *Women Artists in Revolution*, Ad Hoc Komitet optuživao je Vitni Muzej američke umetnosti (Whitney Museum of American Art) za ignorisanje žena-umetnica. Nadalje, dana 12. decembra 1971. godine u Bruklinškom muzeju organizovana je diskusija pod karakterističnim nazivom „Da li su muzeji svojstveni ženama”. Primera ima veoma mnogo. Oni se tiču same umetnosti koja se stvara tako (na primer, *land art*) da onemoguću njenu „muzeomifikaciju”. Kasnije umetnici počinju da parodiraju muzej, kao čuveni projekat *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* Marsela Brotarsa (Broodthears). Pomažu im kritičari koji često postuliraju osnivanje novih muzeja, otvorenih za savremene umetnike. U Poljskoj je najpoznatiji projekat te vrste *Muzej aktuelne umetnosti* Ježija Ludvinjskog.

Nova muzeologija

U takvoj atmosferi izrasta nova muzeologija. I pored toga, njen naziv postaje rasprostranjen dosta kasno, tek u poznatoj knjizi *The New Museology* čiji je priređivač Piter Vergo (Peter Vergo), objavljen 1989. godine², dok su se kritičke studije muzeja razvijale ranije, u okvirima takozvane nove istorije umetnosti (*New Art History*)³. Na poljskom jeziku jedina, ali takođe veoma dobra antologija tekstova na temu muzeja, koja u velikoj meri uzima u obzir tekovine kritičkih studija muzeja, i dalje ostaje rad Marije Popčik (Popczyk).⁴ Na margini članka Pitera Verga, koji je takođe uvršten u *The New Museology*, kao i u *Muzeju umetnosti* Marije Popčik,

2 Peter Vergo (ured.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989.

3 Up.: Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, str. 73-80.

4 Mara Popczyk (ured.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Universitas, 2005.

Andžej Ščerski (Andrzej Szczerski) vrlo sažeto, ali kompetentno izrađuje program nove muzeologije, kao i pokušaje da se on prevedu u muzejsku praksu.⁵ Pre nego što pređemo na vrlo detaljne napomene, rekapitulirajmo osnovne zadatke nove muzeologije. Kritičke studije muzeja (ti termini se često alternativno primenjuju) generalno su usmerene na denaturalizaciju muzejske institucije i nastoje da pokažu da se njeni temelji, organizacija, manifestacije, zbirke, ne zasnivaju na stalnim parametrima, da nisu ideološki neutralni. To su konstrukcije sa izrazitim političkim ciljevima, konstrukcije usmerene na prikrivanje društvene hijerarhije i prakse isključivanja, na prikrivanje kulturne politike i političke hegemonije establišmenta, često tržišta. Kritičke studije muzeja problematizuju sisteme vrednosti. Muzeji imaju tendenciju da apsolutizuju i objektivizuju kako istorijsku naraciju, tako i umetničke vrednosti manifestovane kao kanon. Taj kanon nije dat, nije objektiv; on je konstituisan, a ta konstrukcija često skriva vrlo određene ideološke preference. Nova muzeologija dekonstruiše vrednost i njena analiza otkriva kako ideologiju, tako i ekonomiju. Te studije stavljaju naglasak na analizu muzejske prakse, otkrivajući igru različitih političkih, ideoloških i ekonomskih snaga, skrivenih pod plaštom navodno apolitične estetike, kontemplacije i doživljavanja dela, navodno objektivne istorijsko-umetničke naracije koju grade muzejske galerije. Sve u svemu, to je veoma bogato i složeno znanje koje se zasniva na proučavanju dela, zbirki, funkcija muzeja, njihove obrazovne politike, načina izlaganja i mnogih drugih pitanja, pokazujući muzej kao deo sistema vlasti i kulture establišmenta. To nisu, isto tako, homogene studije. Baš naprotiv – bogate su polemikama, kontroverzama i debatama. Pa ipak, nema sumnje da je njihov analitički i kritički napor iz temelja preobrazio naše viđenje muzeja, i mogu da ga ignorišu samo oni koji u širokom luku zaobilaze knjižare i biblioteke, bilo iz političkih, bilo iz ideoloških razloga odbacujući te tekovine. Pokušaću da ukažem na ključne probleme kritike muzejske institucije, koji se mogu iz tih ostvarenja iščitati. To tumačenje, ipak, ne treba tretirati kao iscrpnu studiju nove muzeologije, već više kao približavanje njenim osnovnim elementima.

5 Andrzej Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy Nowe muzeologii*, u: Maria Popczyk, *Muzeum sztuki*, op. cit., str. 335-344.

Muzej umetnosti i etnografski muzej

Jedan od tih elemenata jeste osporavanje podele na muzej umetnosti, koji prikuplja umetnička dela čija mitologija „izuzetnosti” predstavlja emanaciju individualnog genija slikara ili vajara, i na etnografski muzej koji prikuplja artefakte, tipične primere „primitivnih” kultura, primere materijalne kulture, koji su veoma često – što je konstantna zamerka nove muzeologije – lišene svog ritualnog, magijskog, religijskog ili simboličnog konteksta i svedene su na ulogu predmeta kontemplacije. Ta praksa označava prisvajanje kulture onog drugog, kao i hijerarhizovanje odnosa ja–drugi. Do toga dolazi tako što etnografski artefakti⁶ dobijaju svoju autonomiju time što se izjednačuju sa estetskim objektima. Mike Bal (Mieke Bal), koja upoređuje etnografske muzeje sa muzejima umetnosti primećuje ne samo to da se etnografski muzeji pozivaju na ono što je etničko, a umetnički na estetiku, nego i to da i jedni i drugi muzeji drugačije realizuju kulturni imperijalizam koji počiva na prisvajanju – bilo umetničkih dela bilo artefakata. Da bi se kulturni imperijalizam prozreo, nije dovoljno razlikovanje prirode muzeja, nego njihova semiotička analiza, analiza koja rekonstruiše naraciju, diskurs muzeja, analiza koja omogućava otkrivanje ideoloških funkcija koje ti muzeji vrše.⁷ Predmet mog zanimanja, međutim, nije etnografski muzej, nego muzej umetnosti.

Kritička istorija muzeja

Jedna od ponajviše obrađivanih tema u novoj muzeologiji jeste istorija muzeja, tačnije kritička interpretacija muzeja. Teorijski izvori te kritike su različiti, po pravilu ipak osciliraju oko društvene i političke istorije umetnosti. Daglas Krimp

6 Barbara Kirschenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, u: Ivan Karp, Steven D. Lavine (ured.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991, s. 386. Up. takođe od istog autora: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press, 1998.

7 Mieke Bal, *Diskurs muzeum*, u: Maria Popczyk (ured.), *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., str. 349-358. Mieke Bal, *The Discourse of the Museum*, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, (ured.) *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996, str. 201-218. Up. takođe: Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Critical Analysis*, London: Routledge, 1996.

(Douglas Crimp), autor poznate knjige *On the Museum's Ruins*, u tom kontekstu rekonstruiše nastanak jednog od najstarijih evropskih muzeja – *Altes Museum* u Berlinu koji je podigao Karl Fridrih Šinkl (Carl Friedrich Schinkel) 1820. godine i upoređuje njegovu genezu sa *Neue Staatsgalerie* u Štutgartu koju je proširio Džejms Sterling (James Stirling) sto pedeset godina kasnije. Ovde je manje bitna sama arhitektura, koliko god ona bila u njegovom tekstu značajna. Značajniji su program i koncepcija muzeja, koji su izgrađeni, s jedne strane na Hegelovoj filozofiji istorije i mestu umetnosti u istoriji, a s druge pak strane na reakcionarnoj politici potiskivanja revolucionarne umetnosti u korist konzervativne i idealističke formule istorije umetnosti.⁸ Krimp dokazuje da je Šinkel tako izgradio berlinski muzej da bi ilustrovao hegelovski „Aufhebung”, i da bi pokazao da umetnost, kad dostigne svoj najviši stupanj savršenstva u klasičnoj skulpturi, biva prevaziđena u okvirima sinteze višeg reda, apsolutnog duha koji se aktuelno manifestuje u čistom mišljenju, to jest u filozofiji. Tom prepoznavanju umetničke historiografije služila je rotonda, u koju su smeštena remek-dela klasične skulpture. Trebalo je da one uvedu gledaoca u raspoloženje čulnog uzbuđenja, odakle je kroz transcendenciju materijalne lepote put vodio ka duhovnoj sintezi misli. Predmet Krimpove kritike je sama idealistička koncepcija umetnosti i muzeja, koja iz polja posmatranja eliminiše materijalni aspekt, dakle, istorijske uslovljenosti umetničkog stvaralaštva. Tu istu „grešku”, to eliminisanje materijalističkog poimanja istorije umetnosti u korist idealizma, pravili su i stvaraoci savremene muzejske arhitekture i autori izložbi. U prilog tome govori pomenuti primer proširenja *Neue Staatsgalerie* u Štutgartu. Atrijum koji je tamo izgradio Sterling dovodi se u vezu sa Šinklovom rotandom, dok pak izložbu postavljenu oko tada modernog nemačkog neoekspresionizma poznatog kao *Neue Wilde* (u tekstu pretežno figurira ime Markusa Liperca / Markus Lüpertz), Krimp interpretira u kategorijama povratka nacionalističke, nemačke ideologije

8 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MA: The MIT Press, 1993, poglavlje: “The Postmodern Museum”, str. 282-325; Fragment ovog teksta koji govori o gradnji berlinskog muzeja objavljen je ranije: Douglas Crimp, *The End of Art and the Origin of the Museum*, “Art Journal”, Winter 1987, str. 261-266; na poljskom jeziku: Douglas Crimp, *Koniec sztuki i narodziny muzeum*, prevod Marija Popčik, u: Maria Popczyk (ured.), *Muzeum Sztuki*. op.cit. str. 255-266. U celini na poljskom jeziku: Douglas Crimp, *Postmodernistyczne muzeum*, prevod Luiza Nader, *Obieg*, 1(73) str. 70-85.

9 Ukidanje, čuvanje i uzdizanje na viši nivo. – (Prim. prev.)

i idealističke estetike. Takva historiografska koncepcija, po njegovom mišljenju, eliminiše iz vidnog polja stvaraoce koji su angažovani u kritici kapitalističke kulture, kao što su Danijel Biren (Daniel Buren), Hans Hake (Hans Haacke), Sindi Šerman (Cindy Sherman) i Ričard Sera (Richard Serra).

U tom kontekstu je vrlo zanimljiv Krimpov spor s postmodernizmom kome on prebacuje skriveni idealizam (ili barem jednoj verziji postmodernizma koju predstavlja savremena filozofija Fredrika Džejmsona /Fredric Jameson/). Toj verziji postmodernizma (Džejmson u filozofiji, Sterling u arhitekturi, Markus Liperc u slikarstvu) suprotstavlja drugu, verziju kritičkog postmodernizma, koji manifestuju svojim stvaralaštvom pomenuti umetnici. Nema sumnje da u Krimpovom tekstu ne provejavaju odjeci debata o postmodernizmu, glasovitih u SAD-u osamdesetih godina prošlog veka, konceptualizovanih u tada popularnoj knjizi Hala Fosterera *The Anti-Aesthetic*¹⁰. Ma kako upotreba ovog antitetičnog jezika idealizam-materijalizam zvuči unekoliko arhaično, ondašnja diskusija bila je ključna za prepoznavanje intelektualnog pejzaža tog vremena: pokazivala je tenziju između konzervativne verzije postmodernizma (izražene, pre svega, u arhitekturi – Čarls Dženks (Charles Jencks), i u umetničkoj kritici – Hilton Kramer, Donald Kuspit), s jedne strane – i kritičke verzije postmodernizma, s druge strane, čiji su protagonisti bili istoričari umetnosti okupljeni oko časopisa *October* (Bendžamin H. D. Buhloh / Benjamin H. D. Buchloh, Daglas Krimp / Douglas Crimp, Rozalind Dojč / Rosalind Deutsche, Hal Foster, Rozalind Kraus / Rosalind Krauss). Najzanimljivijim se ipak čini Krimpov postulat o neophodnosti pisanja svojevrstne „arheologije muzeja”, kritičke studije te vrste institucije, po ugledu na studije nastanka modernog zatvora, ili klinike Mišela Fukoa (Michel Foucault).¹¹ Takva istraživanja se vrše, to je jasno. U to se ubraja klasična knjiga Ajlin Huper-Grinhil (Eileen Hooper-Greenhill) *Museums and the Shaping of Knowledge* u kojoj se autorka poziva na tri fukoovske episteme: renesansnu, klasičnu i savremenu, i dokazuje da je organizacija zbirke bila upravo povezana sa sistemom poznavanja stvarnosti i sticanja znanja.¹² Iz drugog ugla

10 Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend: Bay Press, 1983. Britansko izdanje: Hal Foster, *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985.

11 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, op. cit., str. 287.

12 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge, 1992.

istoriji muzeja pristupa Toni Benet (Tony Bennett), proširujući Fukoovo stanovište i shvatajući ga čak kao suviše siromašno. Principijelno, to nije toliko polemika sa Fukoom, koliko prekoračenje izvesnih ograničenja koja – po Benetovom mišljenju – mogu da proisteknu iz direktnog čitanja francuskog filozofa. Pre svega, imam u vidu to da su zatvor, klinika i druge institucije te vrste bile usmerene na zatvorenost, na skrivanje od pogleda društva, dok su muzeji i drugi izlagački poduhvati, naprotiv – okrenuti pokazivanju, izlaganju i javnom spektaklu.¹³

Po Benetovom mišljenju razvoj muzeja odigrava se na tri ravni. Prvu čine promene u društvenoj sferi. Muzej postaje otvoren, javan, nije samo teritorija vlasnika i njegovog kruga, i ta otvorenost je povezana sa širim procesom oblikovanja javne sfere u XIX veku. Muzej je namenjen širokoj publici, i od nje traži „kulturno” ponašanje. To je mesto podizanja nivoa kulture. Štaviše na primeru muzeja (ali i u drugim oblastima društvenog života, pre svega trgovine i razvoja robnih kuća) možemo da posmatramo i promenu položaja žene koja prolazi put svojevrsne socijalizacije i denaturalizacije. Stvarnost je, razume se, odudarala od teorije jer su muzeji u praksi postajali više prostor oblikovanja elita i patrijarhalnog ustrojstva nego radikalne otvorenosti, ali ipak procesi u javnoj sferi, čiji su muzeji deo, čine se veoma značajnim. Druga stvar koju Toni Benet pominje jesu promene u sferi organizacije predstavljanja predmeta. Dok je u izložbama kraljevskih zbirki vladar bio prvi akter istorije i njen metanarator, tako u zbirkama otvorenim za javnost njegovo mesto zauzima „Čovek”. Prikupljeni objekti na muzejskim izložbama reprezentuju evoluciju civilizacije, umetnosti, prirode, njenu privremenost i napredak. I ne samo to. Pored pozicioniranja u savremenu epistemu, muzej ima i pedagoški cilj: samousavršavanje i razvijanje publike, koja se tako ucelovljuje u progresivni razvoj sveta i čovečanstva. Uloga muzeja nije, dakle, isključivo u predstavljanju prošlosti, nego i u stvaranju njenog daljeg toka, putem edukacije. Najзад, treća ravan formiranja muzeja tiče se njegovog učešća u oblikovanju transparentnih pravila organizacije izložbenog prostora koji bi muzej delio s drugim prostorima koja izlažu razne predmete, kao što su robne kuće, industrijski sajmovi, i u oblikovanju pravila koja bi vršila ulogu izvesne paradigme idealne, logične i transparentne društvene organizacije¹⁴.

13 Tonny Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge, 1995, str. 59-63.

14 Ibid., str. 17-58.

Najzanimljiviji doprinos Tonija Beneta u diskusiji o stvaranju javnog muzeja jeste povezivanje te institucije sa širim planom istorijskog predstavljanja umetnosti, s međunarodnim izložbama koje doživljavaju neobičan procvat u XIX veku. Čitavu tu pojavu, čiji je sastavni deo muzej, Benet naziva kompleksom, to jest izlagačkim sindromom (*the exhibitionary complex*)¹⁵. I muzeji i svetske izložbe, čija je paradigma Velika izložba u Londonu 1851. godine, u specijalno za to izgrađenoj Kristalnoj palati (Cristal Palace), podvrgnute su istim kategorijama kao što su: naučna disciplina, kontrola i – pre svega – scenski kvalitet – odlika koja je duboko ukorenjena u kulturu XIX veka. Ovde, naročito u slučaju muzeja, vidimo principijelni obrt u odnosu na *ancien régime* koji je skrivao, ili barem ograničavao vizuelni pristup vladarskoj zbirci. Velika izložba i drugi poduhvati te vrste, kao i muzej, saobraženi su istoj paradigmi uređivanja i opisivanja stvarnosti koja prenosi težište s procesa stvaranja na proizvod, predmet, kao i klasifikacije sveta prema podeli na narode, kulture i, shodno tome, na rase. Naravno, u takvu klasifikaciju ugrađena je izrazita hijerarhija.

Zaključci tih analiza koje je polovinom devedesetih godina formulisao Toni Benet i nisu neka novina u svetlu onoga što već znamo, ali su i dalje aktuelne. On ih izgrađuje na dvema suprotstavljenim okosnicama: s jedne strane, muzeji su ispoljavali univerzalističke aspiracije u predstavljanju ljudskog roda, ali s druge strane činili su to selektivno, podređujući tu naraciju izrazitoj hegemoniji evropske imperije. Druga osovina je protivrečnost između otvorenosti muzeja prema celokupnom društvenom spektru, uključujući u to radničku klasu – i izložbenih tehnologija koje društvo razlikuju i hijerarhizuju.¹⁶

Za kraj ovog fragmentarnog pregleda kritičke istorije muzeja naveo bih studiju Kerol Dankan (Carol Duncan) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*.¹⁷

15 Ibid., str. 59-88. Up. takođe: Tonny Bennett, *The Exhibitionary Complex*, u: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ured.), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996, str. 81-112.

16 Tonny Bennett, *The Birth of the Museum*. op. cit., str. 102-105.

17 Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge, 1995. Prvo poglavlje knjige objavljeno na poljskom jeziku: Carol Duncan, *Muzeum Sztuki jako rytuał*, prevod: Donata Minorovič, u: Maria Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., str. 279-298. Up. takođe: Carol Duncan, *Art Museum and the Ritual of Citizenship*, u: Ivan Karp, Steven D. Lavine, (ured.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1991, str. 88-103; kao i Carol Duncan i Alan Wallach, *The Universal Survey Museum, Art History*, Vol. 3, No. 4, December 1980, str. 448-469.

Autorka posmatra razvoj muzeja kroz prizmu rituala civilizovanja, koji su istovremeno rituali stvaranja savremenog građanskog društva. Istorijsko ishodište muzeja su, naravno, kraljevske zbirke, zbirke monarha koje dostupnim publici čine njihovi vlasnici (Firenca, Drezden, Beč). Luvr, za koji su takođe postojali planovi javnog otvaranja zbirki, ima naročit položaj u istoriji muzeja. Kao kraljevska, privatna zbirka, na talasu revolucije bila je 1793. godine nacionalizovana i učinjena dostupnom svima. Kerol Dankan to tretira kao osnivački čin savremenog muzeja i, istovremeno, kao paradigmatički muzej čitave istorije te institucije, muzej na koji će se ugledati drugi, kasnije osnovani muzeji (na primer, američki). Na primeru Luvra ona detaljno rekonstruiše program muzejske izložbe, dekoraciju izložbenih sala u raznim periodima razvoja Francuske kao legitimaciju države u kontekstu razvoja svetske civilizacije i, ujedno, svetovnog rituala davanja statusa građana gledaocima, učesnicima tog specifičnog obreda. Pritom primećuje da, kao što je trebalo da izložbe kraljevskih zbirki svedoče o bogatstvu i raskoši svojih vlasnika, naglašavajući time njihovu materijalnu dimenziju, tako su muzeji otvoreni za javnost više naglašavali duhovnu dimenziju prikupljenih dela. I to je postalo izraz civilizacije, njene istorije i budućnosti, a garant te baštine i tog razvoja bila je država. Posetilac–gledalac kraljevske rezidencije trebalo je da se divi demonstriranoj moći vlasnika-domaćina, a građanin, posetilac javnog muzeja, postajao je deo simbolične strukture vlasti. Civilizovanje se, dakle, poistovećivalo sa dodeljivanjem ranga građanina posetiocu muzeja – u slučaju Luvra to je od ključnog značaja, jer je revolucija dovela do konfiskovanja kraljevske imovine, a dobila je legitimitet demokratske vlasti time što je narodu učinila ovu zbirku dostupnim, nacionalnim dobrom. Takođe, i kasniji programi Luvra, koje su realizovale vlasti kojima su bile strane republikanske vrednosti, koristile su muzej za jačanje uloge države. Ovde se pojavljuje važna funkcija nauke, istorije umetnosti, koja kroz istorijske naracije, geografiju, kroz podele umetničkog stvaralaštva na nacionalne škole, stvara univerzalnu dimenziju vlasti države.

Drugačije se oblikovala nacionalna zbirka u Engleskoj – ne toliko kroz formulu enciklopedijskog muzeja (*universal survey museum*), koliko kroz nacionalnu galeriju slika (*National Gallery*). Nije je stvarala kraljevska porodica ni aristokratija, nego parlament iz patriotske obaveze, u ime naroda i za narod (u tadašnjem društvenom,

a ne etničkom značenju reči), istovremeno u opoziciji prema “egoističnoj” aristokratiji. Nacionalna galerija predstavljala je u Engleskoj deo programa društvenih reformi i demokratskih promena. Još više se razlikuje geneza američkih muzeja: muzej Metropoliten u Njujorku (Metropolitan Museum of Art), Muzej lepih umetnosti u Bostonu (Museum of Fine Arts), Umetnički institut u Čikagu (Art Institute). Ritualizacija muzejske naracije trebalo je da tamo služi civilizovanju bogatih, velikih gradova Istočne obale, ali gradova, koji su u očima Evrope bili lišeni kulturnog prestiža. Koliko god da se ovde podvlače demokratske i obrazovne ambicije osnivača američkih muzeja, one su, u suštini, služile višim slojevima u naglašavanju njihovog društvenog, ekonomskog i političkog položaja, eliminišući u praksi iz muzeja radnike-emigrante (na primer, naplaćivanjem ulaznice, zatvaranjem galerije nedeljom, koja je jedini slobodan dan u sedmici). Povrh toga, ugovorom o donaciji utvrđen običaj da se pojedinačne zbirke koje su poklonjene muzeju istaknu, vrlo jasno naglašava kako privatnu dimenziju muzejske institucije koja je u načelu javna, tako i ulogu bogatih donatora. Usled toga, ti muzeji su samo utvrđivali, okamenjivali hijerarhiju i političke uslovljenosti, umesto da su menjali društvenu strukturu Amerike.

Naročitu vrstu ritualizacije muzeja Kerol Dankan uočava na primeru muzeja savremene umetnosti, čija je paradigma njujorški MoMA (The Museum of Modern Art). Ignorišući ulogu žena u modernističkoj naraciji muzeja, što predstavlja posebno pitanje, ritual civilizovanja ovde ima izrazit linearno-istorijsko-umetnički karakter i povezan je sa *par excellence* modernističkom vizijom umetnosti. Ona vodi od slamanja naturalizma do pune apstrakcije, od Sezana preko Pikasa do Poloka; drugim rečima, od materije do duha – razvijena savremenost, nepredmetna, apstraktna umetnost – to je puna dimenzija savremene civilizacije Zapada. U suštini, kad se prisetimo negativne uloge koju je odigrao MoMA krajem šezdesetih godina, kako na političkoj ravni, podržavajući kapitalističko društvo protiv pobune onih koji su ga osporavali, tako i na umetničkoj ravni, eliminišući iz polja svog zanimanja kritičku umetnost spram modernističkih vrednosti (iz protesta prema tom programu stvoren je 1977. godine *The New Museum of Contemporary Art* u Njujorku), primetićemo kako je vizija istorije umetnosti koju bi Daglas Krimp nazvao idealističkom, duboko povezana s vlašću koja gradi sopstveni legitimitet preko muzeja i njegovih rituala.

Zacelo, autorka ima pravo pišući u zaključku svoje knjige da je muzej institucija situirana između prošlosti i budućnosti, to je mesto gde dato društvo stvara vrednosti sopstvenog identiteta.¹⁸, a takođe i mesto vladanja. Uloga građanina nije samo da ostaje pasivan član hijerarhizovanog društva, nego i da preuzme kontrolu nad ritualima koji obrazuju te strukture. Samo tada ćemo moći da kažemo da se ostvaruju istorijski demokratski procesi koji su se nalazili u osnovama koncepcije javnog muzeja.

Savremena umetnost, globalna kultura, muzej

Ovde muzejski gledalac dobija saveznika u vidu savremene umetnosti koja iz tradicije kritičke umetnosti šezdesetih godina, veoma angažovane – o čemu je bilo govora na početku – izrasta u kritiku institucije. Nesumnjivo, savremena kritika institucije i celokupne modernističke kulture znatno je jača nego pre četrdeset godina, znatno dublja u smislu teorijskih osnova, a takođe i daleko doslednija u izvlačenju praktičnih zaključaka, uključujući i polje muzejske delatnosti. Pre svega, kako primećuje Hans Belting, savremena umetnost je globalna¹⁹. Poenta nije u tome da to stvaralaštvo stiže globalnu distribuciju, nego je stvaralaštvo po definiciji globalno – pokreće probleme koje preživljava svet, a njegova kritika (pošto je to kritička i ujedno politička umetnost) dotiče mehanizme koji oblikuju globalnu savremenost. U tom svetlu, ono što je lokalno, što se tiče fragmenta stvarnosti, postaje globalno. To je, takođe, druga umetnost, ako govorimo o načinima oblikovanja dela i načinima komunikacije s primaocem, a koji se izvode iz savremenih tehnologija.

Ovde nije mesto za šire razmatranje savremenih istorijsko-umetničkih procesa. Više je posredi pitanje na koji način savremena kultura i umetnost dinamiziraju kritiku muzeja i provociraju drugačiji oblik te institucije. Takva formula muzeja koja izrasta iz iskustva globalne savremene umetnosti i istovremeno iz kritike

18 Carol Duncan, *Civilizing Rituals.*, op. cit., str. 133-134.

19 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, u: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, str. 16-38; Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, u: Hans Belting, Andrea Buddensieg (ured.) *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, str. 38-73.

modernizma kao i modela MoMA (Museum of Modern art), jeste MoCA (Museum of Contemporary Art), muzej savremene umetnosti. On je taj koji preuzima na sebe teret ne samo reprezentacije tog stvaralaštva, nego u znatnoj meri oblikuje njegovu kritičku misiju. Dakako, taj tip muzeja nije slobodan od neoliberalne, kapitalističke igre. Baš naprotiv. Podjednako LAMoCA (Los Angeles Museum of Contemporary Art), kao i MassMoCA North Adams u Masačusetsu, kad već navodimo prve muzeje te vrste, i u izvesnoj meri najpoznatije, veoma snažno su bili uvučeni u te mehanizme²⁰. U ovom slučaju, ipak, nije to u pitanju; posredi je uloga koju vide za sebe muzeji savremene umetnosti. Belting primećuje da oni nisu ustanovljeni zbog toga da bi izlagali istoriju umetnosti (*exhibiting art's history*), već zato da bi pokazali svet u ogledalu savremene umetnosti²¹. To je načelna, fundamentalna promena u odnosu na tradicionalni muzej, takođe u odnosu na modernu umetnost. Predmet interesovanja MoCA, nije, dakle, umetnost nego svet koji ona predstavlja.

Generalno gledajući, globalizacija u znatnoj meri utiče na funkcionisanje muzeja. Ne mislim samo na talas turista koji masovno posećuju muzeje koji su samim tim postali najpoželjnije institucije; stvar je u tome da promene koje se u svetu dešavaju u poslednje vreme menjaju uloge te tradicionalno evropske institucije XIX veka. Objavljena relativno nedavno pozamašna studija pod karakterističnim naslovom *Museum Frictions. Public Cultures/ Global Transformations* donosi veoma bogat materijal za diskusiju o tom pitanju²². Nova formula muzeja koja nastaje, između ostalog, i zbog globalnih procesa onoga što je javno, u šta spada i kultura, treba da bude bliža korisniku, bliža pojedinačnim, i, paradoksalno, lokalnim društvima. Otvorenost, pak, prema lokalnim i konkretnim društvima, to je zasebno veliko poglavlje kritičkih studija muzeja. Na tom temelju, upravo na ovoj otvorenosti za precizno definisanog gledaoca (u etničkom, kulturnom, rodnom i drugom smislu), izgrađena je koncepcija takozvanog postmuzeja²³. Na prvi pogled ta koncepcija

20 Up. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, "October" No. 54, Fall 1990.

21 Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, u: Hans Belting, Andrea Buddensieg (ured.), *The Global Art World*, op. cit., str. 48

22 Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, and Tomas Ybarra-Frausto (ured.), *Museum Frictions. Public Cultures/ Global Transformations*, Durham NC: Duke University Press, 2006.

23 Janet Marstine, *Introduction*, u: Janet Marstine (ured.), *New Museum*. op. cit. str. 19-21; Up. takođe: Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/ London:

se više odnosi na etnografski muzej, istorijski, tematski i slično, nego na muzej umetnosti, uprkos kritici koja te podele izaziva. Pa ipak, obimna knjiga posvećena toj problematici *Museums and Communities* koju je priredio Ivan Karp, donosi, takođe, materijal koji može da zainteresuje kritičara umetničkog muzeja²⁴.

Konzervativna reakcija

U tom kontekstu hteo bih bliže da se osvrnem na probleme koji se *par excellence* tiču muzeja umetnosti, koji su još i tradicionalnog karaktera, to jest podjednako na galeriju slika i na enciklopedijski muzej, pozvajući se na poznatu publikaciju Džejmisa Kunoa (James Cuno) koji postavlja provokativno pitanje *Čija muza?* (*Whose Muse?*), publikacije koja u drugačijem svetlu iznosi pitanja o kojima se diskutovalo u prethodnim pasusima²⁵.

Već sam autorski tim ovde je karakterističan. To nisu akademski istraživači, poznati po protestima i kritici muzeja, već direktori najvažnijih anglo-američkih muzeja. Njihovo polazište drugačije je od polazišta nove muzeologije: to je pokušaj zaštite muzeja od pozicije koja bi se u suštini mogla nazvati konzervativnom, zaštite kako od „diskursivizacije” muzeja (što u ovom slučaju označava muzejsko-izložbenu praksu podčinjavanja dela prihvaćenoj idejnoj koncepciji i slično), tako i od komercijalizacije. Knjiga Džejmisa Kunoa i autora koje je on angažovao, zahteva da se umetnosti, čija su dela u muzeju sakupljena, vrati značaj, da se vrati značaj zbirci pojedinačnih predmeta koji zavređuju poštovanje; zahteva da se muzeju vrati poverenje javnosti, pošto samo tim putem muzej može, po mišljenju Kunoa, da ispuni svoju demokratsku misiju služenja društvu. Muzej umetnosti treba da bude institucija umetnosti, a ne nečeg drugog. To je njegova fundamentalna misija koju žele da odbrane njegovi autori, direktori najvećih anglosaksonskih muzeja. To je očita reakcija na muzejski *branding* koji je primenjivao bivši direktor Gugenhajm

Routledge, 1995, str. 13-36; Eilean Hooper-Greenhill *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, New York/ London: Routledge, 2001.

24 Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, Steven D. Lavine (ured.) *Museums and Communities. The Politics and Public Culture*, Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992. Up. pogotovo: Vera L. Zolberg, *Art Museums and Living Artists: Contentious Communities*, *ibid.*, str. 105-136.

25 James Cuno, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, 2004.

muzeja, Tomas Krens, od Las Vegasa, preko Bilbaoa, Berlina, do Abu Dabija (danas je on opunomoćenik Gugenhajmove fondacije za izgradnju ogranka muzeja u Abu Dabiju). Ali, to je takođe reakcija na novu muzeologiju koja, po rečima Mike Bal, gleda na muzej u kategorijama diskursa, videći u njemu ideološke sadržaje umesto estetskog užitka²⁶. Naredna Kunoova publikacija iza koje stoji sličan, mada širi krug autora koji su ne samo iz sveta muzeja, nego i sa univerziteta, koncentrisana je na drugi problem: muzejske zbirke iz antičkog doba (*antiquities*), koje potiču sa arheoloških nalazišta. Knjiga, kao prvo, polemíše sa arheološkim odnosom prema nedokumentovanim arheološkim nalazištima, spomenicima čiji se istorijski kontekst ne može definisati. Kuno i autori pojedinih tekstova dokazuju da takvi objekti mogu da imaju estetski smisao, i to opravdava njihovo prisustvo u muzeju. Rečju, arheologiji je suprotstavljena estetika. Kao drugo, i to je, čini se, politička poruka knjige, ona se trudi da se odupre sve snažnijem pritisku vlasti takozvanih zemalja porekla u njihovim zahtevima da im se vrata objekti koji su odneti u velike, zapadne muzeje. Kuno te procese naziva nacionalističkim. On i drugi autori dovode u pitanje njihovu istorijsku, političku, i pre svega kulturnu opravdanost, tvrdeći da upravo muzeji umetnosti takozvanog enciklopedijskog karaktera, u ime javnog interesa i odgovornosti za svetsko kulturno nasleđe, jesu odgovarajuća mesta na kojima se ono čuva i postaje dostupno. Stoga oni štite univerzalnost kulture od njene nacionalizacije koju zahtevaju vlasti pojedinih nacionalnih država, podvlačeći pritom da je kultura uvek imala opšti karakter, uvek je prekoračivala nacionalne granice. Internacionalizacija je odlika svetske baštine²⁷.

Stvar je, zapravo, dosta složena. U osnovi se ona, s jedne strane, svodi na moralne probleme i na pitanja da li zapadni javni muzeji snose odgovornost za imperijalističku politiku kolonijalnih država i za kulturnu otimačinu koju ona sa sobom povlači. S druge strane, ona ima ekonomsku dimenziju: sakupljeni antikviteti u zapadnim muzejima ogroman su kapital. Postoje i drugi aspekti problema: pravni, tehnički, konzervatorski, politički, diplomatski i slično. Obratimo pažnju

26 Mieke Bal, *Dyskurs muzeum* prevod: Malgożata Nitka, u: Maria Popczyk, *Muzem sztuki. Antologia*, op. cit. str. 345-368.

27 James Cuno (ured.), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2009.

na to da su neke zemlje koje su bile objekat otimačine, kao što su Grčka ili Italija, sada povezane sa zapadnim političkim strukturama – sa Evropskom unijom, sa NATO savezom i tako dalje. Za naša razmatranja ipak je bitnije podvući da takvo stanovište predstavlja obrnuti pravac od tokova kritičkih studija muzeja, za koje je problem legitimacije od principijelnog značaja. To su studije čija je kritička oštrica, u suštini, uperena prema državi (u ovom slučaju postkolonijalnoj državi), kao i prema njenoj imperijalnoj prošlosti. Arheološki objekti koji se čuvaju u javnim muzejima, umetnička dela i drugi predmeti, svedoče o kontinuitetu državne politike koja je u prošlosti davala legitimitet kolonijalnoj politici, politici otimačine. U svetlu sistema vrednosti koji formuliše nova muzeologija, ti objekti treba da budu okrenuti svojim originalnim kulturama i to nema mnogo zajedničkog sa nacionalizacijom, nego pre sa osećanjem pravičnosti. Pri čemu se upravo na toj osnovi pojavljuju analize koje pokazuju hipokriziju Zapada u njegovim izjavama o univerzalizmu kulture, u brizi o finansijskoj vrednosti muzejske zbirke, kao i u strategiji „ekonomije nematerijalnog”.

*Kustos i profesor*²⁸

Godine 1999. u Umetničkom institutu Klark u Vilijamstaunu (Clark Art Institute), u Masačusetsu, organizovana je konferencija na temu „Dve istorije umetnosti”. U materijalima objavljenim nakon završene konferencije, koje je priredio Čarls Hakstauzen (Charles Haxthausen), koji je ovaj susret i inicirao, u uvodu se navodi istorijat konstituisanja konferencije i nekoliko saopštenja potencijalnih predavača. Neka zapažanja čine mi se simptomatičnim. Naime, autor jedne od njih, nazovimo ga Britancem, koji radi u muzeju, optužio je akademsku istoriju umetnosti da ima malo toga zajedničkog sa umetnošću, a više sa umetničkim surogatom. To što naučni radnici preuzimaju jezik i metode sociologije, psihoanalize, političkih nauka,

28 Nekoliko sledećih fragmenata ovog poglavlja potiče iz referata pročitano na zasedanju Udruženja istoričara umetnosti, Poznanj, decembar 2009. up. Piotr Piotrowski, *Historyk Sztuki między akademią i muzeum* u: Jarosław Jerzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Żuchowski (ured.), *Historia Sztuki dzisiaj*, Warszawa: Stowarzyszenie Historików Sztuki, 2010, str. 213-221. Up. takođe znatno skraćenu verziju tog referata: Piotr Piotrowski, *An Art Historian between the University and Museum. Towards the Idea of the Critical Museum*, “Index”, Barcelona: MACBA, No. 0, 2010, str. 12-15.

čak i opšte istorije, uzrokuje – po mišljenju Britanca – beg od umetničkog dela. U pozadini te negativno valorizovane akademske istorije umetnosti na dobar način je predstavljena, međutim, muzejska istorija umetnosti koju autor pomenutog pisma naziva „istinitom”. Upravo ona, a ne akademska disciplina o umetnosti, održava kontakt sa delom, sagledava ga, podiže njegovu vrednost, i na osnovu tog iskustva gradi nauku o umetnosti. Drugi ispitanik, nazovimo ga Nemcem, koji takođe potiče iz sveta muzeja, ne optužuje naučne radnike za to da proizvode *surogat*, već više lamentira nad tim što administrativni zadaci koji kao lavina zatrpavaju direktora muzeja ili kustosa zbirke – zadaci da pribave sredstva koja će garantovati uspeh takozvanih projekata, zadaci usklađivanja muzejskog programa s potrebama tržišta, što će pak predstavljati jemstvo za apsolutorije²⁹ koje dodeljuju nadzorni i izvršni odbor – onemogućavaju kustose da učestvuju u intelektualnom životu koji se ovde poistovećuje sa akademskim životom³⁰. Iz ovog saopštenja nazire se više nostalgija nego zlovoljnost, svest o važnosti akademskog znanja, a ujedno i razočaranje ili ogorčenost zbog toga što tretiranje muzeja kao privredne grane prosto proždire vreme. Ta ozlojeđenost zasigurno je još veća kad shvatimo da su mnoge izložbe radili istraživači, koji imaju veliku privilegiju da budu oslobođeni administriranja, što će reći pribavljanja sredstava, a koji ujedno uživaju blagodet da na spektakularan način predstavljaju svoja istraživanja u vidu muzejske izložbe.

Cilj konferencije, kako piše Čarls Hakstauzen, nije bilo konfrontiranje profesija i istorijsko-umetničkih praksi, već uzajamno obogaćivanje, kao i ukazivanje na uzajamne koristi koje mogu da proističu iz svake oblasti bavljenja istorijom umetnosti, muzejske i akademske, razmena iskustava i naznačavanje mogućnosti buduće saradnje³¹. Ne mislim da je konferencija ispunila ta očekivanja, niti mislim da su muzejske studije koje se razvijaju pre svega na univerzitetima, ovde bitno

29 Lat. *absolutorium* “razrešenje” – usvajanje izveštaja o radu (npr. godišnjeg), pozitivno ocenjivanje – ukoliko direktor i kustosi ne prilagode muzejski program potrebama tržišta i ne pribave sredstva za realizaciju projekata, nadzorni organ im neće dodeliti apsolutorije, neće pozitivno usvojiti izveštaj o radu, što za direktora muzeja znači gubitak položaja. Davanje apsolutorija “razrešava” direktora, daje legitimitet njegovom radu, tj. radu muzeja. – (Prim. prev.)

30 Charles Haxthausen, *Introduction*, u: Charles Haxthausen (ured.), *Two Art Histories. The Museum and the University*, Williamstown MA: Clark Art Institute, 2002, str. X-XI.

31 Ibid. str. XIII.

obogatili muzealci, no i pored svega, ona je naznačila veoma interesantno ishodište u diskusiji koja se tu vodila.

Ukratko ćemo se osvrnuti na alternativna iskustva kustosa, s jedne strane, koji otelotvoruje rad u muzeju, a s druge strane profesora, protagonista akademskog znanja o umetnosti, držeći se sve vreme pomenute bibliografske jedinice. Razliku između kustosa i profesora, dakle, stvaraju metode izražavanja, proizvodi (ako se tako može reći), kao i izdiferencirana publika, pre svega osnovna. Naučni radnik operiše rečju i tekstom, kustos zidom i prostorom. I jedan i drugi saopštavaju svetu svoje ideje. Prvi se izražava diskurzivnom metodom, drugi „govori” uz pomoć pomenutih zidova i prostora. Nesumnjivo profesor, u svom svakodnevnom didaktičkom poslu ostvaruje kontakt sa umetničkim delom posredstvom didaktičkih pomagala: slajdova, fotografija i drugog; muzealac, po pravilu, ima direktan kontakt sa umetnošću. Najzad, to što kači na zidove i postavlja u prostor, to su (uglavnom) autentična umetnička dela. Rezultat toga je da, dok je kontakt profesora sa umetnošću spekulativan, kustosov je telesni; dok su osnovni proizvod profesorovog rada predavanje i seminar, rasprava i akademski udžbenik, kustos pravi zbirke i izložbe. Sem metoda rada i njegovih materijalnih efekata, razlikuje ih i vrsta publike koju imaju. Osnovni primalac naučnikovih shvatanja jeste univerzitetska zajednica, studenti i drugi istraživači. Polazna pozicija muzealca je, u neku ruku, delovanje u otvorenom prostoru, javnom, vrlo često pod svetlima reflektora i televizijskih kamera. Štaviše, njegova publika je znatno slabije homogenizovana: od specijalista, stručnjaka, kritičara umetnosti, preko ostalih ličnosti kulturne javnosti, takozvanih ljubitelja umetnosti, sve do talasa turista koji premeravaju svet u potrazi za atrakcijom i rasonodom.

Uzged rečeno, primetićemo da je taj model doživeo znatne istorijske i geografske preobražaje. Razlikovanje profesorovog posla od posla kustosa, efekat je razvoja tih profesija i njihovog postepenog razilaženja. Kad se samo pogleda na velike ličnosti istorije umetnosti, na primer, Jana Bjalostockog (Jan Białostocki), vidimo kako su svojevremeno u harmoničnoj vezi bile funkcije kustosa i profesora. Bjalostocki, koga u varšavskom muzeju zovu „Maestro Jan” bio je naučnik svetske slave, ali ni njegova muzealska tekovina ne dovodi se u pitanje, mada se i o jednom i o drugom, jasno, diskutuje u našoj sredini, često prepušta kritičkoj analizi, o čemu svedoči

relativno skoro održan seminar u Neborovu³² i objavljeni materijali³³. U suštini, toj svojevrsnoj bračnoj zajednici išle su na ruku metode stare istorije umetnosti, stilistička istraživanja i atribucije, ikonografska i tehnološka istraživanja, veliko znanje i formalna analiza. Posle nekog vremena, tačnije onda kad se istorija umetnosti našla u orbiti takozvanog lingvističkog zaokreta pred kojim je pre nekoliko decenija stala humanistika, intelektualni putevi tih istorijsko-umetničkih praksi počeli su da se razilaze. Dok se, pak, razgranavala administrativna, finansijska ili promotivna infrastruktura muzeja, koji su bili shvaćeni ne samo kao institucije javnog života, nego i institucije kulture slobodnog vremena, počeo je proces profesionalnog diferenciranja. Trenutno, naročito u zapadnom svetu, pogotovo u SAD-u, ti putevi se definitivno razilaze. To je takođe uzrok geografskog diferenciranja problema. U istočnoj Evropi, ali i u Južnoj Americi, te funkcije nisu tako dramatično razdvojene. Upravo suprotno: često, ne samo u Poljskoj, gde barem nekoliko univerzitetskih profesora vrši funkciju direktora muzeja, a nekoliko njih su i kustosi zbirki, one su spojene. Zanimljiva je geografska perspektiva ove teme. Ipak, imam utisak da, kada istočnoevropski muzeji počnu da idu putem zapadne institucionalne evolucije, kad budu upregnuti u biznis slobodnog vremena i turizma, i budu prepušteni računici „nematerijalne ekonomije”, situacija će se promeniti.

I pored takvog razlikovanja, postoje ipak ravni koje spajaju ta zanimanja. Jedna od njih je „erudicija”. Kako piše Ivan Gaskel (Ivan Gaskell), naučnik³⁴ (*scholar*) ujedno je i profesor i kustos. To znači da de facto i jedan i drugi proizvode i distribuiraju znanje. Ovde dolazimo do suštine odranije postavljenog pitanja, pitanja o ravni naučnog karaktera, o ulozi nauke koja predstavlja sponu jedne i druge istorijsko-umetničke prakse, muzejske i akademske. Da bi se na to pitanje odgovorilo i da bi se ocrtale perspektive koje će možda – po mom mišljenju – neutralizovati pesimističku viziju ocrtanu u prethodnom pasusu, treba postaviti pitanje u kakvom je stanju humanistika i kako ona može da prevaziđe „lingvistički preokret”. Možda će nam

32 Seoce kraj Lođa, poznato po posedu i palati čuvene magnatske porodice Rađivilovih, koja je 1945. pretvorena u muzej u Neborovu i Arkadiji. – (Prim. prev.)

33 Magdalena Wróblewska, *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historików Sztuki, Nieborów, październik, 2008*, Warszawa: Stowarzyszenie Historików Sztuki, 2009.

34 Ivan Gaskel, *Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World*, u: Charles Haxthausen (ured.), *Two Art Histories*, op. cit., str. 14.

to omogućiti i da izrazimo nadu da, nasuprot ovom preokretu u humanističkim naukama, koji razgraničava muzej i akademiju (naučnu instituciju) kao različita intelektualna zanimanja, gde s jedne strane imamo ispitivanje dela kao objekta, s druge strane ispitivanje dela kao teksta, imamo šansu da izgradimo naučnu, intelektualnu zajednicu profesora i kustosa.

Muzej među humanističkim naukama

Šta je to, tačnije, na čemu počiva to odstupanje od „lingvistike” u humanistici? Na sažet, ali ne uprošćen način, predstavlja to Gabrijela Špigel (Gabrielle Spiegel), predsednica Američkog istorijskog društva, u svom pismu objavljenom na stranicama *American Historical Review*. Ne ulazeći u detalje tog, nesumnjivo, programskog teksta u istorijskim ispitivanjima, podvucimo da Gabrijela Špigel „lingvističkom obrtu” suprotstavlja „performativni preokret”, strukturalnim ispitivanjima suprotstavlja ispitivanja društvene prakse, razmišljanju o sistemu znakova sučeljava razmišljanje o kulturi. Taj projekat se, pre svega, kreće oko problematike identiteta i povezan je sa znatnom destabilizacijom pojma subjekta, s njegovim odvajanjem od „zemlje i krvi” putem opštih migracija, dijaspora, manjinskih identiteta, transnacionalnih procesa globalizacije i tako dalje. Problem se uopšte ne odnosi na ispitivanje savremene kulture, već je posredi izoštren osećaj za tu problematiku iz ugla istorije³⁵. U suštini, ako uzmemo u obzir rad Rozi Brajdotti (Rosi Braidotti) (*Nomadic Subjects / Nomadski subjekti*), Džudit Batler (Judith Butler) (na primer *Bodies That Matters* ili *Gender Trouble/ Nevolje s rodom*) ili, takođe, bližu našoj disciplini Irit Rogof (Irit Rogoff) (na primer *Terra Infirma*), i kad dodamo tome čitavu plejadu feminističkih studija, *queer*, postkolonijalnih studija, kritiku evropocentrizma koja je u vezi s njima, studije kulture, koje, kako je to često objašnjavano, nisu ni u kakvoj vezi s našom kulturologijom, jer nisu ni bile zamišljene kao nauka, nego kao studije identiteta, na primer, teško je sumnjati u principijelnost takve teze. Pokušaj da se

35 Gabrielle M. Spiegel, *Presidential Address: The Task of the Historian*, “American Historical Review”, February 2009, str. 1-15. Na poljskom jeziku: Gabrielle M. Spiegel, *Zadanie historyka*, prevod: Pavel Stahura, u: Ewa Domańska (ured.), *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, str. 23-47.

ta problematika obuhvati i dijagnostikuje kao „nova humanistika” na poljskom jeziku predstavlja rad Eve Domanjske (Ewa Domańska), izvrsnog poznavaoa tog tipa istraživanja, pre svega na anglosaksonskom tlu, naglašavajući naročito njihov – kako to ona naziva „insurekcijski” karakter³⁶.

Mesto istorije umetnosti u humanistici je jednom obradio u sažetom predavanju, kao i u seriji predavanja na *Collège de France*, već citirani Jan Bjalostocki³⁷; a u goredefinisanoj novoj humanistici, koju često nazivaju „nova istorija umetnosti”, još je brojnija literatura u kojoj nalazi svoje mesto nova istorija umetnosti. Polemički o njoj (nazivajući je, uostalom, polemičkom istorijom umetnosti) odnedavno piše Marijuš Bril³⁸. Dakle, ipak raspolažemo ogromnom bibliografijom koja pokazuje angažovanost istorije umetnosti u novoj humanistici, počevši od feminističkih, kao i gej i lezbejskih studija, pa sve do postkolonijalnih studija. Ovde nije mesto da o njima govorimo, čak ni da se na njih pozivamo. Bitnije je da se u tim procesima nađe mesto muzeja, tačnije mesto muzejske prakse, koje bi potvrdilo njihovo povezivanje sa novom humanistikom, ergo novom istorijom umetnosti.

Takvih primera ima prilično mnogo. To proističe, izgleda, iz druge pojave, naime iz angažovanja akademskih istoričara umetnosti u izlagačkim projektima. To je relativno nova tendencija. Ranije – o čemu je već bilo govora – istoričari umetnosti su profesionalno spajali svoje akademske funkcije s muzejskim (kolekcionarskim) funkcijama. Kasnije, relativno odnedavno, počeli su da stupaju na muzejski teren kao autori izložbi i oni su ti koji su, kako mi se čini, preneli muzejima kritička interesovanja nove istorije umetnosti. Velika izložba *Women Artists: 1550-1950*, priredjena u Los Anđelesu 1976. godine (LACMA), koju je organizovala pionirka feminističke istorije umetnosti Linda Noklin (Linda Nochlin), savršeno dokazuje tu tezu. Dosta brzo su ipak kustosi preuzeli ulogu istraživača predlažući čitavu seriju kritičkih izložbi koje ulaze u dijalog s naukom. Istina, često su veliki izložbeni projekti koje oni predlažu nailazili na kritiku i optužbe (u ovom slučaju) – za imperijalističke i neokolonijalne tendencije. To se odnosi, na primer, na parisku izložbu *Magiciens*

36 Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006, str. 14-17.

37 Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław: Ossolineum, 1980.

38 Mariusz Bryll, *Suverenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.

de la Terre Žan-Ibera Martena (Jean-Hubert Martin) (*Centre Georges Pompidou i Grande Halle*, 1989), koja je predstavljala kritiku njujorške izložbe Vilijama Rubina (William Rubin) *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, postavljene nekoliko godina ranije (1984), a čija je ambicija bila da ukaže kako se postkolonijalni regioni sveta prikazuju po principima orijentalizma.³⁹ Pokret je u tom pravcu, međutim, ipak postao veoma intenzivan.

Pa ipak, pitanje se ne odnosi samo na to da li su i kako su muzejsku praksu inspirisala i dinamizirala akademska istraživanja, nego i kako je izgledao obrnut odnos. Ako ćemo se držati samo ova dva primera, nema sumnje da je velika izložba Linde Noklin u Umetničkom muzeju okruga Los Anđeles imala nesrazmerno veći odjek nego njen čuveni referat na godišnjoj konferenciji College Art Association *Why have there been no great women artists?* Nije bitno koji je izvor informacije bio prvi, a koji jači. Izložba je pokazala (sic) dela, vraćajući naučnoj disciplini istorijsku građu, a ne samo uvodeći u nju određene interpretacije. Pa ipak, ako može da se kaže da je feminizam rođen u akademiji i da je odatle prešao u muzej, onda drugi primer pokazuje obrnut pravac. Izložba Žan-Ibera Martena ne samo da je znatno jače odjeknula od postkolonijalnih akademskih studija, nego je odjeknula pod reflektorima, u visokotiražnim novinama i pred televizijskim kamerama, a u suštini to je i jedan od prvih iznesenih gledišta u toj oblasti, uprkos kritici na koju je naišlo. Akademska istorija umetnosti, nasuprot feminističkim istraživanjima – u poređenju sa izlagačkom delatnošću – dosta kasno je pristupila toj problematici. Osnovni akademski radovi u toj oblasti na temu umetnosti Azije (Džon Klark / John Clark) i Indije (Parta Miter / Partha Mitter), južnoameričkog stvaralaštva (Luis Kamnicher / Luis Camnitzer, Herardo Moskera / Gerardo Mosquera, Mari Karmen Ramirez / Mari Carmen Ramirez), a takođe i na opštijem planu vođene studije Kobene Mercera (Kobenay Mercera), pojavile su se kasnije⁴⁰. Ne mogu se

39 Up. *Third Text*, No. 6, Spring 1989.

40 John Clark, *Modern Asian Art*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998; Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922. Occidental Orientations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Partha Mitter, *The Triumph of Modernism. India's artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, London: Reaktion Books, 2007; Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin TX: University of Texas, 2007; Gerardo Mosquera (ured.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge MA: The MIT Press, 1996; Héctor Olea,

odupreti utisku da je – obrnuto nego što je u slučaju feminizma – upravo ta izložba *Magiciens de la Terre*, koliko god problematična u svojoj poruci, postala katalizator postkolonijalnih studija u istoriji umetnosti bez obzira na kritiku s kojom se suočila. Pravač je ovde bio drugačiji nego u slučaju odnosa između akademije i muzeja u okvirima feminističke istorije umetnosti. Sada ćemo se na taj primer, kao na svojevrsnu studiju ovog slučaja, bliže osvrnuti.

Izložba *Magiciens de la Terre* na prvi pogled kao da je spojila dve perspektive koje su tradicionalna humanistika i muzej tretirali odvojeno. Žan Iber-Marten pozvao je na učešće u izložbi s jedne strane, umetnike iz takozvanog Trećeg sveta (to je bilo još u to vreme, 1989. godine), umetnike koji su godinama, pa i čitav život, bili predmet zanimanja etnografa koji su proučavali narodne, plemenske kulture, kao i stvaraocce iz umetničkog sveta čije je stvaralaštvo nalazilo svoje mesto na stranicama umetničke štampe, u umetničkim galerijama, stvaralaštvo koje je bilo predmet analize umetničke kritike i istorije savremene umetnosti. Ta izmešanost perspektiva veoma je značajna, pošto je tu došlo ne samo do vrlo izrazitog sudara tih dvaju perspektiva, umetničkog muzeja i etnografskog muzeja, a nova muzeologija ih je veoma često opisivala u kritičkom svetlu, nego se ovde, pre svega, pojavilo pitanje karaktera savremene umetnosti. Hans Belting – o čemu je već bilo govora – odgovorio je na to pitanje formulišući gledište o njenoj globalnosti ne samo kao distinktivnoj, nego i konstitutivnoj odlici: savremenu umetnost karakteriše „postumetnički” karakter, ona izmiče kategorijama opisa istorije umetnosti, odlikuje je i „postetnografski” karakter koji destabiliše dotadašnja oruđa etnologije. Štaviše, globalni umetnik, čiju je svojevrsnu paradigmu tvorila *Magiciens de la Terre*, prestao je da bude istovremeno „umetnik”, i isto tako, on više ne funkcioniše kao primer konkretne etničke pripadnosti, nego stiče odlike individualne manifestacije sopstvenog identiteta izgrađenog pomoću novih medija⁴¹. Sam kustos izložbe, u to vreme direktor Centra

Mari Carmen Ramirez (ured.), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, Houston TX: The Museum of Fine Arts, 2004; Héctor Olea, Mari Carmen Ramirez (ured.), *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Houston TX: The Museum of Fine Arts, 2006; Kobena Mercer (ured.), *Cosmopolitan Modernism*, Cambridge MA: The MIT Press, 2005.

41 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, u: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.) *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, str. 22; Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, Hans Belting, Andrea Buddensieg

Pompidu, u razgovoru sa Bendžaminom Buhlohom kaže da je u pripremi koristio pomoć etnologa, da je želeo da dosegne autentičnost te kulture, njenu originalnost, rituale i magiju; tvrdi, takođe, da je bio svestan problematične ugrađenosti te kulture u prostor „muzeja umetnosti”, ali i podvlači da mu je bila bliska kritička perspektiva prema centru, to jest prema kulturi Zapada koji inkorporira stvaralaštvo „drugih” u sopstveno područje, stvarajući na taj način hijerarhiju i sopstvenu hegemoniju⁴² u odnosu na druge. Kritičari izložbe, između ostalog Rašid Araen (Rasheed Araeen), kustos slične izložbe *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, postavljene u Hejvord (Hayward) galeriji u Londonu iste godine, nisu, međutim, bili tako lakoverni. Pomenuti autor u tekstu objavljenom pod veoma zvučnim naslovom „Our Bauhaus, Other’s Mudhouse” zamera Martenu liberalno-humanistički pristup umetnosti „drugačijeg”, što samo po sebi ukazuje na hegemonu, zapadno načelo; prebacuje mu da ne revidira antropološka oruđa nego da (po drugi put) egzotizira i opredmećuje stvaralaštvo „drugačijih”; prebacuje mu da se služi pretežno „okom” u ocenjivanju te umetnosti, tipično istorijsko-umetničkim oruđem, potpuno neadekvatnim za taj predmet zanimanja. Generalna kritika Araina usmerena je na nedostatak teorijskog, konceptualnog okvira izložbe, polemičke u odnosu na kolonijalni diskurs; to je neokolonijalna izložba, tvrdi on. U tome vidi njen poraz, i pored znatne atraktivnosti i težine; to je u suštini stvari – po mišljenju urednika *Third Text* – izgubljena šansa pred kojom je stao kustos, šansa za rekonstrukciju analitičkih oruđa⁴³. Pa ipak, nezavisno od tog i drugih kritičkih iskaza, Martenov pristup problemu „drugačije” umetnosti bio je potpuno druge prirode od pristupa Vilijama Rubina na njegovoj čuvenoj izložbi u njujorškom MoMA 1984. godine, *Primitivism in 20th Century Art*. Tamošnji pristup bio je tipičan za modernističku recepciju „primitivne umetnosti” kao formalne inspiracije moderne umetnosti koja je samim tim objavljivala svoje protivljenje univerzalnosti; ovde – na pariskoj izložbi – imamo pokušaj odbacivanja modernističkih pretpostavki, i korak u pravcu shvatanja i korak u pravcu ravnopravnosti kulturnog pluralizma. Razume se da je

(ured.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, str. 57-58.

42 Benjamin H. D. Buchloh, Jean-Hubert Martin, „Interview”, *Third Text*, No. 6, Spring 1989, str. 19-27.

43 Rasheed Araeen, *Our Bauhaus Others’ Mudhouse*, „Third Text”, No. 6, Spring 1989, str. 3-14.

taj pokušaj bio diskutabilan, pa ipak, na temelju zapadne muzeologije, uprkos tome što je nekonsekventan, bio je to značajan pokušaj i u znatnoj meri dinamizirao je postkolonijalno mišljenje, takođe u oblasti akademske istorije umetnosti.

(Virtuelni) feministički muzej

Feministička kritika muzeja čini zasebno i vrlo opširno pitanje. Ne bih u to dublje zadirao, pošto bi čak i letimično pokrenuta tema zaslužila zasebnu knjigu. Nažalost, ona se ne razvija u Poljskoj, mada feministička analiza istorije umetnosti i kulture ovde uživa dobar status i konzervativni profesori prestali su zbog nje da crvene. Možda se to može objasniti činjenicom da kritičke studije muzeja u Poljskoj uopšte nisu razvijene. Ovom prilikom samo želim da skrenem pažnju na knjigu Grizelde Polok *Encounters in the Virtual Feminist Museum*⁴⁴. Ona je zanimljiva utoliko što autorka ne predlaže virtuelni muzej u doslovnom značenju te reči, dakle, nema na umu muzej na Internetu, u projektu, u mašti. U suštini, ona ne predlaže nikakvu formulu muzeja, barem ne u institucionalizovanom značenju reči. Bitnija joj je feministička metoda čitanja muzeja koju predlaže, tačnije feministička metoda izlaganja ženskih likovnih predstava koje ona u ovoj studiji prikazuje. “Virtuelni feministički muzej” vrsta je metodološke, kritičke laboratorije, pošto odbacuje klasične metode muzejske naracije (podelu na stilove, nacionalne škole, istorijske periode, umetničke pravce i slično) i predlaže potpuno novu postavku. Vrlo je zanimljivo to da Grizelda Polok proglašava Hajnriha Velflina (Heinrich Wölfflin) odgovornim za klasični muzej patrijarhalne kulture i suprotstavlja mu drugog “oca” istorije umetnosti, Abija Varburga (Aby Warburg), koji muzejskoj izložbi “suflira” feminističko čitanje. To što se jedna od nesumnjivo najzanimljivijih feministkinja u istoričarsko-umetničkim istraživanjima poziva na tog velikog jevrejsko-nemačkog istoričara umetnosti dokazuje koliko je značajno bilo njegovo delo koje s pravom sada doživljava renesansu zanimanja, jer se za njega interesuju različiti istraživači. Na stranu to što se na njegov rad pozivaju ikonolozi, treba pomenuti njegovo prisustvo među istraživačima vizuelne kulture

44 Grizelda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*, London: Routledge, 2007.

(*visual cultural studies*) koji traže tradiciju. Ono što je zainteresovalo Grizeldu Polok (kao istoričarku vizuelne kulture), jeste, razume se, Varburgova „Mnemozina”, kao atlas upoređivanja različitih slika koje potiču iz raznih epoha ili raznih tokova (kako visoke, tako i popularne) kulture, atlas koji traži slikovne zajednice koje Varburg definiše kao *pathosformel*. Grizelda Polok naziva tu metodu „ikonologija nečega između”. I sama njena knjiga je razvijanje ranije publikacije *Differencing the Canon*⁴⁵. Da bi to objasnila, autorka poseže za pojmovnom opozicijom koju je formulisao Žak Derida (Jacques Derrida): sučeljavanje reči *différence* sa svojevrsnim mu ortografskim neologizmom *différance*. Sučeljavanje tih reči, fonetski neosetno različitih samo u francuskom jeziku (zbog toga i neprevodivih na druge jezike), utemeljuje dekonstrukcijsku metodu. U poljskom jeziku istraživači i prevodioci Deride ovaj neologizam sa slovom „a” umesto „e” objašnjavaju kao „diferancija” (prarazlika) nasuprot „diferencije” (obična razlika). Rezultat ideje Grizelde Polok mogao bi se u kontekstu njene ranije knjige nazvati „prarazlikovanjem kanona” što bi, naravno, predstavljalo opoziciju tog „razlikovanja”. Sučeljavanje pak, toga sa „formama patosa”, dakle s „emocionalnim” (kako piše Grizelda Polok) poređenjima vizuelnih predstava, predstavlja stožer feminističke metode čitanja muzeja. Čuveni primer njene primene predstavlja analiza fotografije (a ne skulpture) *Tri gracije* Antonija Kanove (Antonio Canova) i pokazivanje kako je muzejska kultura (umetnost) preuzela žensko telo koje je u drevnoj tradiciji bilo skriveno, nije se javno izlagalo, čime je postajalo predmet „idealne forme” (Kenet Klark / Kenneth Clark), u suštini predmet muške žudnje koju je patrijarhalna kultura sankcionisala. Dakle, feminističko „prarazlikovanje”, analiza u kojoj se u „svesnim ciljevima” muzejske prakse otkrivaju „nesvesne strukture” slike, može da bude sprovedeno zahvaljujući pozivanju na „slikovno sećanje” koje je razradio Abi Varburg.

Posthumanistika

Gore navedena zapažanja ticala su se odnosa između univerzitetske i muzeološke istorije umetnosti u kontekstu široko shvaćene nove humanistike sa akcentom na

45 Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art History*, London: Routledge, 1999.

njen postkolonijalni fragment. U tome se jasno vidi uloga muzeja, njegova dinamika i konkurencija u odnosu na univerzitetsku istoriju umetnosti kao dela opšte humanistike. Pozabavimo se sada posthumanistikom. Ona sigurno predstavlja deo opštije reakcije na „lingvistički preokret”, ali ide u drugom, možda radikalnijem pravcu. Problematika identiteta ovde se povlači pred znatno dubljom revizijom humanistike, naime pred temeljnim prevrednovanjem čovekove pozicije prema okruženju. Njena kritika antropocentrizma ide znatno dalje od samog odbacivanja teze da je čovek u centru svemira; ne samo što je bitno priznanje ravnopravnosti životinja, stvari, kiborga i slično, ne samo uverenje da među njima mogu da nastaju odnosi bez posredstva čoveka, nego je bitno to da samo ljudsko biće ne može da bude definisano na tradicionalni način u obliku genetskog inženjeringa, transplantacije. Ovako posthumanistiku karakteriše već citirana Eva Domanjska u časopisu *Literaria Copernicana*: „Kad je u pitanju posthumanistika, onda bih predložila sledeću radnu definiciju: posthumanistika je skup istraživačkih tendencija i pravaca povezanih s misaonim tokovima, intelektualnim i etičkim načelom koje se naziva posthumanizam. Posthumanistika je humanistika posle humanizma, koja gradi znanje, koja kritikuje i / ili odbacuje centralnu poziciju čoveka u svetu, otud su za nju karakteristični svi neantropocentrični, ili antiantropocentrični pristupi. Stoga se posthumanistika može definisati i kao neantropocentrična humanistika, mada paradoksalnost tog termina budi rezerve. Ključni istraživački problemi za nju su problemi granica identiteta vrste, odnosa između onog što je ljudsko i ne-ljudsko (veze čoveka s tehnologijom, sredinom, životinjama, stvarima), kao i problemi biomoći, biopolitike i biotehnologije. Nadalje, Eva Domanjska naročito izdvaja dve vrste studija kao primere posthumanističkih ispitivanja, ispitivanja onoga što je ne-ljudsko: „studija životinja”, „ispitivanja stvari”⁴⁶. Na tom polju u Poljskoj veoma su zanimljiv primer studije Monike Bake (Monika Bakke), naročito stoga što je njihova posthumanistička koncepcija poduprta vlastitim revnosnim ispitivanjima umetnosti⁴⁷.

Reklo bi se da su istorija umetnosti, pogotovo muzeologija, kao i ispitivanja iz domena konzervacije spomenika, naročito dužni da koriste ispitivanja stvari. To

46 Ewa Domańska, intervju u: *Literaria Copernicana* (u pripremi).

47 Monika Bakke, *Bio-transfiguracije. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.

nije nauka koja se može svesti na ispitivanje materijalne kulture, niti može poteći iz materijalne kulture. Antologija Eve Domanjske *Teorije poznavanja prošlosti u pozadini savremene humanistike* izrazito to potvrđuje. Naročito tekstovi Bruna Latoura (Bruno Latour) i Bjornara Olsena⁴⁸ (Bjørnar Olsen). Drugi tekst se više odnosi na arheologiju, prvi ima opštiji domen, naročito ako se čita u kontekstu druge Laturove publikacije objavljene u Poljskoj, *Preuređivanje društvenog*⁴⁹, kao i *Politika prirode*⁵⁰. Francuski istraživač koji gradi teoriju aktera-mreže, uočava „uzročnost” stvari u procesu građenja znanja. Laboratorijski instrumenti i drugi predmeti učestvuju u procesu saznavanja, imaju na njega aktivan uticaj, sudeluju u njegovom stvaranju. Ta teorija, kako iznosi Kšištof Abrišewski (Krzysztof Abriszewski), izrađena je na temelju kritike etnografije laboratorije. U Laturovom radu nije posredi normativna teorija, istraživački postulat, gradnja teorijskog okvira za empirijska istraživanja; problem ne počiva na pitanju ”da li stvari učestvuju u oblikovanju stvarnosti”, nego ”kako učestvuju”, kakav konkretan posao izvršavaju kao ”društveni akteri”. U Laturovim studijama nisu posredi opšte konstatacije, nego egzaktni zaključci koji proističu iz konkretnih empirijskih istraživanja. Problem, dakle, nije to da li je stvar akter, nego kako je akter. Valja, ipak, imati na umu upozorenje koje Abrišewski formuliše: u teoriji aktera-mreže ”uopšte nije u pitanju to da se jednostavno sve moguće odlike pripišu svim mogućim bićima, da se ljudi i stvari, ili ljudi i životinje prosto izjednače. Posredi je samo izvestan empirizam i agnosticizam istraživača – on ne pretpostavlja unapred na koji je način ispitivani svet sazdan. To će mu tek reći ispitivani akteri (inspiracija etnometodologijom). Oni su ti koji moraju svet da nastane i da odluče šta je fikcija, a šta činjenica”⁵².

Kad čita Laturove studije, čovek prosto dobije želju da upita kako muzeologija i ujedno razmišljanje o konzervaciji spomenika mogu da iskoriste teoriju aktera-

48 Bruno Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, prevod: Aleksandra Derra; Bjørnar Olsen, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, prevod: Paweł Stachura, u: Ewa Domańska (ured.), *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, op. cit., str. 525-592.

49 Orig. franc.: *Changer de société. Refaire de la sociologie.* – (Prim. prev.)

50 Orig. franc.: *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*– (Prim. prev.)

51 Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tł. Aleksandra Dera i Krzysztof Abriszewski, Kraków: Universitas, 2010; Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tł. Agata Czarnačka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

52 Krzysztof Abriszewski, ”Splatając na nowo ANT. Wstęp do *Splatając na nowo to, co społeczne*”, w: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne*, op. cit., str. X-XI.

mreže. Slike i skulpture su stvari-akteri, akteri-mreže koja je muzej. Kolekcionari i muzealci često fetišizuju umetnička dela⁵³. Ali, problem nije u fetišizaciji, nego u preispitivanju toga kako funkcioniše muzej, taj svojevrsni kolektiv stvari i ljudi (Laturova terminologija) – kao i drugih organizama koji žive u muzejima, na primer, plesni koja je zaposela magacine, mikroorganizama koji su se zapatili na platnima i na drvetu, najzad, kako instrumenti za ispitivanje u konzervatorskim laboratorijama postaju akteri našeg poznavanja umetnosti? Poenta nije u tome da stvari – na primer umetnička dela – postaju predmet istraživanja, već kako te stvari (umetnička dela) učestvuju u društvenom i političkom životu, kako nauka o umetnosti može da opiše taj odnos.

Koliko znam, takva razmišljanja ne primenjuju se, barem ne u Poljskoj u kojoj je muzejska praksa ograničena na obradu zbirke ili njenih delova, kloneći se pritom, uopšte, teorijskog razmišljanja. Muzej se ipak, uzgred budi rečeno, zbog samog Latura, na drugi način uključio u diskusiju o teoriji aktera-mreže, naime putem istraživačkog i izlagačkog projekta *Making Things Public* koji su u *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) u gradu Karlsruhe 2005. godine, zajedno pripremili naučni radnik i kustos, Bruno Latur i Peter Vajbel (Peter Weibel), direktor ZKM. Izložba i ogroman prateći katalog u izdanju akademskog izdavača MIT Press – čine delo visokog ranga i predstavljaju veoma ozbiljan (ako ne i najozbiljniji u našoj disciplini) naučno-izložbeni doprinos izučavanju stvari, njihove društvene i političke uloge, a time i mesto naše discipline u posthumanističkim istraživanjima. Tačnije, to je doprinos muzeja i muzejske prakse (a ne univerzitetske istorije umetnosti) toj vrsti razmišljanja; da naglasimo – podsticaj toj vrsti studija i razmišljanja dolazi upravo iz muzeja i njegovog angažovanja u najradikalnijim naučnim projektima. To savršeno dokazuje ranije postavljenu tezu o zajedničkoj osnovi, naučnoj osnovi, istraživačkoj, intelektualnoj osnovi profesora i kustosa, naučnog radnika i muzealca, dokaz za sučeljavanje te dve vrste istorijsko-umetničke prakse u projektu radikalne rekonstrukcije humanistike.

Projekat *Making Things Public* zavređuje pažnju ne samo iz metodološkog ugla, nego i iz ugla kompetencije. U uvodnom tekstu Latur opisuje predmet kao

53 Uporedi: Donald Preziosi, *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, New York: Routledge, 2006, str. 79-83.

vinovnika ili kao ko-vinovnika društvenih procesa, u čije okvire ulazi i oblikovanje demokratije – proces koji, nasuprot pojmu "Realpolitik", naziva "Dingpolitik"⁵⁴. I iz njegovog članka, i iz cele izložbe proističe da je stvar politički akter, ništa manje važan od čoveka. Društveni subjekat, kreator politike – postaje ne samo čovek, nego i stvar, a isto tako čovek i stvar čine svojevrsan kolektiv, koji postaje društveni subjekat aktivan u javnoj sferi, u istoj ravni kao političari.

Muzej i provincijalizacija Zapada

U okvirima tog našeg istorijskog konteksta sada bih želeo da postavim pitanje mogu li promene od pre dvadeset godina na tom delu kontinenta da imaju uticaja na debatu o muzeju i istoriji umetnosti. Prvi problem koji se ovde nameće jeste definicija tih promena. Postoji tendencija da ih zatvaramo u njihov istorijski krug, da ih ograničavamo na pad komunističkog sistema, ili totalitarnog sistema u Istočnoj Evropi. Ipak, vredi odvažiti se na širi, globalniji pogled. Elem, prestanak hladnog rata dopunjavala je, u izvesnoj meri, revizija dualističkog pogleda na stvarnost, na njeno kompleksnije, heterogenije definisanje. Ovde bi se mogle izvesti pretpostavke da li bi i u kojoj meri gorenavedena revizija definicije subjekta bila povezana sa erozijom binarne perspektive viđenja sveta. Ne dovodi se u sumnju, međutim, to da je razvoj globalizacije tesno povezan s padom dijametralne polarizacije zemaljske kugle. Ipak bih želeo da skrenem pažnju na drugu pojavu. Pad komunizma u Istočnoj Evropi poklopio se sa padom aparthejda u Južnoj Africi, kao i raznih vojnih diktatura u Latinskoj Americi. Moglo bi se, dakle, pribeći širim perspektivama od postkomunističkog stanja, tačnije moglo bi se definisati postkomunističko stanje u globalnim kategorijama kao – upravo globalno – postautoritarno stanje koje obuhvata širi krug događaja i procesa od Istočne Evrope, i postaviti pitanje izazova koje takvo stanje stavlja ne samo pred nauku nego i pred muzeje⁵⁵. Postoji na svetu barem jedan zajednički istraživačko-izlagački projekat koji formuliše pitanje o 1989. godini i u kontekstu toga pokušava da promisli temelje Zapada – *Former*

54 Bruno Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik*, w: Bruno Latour, Peter Weibel *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe: ZKM, 2005, str. 14-41.

55 Up. na tu temu: Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: Rebis, 2010, str. 15-55.

West Project koji vodi BAK (basis voor actuele kunst) u Utrehtu. Niz seminara i konferencija treba da bude zatvoren velikom izložbom i publikacijom. Pitanje koje u tom kontekstu želim da postavim nije pitanje o izložbi, nego o muzeju. Pre nego što ipak – u zaključku ovog dela argumentacije – odgovorim na to pitanje, tačnije, pre nego što u njegovom kontekstu uobličim projekat muzeja, ili pak utopiju muzeja, osećam obavezu da u nekoliko reči definišem sam pojam „bivšeg Zapada”.

Pristupiću njegovoj definiciji korišćenjem naslova poznate knjige Dipeša Čakrabartija (Dipesh Chakrabarty) *Provincializing Europe*. Koristeći ga kao metaforu, rekao bih da je reč o „provincijalizaciji Zapada”. Samo u takvoj situaciji možemo da govorimo o „bivšem Zapadu”, kad pogledamo na Zapad kao na provinciju, ali ne u odnosu na drugi, ili na novi centar (novi Zapad), već kao na jednu od mnogih provincija, jednu među mnogima. Drugim rečima, stvar je u tome da se Zapadu oduzima uloga centralnog mesta u globalnoj strukturi sveta i da se svet na horizontalnom principu upoređuje s drugim provincijama. Šta znači „provincijalizacija Zapada” spram muzeja? Ali, najpre se upitajmo šta za muzeje i za nauku o umetnosti znači globalizacija kulture.

U nauci o umetnosti odgovor je relativno jednostavan. Decentralizacija Zapada, tačnije kulture Zapada, njena „provincijalizacija” obavlja se na temelju nauke. Od novijih inicijativa pomenuću *Art Bulletin* iz decembra 2008. godine pod naslovom – *omen nomen* – ”Decentring Modernism”⁵⁶. Postkolonijalno orijentisana istorija umetnosti, o kojoj sam ranije govorio, odgovara na isti taj način. U tom pravcu treba da idu (i sigurno će i ići) studije o umetnosti Istočne i Srednje Evrope, kao i – takođe pomenute – posttotalitarne studije vođene u komparatističkoj, globalnoj skali. U slučaju muzeja situacija je složenija. Tip muzeja koji ide u susret globalizaciji jeste – kao što piše već citirani Hans Belting – MoCA, muzej savremene umetnosti koji potiskuje MoMA, muzej moderne umetnosti⁵⁷. Sličan odgovor na te procese predstavlja bijenale, kojem ću se docnije posebno posvetiti, bijenale koje na prilično zanimljiv način interpretira Boris Grojs (Boris Groys) kao formu oblikovanja globalnog političkog diskursa, barem potencijalno važnog stoga

56 *Art Bulletin*, “Decentering Modernism” (ured. Partha Mitter), Vol. XC, No. 4, Dec. 2008.

57 Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, Hans Belting, Andrea Buddensieg (ured.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, op. cit., 2009, str. 38-73.

što postavlja ravan kontrole globalnog kapitala⁵⁸ kojoj je dosadašnji politički sistem izmicao. Pitanje se ipak ne odnosi na tu vrstu muzeja (tim više ni na bijenale), koji iznedrava globalizacija; pitanje se tiče tipično zapadnog istorijskog muzeja koje Kerol Dankan i Alan Valah (Alan Wallach) nazivaju *universal survey museum*, dakle enciklopedijski muzej koji je ustanovljen u zapadnim državama još pre dvesta godina⁵⁹. Ti muzeji, razume se, vode globalnu politiku čija je savršena ilustracija Gugenhajmov muzej kojim je donedavno upravljao Tomas Krens; drugi primer je Luvr koji je, kao i Gugenhajm, zainteresovan za ulazak u poznati projekat Abu Dabi. Žestoka debata na tu temu u Francuskoj otkrila je da je otpor prema tom poduhvatu pre svega nacionalistički motivisan; jedan deo francuskog muzejskog sveta vidi u njemu opasnost za francusko nacionalno nasleđe, a Žan Kler (Jean Claire) u fonu tog spora formuliše čak tezu o „krizi muzeja”⁶⁰. Ne prihvatam ni estetsku ni ideološku osnovu kritike Žana Klera. Pa ipak, u toj vrsti politike pomenutih muzeja uočavam potpuno drugačiju opasnost ustaljivanja centralne pozicije Zapada, ojačane kapitalom iz zemalja koje s demokratijom nemaju mnogo zajedničkog i ne poštuju međunarodno priznata ljudska prava. Snagu „provincijalizacije Zapada” u odnosu na muzeje vidim potpuno negde drugde, naime u njihovoj značajnoj ulozi u oblikovanju globalne *politei*, globalne konstitucije sveta, globalne agore i sistema sposobnog da izgradi mehanizme kontrole međunarodne ekonomije i politike. Da li će muzeji, tačnije ta vrsta muzeja rođena iz nacionalističke ideologije ili evropske / zapadne hegemonije, prihvatiti taj izazov i ići u korak s naukom? Hoće li kritički potencijal nauke biti upotrebljen za preoblikovanje muzeja u kritičke institucije, hoće li, dakle, biti pređen put od kritike institucije, izgrađene na akademskim temeljima, do kritičke institucije? Da li će muzej, tačnije *universal survey museum* iskoristiti kritičku teoriju i preoblikovati je u kritičku praksu? To ne znači da muzej treba da se preoblikuje u muzej savremene umetnosti (MoCA); pitanje je više da li će uspeti da iskoristi iz toga iskustvo i da preduzme izazov koji nosi savremenost?

58 Boris Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order, Open. Cahier on Art and the Public Domain*. “The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times”, Vol. 8 (2009), No. 16, str. 64-65.

59 Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, “Art History”, No. 3-4, December 1980, str. 448-469.

60 Jean Clair, *Kryzys muzeów*, prevod: Jan Maria Kłoczowski, Gdańsk: Slowo/Obraz Terytoria, 2009.

Da li će muzej iskoristiti znanje koje nose kritičke studije muzeja, zvane takođe nova muzeologija, koja uopšte više nije tako nova? Rečju: hoće li iskoristiti znanje koje nam daju univerzitet i akademska istorija umetnosti koja je takođe preživela ozbiljnu pobunu počev od kraja šezdesetih godina XX veka i dalje je zovu "nova istorija umetnosti", i pored toga što je od tog vremena prošlo oko četrdeset godina? Štaviše, da li će muzej biti u stanju da koristi nove paradigme mišljenja koje sugerise posthumanistika? Dakle, hoće li muzej odbaciti ulogu mauzoleja, kao što je to definisao Teodor Adorno, i postati javni forum koji oblikuje *politee*? Ta pitanja moraju da čekaju na odgovor.

Muzej i grad

Počecu od banalne konstatacije: muzej i grad povezani su mnogim nitima. Te veze ipak nisu jednoznačne. Upravo suprotno: ovde se mešaju verovatnoće i razlike, saveznici i protivrečnosti. S jedne strane, muzej je u svojoj genezi okrenut prošlosti; to nije samo hram posvećen „muzama”, nego i svojevrsni, već pomenuti mauzolej, svojevrsno istorijsko i istorijsko-umetničko sećanje; dok je pak, grad – naprotiv, organizam okrenut životu, sadašnjosti, okrenut ka budućnosti, podržava razvoj društva putem svojih institucija, mehanike upravljanja i slično. Muzej je ustanovljen kao legitimacija nekog politički definisanog tela, pre svega države poistovećene s narodom, barem u svojoj generalnoj, evropskoj genezi, legitimacija je vlasti uz pomoć prošlosti, definisan je kao čuvar društvenog poretka, tradicije, svojevrsnog kontinuiteta vlasti. Geneza gradova je drugačija – stvorile su ih potrebe za demokratijom, slobodnom trgovinom, razmenom mišljenja. Gradovi su proizveli sisteme odlučivanja, kao i prostor u kojem se demokratija mogla da ispolji. Gradovi nastavljaju taj put, što ne znači da se približavaju idealnoj demokratiji, transformišući se u velike organizme u kojima se tradicionalne forme organizacije i participacije mešaju s drugim, vrlo savremenim transformacijama života; gradovi kormilare u pravcu post-polisa kao što piše Eva Revers (Ewa Rewers) – u kojima se, između ostalog, tradicionalni prostor trga, agore, zamenjuje virtuelnom komunikacijom i elektronski posredovanim učestvovanjem, kako na komercijalnoj, tako i na

kulturnoj i društvenoj⁶¹ ravni. Pa ipak, gradovi, s druge strane, nose u sebi istoriju zapisanu u arhitekturi i urbanističkom sastavu, u spomenicima i u nazivima ulica, a takođe i u kolokvijalnom govoru, u institucionalnom kontinuitetu i slično; jednom rečju, ne samo muzeji, nego se i gradovi sami po sebi ostvaruju u dimenziji sećanja i zaboravljanja. Takođe i muzeji menjaju svoja lica i pravac posmatranja. Naziv „muzej” u sebe je apsorbovao zbirke i izložbe savremene umetnosti, stvaralaštva koje – barem po svojoj nameri – govori o onome što je danas, ponekad i o tome što je ovde i sada, menjajući pravac posmatranja iz prošlosti u budućnost.

Jedna od platformi na kojoj se zbirke i izložbe savremene umetnosti sreću, i na kojoj se sreću te dve dimenzije vremena – jeste savremena turistička industrija, tzv. turizam, dakle, globalni turizam za koju su spomenik i umetničko delo postali vrlo atraktivna roba; kako gradovi, tako su i muzeji iz prošlosti stvarali robu ponuđenu globalnom turizmu. Turisti hodočaste do gradova, posmatrajući staru arhitekturu, upijajući u sebe atmosferu istorije, ali hodočaste i do muzeja koji su, kako tvrdi Valter Graskamp (Walter Grasskamp), postali kulturne institucije koje odnose najveći globalni uspeh⁶². U vezi s tim, da bi se zadovoljile potrebe globalne publike, nastaju muzeji bez zbirke, institucije koje su, pre svega, izložbene sale za privremene postavke. Muzej, koji je u mnogim slučajevima bio pred iskušenjima okorišćivanja iz globalnog turizma, počeo je da služi industriji slobodnog vremena, a ne ambicioznoj kulturi, umetničkom eksperimentu.

Glokalnost

Ipak izgleda da su nezavisno od svega toga što je prethodno rečeno, gradovi i muzeji povezani među sobom znatno dubljim vezama nego što je globalni turizam, kao i legitimacija lokalne vlasti. Njihove tačke ukrštanja i uzajamna povezanost oblikuju se na nekoj drugačijoj platformi nego što je to mešanje prošlosti i budućnosti, lokalnog i globalnog, na svojevrsnoj – *glokalnosti*. Vezuje ih izgradnja građanskih veza. Muzeji samim tim mogu da postanu savremena heterotopija o kojoj

61 Ewa Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Universitas, 2005.

62 Walter Grasskamp, *The Museum and other Success Stories in Cultural Globalization*, CIMAM 2005 Annual Conference *Museums: Intersections in a Global Scene*, <http://formumpermanente.incubadora.fapesp.br>

je pisao Mišel Fuko i čiju je misao razvila Marija Popčik⁶³, a ne utopija nacionalnog jedinstva; heterotopija – podvucimo – dakle, svojevrsni palimpsest značenja, a ne „nemesto”, neutralna vazduhoplovna luka oslobođena značenja, kako taj pojam naziva Mark Ože⁶⁴ (Marc Augé).

Muzeji su upleteni u globalnu mrežu, ali su ujedno i lokalizovani, u gradovima, dakle, imaju lokalnu dimenziju koja se ostvaruje na temelju konkretnog mesta⁶⁵. Njihovo funkcionisanje je upisano u očekivanja lokalne publike, njihovo postojanje se po pravilu vezuje s lokalnom ekonomijom preko sistema poreza i subvencija. Sem toga, oni uvek imaju lokalne istorije. Ali lokalni karakter muzeja otkriva se onda, ili pogotovo onda kad muzej nastoji da stvori okvir za političku debatu, kad uspostavlja vezu s gradom postajući deo agore. Razume se, stimulisanje javne diskusije, prisustvo na agori i pokretanje tema koje se tamo razmatraju, izbor je muzeja, njegova je svesna odluka. Ali čak i onda kad muzej to ne čini, kad pokušava da agori okrene leđa, on u suštini realizuje određeni politički stav po principu da apolitičnost javne institucije ima politički karakter, pošto je javna institucija po svojoj prirodi politička. Odsustvo formulacije sopstvene pozicije u političkom diskursu takođe je svojevrsno zauzimanje stava u javnoj debati, svojevrsno uzimanje reči, pre svega lokalne konotacije. Treba ipak imati u vidu da su muzeji, s obzirom na karakter savremene kulture, utopljeni u svoju lokalnost, da realizuju projekat globalnog karaktera upravo zato što postaju forum javne debate. Lokalni politički duh se ne ostvaruje u izolaciji; baš naprotiv, muzeji malo po malo doprinose kritici globalne vlasti – samim tim što je globalna, vlast se izmiče jurisdikciji nacionalnih država i građanskih kontrola. Samo, dakle, građani sveta i njihove institucije, a njima pripadaju umetnici i muzeji za koje je angažovanje u političko konstituisanje

63 Maria Popczyk, *Muzeum sztuki jako heterotopia*, w: Maria Popczyk (ured.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice: Muzeum Śląskie, 2006, str. 329-334.

64 Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, prevod: Roman Chymkowski, Warszawa: PWN, 2010; Mark Ože, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti, XX vek*, Beograd 2005. Na temu odnosa između nemesta i muzeja up: Andrzej Rottermund, *Muzeum w procesie przemian*, u: Andrzej Rottermund (ured.), *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23-25.09.2009*, Arx Regia, 2010, str. 14-15.

65 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, u: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.) *Contemporary Art and the Museum*, Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007, ss. 30-32.

sveta od prvorazrednog značaja, mogu da uzrokuju stvaranje mehanizma kontrole globalne politike i ekonomije. Ti muzeji ipak moraju da vrše ulogu gradskog, lokalnog (najzad, glokalnog) foruma, pošto im samo takva uloga garantuje uspeh misije.

Učešće u agori može da ima različite oblike. Zamislimo da društvo datog grada muči problem etničkih tenzija, a manjine ne uspevaju da se pronađu u multikulturalnoj strukturi grada. Pošto se muzej prihvati te teme putem izložbe, pošto čak formira zbirku koja ide u susret multikulturalizmu grada – može da postane predstavnik kako kritičkog glasa, tako i glasa identiteta, i solidarni, ali i imperijalni. U zavisnosti od prihvaćene koncepcije, takva izložba može da podržava neku od strana u konfliktu. Za javnu debatu, slično značenje može da ima pozivanje na tradiciju, pozivanje na nacionalni kanon ili verifikaciju nacionalnog kanona. Značajno je pak to da li program muzeja, koji obuhvata i izložbe i zbirke, ide u kosmopolitskom ili nacionalističkom pravcu.

Štagod rekli na tu temu, nema nikakve sumnje da je diskusija koju muzej provocira važna za lokalnu publiku, za grad. Nema sumnje ni u to da na raznim nivoima ona ima različit karakter. Generalno gledajući, želim da podvučem da muzeji, ne samo savremene umetnosti nego i istorijsko-umetnički muzeji, mogu da vrše kritičku funkciju, i da mogu da idu u tom pravcu, a ne u pravcu legitimizacije vlasti. Dodaću samo to da mi nije bitno kolokvijalno shvatanje politike, to jest konkurencija između političkih partija, naročito bitna za vreme izbora, nego mi je bitna grčka reč koju sam već pomenuo – *politeia*, to jest konstituisanje javnog života, oblikovanja agore, društvene zajednice, koja se u grčkoj tradiciji poistovećivala sa gradom, sa polisom.

To što sam ovde rekao, u suštini je truizam, i pored toga što se toga svi ne sećaju, a deo nas i ne želi da se seća. Nije mi, ipak, namera da ponavljam banalne konstatacije, nego da skrenem pažnju na to da primarni, u suštini najvažniji, i najpotpuniji prijem muzej doživljava u gradu. Upravo su grad i njegovi stanovnici najprivrženiji primaoci sadržaja delatnosti muzeja, a takođe učesnici gorepomenutog foruma. Ista izložba može da ima različita značenja kada se pokazuje u različitim gradovima i govori razne stvari, kako o muzeju, tako i o korisnicima njegovih sadržaja. Navešću spektakularan primer: izložbu impresionista u Varšavi pre nekoliko godina.

Održavanje takve izložbe u Varšavi (i u drugim gradovima, na primer, u Poznanju), njeno predstavljanje i masovni odziv publike imaju potpuno drugačije značenje nego u SAD-u, i pored toga što u Americi izložbe i zbirke impresionista nailaze na značajan odjek i interesovanje. I opet je sasvim drugačije značenje u Francuskoj. Poenta nije u ocenjivanju tog nesumnjivog *blockbustera*, reč je o kritičkoj analizi izložbe i postavljanju pitanja šta je ona značila za lokalno društvo. Može se, naravno, reći, da je ona otkrila provincijalizam Varšave, ali se može, isto tako, reći i to da je pokazala glad za slikom, slikom na visokom umetničkom nivou, evropskom, kanonskom slikom, slikom koja važi za rafinirani primer visoke kulture. Takođe je značila izraz volje publike da učestvuje u međunarodnoj evropskoj kulturi, kulturi koja, ma kako nekritična, ipak je praznična, svečana, da učestvuje u visokoj kulturi koja se konotira s prestižom i simboličnim kapitalom. Nije bila forum političke debate, ali je zato mogla da bude predmet analize odnosa koji nastaje između muzeja i grada, što je, nažalost, i postala. Znamo, dakle, da kada menjaju svoj kontekst, izložbe menjaju i svoje značenje. Stvar je u tome da znamo šta izložbe konkretno znače u tim mestima i, isto tako, u tim gradovima.

Kao što sam već rekao, velike i gostujuće izložbe proširile su problematiku muzeja. Samo su naizgled prekinule veze muzeja s lokalnošću zbog nastupanja drugačije lokalnosti, različite od one koja je za dati muzej originalna, pri čemu je dolazilo do preformulacije karaktera „političkog foruma”, i njegove kontekstualizacije. Pa ipak, pravi izazov za muzeje postalo je ipak održavanje bijenala, koja se skoro uvek održavaju u gradovima.

Dosta površno i olako prihvaćeno je uverenje da je silovit razvoj bijenala povezan sa ekspanzijom nadnacionalnog kapitala i da manifestuje nomadski duh umetnosti, u ovom slučaju savremene umetnosti. Nema sumnje da, kao što muzeji imaju više lokalni, a tek potom i globalni karakter, tako i bijenala, s obzirom na svoj status, imaju u prvom redu globalni, a potom lokalni karakter, jer se organizuju na vrlo konkretnim mestima. Pa ipak, rasprostranjeno je mišljenje da su bijenala otuđena od lokalnosti, od mesta u kojima se organizuju; da ta mesta ignorišu, da se samo prividno uključuju u lokalnu problematiku, u tradiciju i savremenost tog mesta. Sigurno je donekle tako, ali Bijenale u Moskvi razlikuje se od Bijenala u Sidneju, mada često u njima učestvuju ti isti umetnici, organizuju ih ti isti kustosi,

a gledaoci su – izuzev lokalne kulturne elite – globalizovani primaoci sadržaja. Broj tih manifestacija i njihov teritorijalni domet (najviše se organizuju u Evropi, što je, sigurno, takođe simptomatično) nepobitno svedoči o globalizaciji kulture i umetnosti koja ide u korak sa globalnom ekonomijom. Pitanje je ipak nešto drugo: da li od bijenala koje prati globalizacija, od bijenala koje je povezano s međunarodnim kapitalom – nastaje globalni politički forum? Politika je česta tema bijenala, a Bijenale u Istanbulu dokazuje da je, u suštini – jedina. Pa ipak, da li je politika otrgnuta od konteksta, u ovom slučaju šireg od konteksta grada, i, naročito, ima li dimenziju *politee* šire od razmera jednog grada? Moj odgovor je potvrđan. Kontekst rubova Evrope – držeći se istanbulskog primera 2009. godine, snažan pritisak na umetnike starog istočnog bloka, na turske, i na umetnike izraelsko-palestinskog graničnog područja, pokazao je položaj kritičke umetnosti u svetu posle hladnog rata, naročito tu, na granici Azije i Evrope.

Pa ipak, bijenale ima znatno dublji značaj u oblikovanju globalne *politee*. Na to skreće pažnju Boris Grojs⁶⁶. Opšte je poznato da je osnovni problem novih emancipatorskih pokreta, alterglobalističkih pokreta, kao i nove levice – tenzija između globalnog kapitala i nacionalne politike. Kao što kapital ne zna za granice, tako se i zakoni oblikuju, pre svega, na ravni nacionalnih država. Dolazi do znatne disproporcije između kapitala s jedne strane, i mogućnosti njegove kontrole s druge, pre svega s aspekta zaštite prava radnika i građana. Grojs tvrdi da bijenala i – generalno – globalna umetnost, umetnost koja globalno funkcioniše, jeste prethodnica novog svetskog poretka, simboličnog i istovremeno novog, međunarodnog političkog sistema. Drugim rečima, idući za globalnim kapitalom, tvoreći globalnu agoru, globalna umetnost predupređuje pojavljivanje globalne *politee*. Pomenuto bijenale u Istanbulu, ali i druge velike izložbe, barem neke od njih (na primer, Dokumenta XI), čini se da potvrđuju takvu tezu, jer daju priliku jasnoj percepciji kritike globalizacije. Globalizacije u smislu: vlast kapitala, politički imperijalizam i lokalni režimi koji ostaju u njegovoj senci. Pomenute izložbe omogućavaju da ove pojave budu otkrivene i podvrgnute analizi.

66 Boris Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order, Open. Cahier on Art and the Public Domain*. "The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times", Vol. 8 (2009), No. 16, str. 64-65.

Kosmo-polis

Zaključak koji se nameće iz prirode izložbi o kojima smo ovde govorili, jeste uverenje da živimo u svetu spojenih sudova u globalnim razmerama, a debata na tu temu, koju predlažu umetnici i kustosi, jeste pokušaj da se tim procesima da politički okvir, što bi vodilo njihovom prepuštanju društvenoj kontroli. To se dovodi u vezu ne samo s političkim karakterom, nego i s političkom etikom u kosmopolitskoj (globalnoj) dimenziji, o kojoj piše Kwame Entoni Apija (Kwame Anthony Appiah): „U shvatanju kosmopolitizma prepliću se među sobom dve potke. Prva je ideja koja smatra da imamo obaveze prema drugima, obaveze koje prevazilaze osobe s kojima smo povezani prijateljskim ili srodničkim vezama, ili čak formalnijim vezama zajedničkog državljanstva. Drugo, da ozbiljno shvatamo vrednosti ne samo ljudskog života uopšte, nego i živote konkretnih ljudi, što znači interes za prakse i ubeđenja koja im daju smisla”. Sledstveno tome, autor dolazi do zaključka koji vodi poreklo iz antičkog nasleđa, do Terencijeve maksime koju navodi kao „zlatno načelo kosmopolitizma”. „Čovek sam, i ništa što je ljudsko nije mi strano”⁶⁷. Taj klasično shvaćen kosmopolitizam može da bude uvod u projekat organizacije mišljenja o svetu zasnovanom na dužnostima koje nam sleduju, na svojevrsnoj solidarnosti koja naglašava raznorodnost u globalnoj dimenziji i odgovornost koja se za nju prihvata. Po mom mišljenju, ovde se vide šanse nove utopije o kojoj je nedavno pisao Kšištof Vodičko (Krzysztof Wodiczko): „Ako je od devedesetih godina naš cilj da učestvujemo u onom što je političko, a ne u politici; da podršku dajemo *polisu*, ne policiji, da podržavamo ono što je stalno *in potentia*, a ne za potentate, za revolt pre nego za revoluciju, za agon⁶⁸, i *dissensu*⁶⁹ protiv konsenzusa, za demokratsku *parrhesiu*⁷⁰ i javna pitanja, a ne za ‘patriotsku’ i ‘građansku’ odgovornost, za nomadologiju, a ne za državni aparat, stvorićemo ‘umetnost onoga što je političko’. Doprinećemo razvoju onoga što je

67 Kwame Anthony Appiah, *Kosmopolityzm. Etyka w świecie obcych*, prevod: Joanna Klimczuk, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008, str. 13, 137.

68 Grč. agon=borba. – (Prim. prev.)

69 Lat. dissensus= neslaganje, razlike, nesloga. – (Prim. prev.)

70 Grč. parrhesia=otvorenost, prostodušnost, iskrenost. – (Prim. prev.)

‘političko‘ remećenjem ‘policijskih‘ i ‘distributivnih‘ praksi administrativnih vlasti i korporacija”, veli Vodičko i zaključuje: „Nakon poststrukturalizma došlo je vreme za samu rekonstrukciju – put ka novim vizijama i političkim konstrukcijama, društvenim i kulturnim. Koncipiranje i projektovanje novih, aktivizirajućih, otvorenih i agonističkih projekata, koji treba da služe ovekovečavanju nečega, mora da postane deo tog programa emancipacije⁷¹”. Zanimljivo, na takve zaključke navodi nas analiza grada, tačnije biblijski topos „utočišta” koji prihvata begunce koji su se izmakli zakonu u drugim mestima, dajući im sklonište i sigurnost. Vodičko predlaže da Njujork, s čitavim svojim prtljagom savremenog *kosmo-polisa* postane takav grad „utočište”, i da na taj način ovekoveči žrtve atentata od 11. septembra 2001. Ne zatvaranje grada, kako bi to sugerisala druga stanovnica te metropole, Orijana Falači, nego njegovo otvaranje za „druge”, za došljake, ne vlast kapitala nego kapital utopije iz biblijskog toposa, ne nacionalizam već kosmopolitski duh treba – po mišljenju umetnika – da bude prava reakcija na teror.

Ovde treba postaviti sledeće pitanje: kako mikrokosmički odnos muzej-grad, relacija *par excellence* lokalna, može da se preoblikuje u makrokosmički kosmopolitski odnos? Istinu govoreći, na to pitanje teško je naći jednoznačan odgovor, mada je na ovu temu napisano mnoštvo studija, čak i studija koje se bave gradovima promenljivog karaktera, kao i njihovim evoluiranjem u pravcu ranije pomenutog *post-polisa*. Treba naglasiti da je među mnogim odlikama *post-polisa* najvažniji njegov kosmopolitski duh. Promene u tom pravcu tiču se, uostalom, generalno, takozvanih nacionalnih država, koje u suštini menjaju karakter – primećuje Ulrich Bek (Ulrich Beck) – u transnacionalne, upravo kosmopolitske⁷². Načelnu težinu tih promena preuzimaju na sebe gradovi koji stiču autonomiju u odnosu na države, postaju samostalni i nezavisni organizmi. „Grad je postao u suštini prostor za istupanje s novim zahtevima: to su zahtevi globalnog kapitala koji iskorišćava grad kao „organizaciono dobro”, ali i zahtevi društveno obespravljenih područja gradske populacije, područja koja u velikim gradovima često imaju podjednako

71 Krzysztof Wodiczko, *Miejsce pamięci ofiar 11 września (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w 'Miasto Ucieczki')* prevod: Marek Wilczyński, *Artium Quaestiones*, No. XIX, Poznań, 2008, str. 279, 280.

72 Ulrich Beck, Edgar Grande, *Europa kosmopolityczna. Społeczeństwo i polityka w drugiej nowoczesności*, prevod: Aleksander Ochocki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2009.

međunarodni profil kao kapital. Denacionalizacija gradskog prostora i novi, protestni zahtevi transnacionalnih aktera nameću pitanje – „čiji je ovo grad”, tako piše jedan od najozbiljnijih poznavalaca problema, Saskija Sassen (Saskia Sassen). Zatim dodaje: „Veliki gradovi predstavljaju teren na kome se najčešće sreću ljudi iz mnogih zemalja i spajaju se raznorodne kulture. Međunarodni karakter tih gradova proističe ne samo iz njihove telekomunikacijske infrastrukture i prisustva međunarodnih preduzeća, nego i iz činjenice da tamo postoji mnogo različitih kulturnih sredina”. Analizirajući mešanje kosmopolitskih faktora, poreklom iz međunarodnog kapitala, ali i iz doseljeničke radne snage, Saskija Sassen primećuje promene u karakteru velikih gradova kao rezultat priliva mnogih prvobitno visoko postavljenih kultura u velike gradove, kultura koje zajedno s kosmopolitskim elitama tvore heterogene, nove „lokalnosti”⁷³. Drugim rečima, kulturni identitet gradova, povezivan ranije s nacionalnom zajednicom, menja se u korist transnacionalnih, kosmopolitskih povezivanja, i unutar i izvan kulturnog gradskog organizma. To znači da lokalnost nije homogena; upravo suprotno. U njen karakter ulaze razne etničke i društvene grupe, razne tradicije, kulturni kodovi, ali i razni tabui, predrasude, itd. Kosmopolitski duh savremenog grada, bezmalo u doslovnom značenju reči *kosmos* (svet) i *polis* (grad), predstavlja unekoliko odraz globalnosti sveta, pri očiglednom očuvanju čitave lepeze specifičnosti tih pojedinačnih mikrosvetova. Pa kosmopolitski duh Kalkute nije isto što i kosmopolitski duh Meksiko Sitija, a Njujork ima drugačiju dimenziju kosmopolitizma nego Moskva, u čiji sastav ulazi mnogo očiglednih i manje očiglednih faktora. Nisu, isto tako, ni te metropole biblijska „utočišta”, koje pominje gorecitirani Kšištof Vodičko; neki, upravo suprotno, proganjaju u njima izbeglice i manjine. Ako prihvatimo takvu perspektivu, onda moramo primetiti da je ta lokalna publika sada drugačija nego što je bila u epohi pre pomenutih promena. Kulturna politika izgrađena oko krilatice „narod sebi”⁷⁴ neće odraziti potrebe tog novog lokalnog duha. Strategija „narod među drugima” ili „narodi među drugima” može da bude prenesena kako na međunarodnu ravan,

73 Saskia Sassen, *Globalizacija. Eseje o nowej mobilności ludzi i pieniędzy*, prevod: Joanna Tegnerowicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, str. 2, 11-12.

74 Ima u vidu odbacivanje nacionalne strategije kao egocentrične, koja treba da bude eliminisana iz savremene muzejske prakse. – (Prim. prev.)

tako i *par excellence* na lokalnu. Jer „drugi” nisu samo „tamo”, oni su takođe i „ovde”. Savršeno dobro to znaju direktori velikih muzeja koji funkcionišu u velikim kosmopolitskim metropolama, kao što je direktor londonskog Britanskog muzeja⁷⁵. Možda u manjim metropolama, manje kosmolitskim, direktori proporcionalno manjih muzeja nemaju taj problem, ali nisu ništa manje dužni da o njemu ozbiljno počnu da razmišljaju, pošto, ranije ili kasnije, taj problem će se pojaviti i u manjim gradovima. U svakom slučaju lokalnost se menja i u susret njoj i njenim potrebama treba da izađu nove muzeološke strategije. To se tiče upravo muzeja i nacionalnih galerija koje ne mogu da ne primete: bilo da dolazi od nacionalista (kao što dokazuje Ernst Gelner⁷⁶ / Ernest Gellner), bilo da je više supstancijalan pojam (kao što drži Entoni D. Smit⁷⁷ / Anthony D. Smith) – poimanje naroda se u svakom slučaju u znatnoj meri modifikuje na početku XXI veka, pogotovo u kontekstu kosmopolitskog i transnacionalnog razvoja velikih gradova. Da bi održali svoj – paradoksalno – nacionalni karakter, muzeji i nacionalne galerije moraju te procese da uzimaju u obzir, u suprotnom – još jedan paradoks – prestaće da ispunjavaju nacionalne dužnosti. Kit Moksi (Keith Moxey) postavlja retoričko pitanje: da li muzej treba uvek da bude izvor nacionalnog ponosa, mesto naročitog identiteta tradicionalističke prirode, ili prostor, pozorište – u kom procesi identiteta koji uzimaju u obzir promene koje se dešavaju u globalnoj kulturi, treba da budu podvrgnute samosvesnoj kritičkoj analizi?⁷⁸ To pitanje ću analizirati u narednim delovima knjige.

75 Neil McGregor, *Global Collections for Global Cities*, w: Jaynie Anderson (ured.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, str. 65-70.

76 Ernst Gellner, *Narody i nacjonalizm*, prevod: Teresa Hołowka, Warszawa: PIW, 1991. Gelner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*, prev. Mašan Bogdanovski, Matica srpska, Novi Sad 1997

77 Anthony D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, prevod: Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009.

78 Keith Moxey, *Aesthetics, Contemporaneity, and the Museum*, u: Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski (ured.) *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin: Lukas Verlag, 2006, str. 78.

Varšava

Postavimo, ipak, pitanje da li je Varšava, najveći grad u Poljskoj, sedište Narodnog muzeja, koji će biti predmet detaljnije analize u narednom poglavlju, spremna da prihvati ulogu grada u globalnoj kulturi koja se menja? Razume se, Varšava nije Tokio, Sao Paulo, ili Njujork, nije čak ni Berlin. Ali to nije ni mali grad; naprotiv – koliko god daleko od najveće evropske aglomeracije, od Londona, ipak Varšava spada u veće gradove starog kontinenta. Varšava je premašila (po prvi put) broj od milion stanovnika oko 1913. godine, kada se – kako piše Piter Martin (Peter Martyn) – završila prva, dinamična faza uobličavanja metropole zapadnih delova carske Rusije⁷⁹. Čitava njena aglomeracija trenutno broji više od tri miliona stanovnika. Varšava je, kao i svaki grad, ma kako naročit – palimpsest. Na njenu istoriju poljsko-ruske metropole XX veka naslojava se istorija poljske renesanse, istorija brojne i, potom, likvidirane jevrejske zajednice, istorija sovjetskog grada i talasa ambiciozne poljske modernizacije koja se s tom sovjetizacijom bori, modernizacije delimično narušene posle 1989, kao i neoliberalne kosmopolitizacije XXI veka. Urlih Bek, citiran u čuvenom eseju o Varšavi Marte Lešnjakovske (Marta Leśniakowska), u razgovoru sa Slavomirom Sjerakovskim (Sławomir Sierakowski), formuliše tezu da je Varšava bezmalo „klasična ilustracija grada druge modernosti” videvši u tom gradu pojavu građanskog društva lišenog tradicije (detradicionalizovanog)⁸⁰. Nestajale su čitave društvene grupe i njihove tradicije – jevrejska, ruska, iz sećanja grada iščezavali su tragovi arhitekture, objekti koji su delovi urbane istorije, kao što je slučaj nedavnog simboličnog uništavanja „Supersama⁸¹”. Takve intervencije brisanja sećanja bile su prisutne – kako dokazuje Lešnjakovska – ne samo u praksi planiranja i gradnje nego i u istorijskom diskursu. Danas, Varšava kao najbogatiji i najveći grad u Poljskoj izvesno doživljava dinamičan razvoj – u vizuelnoj (arhitektonskoj), u društvenoj, i

79 Peter Martyn, *Enigmatyczność i wielkowiejskość Warszawy pocz. XX w. na tle ówczesnego rozkwitu cywilizacji zwanej 'metropolitalną' i jej nadchodzącego zaniku*, u: Zbigniew Michalczyk. Andrzej Pieńkos, Michał Wardzyński (ured.), *Kultura artystyczna Warszawy XVII-XXI w.*, Warszawa: Neriton, 2010, str. 295-311.

80 Marta Leśniakowska, *Inne czytanie miasta. Brak i addenda jako krytyczne historie sztuki*, w: Zbigniew Michalczyk. Andrzej Pieńkos. Michał Wardzyński (ured.), *Kultura artystyczna Warszawy XVII-XXI w.* op. cit., str. 321. Intervju je objavljen u listu *Krytyka Polityczna*, 2003, No. 3, str. 221.

81 Prva samousluga u Poljskoj. – (Prim. prev.)

u kulturnoj sferi. Ovde nastaje pojava koju Bohdan Jalovjecki (Bohdan Jałowiecki) naziva „metropolitiska klasa”⁸². Nema sumnje da se prestonica menja veoma brzo i da je to u suštini jedini grad u Poljskoj u kojem se mogu posmatrati metropolitiski procesi kosmopolitizacije.⁸³ U Varšavi žive najveće etničke zajednice, pre svega Vijetnamci, ali i druge nacije, naročito istočnoevropske i azijske. Stadion decenije, koji je do skoro važio za topografski simbol kosmopolitizma u Varšavi, nedavno je preimenovan u Narodni stadion... Istina, iako nailaze na poteškoće, iako ih čak i vlasti proganjaju, Varšava se tim društvenim zajednicama i prilagođava. Ovde je, isto tako, prisutan i najveći broj stranih stručnjaka u Poljskoj, takozvanih *executives*, koji donekle predstavljaju društvenu opoziciju prethodno pomenutih grupa, pre svega u kontekstu ekonomskog statusa. Ovde se konačno vidi najveća otvorenost umetničkih institucija za druge. Slažem se sa Dorotom Jareckom (Dorotą Jarecką) koja je, izvodeći bilans dekade 2000-2010, podvukla da su među najzanimljivijim svedočanstvima promena u Poljskoj⁸⁴ – izbor Fabija Kavalučija (Fabio Cavallucci) za direktora Centra savremene umetnosti (nacionalne institucije), kao i izbor izraelske umetnice Jael Bartana (Yael Bartana) (povezane sa Muzejom savremene umetnosti u Varšavi) da predstavlja Poljsku na Venecijanskom bijenalu 2011. godine. Primitićemo da su ti procesi naročito uočljivi u Varšavi, mada se mogu, doduše u manjem intenzitetu⁸⁵, zapaziti i izvan prestonice, što ukazuje na sve veću otvorenost grada i njegovu kosmopolitizaciju.

Razume se, kosmopolitiska priroda Varšave daleko je od ostalih zapadnoevropskih gradova, mada je proces kosmopolitizacije dosta primetan. Ide mu naruku veličina

82 Bohdan Jałowiecki, *Spoleczna przestrzeń metropolii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2000.

83 Up.: Janusz Grzelak, Tomasz Zarycki (ured.), *Spoleczna mapa Warszawy. Interdyscyplinarne studium metropolii warszawskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2004; Bohdan Jałowiecki, Elżbieta Anna Sekuła, Maciej Smętkowski, Anna Tucholska (ured.), *Warszawa. Czyje to miasto?*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2009; Magdalena Łukasiuk, *Obcy w mieście. Migracja do współczesnej Warszawy*, Warszawa: Wydawnictwo UW, 2007. Pomoć u domenu bibliografije na tu temu dobio sam od profesora Jana Marćina Kuli, za šta sam mu veoma zahvalan.

84 Dorota Jarecka, *Dekada w sztuce*, „Gazeta Wyborcza”, 3.01.2011; http://wyborcza.pl/1,75475,8896355,Dekada_w_sztuce.html

85 Ovde kao primer može da posluži Dobrila Denegri i njeno preuzimanje funkcije programskog direktora Centra za savremenu umetnost u Torunju.

grada, centralni položaj, dobre ekonomske prilike, kao i najveći procenat pridošlica iz drugih regiona u zemlji. Može se pretpostaviti da će proces kosmopolitizacije jačati, što će sigurno predstavljati ozbiljan izazov koji stoji pred institucijama kulture – pred Narodnim muzejom.

Šta u toj situaciji znači pojam „narodni muzej”, i sledstveno tome šta on znači za Narodni muzej u Varšavi? Naravno, prisvojni pridev muzejske institucije odnosi se na pojam „naroda”, a odatle je već kratak put do nacionalizma. Stručnjaci se već godinama spore oko teorije, istorije i značenja nacionalizma. Stanovišta su veoma polarizovana. Čak i ustaljivanje zajedničkih definicija pojmova nailazi na mnoge, u suštini nepremostive teškoće⁸⁶. S jedne strane to su teorijski veoma atraktivne konstruktivističke koncepcije koje tretiraju nacionalizam kao proizvod savremenog doba, naročito u kategorijama političke prakse novih država koje većinom nastaju u XIX i XX veku; s druge strane to su koncepcije koje računaju na veću esencijalizaciju, etničke koncepcije koje su orijentisane na preistorijsku analizu znatno dužeg procesa nastajanja naroda. Najradikalnija formula koja sažima to prvo stanovište bilo bi gledište Ernsta Gelnera sadržano u formuli da nacionalizam stvara narode, a ne obrnuto. Prema njemu, dakle, nacionalizam je politička doktrina koja traži identitet među političkim i etničkim granicama, formulisana u okvirima procesa modernizacije. U toj grupi naći ćemo, takođe, suptilnija gledišta koja daju prednost kulturnoj fantaziji nad političkom utilitarnošću u procesu formiranja modernih nacionalizama (Benedikt Anderson), a takođe i mišljenja koja su manje teorijska a bliža istorijskim realijama, kao što je poznata analiza Nove Evrope koja je bila na pomolu negde oko Prvog svetskog rata, ali i „nove” Nove Evrope posle 1989, čija tradicija nastaje (Rodžers Brubejker⁸⁷ / Rogers Brubaker). U drugoj grupi, međutim,

86 Dobar uvid u diskusiju na tu temu: Anthony D. Smith, *Nationalism*, Cambridge: Polity Press, 2003; poljsko izdanje: Anthony D. Smith, *Nacionalizm*, prevod: Ewa Chomiccka, Warszawa: Sic, 2007. Tamo se takođe nalazi i opširna literatura o tome.

87 Uporedi: Ernst Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983 (poljsko izdanje: Ernst Gellner, *Narody i Nacionalizm*, prevod: Teresa Hołówka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991); Gellner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*, prev. Mašan Bogdanovski, Matica srpska, Novi Sad 1997; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983 (poljsko izdanje: Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażeniowe. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacionalizmu*, prevod. Stefan Amsterdamski, Kraków/Warszawa: Znak/ Fundacja im. S. Batorego, 1997); Anderson, Benedikt, *Nacija: zamišljena zajednica*,

nalaze se etnocentričnije koncepcije, među kojima naročitu pažnju zavređuju radovi Entonija Smita (Anthony Smith) koji je skeptičniji prema konstruktivističkim teorijama što spajaju nacionalizam i modernizam, i ujedno se s većim pijetetom odnosi prema istorijskoj građi⁸⁸.

Za opaske o Narodnom muzeju u Varšavi takve diskusije su manje značajne. Primitićemo samo da je u celom svetu isti slučaj – svakom „narodnom muzeju” narod i jeste predmet razmišljanja, a koncepcija naroda na ovaj ili onaj način konotira s politikom nacionalizma, i to je očigledno. Sajmon Knell (Simon Knell) piše direktno o narodnom muzeju kao materijalizaciji pojma „predodžbene društvene zajednice”, kojim se služi Benedikt Anderson⁸⁹. Donald Preziosi dodaje da su narodni muzeji instrumenti kontrole kolektivnog sećanja, kao i oblikovanja nacionalne države⁹⁰. I tako je, sasvim sigurno, bilo u slučaju Narodnog muzeja u Varšavi, naročito u vreme komunizma, s manjim ili većim intenzitetom u zavisnosti od vrste istorijske i kulturne politike koju su vodili susedi Muzeja. U praksi, istina, naročito od perioda poststalinovskog, oktobarskog preloma, ta politika nije bila suviše represivna, možda je bila upravo vrlo permisivna, ali Narodni muzej u Varšavi je bez sumnje spadao u jednu od najvažnijih institucija vlasti i distribucije simboličkog kapitala. Sada, međutim, nije u pitanju istorija, nego sadašnjost.

U to da je pojam nacije iz XIX veka u okvirima društvenih analiza XXI veka prestao da bude operativan, više nikoga ne treba uveravati. To se tiče i poljske društvene zajednice, konkretno varšavske, kao neposredne polazne tačke Narodnog muzeja u Varšavi. Promene o kojima je ranije bilo reči moraju biti u „nacionalnoj” politici Muzeja uzete u obzir; one predstavljaju izazov postavljen instituciji, dok je pokušajima da se prihvate njegovi izazovi posvećen naredni deo knjige.

Beograd: Plato 1998; Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (poljsko izdanje: Rogers Brubaker, *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowościowe w Nowej Europie*, prevod: Jan Łuczyński, Warszawa, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1998).

88 Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism. A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London: Routledge, 1998.

89 Simon Knell, *National Museum and the National Imagination*, u: Simon Knell, Peter Aronsson, Ame Amundson (ured.), *National Museums: New Studies from around the World*, Abington, Oxon: Routledge 2011, str. 3.

90 Donald Preziosi, *Myths of Nationality*, u: Simon Knell, Peter Aronsson, Ame Amundson (ured.), *National Museums: New Studies from around the World*, op. cit., str. 58-59.

2. NARODNI MUZEJ

Kritička institucija

Narodni muzej u Varšavi (NMV) nastao je 1862. godine kao Muzej lepih umetnosti. Godine 2012. proslavio je 150-godišnjicu svog postojanja. To je, u suštini, najstariji muzej tog tipa u Poljskoj. Njegovi najozbiljniji konkurenti s kojima se može porediti imaju kraću istoriju. Narodni muzej u Krakovu osnovan je 1879. godine, dok je Velikopoljski muzej (posle Drugog svetskog rata preimenovan u Narodni), osnovan 1919, iako su njegove zbirke, razume se, starije, i datiraju iz sredine XIX veka. Varšavski Narodni muzej od tog vremena ima institucionalni kontinuitet, uprkos promeni svog karaktera i – pre svega – uprkos istorijskom kontekstu funkcionisanja. Njegovo osnivanje uoči Januarskog ustanka teško bi se moglo povezati sa patriotskim potezom kasnijih ustanika i nacionalističke historiografije. Muzej je bio zamišljen kao muzej evropske umetnosti i do početka XX veka nije pokazivao interesovanja za poljsko umetničko stvaralaštvo (tadašnje predstavnike poljskog slikarstva u Varšavi okupljalo je Društvo za popularizaciju likovnih umetnosti¹). Bez obzira na drugačiju genezu u odnosu na muzej u Krakovu,

1 Poljski *Zachęta* – Nacionalna umetnička galerija, najveća i najpoznatija galerija savremene umetnosti u Poljskoj. Približava publici radove priznatih stranih autora i aktivno promovise mlade poljske stvaraocce. Zahęta je i najstariji izložbeni salon u Varšavi, još 1860. godine osnovalo ga je Društvo za popularizaciju likovnih umetnosti (polj. *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*). Galerija je smeštena u srcu Varšave, u prekrasnom eklektičnom zdanju koje je bilo pošteđeno za vreme Drugog svetskog rata. – (Prim. Prev.)

da je bilo većeg angažmana, većeg ulaganja u prikupljanje dela evropske umetnosti, obrazovna uloga Muzeja lepih umetnosti za savremenike i za naredne naraštaje bila bi možda značajnija od uloge koju imaju muzeji orijentisani na „narodnu kulturu”. Program Aleksandra Vjelopolskog, koga je nacionalistička historiografija proglasila za „izdajicu”, zasnivao se na svojevrsno shvaćenoj *Realpolitik*. Muzej lepih umetnosti treba posmatrati u tom kontekstu. Podsticanje estetskih i intelektualnih aspiracija stanovnika Varšave, najvećeg grada Poljskog kraljevstva, imalo je strategijski, a ne samo taktički cilj – vezivanje te sredine s evropskom kulturom, što bi Varšavu dugo činilo značajnim, jačim kulturnim centrom, i što bi se odrazilo na podizanje rejtinga čitave zemlje. Zamislimo da je Varšava danas čuvar značajne umetničke zbirke Starog kontinenta, i time važna tačka na karti Evrope. To, uostalom, nije bio prvi neuspeli pokušaj da se u Varšavu smesti zbirka evropske umetnosti. Ranije se za to zalagao kralj Stanislav Avgust. Nažalost, poslednji otkup umetničkih dela kod trgovca umetninama Noela Džozefa Desenfana (Noel Joseph Desenfans) propao je zbog toga što je kralj abdicirao. Dela iz tog otkupa predstavljaju stožer galerije slika Dalvič (Dulwich Picture Gallery) Džona Souna (John Soane) u južnom Londonu, i to su umetnička dela visokog ranga. Ranija kraljevska zbirka bila je posle smrti Stanislava Avgusta rasprodana, ali su je poljske vlasti kasnije delimično otkupile – u celokupnom obimu nije, međutim, obnovljena.

Program Muzeja lepih umetnosti nije bio tako ambiciozan, niti je imao takve mogućnosti kao nekadašnji kraljevski projekat. Pa ipak, u XIX veku još mnogo značajnih dela bilo je dostupno na tržištu antikviteta. Tadašnja savremena umetnost, međutim, počela je da doživljava veoma dinamičan razvoj i bila je jeftina. Muzej se, međutim, nije razvijao u tom pravcu, ne samo zbog izbijanja sledećeg ustanka (još jedan u nizu izgubljenih), i to godinu dana posle osnivanja Muzeja lepih umetnosti, nego zato što u postustaničkom periodu u suštini nije bilo ozbiljnih razmišljanja o konstituisanju značajne zbirke evropske umetnosti u Varšavi. Godine 1916. Muzej je preimenovan u Narodni muzej i to je očito podiglo njegov rang. Razvoj Muzeja u već slobodnoj Poljskoj bio je ovenčan završetkom radova koji su se odužili, gradnjom novog sedišta prema projektu Tadeuša Tolvinjskog 1938. godine, što je predstavljalo važan događaj ne samo zbog toga što se NMV do danas nalazi u toj zgradi, nego i zato što je to bio dokaz da gradska vlast prestonice pripisuje veliki

značaj instituciji².

Ličnost koja je oblikovala profil Muzeja bio je, nesumnjivo, profesor Stanislav Lorenc koji je obavljao funkciju direktora gotovo pola veka. Postavljen na taj položaj 1936. godine, sigurno je doprineo okončavanju izgradnje Muzeja u Jerusalimskim alejama, očuvanju znatnog dela zbirke (ne samo muzejske, nego i zbirke Društva za popularizaciju likovnih umetnosti; državne zbirke, sačuvane u Kraljevskom zamku ili u Lazjenkama), još pre nego što je došlo do haranja i uništavanja. Posle Drugog svetskog rata, međutim, muzejska zbirka gigantski se razvijala, što je predstavljalo, a i danas predstavlja problem. Očigledno je da su profesor Lorenc i njegovi saradnici spasli od uništavanja i pljačke mnoge predmete koji potiču sa takozvanih novooslobođenih teritorija. Vlasti su se, međutim, uskoro obračunale s tim krivičnim delima, i situacija se smirivala, ali Muzej nije vraćao objekte na njihovu prvobitnu lokaciju. I nisu u pitanju bili samo privatni vlasnici i crkve, što je, naravno, imalo ideološku osnovu, nego i javni muzeji koji su na tim područjima nastajali, pre svega u Vroclavu i u Gdanjsku. O Lorencovom položaju, kao i o položaju muzejskih stručnjaka u vezi s tim vladalo je potpuno drugačije mišljenje u Varšavi i u takozvanoj unutrašnjosti. Povrh toga, Stanislav Lorenc bio je prilično spretan igrač varšavskih političkih salona. Nije pripadao Poljskoj ujedinjenoj radničkoj partiji, bio je član Demokratske stranke, u suštini je imao veću vlast nego ministri. Treba naglasiti da je Stanislav Lorenc toliko efikasno upravljao Muzejom da se upisao u istoriju poljske kulture, i taj fenomen čeka na svoju detaljnu studiju koju možemo shvatiti kao svojevrsni *pars pro toto* čitave istorije poljske muzejske delatnosti ondašnjeg perioda.

Godine 1989. situacija se promenila. Nova vlast nije poklanjala veću pažnju kulturi, uključujući i muzejsku delatnost. Čuvena je izjava Tadeuša Mazovjeckog, kada ga je ministar za kulturu Bogdan Zdrojevski odlikovao medaljom *Glorija Artis* za vreme Kongresa kulture u Krakovu 2009. godine, da njemu to odlikovanje ne pripada, pošto je devedesetih godina bio premijer u vladi koja nije marila za kulturu.

2 O istoriji Narodnog muzeja u Varšavi mali je broj kritičkih studija. U tom kontekstu redak primer predstavlja tekst Katarine Muravske-Mutezijus za tromesečnik *Centropa* u Njujorku. Katarzyna Murawska-Muthesius, *Love of Beauty in the Tsarist Colonial Capital: the Beginning of the National Museum in Warsaw*, "Centropa" (u pripremi).

To je, nažalost, istina. Bazirana na neoliberalizmu, „Balcerovičeva doktrina”, svojevrsan ideološki portret te i narednih vlada, pretpostavljala je da kultura mora sama da se izbori za sebe. Lešek Balcerovič je na tom istom Kongresu održao govor u kojem je mandatare kulture koja se finansirala iz javnih prihoda nazvao „sekretarima”, izazivajući time vrlo snažnu reakciju koja je – čini se – bila uračunata u retorsku taktiku tog nastupa. Zasluge Balceroviču u procesu transformacije političkog sistema ne mogu se osporiti; on je izvukao Poljsku iz ekonomskog kolapsa i postavio je temelje njenom privrednom razvoju, a naredne vlade to su u manjoj ili većoj meri iskorišćavale, ali i rasipale. Pa ipak, nije dobro kada se kultura ne finansira iz javnih prihoda. To dokazuje u suštini kratkovidost javne uprave. Mada javna uprava ne sme da tretira kulturne institucije kao ideološko oruđe političkog tabora čiji je ona predstavnik, u jednom trenutku jasno su se mogle nazreti njene namere u slobodnoj Poljskoj, u kojoj je na vlasti bila desnica koja je utemeljitelj „istorijske politike”. To da kulturu treba da finansira država, a da ujedno čuva njenu autonomiju u demokratskom društvu – ne samo da je moguće, nego čak i neophodno.

Kultura, u čijim su okvirima i muzeji, ne samo što je nedovoljno finansirana, nego je i infrastruktura muzeja zanemarena. Još gore, od 1989. godine nije bilo nikakve programske i organizacione reforme. Ta štetna situacija, paradoksalno, bila je pravi trenutak da se Narodnom muzeju u Varšavi predloži potpuno nova formula, kao i da se sprovedu strukturalne reforme.

Kritički muzej

Narodni muzej u Varšavi ne može da bude konkurencija Pradu ili Ermitažu, Nacionalnoj galeriji u Londonu ili Muzeju lepih umetnosti u Budimpešti, ne može da parira Luvru ni svojim nazivom, ni zbirkaama, ni kao gradska atrakcija. U principu, u svakom vidu konkurencije s tim velikim evropskim muzejima, NMV je gubitnik, sem u jednom – u programskom konceptu. Dok sam obavljao dužnost direktora Muzeja, predložio sam Savetodavnom odboru koncepciju kritičkog muzeja i – kao što mi se isprva činilo – ubedio sam ih u tu koncepciju. U tom smislu, našao sam sebi saveznika: bila je to Katažina Muravska-Mutezijus, koju sam

nagovorio da prihvati dužnost zamenika direktora NMV.

Kritičku misiju muzeja videli smo na trima generalnim ravnilima: aktivnost institucije u javnoj sferi, u njenoj samokritici i u promeni područja zanimanja. Bili smo svesni toga da je to u isti mah lokalni, ali i globalni predlog, kao što su i muzeji generalno i lokalni i globalni, što smo naučili iz kritičkih studija muzeja, čemu je i posvećen prvi deo knjige. Dakle, misiju Muzeja videli smo najpre u perspektivi promena do kojih dolazi u savremenom svetu: demokratizacije društva, kosmopolitizacije kulture, evropske integracije, prožimanja lokalnih i globalnih činilaca i slično. Naglašavali smo aktivnu ulogu muzeja koja bi trebalo da počiva na oživljenom shvatanju složenosti savremenog sveta, na priznanju značaja koje u izgradnji građanskog društva imaju sećanje i prošlost, na izgradnji transnacionalnog (kosmopolitskog) i društva složene unutrašnje strukture. Time bi muzej investirao simbolički kapital u procese gradnje intelektualne kulture, uviđao složenost i prošlosti i budućnosti. Drugo, želeli smo da svoj nov identitet Muzej dobije na sopstvenoj platformi, na temelju kritike institucije koju su oblikovale tradicija i istorijski procesi, kao i na temelju kritike muzejskih praksi u svetu. Trebalo je stvoriti unutrašnji dijalog u samom muzeju, dijalog sa slikom koju je sam o sebi stvarao, pokrenuti diskusiju na temu uloge muzeja spram umetničkog kanona i o zameni „zatvorenog” modela (zasnovanog na „remek-delima”), „otvorenim” modelom (zasnovanim na nekanonskim delima). Mada u NMV nema mnogo evropskih umetničkih remek-dela, tu su kanonska dela poljske umetnosti. Takva situacija prouzrokovala je postavljanje fundamentalnih pitanja o mestu poljskog muzeja na svetskoj sceni, pre svega evropskoj, i izgradnji identiteta, koji će omogućiti diskusiju s univerzalnim kanonom istorije umetnosti, i pratećim opštim kriterijumom vrednovanja muzejske zbirke na osnovu broja njenih „remek-dela”. Verovali smo da bi takva diskusija, koju bi pokrenuli muzeji isključeni iz prve svetske lige, to jest, između ostalih, „naš muzej” – pomerila odnos centar-provincija u muzeološkoj međunarodnoj debati o svetskom kulturnom nasleđu. Najzad, treće, kao što sam pomenuo, zanimala nas je, u smislu umetničkih dometa, drugačija geografska orijentacija – ne prema Zapadu, jer je to i opasnost da budemo svedeni na ulogu provincije Zapada, nego usmerenost ka srednjoistočnoj Evropi kao budućem stožeru izgradnje vizije muzeološke kulture. Internalizacija i istovremeno evropska

regionalizacija muzeja predstavljala je – s obzirom na neveliku tradiciju u tom domenu – najozbiljniji izazov za instituciju, ali istovremeno i najozbiljniji opseg njene delatnosti. Ona je omogućavala da se uvede svojevrsna komparativistička perspektiva i da se pokaže kako su grad (Varšava) i zemlja (Poljska) – evropski, kako su deo Evrope, kako u regionalnoj, kontinentalnoj, tako i u globalnoj dimenziji. Tome je trebalo da služi čitav niz inicijativa, počev od iskopina u Kerču u Ukrajini, koje otkrivaju evropsko, antičko poreklo te drevne „periferije” Evrope, preko projekata koje pokazuju alternativna ali ravnopravna istorijska i umetnička iskustva „druge Evrope” (recimo, estonski simbolizam), sve do savremene problematike topografske „kosmopolitizacije”, dijalektike razlike i integracije Starog kontinenta, u delu Evrope koji je naš (projekat posvećen demokratijama). Jednom rečju, formulišući misiju Narodnog muzeja kao kritičkog muzeja, išli smo u pravcu originalne koncepcije koja predstavlja atraktivnu intelektualnu ponudu na mapi savremene Evrope. Ta ponuda – bili smo u to uvereni – mogla je da bude snaga NMV, a tu snagu bi Muzej crpeo iz mesta u kom funkcioniše, mesta definisanog geo-istorijskom specifičnošću. Svetom rukovodi rivalistički, takmičarski mehanizam i duh konkurencije. Da bi u njemu zaživeo, NMV nije mogao da se ograničava ni na petrifikaciju tradicionalnih identiteta (a bilo ih je mnogo i bili su među sobom protivrečni tokom 150 godina), niti na reprodukciju postojećih, pretežno zapadnih programskih obrazaca. Narodni muzej u Varšavi, kao što sam pomenuo, ne može da bude konkurencija ni Luvru ni Ermitažu, pošto je tim velikim evropskim muzejima dovoljno da otvore vrata da bi privukli višemilionsku publiku (Luvr godišnje poseti preko osam miliona posetilaca). Narodni muzej u Varšavi mora ne samo da otvara vrata, nego i da predloži drugačiju viziju, a ta vizija je upravo bila koncepcija kritičkog muzeja³.

Teorijsku podlogu tog projekta predstavljala je nova muzeologija, ili kritičke studije muzeja, o kojima je prethodno u ovoj knjizi bilo reči. Naš muzej je trebalo da bude svojevrsna materijalizacija puta muzeja od „kritike institucije do kritičke

3 Up.: Marek Belczyk, Katarzyna Dziechciarz, Agnieszka Jasińska, Lidia Karecka, Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski, *Strategia działalności i rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie 2010-2020*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 2010 (kucani tekst). Fragmenti su preštampani u listu *Obieg* u elektronskoj verziji (decembar 2010). Pomenuto poglavlje knjige na mnogim mestima nadovezuje se na tamošnje, koje broji preko sto strana dokumenta.

institucije”, otelovljenje kritičke teorijske misli u muzejsku praksu određene vrste institucije koju Kerol Dankan i Alan Valah nazivaju *universal survey museum*⁴. Razume se da smo bili svesni toga da je kritičke studije muzeja uspešno realizovao drugi tip muzeja zvani MoCA – muzej savremene umetnosti, koji potiskuje tip muzejske institucije oličene u muzeju moderne umetnosti, MoMA. Dok MoMA ima univerzalni, MoCA ima globalni karakter, a između tih pojmova javljaju se principijelne razlike⁵. Upravo takva je savremena umetnost, globalna i kritička, i takav postaje MoCA. Ipak, nije bilo pokušaja – koliko mi je poznato – da se na sistematičan način uvede tradicija pobune šezdesetih godina koju su umetnici inicirali bojkotom i kritikom muzeja (pre svega MoMA-e), kao i novom muzeologijom (opisanom u prethodnom poglavlju) koja se, sledeći taj bunt, kretala ka praksi enciklopedijskog muzeja. Međutim, upravo taj put daje šansu muzeju da povрати intelektualni rejting i da se zaštiti od komercijalizacije i populizma.

Pravi izvor inspiracije za koncepciju kritičkog muzeja u praksi Narodnog muzeja bile su analize Hansa Beltinga, analize globalne kulture i izazova koje ona muzejima donosi. Hans Belting formuliše muzej kao forum – kao prostor u kojem razne umetničke formule pregovaraju, prostor u kome se zapadna umetnost suočava sa „postartističkom” i „postetnografskom” umetničkom formulom u nezapadnim umetničkim muzejima takozvanog globalnog juga, muzejima koji traže svoje mesto kako na karti sveta, tako i među lokalnim zajednicama. Muzej forum je, shodno Beltingu, mesto debate o tome šta je data lokalna zajednica (setimo se da je po nemačkom istraživaču, muzej po definiciji institucija lokalnog karaktera) spremna da za umetnost prihvati, a šta da odbaci. Muzej forum, dakle, predstavlja alternativu koncepciji muzeja shvaćenog u kategorijama nacionalne reprezentacije, kao simbolične predstave homogeno shvaćenog naroda i svojevrsne „mimikrije” zapadnih institucija – pojam Homija Babe (Homi Bhabha). Debata

4 Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, u: “Art History”, Vol. 3, No. 4, December 1980.

5 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, u: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, str. 16-38. Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, v: Hans Belting, Andrea Buddensieg (ured.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, str. 38-73.

o kojoj piše Belting očigledno ima politički karakter⁶. S druge strane, ovde je ipak teško govoriti o nekakvoj direktnoj adaptaciji. Narodni muzej u Varšavi nije nov muzej – ima svoju tradiciju; ne nalazi se izvan prostora Zapada, već više na njegovim obodima; to nije muzej globalnog juga, nego evropski muzej. Pa ipak, u stvaranju ideja kritičkog muzeja, kritički potencijal Beltingovih analiza pokazivao se kao veoma plodonosan. Isto tako, njegovo razumevanje „politizacije” ne u kategorijama partijskog nadmetanja, nego kao konstituisanje onoga što je javno, otvaralo je veoma atraktivnu perspektivu delatnosti našeg muzeja, shvaćenog kao javna institucija koja nosi teret društvene odgovornosti.

Izložbe

Bio je ovo, razume se, opšti teorijski okvir za obavljanje muzejske prakse, koju je trebalo stvoriti. Planove smo već delimično izradili, a počeli smo čak i realizaciju u vidu izložbi. Muzej raspolaže dvema vrstama izložbi kojima gradi sopstvenu programsku sliku, sopstveni idejni diskurs: stalnom postavkom i privremenim, gostujućim izložbama. Kad su u pitanju privremene izložbe, pomenuo bih nekoliko tačaka posebnog izlagačkog plana⁷ Katažine Muravske-Mutezijus, mada ga ne bih podrobno navodio.

Jedna vrsta prethodnice kritičkog programa bila je izložba *Ars Homo Erotica* (2010) koju je priredio dr Pavel Leškovič. O njoj će posebno biti reči. Ovde, međutim, želim da pomenem drugi planirani, *par excellence* kritički projekat – izložbu *Demokratije, demokratije* na kojoj je radio prof. Andžej Turovski, izložbu koju smo planirali da realizujemo u jesen 2011, kada je Poljska predsedavala Evropskom unijom. To predsedavanje, kako nam se činilo, moglo je da nam obezbedi sredstva, moglo je, takođe, da omogući izvoz izložbe u okvirima nekog od pratećih programa, bio je to pravi trenutak da se pokaže da Poljska nisu samo srčani husari s perima na leđima, junačni vitezovi koji se tuku s krstašima, ne samo Radio

6 Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, op. cit., str. 54

7 Delimično, tu ideju je realizovala nova direktorka NMV, dr Agnješka Moravinska. To je, uzgred budi rečeno, povezano s veoma zanimljivim, u suštini retoričkim pitanjem: kako je moguće da Savetodavni odbor, odbacujući “u celosti” našu *Strategiju*, dakle takođe planove izložbi, istovremeno prihvata njen deo (barem deo o planiranim izložbama) pod drugom upravom?

Marija, krst na Krakovskom Pšedmješču, katastrofa kod Smolenjska, Stanjislav Monjuško, Frederik Šopen i slično, već i mesto na kom se vodi ozbiljna debata na temu savremene demokratije, van okvira neraskidivog dueta: Građanska platforma⁸ – Pravo i Pravda⁹, u evropskoj dimenziji.

Projekat Turovskog pretpostavljao je dve dimenzije. Jedna je bila istorijska, koncentrisana oko ključnih tačaka oblikovanja demokratije, kao što su 1789, 1848, 1968, kao i 1989. godina. Prva godina je povezana sa prosvetiteljskom mišlju, druga je trebalo da simbolizuje čitav XIX vek, treća je rekapitulacija modernizma, a četvrta – kritičko otvaranje u pravcu globalne savremenosti. Ta godina je, takođe, stvarala drugu dimenziju izložbe, demonstraciju umetnosti koja se prihvata problematike aktuelne poslednjih godina, a koja je viđena u kontekstu ”demokratije u konfliktima” – situacija na Bliskom Istoku, rat u Avganistanu, emigracija i, s tim u vezi, problemi zatvaranja evropskih društava, finansijska i ekonomska kriza, kao i njene društvene posledice, postkolonijalizam i neokolonijalizam, pre svega na afričkom tlu (sida, glad), narko ratovi i ekološka pitanja u Južnoj Americi, izrabljivanje najamnih radnika u Kini, borba u Turskoj između pristalica podele na sekularnu i islamsku državu, kao i uticaj Crkve u tobože svetovnoj poljskoj državi. Izložbu je trebalo da prati kritička publikacija. Sama izložba, kada bi do nje došlo, iziskivala bi od nas angažovanje u obezbeđivanju dodatnog prostora. Izložbene sale NMV ne bi bile dovoljne da je smeste. Bio bi to težak logistički zadatak, ali bi zato efekat omogućenog prisustva izložbe *Demokratije, demokratije* na mnogim mestima u gradu – bio jači.

Treba, takođe, skrenuti pažnju na druge projekte koje smo pripremili, a koji bi u manjoj ili većoj meri realizovali misiju kritičkog muzeja, izložbe koje bi bile pokušaji da se upotpune značenja i da se prevrednuje naše istorijsko-umetničko znanje: „Margareta i Stanislav Kubicki” (kustos Lidija Gluhovska), kao i „Opevanje električnosti tela. Zvuk u umetnosti srednjoevropske neoavangarde” (kustos Dejvid Krouli (Dawid Crowley)). U vrlo provizornim obrisima počeli smo da mislimo o projektu (i izlagačkom, i istraživačkom). „Mi – Orijent” (kustos Tadeuš Majda), čiji

8 Polj. *Platforma obywatelska*, partija centra, aktuelna vladajuća partija.- (Prim. prev.)

9 Polj. *Pravo i Sprawiedliwość* konzervativna demohrišćanska partija koja je bila na vlasti do tragedije u Smolenjsku. – (Prim. prev.)

je efekat mogao postati preformulisani pojam orijentalizma kojim se koristi zapadna nauka, a čiju znatnu osnovu čini iskustvo kolonijalnih država (uporediti, između ostalog, rad Edvarda Saida (Edward Said). Želeli smo da izgradimo alternativni sistem koji se ne oslanja na antinomiju „ja-drugi”, nego na odnos „ja-bližnji drugi”. Taj projekat, međutim, nije otišao dalje od faze početne ideje. Bilo je i radova na velikoj istorijskoj izložbi „Kritika i kriza. Umetnost u Evropi posle 1945” u saradnji sa Nemačkim istorijskim muzejom; bilo je mnoštvo drugih ideja za međunarodne izložbe kritičkog karaktera, izložbe stare i nove umetnosti, o kojima ovde nema potrebe da pišem.

Katažina Muravska-Mutezijus obogatila je plan privremenih izložbi dodatnim elementom – programom *umetnik-rezident*. Realizovana su tek dva takva projekta: zvučna instalacija Stanislava Sireviča, kao i spektakularna realizacija kompozicije „Bitka kod Grunvalda” u trodimenzionalnoj verziji, koju je pripremio Rafal Kiđinjski u saradnji sa Tomašom Baginjskim (*Plastige Image*). Vodili smo, takođe, razgovore s drugim umetnicima, između ostalog sa Kšištofom Vodičkom, na temu projekta povezanog s „Novom Varšavom”, tačnije s njenim novim, kosmopolitskim stanovnicima: Afrikancima, Belorusima, Ukrajincima, Vijetnamcima i drugima, koji u velikom broju žive u prestonici a koji u kulturnom i političkom pejzažu grada nisu vidljivi. Umetnikov projekat trebalo je da ih učini vidljivim.

Drugi pomenuti instrument oblikovanja identiteta muzeja jeste stalna postavka. Pripreme stalne postavke znatno su teže i odgovornije, ali su u muzejskoj praksi značajnije. Radovi na novoj formi stalne postavke bili su 2009-2010. godine u povoju, mada se nekoliko generalnih pretpostavki, formulisanih u gorepomenutoj *Strategiji* ovde može navesti. Počecu od intervencijskih radnji. Narodni muzej u Varšavi ima ogromnu zbirku – skoro 900.000 objekata. Očigledno je da većina predstavlja takozvane studijske zbirke, ali takođe – nažalost – zbirke koje možemo okarakterisati i kao galerijske, koje treba da su stalno izložene u izložbenim salama, a koje se čuvaju u depoima pošto za njih jednostavno nema mesta u galeriji. To se odnosi na celokupne zbirke, recimo zbirke savremene umetnosti, dizajna, grafike i crteža, orijentalne umetnosti, fotografije...

Pripremili smo program za oporavak, iako je bilo finansijskih problema. Prvobitno smo čak (kraj 2009, početak 2010. godine) želeli da otvorimo Galeriju

savremene umetnosti. U tako velikom gradu kao što je Varšava, najvećem akademskom centru u Poljskoj, ogromnom okupljalištu omladine koja studira različite aspekte kulture, gradu koji posećuje mnoštvo ljudi iz zemlje i inostranstva – savremena umetnost mora da ima stalnu postavku. Brojne su manifestacije savremene umetnosti u Varšavi, ali uprkos tome savremena umetnost sve do kraja osamdesetih godina XX veka nije bila sistemski izlagana. To je, bez sumnje, evropski presedan. To nije ni trebalo da bude nekakvo „enciklopedijsko” ili „udžbeničko” izlaganje, već postavka zbirke (sic!), koja otkriva individualni karakter našeg fonda. Drugi, zaseban problem, kad već govorimo o savremenosti – predstavlja izvanredna kolekcija nameštaja, keramike i tekstilnih predmeta koja se u nedostojnim uslovima čuva u Otvocku¹⁰. Otpočeli smo preliminarne i generalne pregovore u vezi sa pronalaženjem stalnog sedišta za tu zbirku koja bi bila preoblikovana u Odeljenje varšavskog NM – Muzej dizajna. Rad na analognom odeljenju posvećenom fotografiji bio je u poodmakloj fazi. To odeljenje čak je upisano u statut muzeja i pored toga što nije imalo fizičko sedište. Ideja da se takvo odeljenje ustanovi nastala je u razgovoru s predsednikom Saveza poljskih umetničkih fotografa, Marijušem Viderinjskim koji je u ime Glavne uprave obećao da će da poveri na čuvanje znatnu zbirku posleratne poljske fotografije članova Saveza, dakle, udžbeničko poglavlje iz istorije fotografije poslednjih nekoliko decenija. Za ideju se naročito založio Tomaš Merta, zamenik ministra za kulturu koji je, nažalost, stradao kod Smolenjska. Ministarstvo je generalno podržavalo taj projekat, ali se ipak nije direktno angažovalo, pre svega u pronalaženju odgovarajućeg sedišta. Takvu pomoć ne bi pružila ni gradska uprava Varšave. Pomoć je, međutim, ponudila najveća poljska banka PKO BP. U dalji tok tih pregovora, međutim, nisam više uključen. Drugi primeri: za postavku zbirke crteža i grafike želeli smo da pripremimo tri nevelike sale sadašnje Galerije poljskog slikarstva. Projekat nije stigao da bude realizovan, pošto kustoskinje zbirki nisu pripremile odgovarajuće projekte. Mislili smo, takođe, i da izložimo orijentalnu umetnost u „oslobodenim” salama Galerije novovekovnog stranog slikarstva. U tom nastojanju nismo stigli čak ni da obavimo

10 Centar modernog dizajna sa zbirkom dizajna Narodnog muzeja u Varšavi, koji predstavlja njeno zasebno odeljenje, smešten je u konjušnici barokne palate porodice Bjelinjski u Otvocku, mestu u okolini Varšave.
– (Prim. prev.)

odgovarajuće razgovore.

Pored interventnih radova opisanih u prethodnom pasusu, po našem mišljenju čitav kompleks stalne postavke iziskivao je rekonstrukciju, naročito stoga što je reorganizacija muzeja već bila u poodmakloj fazi. Skrenuću pažnju na dva elementa tog plana: jedan je bio ukidanje zasebnih postavki poljske umetnosti i strane umetnosti, kao i ustanovljenje jednog pravca umetnosti XIX i XX veka koji povezuje obe zbirke (u načelu tri: evropskog novovekovnog slikarstva, poljskog novovekovnog slikarstva, kao i moderne umetnosti); drugi element je spajanje zbirki srednjovekovne umetnosti s delom novovekovnog evropskog slikarstva. U prvom slučaju posredi je ne samo denacionalizacija poljske umetnosti, koju su uskogrudo isticali poljski, i ne samo poljski muzeji, nego je u pitanju bila, isto tako, i njena istorizacija. Svi su savršeno svesni da se istorija poljske umetnosti XIX i XX veka nije razvijala izolovano od evropske scene. Bila je njen deo. Zbog čega su se onda u praksi pokazivale odvojeno? Zbog čega se ne pokazuje u odgovarajućem istorijskom kontekstu, nego samo na način koji sugerise da su poljski umetnici samonikli geniji? Iza toga, razume se, stoje nacionalistička uverenja i mišljenje izolovano od istorijskog razvoja. Želeli smo to da promenimo. U drugom slučaju, trebalo je povezati tada odvojene galerije: srednjovekovne i novovekovne umetnosti. Bilo je potrebno istaknuti elastičnost i slobodu u prikazivanju graničnih, do tad razdvojenih oblasti (kao što je, recimo, stvaralaštvo XV veka), i u tom kontekstu izvući na površinu poljsku umetnost, i njenu često nezapaženu originalnost (budući da je stavljena van evropskog konteksta). Tom prilikom je isplivao na površinu vrlo zanimljiv problem Galerije novovekovne umetnosti. U delu posvećenom novovekovnom slikarstvu severne Evrope želeli smo da rekonstruišemo potpuno originalni izlagački diskurs čiji je autor Stanislav Zamečnik. Delimično, originalno aranžiranje muzejskog prostora zadržano je u izložbenim salama; trebalo ga je proširiti i naglasiti njegov istorijski karakter, istaknuti njegov značaj kao kulturno-istorijskog spomenika koji je znamenitost sam po sebi, znamenitost svetskih razmera. Slike istorijskog slikarstva, onako kako je to uradio Zamečnik, u to vreme nisu se tako postavljale. Na taj način se izlagala moderna umetnost. Ova modernistička instalacija iz 1952. godine koja je predstavljala alternativu tadašnjem „sorealističkom” vidu instalacije poljske umetnosti, bila je, bez sumnje, vrlo originalan, avangardni doprinos istoriji

izlaganja muzejskih eksponata. Predstavljala je našu tradiciju izlagačkog koncepta muzejskih predmeta, tradiciju zapostavljenu, budući neevociranu. U tom periodu ni publika ni stručnjaci, kako u Poljskoj tako i u svetu, nisu znali da ona postoji. Ona, međutim, sama po sebi predstavlja spomenik koji treba rekonstruirati i propagirati kao „delo” svetskog ranga.

Načelna misao, misao-vodilja u tom projektu počivala je u uverenju da stalne postavke Muzeja moraju da predstavljaju efekat temeljnog promišljanja o spomeničkim fondovima Muzeja i da iz tog ugla predlažu diskusiju s evropskim istorijsko-umetničkim kanonom. Stalna revizija muzeja – institucije koja konstruiše kanon, obaveza je te institucije i intelektualna dužnost svakog kustosa. Sem toga, da bi odoleo konkurenciji na međunarodnoj, pre svega evropskoj sceni, Narodni muzej u Varšavi mora da pronađe za sebe odgovarajuću i originalnu formulu svoga prisustva – ne samo u pogledu misije o kojoj sam već govorio, nego i u pogledu stalne postavke. Ta formula mora biti povezana s umetničkom geografijom i mehanizmima njenog oblikovanja, a takođe s opštom pretpostavkom da kanon istorije evropske umetnosti konstruišu umetnički centri koji definišu koncepciju remek-dela. Remek-delo nije dato, njega konstruiše istorija umetnosti: kanonska ekspozicija i akademski udžbenik. Narodni muzej u Varšavi ima veoma dobre zbirke evropske umetnosti, ali one ne uživaju status udžbeničkih remek-dela. Da bi prihvatio dijalog s evropskom istorijom umetnosti, Muzej je dužan da vodi diskusiju s kanonom koji se oslanja na konstrukciju remek-dela, konstrukciju oblikovanu iz pozicije kulturnih margina. Suština te marginalizovanosti nije samo u nedostatku remek-dela u pomenutom shvatanju, nego takođe – a možda i pre svega – u prisustvu kulture lokalne umetnosti, koja se u istorijskom procesu oblikovala sučeljavanjem lokalne tradicije i umetničkih centara. Stalne postavke su, dakle, dužne da pokrenu taj proces, dužne su da kritički ukažu na taj splet istorijskih mehanizama.

Intervencije

Prvi, veoma slobodan korak koji ukazuje na nameru da se radi na stalnoj postavci bila je izložba *Intervencije* otvorena prilikom mog stupanja na dužnost u Muzeju, u trenutku kada smo, posle pauze zbog renoviranja, otvorili novu jesenju

izložbenu sezonu (septembar 2009). *Intervencije* jesu mešanje muzejskih zbirki, uvođenje dela nove umetnosti u prostor stare, ali takođe i uvođenje objekata stare umetnosti u umetnička dela novovekovnog i savremenog stvaralaštva. Ta relativno jednostavna metoda rada koja na prvi pogled podseća na strategiju lakog dobijanja izložbenog efekta ipak ima dublje značenje; to je trebalo da bude uvod u širi projekat promišljanja nad tim šta je galerija, muzejska izložba, kako se stvara istorija umetnosti, šta je delo u istorijskoj perspektivi i kako možemo da ga percipiramo na principima drugačijim od istorijskih principa. Polaznu tačku za takva razmišljanja predstavlja ne samo uverenje da imamo više od jedne istorije umetnosti, da ona pripada nama – istoričarima umetnosti i gledaocima – da je ona naša konstrukcija, nego i to što je mi, gledaoci, kako profesionalci tako i ljubitelji, u suštini ne uočavamo u „linearnom” istorijskom toku, u sekvencama događaja koji slede jedan za drugim, već na kružnom principu, u različitim estetskim, emocionalnim, idejnim asocijacijama i slično u kojima često ono što je kasnije pretiče naše iskustvo u odnosu na ranije uočeno, na principu koji Mieke Bal definiše kao preposteritet¹¹. Taj način uočavanja ne stavlja toliko van snage konvencionalno istorijsko mišljenje, koliko ga problematizuje. Trebalo je, dakle, da *Intervencije* u svom osnovnom značenju sugerišu ukidanje „linearnog” pogleda na istoriju umetnosti, da oslobađaju maštu, podstiču slobodne asocijacije, pokreću veću prijemčivost za umetnost.

U remećenju muzejske naracije ne samo što je umetničko delo dobijalo veću autonomiju oslobađajući se nužnog sagledavanja u konvencionalnom istorijskom procesu, ne samo što je gledalac dobijao veću slobodu u njegovoj percepciji, nego je skupa s tim trebalo da počne i kritički rad prema muzeju shvaćenom kao autoritet. Sem za oslobađanje mašte, zalagali smo se i za kritički pogled na muzej kao instrument proizvodnje i distribucije znanja, za dovođenje u pitanje autoriteta koji predstavlja, reklo bi se, muzejska galerija. Rezultat takve kritike treba da bude ubeđenje da je istorija umetnosti – kao i svaka nauka – otvorena struktura koja iziskuje stalne revizije i debate s našim individualnim, kolektivnim, istorijskim,

11 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999. Up. karakterističnu interpretacijsku koncepciju Mieke Bal: Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006, str. 222-258.

ideološkim i estetski definisanim senzibilitetom. Dakle, naredni očekivani rezultat naših *Intervencija* treba da bude ubeđenje da je svaka muzejska izložba, u suštini, svojevrsna „intervencija”, da je objekat naše intervencije sam po sebi bio, jeste i biće problematičan, samo što je iza autoriteta muzejske institucije skriven. Tim anarhičnim interventnim potezom želeli smo, dakle, da osvestimo gledaoce da je muzejska istorijska naracija izbor, a ne istorijska nužnost; možda je direktno – kao što tvrdi Donald Preziosi – „izmaštana fikcija”, „umetnost Istorije umetnosti”¹². Osim toga – *last but not least* – *Intervencije* je trebalo da budu poziv na dijalog gledaoca s kustosom i kustosa s gledaocem, a takođe poziv kustosima za međusobni dijalog, pošto upravo ti kustosi stvaraju to znanje i odgovorni su za muzejske izložbe; dakle, *Intervencije* je trebalo da budu iskustvo samokritike za Muzej, koje tera na razmišljanje o arsenalu umetničkih tehnika i sredstava, o našoj sopstvenoj istorijskoj dimenziji, o našem senzibilitetu i mašti, o iskustvu čiji je jedan deo predstavljao dijalog s gledaocima.

Ars Homo Erotica

Ovu izložbu treba posmatrati kao svojevrsnu prethodnicu našeg kritičkog programa. Pripremio ju je dr Pavel Leškovič¹³. Bila je to muzejska izložba, sačinjena od eksponata delom iz sopstvene istorijske zbirke NMV, delom zbirke savremene umetnosti, od radova pozajmljenih od umetnika iz Poljske i iz inostranstva. Naglašavam da je izložba „muzejska”, pošto je prvobitna ideja bila izložba umetničkih intervencija sa osloncem na savremenu umetnost koja ukazuje na konflikt oko problematike homoseksualnosti, pre svega u postkomunističkoj Evropi. Leškovič je ipak izabrao drugu metodu rada – želeo je da pokaže homoerotsku tradiciju koja je u istoriji umetnosti potisnuta, i da vrati dela koja pokreću tu problematiku, dela koja su muzealci čušnuli u depoe. Bilo kako bilo, izbor teme izložbe bio je važan za društveni život. Pitanje seksualnih manjina i umetničke tradicije koja je u vezi s tim, nesumnjivo je bilo ta tema. Dodatnu okolnost predstavljala je

12 Donald Preziosi, *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, New York: Routledge, 2006. str. 74-75.

13 Pavel Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, Warszawa: CePed, 2010.

evropska parada gej i lezbejske zajednice, organizovana u julu u Varšavi, prva *Euro Pride* u postkomunističkoj Evropi. Smatrali smo da Narodni muzej u Varšavi, kao institucija koja u Poljskoj prednjači sa svojim izlagačkim kapacitetima i muzejskim zbirkama, ovde ima vrlo važnu ulogu koju treba da ispuni. To je dužnost aktivnog učestvovanja u debati koja se odvija pre svega u našem delu Evrope, pa i u našoj zemlji, na temu mesta seksualnih manjina u istoriji, u kulturi i u društvenom životu. Muzej je mogao da služi društvu svojim znanjem iz oblasti istorije umetnosti, kao i savremene umetnosti koja je vezana za tu problematiku. Njegovo učešće u toj diskusiji, u skladu s misijom kritičkog muzeja, sastojalo bi se u tome da ponovo postane vidljiva sfera onoga što su složeni istorijski procesi eliminisali. Reč je bila, dakle, o otkrivanju homoerotske vizualnosti, vekovima prisutne u evropskoj kulturi, homoerotične umetnosti, njenih tema, ikonografije i estetike, takođe pokazivanje veza te istorijsko-umetničke tradicije sa savremenom umetnošću. *Ars Homo Erotica* trebalo je da ponudi posetiocima Narodnog muzeja u Varšavi znanje na temu zapuštenog fragmenta vizuelne kulture: poljske, evropske ili – najbliže nama – srednjoevropske. Homoseksualna mašta, ikonosfera i umetnički senzibilitet predstavljaju deo evropskog kulturnog nasleđa koje muzejski gledaoci, ujedno i građani demokratske države, imaju pravo da upoznaju, a muzej ima obavezu da im to znanje predstavi.

Izložba je postigla veliki uspeh. Pogledalo ju je gotovo 40.000 gledalaca, što je za letnji, sezonski period u Varšavi predstavljalo zamašan broj (bila je otvorena 2010. godine). Doživela je, pre svega, veliki medijski uspeh – objavljeno je preko hiljadu različitih novinskih tekstova u Poljskoj i u inostranstvu, uglavnom u Nemačkoj¹⁴, ali i šire, u značajnim evropskim dnevnim listovima, periodici, i stručnim časopisima¹⁵. Mnogo informacija i interpretacija pojavljivalo se u sredstvima masovne komunikacije

14 Na primer, veoma ozbiljan dnevnik *Süddeutsche Zeitung* posvetio je izložbi tri kolumne (Thomas Urbam, *Der Männliche Akt. Mit der Ausstellung Ars Homo Erotica gehen die Polen unerwartet entspannt um*, "Süddeutsche Zeitung", 14.06.2010, str. 12), a drugi dnevnik "Tageszeitung", popularno nazvan TAZ, objavio je veliki intervju sa kustosom izložbe, Pavelom Leškovičem (Gabrijelle Lesser *Es knute gefährlich werden. Eine grosse 'Homo-Asstellung' in Warschau. Dreht das konservative Polen Jetzt durch? Der Kurator über die Scham des katholischen Polens heute*, "Tageszeitung", 11.06.2010, str. 3).

15 Na primer, Julia Michalska, *Poland's National Museum champions Gay rights: critics up in arms* "The Art Newspaper", June 2010, str. 24.

određenih krugova, povezanih s gej kulturom u Zapadnoj Evropi. Ogroman broj napisa objavljen je, razume se, u Poljskoj. O izložbi se naširoko govorilo, vodile su se polemike i sporovi u visokotiražnim glasilima. Posebno nas je radovalo to što su izložbu vrlo često komentarisali u širem društvenom i političkom kontekstu, a ne isključivo u estetskim kategorijama¹⁶. Uloga izložbe skoro je uvek isticana kad je bilo reči o strategiji rekonstrukcije Muzeja. Kasnije, prilikom izvođenja bilansa za 2010. godinu, izložba je takođe privukla znatnu pažnju. Piotr Sažinjski proglasio ju je za drugi po značaju umetnički događaj, u društvenom smislu „neprocenljiv“¹⁷. Isto tako je *Arteon*¹⁸ smestio izložbu na drugo mesto svog rangiranja za 2010. godinu¹⁹. Izložba *Ars Homo Erotica* nominovana je, takođe, za takozvani „vrh!“, nagradu varšavskog izdanja Gazete viorbče koja se dodeljuje najvažnijem događaju s vrlo zanimljivom i tačnom motivacijom: „Za to što su domaćini tako ugledne institucije poverovali u inteligenciju i otvoreni duh varšavskog gledaoca“²⁰. Ta motivacija nas je ozarila pošto smo, uprkos rasprostranjenim mišljenjima i, kao što se pokazalo, potpuno neutemeljenim strahovima, u suštini smatrali da je „varšavski gledalac“ savršeno pripremljen za recepciju takve izložbe. Naši blagi protivnici (a bilo je i radikalnih) dokazivali su da takve izložbe treba uvoditi postepeno i pripremati gledaoca na susret sa njima. Nisu imali prava, a nominacija za nagradu Gazete viorbče to potvrđuje: varšavski gledalac je veoma otvoren i željan takvih događaja. Dovoljno je reći da je na svečanom otvaranju izložbe bilo oko 1000 ljudi. Pa ipak, još pre nego što je izložba bila otvorena, projekat je naišao na brojne proteste, počev od radnika muzeja, završno sa poslaničkom interpelacijom.

Njen tok je, s gledišta istorije poljske kulture, vrlo zanimljiv i istovremeno veoma optimističan. Poslanik Stanislav Pjenta (PiS) podneo je interpelaciju tražeći od ministra za kulturu da otkáže izložbu argumentujući to tvrdnjom da ona vređa osećanja pristojnosti. U štampi se služio ne baš parlamentarnim formulacijama

16 Opširan članak o krugovima seksualnih manjina u Poljskoj odštampan u nedeljniku *Wprost* počinje informacijom o izložbi: Marcin Dzierzanowski, Sylwester Latkowski (u saradnji s Igom Nyc) *Homo ulazi u salone* „Wprost“ 13.06.2010. str. 24-27.

17 Piotr Sarzyński, „Afish. Wydarzenia kulturalne 2010“, *Polityka*, 25.12.2010, s. 106.

18 Umetnički časopis iz Poznania. – (Prim. prev.)

19 Piotr Słodkowski, „Ars Homo Erotica“, *Arteon*, styczeń 2011, str. 20.

20 *Co jest grane* dodatak u listu „Gazeta Wyborcza – Stołeczna“, 7.01.2011, s. 3.

nazivajući Narodni muzej „nužnikom”, zbog čega su ga ismevali, pa čak su mu – što je neprihvatljivo – i pretili. Nije, razume se, bio jedini koji je protestovao; protestovala je, pre svega, desničarska štampa i desničarski novinari čija imena neću navoditi. Zanimljiva je, međutim, bila reakcija Bogdana Zdrojevskog, ministra za kulturu. U odgovoru na interpelaciju poslanika Stanislava Pjente on je odbacio apel da se izložba otkáže i stao je u odbranu odluke direkcije. To je bio vrlo jasan signal da se situacija u Poljskoj u poređenju sa stanjem iz devedesetih godina znatno promenila. Samo nekoliko godina ranije stvaraoci i umetničke institucije bili su predmet napada desničarskih političara, pre svega onih koji potiču iz sredine Lige poljskih porodica²¹ i Radio Marije. Štaviše, njihove intervencije učinile su se efikasnim oruđem gradnje političkog identiteta i javnog publiciteta. U to vreme zabeležno je mnogo takvih primera; najdrastičniji je bio primer represije koju je pretrpela Dorota Njeznalska, koja je najzad ipak bila oslobođena optužbe da je vređala verska osećanja²². Sada, na kraju prve dekade XXI veka situacija se promenila. Ministar za kulturu staje u odbranu „kontroverzne” izložbe i obraća se poslaniku PiS-a jezikom kritičkog muzeja i izjavljuje: „Pripremljena izložba uključuje se u projekat muzeja kao kritičke institucije koja se bavi temama koje su za javni život od suštinskog značaja, stimulišući procese društvenog razvoja, kao i oblikovanja demokratije”²³. Poslanik je postao predmet sprdnje, poruge. I nije, poput svojih koleginica i kolega pre deceniju ili dve, napravio karijeru, nije izgradio politički imidž koji bi mu obezbedio popularnost, već obrnuto: postao je predmet podsmeha i ruganja. U suštini, vremena su se promenila. Više ne postoji Liga poljskih porodica kojoj su birači pokazali crveni karton. Štaviše, zbog akcije takozvane Odbrane krsta na Krakovskom Pšedmješču, digla se poprilična prašina. Krst koji je tamo postavljen u znak sećanja na katastrofu u Smolenjsku u leto 2010.

21 Poljska desničarska partija koja svoje mesto u parlamentu duguje uticajnom mediju Radio Marija, nad kojim je imala neformalni patronat – (Prim. prev.)

22 Dorota Njeznalska (1973), umetnica iz Gdanjska koja je 2001. godine u galeriji “Ostrvo” izložila svoju instalaciju “Stradanje”, koju su sačinjavali snimci muškarca koji vežba u teretani i ravnokrakog krsta u kojem je bila montirana fotografija muških genitalija. U Okružnom sudu u Gdanjsku bila je optužena da je javno omalovažila objekat koji je predmet verskog poštovanja. – (Prim. prev.)

23 Celokupan tekst interpelacije poslanika Stanislava Pjente, kao i pun odgovor ministra:

<http://www.queercafe.pl/Felietony/bogdan-zdrojewski-w-sprawie-wystawy-w-muzeum-narodowym.html>

godine, pokrenuo je prvu masovnu manifestaciju protivnika uplitanja religije i Crkve u javni život. Bila je to osebujna manifestacija, pošto su glavno njeno oružje predstavljale šale i doskočice na račun „branilaca krsta” i čitave te situacije. Humor se pokazuje kao vrlo efikasno oružje u borbi s katoličkim fundamentalizmom. Za nas, posmatračke kulture i umetnosti, promena društvenih raspoloženja prema umetnosti, značajna je i konfrontacija Stanislava Pjente s Bogdanom Zdrojevskim (predstavnikom, takođe, desničarske vlade) koja pokazuje da je Poljska u poslednjih nekoliko godina prošla ogromnu evoluciju.

Izložba *Ars Homo Erotica*, kao što je već rečeno, predstavljala je prvu nesumnjivu manifestaciju programa kritičkog muzeja. Bila je i uzrok prvog konflikta – unutar muzeja, ali i spoljašnjeg, konflikta s pristalicama konzervativno uređenog društva, dominacije Crkve u javnom životu, kao i pokušaja vraćanja na glavni tok krajnje desničarskog diskursa poreklom iz Lige poljskih porodica. Taj pokušaj nije uspeo. Sama, pak, izložba pobrala je uspeh. Njena poruka, njen kontekst, recepcija, kao i posledice, čekaju budućeg autora/autorku monografije. Uveren sam da će pomno ispitivanje tog fenomena koji je tretiran kao svojevrsna „studija slučaja”, reći mnogo o društvenoj stvarnosti savremene Poljske, pre svega o Varšavi. Razume se, paradoksalno je to što je uspeh te izložbe uzrokovao naš poraz. *Ars Homo Erotica* bila je ideološka izložba. Budući da je predstavljala avangardu projekta kritičkog muzeja, pokazala je dve strane medalje: da se s jedne strane poljsko društvo, naročito u Varšavi, menja, a s druge strane pokazala je da u istom tom gradu sam Narodni muzej ne može da se promeni. I to je bio jedan od razloga zbog kojeg smo Katažina Muravska-Mutezijus i ja otišli iz te institucije. Na kraju krajeva, ipak je napravljen presedan u dotadašnjoj predstavi muzeja. Po prvi put u postkomunističkoj Evropi takva vrsta izložbe organizovana je u vitalnoj, čelnoj instituciji narodne kulture. To je bio signal za čitav taj deo sveta da je moguće da se jedna takva institucija kao što je Narodni muzej angažuje u savremenim problemima i pokrene goruća društvena pitanja. Čitava zemlja i čitava Evropa gledale su tada na Varšavu, a taj grad je pokazao da njegov muzej može da stvara prelomne i značajne događaje.

Medijatori

Druga izložba, kojoj ću pokloniti posebnu pažnju u ovom pregledu delatnosti Narodnog muzeja u Varšavi jesu *Medijatori*, izložba koju je priredio Tomasz Vendland, kustos – spoljni saradnik, direktor poznanjskog bijenala *Mediations*, bez sumnje najveće, globalne i ciklično organizovane izložbene manifestacije u Poljskoj²⁴. I pored dosta delotvorne promotivne akcije, varšavska publika ju je gotovo potpuno ignorisala. Da li zbog toga što je kustos bio izvan te sredine ili tog društva? U Varšavi su takve kvalifikacije i te kako značajne. I štampa je, u suštini, slabo o tome pisala. S druge, pak, strane, sama ideja „medijacije” koliko god bila čitljiva, ostala je nerazgovetno artikulisana, kustos nije uspeo konsekventno da je predstavi. Izložena umetnička dela, često visokog ranga, nisu dolazila do izražaja u tako maglovito naznačenoj problematici, što je šteta, jer je izložba postavila nekoliko vrlo zanimljivih problema. Najvažniji problem bio je dijagnoza globalne umetnosti, koja u ovom slučaju nije bila kritičke prirode, iako se taj tip stvaralaštva redovno dovodi u vezu sa kritičkim stavom; nije čak imala ni svojstvo identiteta (druga po redu među najkarakterističnijim odlikama za tu vrstu umetničkog stvaralaštva), nego ju je pre svega odlikovala estetika, veoma rafinirana i elegantna. Poglavitito, ipak, *Medijatori* su nudili diskusiju, doduše u skromnom obimu, o pitanju globalne prirode savremene umetnosti, iznosili su često postavljano pitanje vezivanja globalne umetnosti s pojmom savremene umetnosti²⁵. Možda je upravo ta izložba, poput neobično dinamično organizovanog poznanjskog Bijenala, dužna da provocira pitanje da li pojam globalne umetnosti ovaploćuje pojam savremene umetnosti, kakvu već godinama poznajemo, ili je nadilazi. Još osamdesetih godina, služeći se pojmom savremene umetnosti, u okvirima tog pitanja imali smo u vidu drugu problematiku, drugu estetiku. Danas, nakon 1989. godine, koja je, kako tvrdi Aleksandar Alberro (Alexander Alberro), početak nove epohe u umetnosti²⁶,

24 Tomasz Wendland, (ured.) *Mediatorzy/ Mediators*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 2010.

25 Uporedi tekstove Hansa Beltinga, op. cit.

26 Alberro ukazuje na taj datum kao preloman datum savremene umetnosti: Alexander Alberro, *Periodising Contemporary Art* u: Jaynie Anderson (ured.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, str. 935-939. Up. takođe Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

treba govoriti o drugom kvalitetu savremenosti čija je osnovna distinktivna odlika – globalnost. Ta diskusija nije u Varšavi pokrenuta; štaviše, nije, pokrenuta ni u kontekstu poznatijeg Bijenala, što znači da su kustoska nastojanja i intelektualna provokacija bili u suštini protraćeni.

U slučaju *Medijatora* bilo je od velikog značaja to što izložba nije bila postavljena u muzejskim salama, nego u specijalnim, za te ciljeve montiranim pokretnim kontejnerima, postavljenim na glavnom ulazu u Muzej, u provizornom zdanju koje kao da predstavlja antitezu muzeju. Umetnost prikazana u tom privremenom, nomadskom prostoru trebalo je da simbolizuje alternativu stabilnosti muzejske institucije, alternativu istoriji umetnosti, globalni karakter savremene umetnosti u opoziciji prema lokalnom karakteru muzejske zbirke. U toj ideji krio se kritički projekat podrivanja muzeja kao trajne institucije, okamenjene, zatvorene za promene koje nosi vreme i koje sugerise savremena umetnost – globalna i nomadska. Uzgred budi rečeno, takva instalacija nosila je sa sobom mnoštvo tehničkih i organizacionih problema i zamalo što se nije završila porazom. I pored toga što je izložba bila relativno mala, predstavljala je velik izazov kako za muzej, tako i za kustosa koji i sam izgleda kao da je nomad, čak i dok radi na sopstvenoj izložbi.

Nauka

Muzeji su, po definiciji, naučne institucije. Nauka kojom se bave, po pravilu, ima vrlo pragmatičnu dimenziju i primenljivost. Jednostavno – iz očiglednih razloga – muzealac mora da obradi zbirku postavljajući pojedinačnim njenim predmetima vrlo konkretna, uvek ista pitanja: o njihovoj atribuciji, istoriji, tehnici, stanju očuvanosti, itd. To izaziva dvostruki efekat. S jedne strane, pojavljuju se veoma visoko rangirani stručnjaci koji daleko prevazilaze univerzitetsko obrazovanje i koji ne nalaze svoje mesto ni u akademskom sistemu, ni na slobodnom tržištu (to jest izvan muzeja). S druge strane, to uzrokuje njihovu sve dublju i sve profilisaniju specijalizaciju što – paradoksalno – može da se pokaže kao dosta opasna pojava, pošto takav čovek gubi opštu orijentaciju u istoriji umetnosti i humanistici. Osim toga, to dovodi do gubitka intelektualne mobilnosti, a naročito profesionalne mobilnosti datog muzealca, zbog čega dolazi do ograničenja njegovih/njenih šansi na tržištu

rada, a svet nije tako stabilan kao što je bio pre pedeset godina i često iziskuje od nas profesionalnu dinamiku; štaviše – treba očekivati da će se ta tendencija pojačavati.

Prilikom pristupa ovoj problematici, nameravali smo da znatno pojačamo naučni profil Narodnog muzeja u Varšavi uz pomoć organizacionih i administrativnih sredstava. Pritom treba imati na umu da je to, verovatno – računajući ljude s doktoratima, habilitacijama i profesoratima²⁷ – najobrazovaniji tim muzealaca u Poljskoj; istovremeno, tim koji je uništio šansu za stvaranje jake i elastične naučne sredine. Raspolagali smo nekolikim instrumentima koji bi mogli da promene situaciju. Najjednostavnije je bilo podneti zahtev za dodelu statusa naučne ustanove Ministarstvu za nauku i visoko obrazovanje (takav zahtev podneo je Narodni muzej u Krakovu). Kažem „najjednostavniji” u smislu formulisanja ideje, ali tehnički, podnošenje takvog zahteva uopšte nije jednostavno. Bili smo, ipak, spremni da se prihvatimo tog zadatka i da tražimo od Ministarstva da nam dodeli status naučne ustanove. Imali smo velike šanse ako ne za status naučne ustanove najvišeg ranga (A), onda zasigurno za naučnu ustanovu srednjeg ranga (B). Tako mi je, barem, sugerisalo moje akademsko iskustvo. Želeli smo, u tom smislu, da pripremimo podnesak u 2011. godini.

Znatno ozbiljnije korake preduzeli smo u organizacionom smislu. Razvijanju naučnih ispitivanja trebalo je, pre svega, da služi osnovan (ali nepokrenut) Centar za muzejska istraživanja, koji bi u perspektivi – po ugledu na američki model – bio preoblikovan u međunarodni Institut za napredne studije. U Poljskoj danas nema takve jedinice. U postkomunističkoj Evropi pak samo su dve takve institucije: *Collegium Budapest*, kao i – znatno skromniji – *New Europe College* (Bukurešt), barem kada je u pitanju istorija umetnosti kao jedna od nauka koje se tamo primenjuju. Uopšte uzev, u Evropi nije prihvaćen taj tip istraživačke institucije organizaciono povezane s muzejima. Međutim, reklo bi se da je u SAD-u popularan. Naši uzori bili su *Center for Advanced Study in the Visual Arts*, koji deluje pri Nacionalnoj umetničkoj

27 U Poljskoj je drugačiji vid stepenovanja i tituliranja nego kod nas. Habilitacija označava viši stepen od doktora nauka (završen najviši, postdoktorski akademski ispit). Nakon habilitacije moguće je, izuzetno, još osvojiti titulu profesora, koja se naziva i „belvederski profesor”, čiji naziv potiče od palate Belveder, sedištu predsednika države koji dodeljuje ovo titularno zvanje na zahtev matične institucije, a koji je prethodno odobrila Centralna komisija za stepenovanje i titule. – (Prim. prev.)

galeriji u Vašingtonu (National Gallery of Art), u Centru za istraživanje pri Muzeju Geti (Getty Museum) u Los Anđelesu, a, takođe, organizaciono znatno skromniji, a u intelektualnom smislu neobično bitan – američki *Clark Art Institute*, vezan za *Clark Art Museum* u Vilijemstaunu u severozapadnom delu države Masačusets. Da bi takva institucija nastala, potrebna su sredstva. Uprkos pretpostavkama, sredstva nisu bila glavni problem Narodnog muzeja u Varšavi. Nameravali smo da ih prikupimo putem grantova, naročito međunarodnih, koje smo dobijali za konkretne istraživačke projekte, grantove koje su distribuirale evropske i američke fondacije, a treba pomenuti i sredstva iz naučnih programa Evropske unije. Taj novac jednostavno postoji i treba za njim posegnuti. Kada se gradi međunarodni istraživački tim, (neobično važan uslov, čak *sine qua non*) korišćenje tih izvora prestaje da bude nepremostiva barijera. Baš naprotiv. Institut bi svrsishodno organizovao međunarodne timove i – na temelju dobijenih grantova – distribuirao stipendije kako za mlade, tako i za starije istraživače koji potiču iz celog sveta. Ne mislim da bi realizacija ideje u ovom aspektu proizvodila nepremostive probleme. Najzad, znatno lakše je skupljati grantove nego pobeđivati na lotou. Problem je bio u nečemu drugom, pre svega u nedostatku odgovarajućeg prostora. Planirali smo da smestimo Institut u novo krilo, čiju smo gradnju predvideli otprilike 2020. godine. Predloženi kadrovski sastav trebalo je da bude podeljen na stalne članove, a to su: zamenik direktora Muzeja za naučna i obrazovna pitanja, i svi radnici muzeja koji imaju status samostalnog naučnog radnika (stepen habilitacionog doktora nauka i/ili titula profesora nauka), i s druge strane, privremeni saradnici. Nameravali smo, takođe, da pozovemo i neke spoljne saradnike, kako iz Poljske tako i iz inostranstva, takozvane *permanent fellows*. Privremeni članovi, međutim, mogli su da postanu i radnici Muzeja i kadrovi spolja, koji realizuju konkretne istraživačke projekte izvan Muzeja. U prvom slučaju hteli smo da predložimo nekim kolegicama i kolegama da privremeno pređu u Centar, da bismo te ljude oslobodili administrativnog rada u pojedinim odeljenjima i da bismo im omogućili da se više usredsrede na naučni rad. Kao što sam pomenuo, nakon formiranja Instituta i stabilizacije finansijskih mogućnosti, predviđali smo i stipendije za istraživanja. Centar je formalno nastao, što će reći upisan je u Pravilnik o organizaciji NMV, ali nismo stigli da ga faktički pokrenemo, da imenujemo nekoliko stalnih članova i nekim radnicima Muzeja

predložimo privremen prelazak u Centar, da bi mogli bez administrativnih opterećenja da realizuju konkretne istraživačke projekte, pre svega one koji su bili u vezi sa jubilejem Muzeja koji se primicao. Nismo stigli čak ni da postavimo upravnika/upravnicu Centra.

Drugi vid ispunjenja naučnih ambicija, pa i samoedukativnih aspiracija Muzeja bio je Otvoreni univerzitet koji smo osnovali u januaru 2010. godine, za publiku spolja. U njegovim okvirima počeli smo da organizujemo predavanja naučnih i muzejskih radnika koji su se bavili razmišljanjima o stanju savremene muzejske prakse, kako u zemlji, tako i u inostranstvu. Trebalo je da te inicijative imaju vrlo širok tematski okvir: od analize muzejskih praksi do konstruisanja savremenih muzejskih teorija. Predavanja i diskusije koje su zatvarale te susrete bili su otvoreni i namenjeni kako stručnjacima, muzealcima, tako i akademskom svetu, profesorima i studentima, a i širokoj publici. Tokom godine u goste smo pozivali sledeće predavače: prof. Mariju Popšencku, prof. Šarlotu Klontk (Charlotte Klontk), dr Marćina Šelonga, prof. Barbaru Kiršenblat-Gimblet (Barbara Kirschenblatt-Gimblett), dr Pavela Leškovića, prof. Alana Valaha, dr Sandru Smit; nameravali smo da u narednim etapama dovedemo u Varšavu prof. Hansa Beltinga, prof. Kerol Dankan i prof. Vilijama Tomasa Mičela (W.J.T.Mitchell), i 2010. godine. prof. Andžeja Turovskog. U poslednjem trenutku, svoje predavanje planirano za jun 2010. prinuđena je bila da otkáže prof. Grizelda Polok.

Ekonomija nematerijalnog

Nisam siguran može li se – uprkos dosta popularnoj retorici – u doslovnom smislu govoriti o muzejima u kategorijama „ekonomije nematerijalnog”. Naravno, simbolički kapital kakav kultura jeste, umetničke vrednosti i slično u suštini jesu „nematerijalne”, ali s druge strane, one imaju dosta definisanu finansijsku dimenziju, a čitav muzejski biznis je materijalan *par excellence*. Umetnička dela imaju cenu, mada muzejska dela (po pravilu, od kojeg, zna se, postoje izuzeci) niko ne kupuje. Stoga ovde nije na snazi zakon ponude i potražnje. Istini za volju, nije poznato kolika je vrednost *Dame s hermelinom* Leonarda da Vinčija, ili takođe Rembrantovog *Portreta s milosrdnim Samarićaninom*. Pa ipak, ove slike su osigurane

na određenu sumu i u slučaju da se slike prevoze na druge lokacije, da se dela pozajmljuju drugim ustanovama za potrebe izložbi, izvesne sume valja namirivati osiguravajućim društvima, a takođe i vlasnicima (u ovom slučaju Fondaciji Čartoriskih). Sem toga, u inventar mora biti upisana nekakva novčana vrednost koja definiše finansijski bonitet dela. Zato je, takođe, pojam „ekonomije nematerijalnog” donekle ironičan, pošto za one koji se služe tim pojmom – na šta ukazuje Andžej Rotermund – bitno je upravo ono materijalno – da se muzejske zbirke i aktivnosti institucije tog tipa ugrade u mehanizme tržišta i prepuste njihovim komercijalnim vrednostima: „Ekonomija nematerijalnog” – piše Rotermund – primorava tradicionalne muzejske institucije da se rukovode principima tržišta i da postaju delovi privrede zasnovani na komercijalnom iskorišćavanju reputacije institucije, na mobilisanju kapitala uspanog u muzejskim predmetima (izazov koji predstavlja mogućnost korišćenja zbirke kao vid jemstva za otvorenu kreditnu liniju banke), na prodaji muzejskih eksponata ili naplaćivanju njihovog iznajmljivanja”²⁸. Rezervisan sam prema takvom stavu. Da bi se, ipak, problem ocenio na odgovarajući način, vredni ponekad shvatiti kakvim kapitalom muzeji raspolažu. Nisam ubeđen da je kapital (materijalni, ne simbolički) Narodnog muzeja u Varšavi manji od kapitala mnogih rudnika ili železara. Stoga u ovom poglavlju knjige ne želim da govorim o „nematerijalnom”, nego o „materijalnom” aspektu ekonomije muzeja.

Muzejski budžet (takozvana dotacija namenjena određenom subjektu) nije bio visok; naprotiv, bio je suviše nizak. Izračunali smo da nam godišnje za celokupnu delatnost treba gotovo pedeset miliona zlota²⁹. Druga takva velika suma (jednokratna) bila je potrebna da se poprave zgrade i da se infrastruktura upristoji. Razume se, u to nisu uključeni izdaci nužnog proširenja prostora, o čemu će kasnije biti reči. Nismo očekivali da će Ministarstvo za kulturu i narodnu baštinu dodeliti dotaciju za pomenutih pedeset miliona, ali – istinu govoreći – očekivao sam povećavanje dotacije. Proces je, međutim, bio obrnut. Zarad dobijanja konkretnog uvida u stvari, navešću pojedinačne sume. Namenska dotacija za NMV u trenutku pregovora o

28 Andrzej Rotermund, “Muzej u procesu promena” u: Andrzej Rotermund (ured.) *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23-25.09.2009*, Varšava: Arx Regia, 2010, str. 19.

29 1 EUR= 4, 1874 PLN (zlota)

mom dolasku u Muzej iznosila je trideset jedan milion zlota. Kada sam došao na mesto direktora, bila je smanjena na trideset miliona zlota. Godine 2010. ponovo je redukovana i tada je iznosila nešto više od dvadeset osam miliona zlota. Istina, ministrov gest vredan je poštovanja – pred kraj prve (kalendarske) godine mog službovanja isplatio je dug od oko dva miliona, a takođe i kredit od pet miliona, no to je samo likvidiralo finansijska dugovanja, ali nije rešilo tekuće probleme. Najavljena dotacija za 2011. godinu bila je nešto niža. Može se, dakle, reći, da je održana na istom nivou. Plašili smo se, međutim, da će usled teškoća u pogledu solventnosti države u toku budžetske godine, možda već nakon parlamentarnih izbora, nastupiti korekcija budžeta, kao što je ovde već bivalo ranije. Još veći problem očekivali smo u 2012. godini.

Nema ni najmanje sumnje da je vladina dotacija za delatnost te institucije bila preniska. Da bismo na taj problem ukazali, polovinom oktobra 2010. godine rešili smo da zatvorimo Muzej. Direktan povod za to bila je činjenica da su jedan od najvećih izdataka NMV predstavljali troškovi zaštite. S obzirom na nepovoljnu finansijsku situaciju imali smo poteškoće sa regulisanjem računa koje nam je ispostavila firma koja je obezbeđivala Muzej. To je, u suštini, bio logičan potez. Jednostavno, nismo mogli da sebi priuštimo taj izdatak i činilo nam se da je čestitije zatvoriti postavku (pristup su imale samo školske grupe koje je obezbeđenje pratilo samo tamo gde se održavala nastava iz muzeologije), nego ne plaćati račune za obezbeđenje. Ali to je imalo i politički cilj. O ovoj odluci munjevito je počelo da se govori u sredstvima masovne komunikacije i razbuktala se diskusija čiji je očigledni cilj bio da skrene pažnju javnog mnjenja na problem permanentno nedovoljne finansijske podrške muzejima u Poljskoj. Hitno su reagovale i vlasti koje su davale obećanja da će dodeliti dopunska finansijska sredstva NMV. U suštini, donekle smo ponovili gest Jaromira Jedlinjskog, svojevremeno direktora Umetničkog muzeja u Lođu, koji je 1996. odbio da potpiše godišnji budžet. Pošto je odbacio izvršenje naloga, izgubio je posao. U mom slučaju taj rizik nije postojao, pošto sam ionako nagovestio ostavku zbog toga što Savetodavni odbor nije usvojio našu strategiju. U tom smislu, bio sam u prilično povoljnoj situaciji. Opisani incident ipak potvrđuje da takve manifestacije imaju smisla i da mogu biti efikasne. Ostaje otvoreno pitanje kakvu bi društvenu i političku posledicu povukla za sobom koordinisana akcija tog

tipa, kad bi svi značajni muzeji u Poljskoj zatvorili postavke. Da li je to odgovarajući i, pre svega, efikasan način primoravanja vlasti da ispuni svoje ustavne obaveze u domenu finansiranja kulture? Možda će nekome nekada pasti na pamet da proveriti koliko bi bilo efikasno takvo demonstriranje u širem obimu.

Prilikom konstruisanja budžeta i izrade predračuna troškova od javne uprave nismo očekivali punu sumu potrebnu za statutarnu delatnost; izračunali smo da minimalna dotacija treba da iznosi oko trideset četiri do trideset pet miliona zlota (ne računajući novac potreban za renoviranje). To se pokazalo nemogućim. To nas je priteralo u „ekonomiju nematerijalnog” i u tom smislu bilo je raznih ideja, manje ili više realnih, kao što je, na primer, bila ideja o prodaji licence za proizvodnju nameštaja dizajniranog po eksponatima iz zbirki NMV, što bi bio simptom klasičnog brendiranja iz registra „ekonomije nematerijalnog”³⁰. Teško je bilo na to pristati i, na sreću, nije ni došlo do takve i drugih sličnih zamisli. Nažalost, nedovoljno izdvojena sredstva nagnala su nas na štednju u sistemu rada (neophodna otpuštanja s posla i drugi rezovi), a takođe i na pronalaženje vanbudžetskih sredstava, sponzorskih, koja su u savremenom svetu već, reklo bi se, standard. U suštini, imali smo u tome dosta uspeha. Budžet pribavljenih sredstava za jedva godinu dana bio je uvećan za oko 50-80% (u zavisnosti od usvojene metode obračuna). Pa ipak, s tim u vezi pojavili su se i neki problemi. Sponzori nisu bacali taj novac kroz prozor, odabirali su projekte koji su, iz njihove vizure, bili atraktivni, a odbacivali su druge, čije im se finansiranje nije činilo naročito korisnim. Takva sudbina je zadesila projekat izložbe posvećene kulturi bidermajera, za koju niko nije bio zainteresovan. Uopšte, moglo se naslutiti da su sponzori mislili da podržavaju kulturu parafrazirajući reči Karla fon Klausevica (Carl von Clausewitz), da je to vođenje biznisa drugim sredstvima ili, pozivajući se na još ubedljiviju formulaciju Džordža Vajsmana (George Weismann), predsednika duvanske industrije Filip Moris (posednika sopstvenog muzeja na Menhetnu koji znatne sume novca namenjuje podršci umetnosti), koji je članovima uprave rekao: „Jedna stvar mora biti apsolutno jasna: glavni razlog našeg zanimanja za umetnost jeste naš sopstveni interes”³¹. Argument da je kultura vrednost sama po

30 Ibid.

31 Ovaj citat je iz rada Hansa Hakea, koji denuncira senatora Džesija Helmsa, povezanog sa duvanskom industrijom Filip Moris, koji se upustio u umetničku cenzuru u SAD-u krajem osamdesetih godina,

sebi, da je intelektualna avantura koja nam otvara oči da sagledamo stvarnost koja nas okružuje i da od nje, u suštini, zavisi kvalitet života datog društva, i da se zato ne može tretirati kao delatnost koja podržava popravljane finansijskih rezultata datog preduzeća – slabo se probijao u svest biznismena. Na toj osnovi mogu se objasniti prilično izričiti zahtevi nekih (ali ne svih!) sponzora za isticanjem njihovog logotipa na materijalnim proizvodima finansijski podržanih projekata (na primer, na katalogima sponzoriranih izložbi). To je bio predmet vrlo preciznih direktiva zapisanih u sponzorskim ugovorima iz kojih je ponekad proisticalo da logo date firme treba da bude daleko vidljiviji od logotipa Muzeja. Rezultat toga bio je da se čitalac / gledalac pitao da li je to što čita / gleda – muzejski proizvod, ili reklama date firme.

Neću navoditi imena preduzeća i institucija s kojima smo vodili takve razgovore, ali ne mogu da ne ispričam barem nekoliko značajnih anegdota vezanih za traženje sredstava za finansiranje izložbe *Ars Homo Erotica*. Sastajao sam se s mnogim predsednicima različitih firmi. Jedan od njih, neobično tih, ćutke je gledao naš plan izložbi za 2010, a kad je uočio pomenutu izložbu, spontano se nasmejao rekavši: „Vidim, ulazite u Evropu...” Nažalost, izložba od tog „ulaska u Evropu” ništa nije imala. To preduzeće nije je podržalo. Nisu je podržale ni druge firme koje u samoj Evropi zauzimaju čelna mesta na takozvanoj listi *Gay Friendly Enterprises*, kao što je, na primer Goldman Sachs (Sachs). Kada smo prilikom podnošenja zahteva išli standardnim putem, dobili smo odbijenicu. Zbog toga smo se založili da ugovorimo sastanak s visokim činovnikom te londonske banke. Nažalost, nakon što se dogovorio s nama, u poslednjem trenutku je otkazao sastanak. Kucali smo, isto tako, na vrata javnih ustanova. Rezultat toga je da sam posle nekoliko meseci ulaganja napora uspeo da izdejstvujem zakazan prijem (namerno koristim tu formulaciju) kod gospođe gradonačelnice Varšave, Hane Gronkjevič-Valc, blagonaklone žene vrlo prijatne spoljašnjosti. Na moje pitanje da li bi Varšava, domaćin *Euro Pride*, htela da podrži izložbu, gospođa gradonačelnica je odlučno to odbila, motivišući svoje odbijanje političkim kalkulacijama (približavali su se izbori za gradsku upravu). Ipak je obećala (u znak nadoknade) podršku izložbi *Ikonosfera romantizma...* Nažalost, ništa od tog obećanja nije bilo.

u vezi sa čuvenom zabranom fotografu Robertu Mapletorpu da izlaže svoje fotografije. Uporedi: Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa, Notatki nowojorskie*, Poznań: “Observator”, 1996, str. 103.

Svi ovi primeri s puno razloga ukazuju na to da se sponzori – bilo privatni bilo javni – boje radikalnih projekata koji izazivaju društvene kontroverze. Firme kao što je Goldman Sachs, koje imaju u inostranstvu specijalne programe namenjene seksualnim manjinama donose im zasigurno solidne prihode; u Poljskoj kao zemlji koja ima status (ne uvek zaslužen) homofobične, ili barem takve u kojoj se ta problematika uvek čini kontroverznom (setimo se već pominjanog napada poslanika Stanislava Pjente), firme nisu spremne da podržavaju takvu vrstu projekata. Radije investiraju u ljubitelje piva, sporta i slično, što može da im donese znatno veće prihode, ili da ih barem ne umanjuje. Pa ipak, nadam se da će se to ubrzo promeniti. Ali postoji i druga strana medalje, a to je pomenuti neuspeh u traženju sponzora za izložbu posvećenu bidermajeru. Elem, suviše „uzorni” projekti, suviše klasični, malo „seksi”, koji se poteško probijaju do gledalaca pošto nemaju prizvuk senzacije, takođe ne bude zanimanje potencijalnih sponzora. U suštini, pomalja se karakter „sponzorisane kulture”. Ona ne može da bude niti suviše tradicionalna, niti suviše revolucionarna; mora da bude diskretno „seksi”, blago senzacionalna, ali ne suviše. Imajući u vidu skromna javna sredstva, treba da nam bude jasna opasnost koju donosi prevaga sponzorskih ulaganja u kulturu, jer bi onda oni koji bi se rukovodili poglavito vlastitim interesima, pravili izbore i računali na populistički efekat, što bi rezultiralo dominacijom neutralne kulturne sredine koja bi, u krajnjem ishodu, imala za posledicu eliminaciju radikalnih projekata. A iz istorije kulture nam je poznato da upravo takvi projekti mogu da menjaju svet.

Na kraju ovog dela povesti o Narodnom muzeju želeo bih da se pozabavim drugom stranom „ekonomije nematerijalnog”. Kao što sam pomenuo, Muzej i druge institucije moraju dosta intenzivno da traže načine da uštede. Jedan od tih načina nalazi svoje mesto u ustaljenoj praksi da se angažuju saradnici na osnovu ugovora o delu ili ugovora o izvođenju radova sa različitim vrstama spoljašnjih saradnika. Ovde pre svega mislim na ilustratore knjiga, na izdavače kataloga i drugih muzejskih publikacija, kao i dizajnere izložbi. Ali ne samo to; to se, takođe, odnosi i na tehničke radove koji, ako se izvode u velikom obimu, podležu proceduri tendera koja, hteli mi to ili ne – treba da je transparentna i da pruža realnu sliku stanja. Pošto sam prihvatio mesto u Muzeju, bio sam iznenađen kada sam otkrio da ne postoji običaj da se sa umetnicima, angažovanim za obavljanje određenih poslova

pregovara o visini njihovog honorara. Bili smo vrlo odlučni u pogledu štednje i trudili smo se da pregovaramo o cenama, da angažujemo stvaraocce izvan Varšave i sprovedimo „konkurs ponuda”, pri čemu smo tražili njihov predlog i njihovu procenu. Naravno, nismo pominjali sumu koja figurira u predračunu. Pošto bismo prikupili ponude, pristupili bismo razgovorima razmatrajući predloge izdataka, u šta su se ubrajali i honorari. Činilo nam se da je to zdravorazumska metoda. Umetnici su počeli da protestuju. Barem dva udruženja, Udruženje industrijskih dizajnera kao i Udruženje grafičara primenjene grafike, uputili su dosta neobično otvoreno pismo ministru kulture, Bogdanu Zdrojevskom, tražeći da se prestane s takvom praksom. Predsednici oba udruženja, Vojćeh Malolepši i David Kožekva, naveli su u tom pismu da smo prilikom sprovođenja konkursa razmatrali ponude na način koji nije svojstven javnim preduzećima i da tako sprovedena procedura ne priliči državnim institucijama. Pri tom su se pozivali na sopstvene kodekse, na kodekse profesionalne etike svoje branše. Pa ipak je bilo zanimljivo to što im ti kodeksi nisu smetali da sami prihvataju takve angažmane za institucije koje nisu javna preduzeća, kojih je, zasigurno, moralo biti više. Bilo je zanimljivo to da ti ljudi nisu imali razumevanja da je javna institucija (nasuprot privatnoj) takođe dužna da se rukovodi ekonomskom logikom. Najzad, javni novac potiče od svih nas, to je naš novac, novac poreskih obveznika, isto tako i stvaralaca – članova pomenutih udruženja.

Generalno, lako se moglo uočiti da se oko javne institucije pojavljuje mnogo subjekata koji računaju na veliku dobit. To je paradoks, ali opšte je uverenje da direktori tih institucija nisu prinuđeni da kalkulišu, jer novac nije njihov, te tako retko kad pregovaraju o ceni. Ovde se ne misli samo na direktno obavljanje poslova, nego i na različite vrste usluga i obuka – koje nude različite firme. Često je, uostalom, tako. Ali to se mora promeniti. Direktori javnih institucija moraju da nauče da pregovaraju, da suzbijaju pohlepu tog javnog sektora, zamaskiranu raznim kodeksima i moralizatorskom retorikom, moraju se do izvesne mere naučiti „ekonomiji nematerijalnog”, ne gubeći istovremeno iz vida cilj svoje delatnosti, da treba da stvaraju intelektualnu kulturu, a ne biznis, ambicioznu kulturu, makar bila nepopularna i makar prkosila sponzorima, činovnicima i pojedinačnim interesima komercijalnih institucija. To od direktora zahteva hrabrost, odlučnost, snažan

karakter, nepodleganje pritiscima raznih profesionalnih i privrednih sredina, uvek spremnih na to da iz angažovanja u kulturi izvuku sopstvene ekonomske koristi. Samo takvi ljudi treba da budu direktori javnih kulturnih institucija.

Prostor

Prostorna infrastruktura NMV, mogućnosti rada i izlaganja dela nalaze se u tragičnom stanju. Jedna od ideja rešavanja problema bila je zakup terena i postindustrijskih objekata izvan centra Varšave. Bio bi to obiman posao koji ipak zahteva ogromne investicije. Kao što je odnekud poznato, gradnja sličnog prostora već je po pravilu za 15% jeftinija. Odlučili smo da idemo u tom drugom pravcu. Nadali smo se izvesnom boljitku pošto smo povratili krilo Muzeja koje je mnogo godina držao Vojni muzej. Ministar za kulturu obećao je našim susedima znatnu pomoć u izgradnji novog sedišta u varšavskoj Citadeli i izgledalo je da su oni zainteresovani za takvu relokaciju. Gore je bilo sa činovnicima Ministarstva odbrane koji pak – kako sam primetio – nisu ispoljavali previše entuzijazma u tom pogledu. U svakom slučaju, prvobitni plan pretpostavljao je da se odatle iseli Vojni muzej 2013. godine, i da se tu mi uselimo 2014. godine. To ipak nije preveliki prostor – aktuelni Vojni muzej ima više od četiri hiljade kvadratnih metara, a nama je trebalo oko dvadeset hiljada, više nego udvostručeni sadašnji prostor kojim raspolaže NMV u zgradi u Jerusalimskim alejama. Izgradnja novog krila (ili više krila) s južne strane Muzeja (dvadesetak hiljada kvadratnih metara), kao i takozvani potkop ispod glavnog dvorišta koji je trebalo da vrši funkciju prijemnice (oko tri hiljade kvadratnih metara) činili su se kao jedino i neophodno rešenje.

Treba na ovom mestu primetiti da je zgrada NMV, koja je data na upotrebu 1938. godine obezbedila smeštajni kapacitet za sto sedamdeset hiljada eksponata, a bilo je zaposleno nekoliko desetina radnika. Trenutno, muzejska zbirka broji skoro devetsto hiljada eksponata (poređenja radi, Luvr ima nepunih četrsto hiljada), a u glavnoj zgradi je u trenutku mog dolaska u Muzej bilo zaposleno skoro četrsto osoba. Smeštaj tako velikog broja radnika i umetničkih dela iziskivao je intervencije nad drastično ograničenim izložbenim prostorom, i maksimalno skućenim prostorom za rad, koji je na pojedinim mestima flagrantan primer bezobzirnog ograničenja prostora.

Marek Belčík, ondašnji zamenik direktora za pitanja upravljanja, počeo je da radi dan nakon mog dolaska na mesto upravnika Muzeja. Rezultat tog rada je nekoliko desetina strana naše *Strategije* u kojoj su navedeni izlazni troškovi: stanje, potrebe, perspektive radova na proširenju, njenih etapa, troškova i tako dalje; čitalac već ima na raspolaganju taj materijal koji je dostupan on-line³². Formulisući situaciju u najsazetijem vidu, nameravali smo da raspisemo arhitektonski konkurs krajem 2011. godine i da pripremimo aplikaciju za dofinansiranje izgradnje od sredstava EU u 2013. godini, tako da bi njena realizacija bila mogućna u periodu 2014-2020. Opšte pretpostavke proširenja koje uzimaju u obzir prostorni karakter tog dela grada još pre mog odlaska iz Muzeja pripremila je Direkcija za izgradnju i razvoj grada Varšave. Bio je to prvi, realni korak u pravcu gradnje novog muzejskog prostora.

Izgradnja novog krila bila bi, prirodno, povezana sa popravkom stare zgrade. Staroj zgradi smo želeli da vratimo, koliko je to moguće, stare funkcije, pre svega izložbene, rečju: da dobijemo natrag izložbene sale. U staroj zgradi bi trebalo da bude smeštena stalna postavka. U novoj – privremene izložbe, Institut za napredne studije, naučne i konzervatorske radionice kao i depoi. Tamo je trebalo da bude smeštena, takođe, svima dostupna biblioteka, kao i Edukativni centar, čitaonica i slično. Zgrade bi trebalo da budu spojene podzemnim prolazima. Glavni ulaz u Muzej takođe je trebalo da bude ispod zemlje. Ispod glavnog dvorišta trebalo bi da se nađe čitav prostor prijemnice površine, kao što sam već pomenuo – oko tri hiljade kvadratnih metara. Takođe bi bilo moguće ući u prostor Muzeja sa strane, pre svega sa strane rečnog nasipa reke Visle (istočna strana) koji je na nekim planovima grada (takođe i planovima varšavskih društveno angažovanih entuzijasta) trebalo da bude pretvoren u šetalište.

Mnogi su ovaj plan doživljavali kao fantastičan, pošto je iziskivao angažovanje znatnih finansijskih sredstava koje NMV nije imao. Ne zadirući u detalje finansiranja konkretnih pripremnih etapa, za šta smo imali samo načelne ideje, principijelno, finansiranje gradnje trebalo je da potiče iz fondova Unije. Osnovna pretpostavka počivala je u uverenju da će Evropska unija održati na aktuelnom nivou višegodišnji budžet, kao i to da će struktura njegove distribucije koja vodi računa o kulturi, biti

32 *Strategia...*, op. cit.

slična sadašnjoj, čiji se period završava 2013. godine. Na to nismo imali, razume se, nikakvog uticaja. To je stvar politike Unije koja se – kao što je poznato – u domenu finansija (i ne samo finansija) susreće sa dosta ozbiljnim problemima. Kada bi ipak političari Unije preduzeli odluke slične onima od pre šest godina, izgradnja nove zgrade NMV bila bi realna.

Uveren sam da je to bio povoljan trenutak da se započne takva debata. Poljska, kao i čitava postkomunistička Evropa, iz mnogo razloga nije doživela u godinama transformacije efekat Bilbao. Javne vlasti tog dela Evrope posle 1989. godine, kako državne tako i lokalne, nisu pridavale suviše pažnje muzejima, nisu muzeje tretirale kao simbolički kapital. U tim zemljama privredna i društvena pitanja usmeravali su pretežno neoliberalni političari koji su u svojim strategijama konstitutivne obnove ostvarivali, u manje ili više individualnom obliku, preporuke Međunarodnog monetarnog fonda kao i Svetske banke, a čije ekonomske doktrine nisu imale preterano blagonaklon stav prema javnom sektoru, u koji su spadale prosvetne i kulturne institucije. Istočnoevropska kulturna politika, dakle, znatno se razlikovala od politike na Zapadu, a rezultat toga predstavlja efekat Bilbao. U Istočnoj Evropi neoliberalni kult novca i samoregulacije slobodnog tržišta predstavljali su barijeru u podržavanju kulture, naročito na javnoj ravni. S druge strane, ovde nema dovoljno privatnog kapitala, velikih zbirki i umetničkog tržišta, koji po pravilu vrše pritisak na javne institucije i njihov razvoj; ovde nema čak ni kulturne strategije među neoliberalnim biznismenima čiji je naum iskorišćavanje kulture kao ekonomskog oruđa u tržišnoj utakmici. Većina njih prosto ne prihvata pretpostavku da kulturni, ili simbolički kapital potpomaže ekonomski kapital. U toj oblasti ipak počinju nekakve promene. Nagoveštaji efekta Bilbao počinju da se pojavljuju u našoj zemlji kao i u državama starog Istočnog bloka. To se, barem u Poljskoj, tiče gomile istorijskih muzejskih projekata, kao i institucija koje imaju sličan karakter kao i muzeji. Teško je, dakle, ne pretpostaviti da ta diskusija neće povući za sobom uverenja da investiranje u institucije umetnosti, umetničke muzeje, predstavlja važnu i dugoročno isplativu razvojnu strategiju. Zamešateljstvo sa Muzejom moderne umetnosti u Varšavi za taj proces nije reprezentativno. Znatno je reprezentativniji (i optimističniji) projekat MoCAK (Muzej savremene umetnosti u Krakovu), kao i Muzej savremene umetnosti u Vroclavu. Te pretpostavke znatno mogu da potvrde

i radovi na rekonstrukciji krakovskih Sukjenjica. U okolnostima koje idu naruku kulturi, Narodni muzej u Varšavi treba da to iskoristi, a njegova šansa bila bi prvorazredan rejting koji on u poljskoj kulturi i zauzima. Naravno, crni oblak koji se nad tim predviđanjima nadvija, jeste avet finansijske i privredne krize čiji kraj još uvek, izgleda, ne naziremo. Ta avet, taj bauk krize koji kruži Evropom, dotiče i našu zemlju, evropske države, a takođe – Evropsku uniju i ozbiljno ugrožava optimizam koji smo prethodno predstavili. Uverenje o tome da je neophodno proširivanje NMV moglo bi u takvoj ekonomskoj situaciji da ne bude dovoljno ubedljivo i javne vlasti mogu doći u iskušenje da se vrate na neoliberalni, tvrdi monetarizam.

Zbirka i restitucije

Već više puta sam pominjao veličinu zbirke Narodnog muzeja u Varšavi i njen gigantski razvoj u posleratnim godinama. Prvi problem tako ogromne zbirke predstavlja njeno katalogiziranje. Kao što je poznato iz izveštaja Glavne državne kontrole na početku 2009. godine, malo toga je bilo što je Muzej mogao da uradi. Pa ipak, nisam se plašio da završim tu akciju čiji je krajnji rok bio septembar 2011. godine, kao što je odredila Glavna državna kontrola. Lidija Karecka, zamenica direktora – glavni inventarist, kontrolisala je situaciju i strogo se pridržavala termina. Izazov su bili drugi projekti vezani za zbirku, koje je ona vešto sprovodila: digitalizovani informacioni sistem o muzealijama, i obezbeđivanje dostupnosti zbirke, priprema njenog elektronskog oblika na internetu. Radovi su bili intenzivni, i uskoro bi trebalo očekivati mogućnost da se sa umetničkim delima prikupljenim u Muzeju uspostavlja veza uz pomoć internet pretraživača privatnog laptopa. I to je detaljno opisano u „Strategiji”³³ na koju sam se u ovom poglavlju često pozivao. Sad bih se osvrnuo na drugi problem – restituciji koja zbog svoje specifičnosti nije našla ishodište u pomenutom dokumentu.

Pa ipak, ovde nije reč o potraživanju zgrada koje pripadaju Muzeju u Velikom Otvočku (formalno, zgrada nije vlasništvo NMV nego vlade Republike Poljske;

33 Ibid.

Muzej ga samo koristi), u Njeborovu³⁴ ili u palati Krulikarnja³⁵ u Varšavi. Svako od tih pitanja zaseban je problem sa sopstvenom istorijom, dinamikom i rizikom. Po mom viđenju, najbolniji je bio potencijalni gubitak Krulikarnje koja je vršila veoma važnu ulogu u sistemu koji smo predložili kako bi se omogućio pristup zbirkama. Tamo je trebalo da se nađe stalna postavka savremene skulpture; odeljenje u Krulikarnji trebalo je da postane istinski Muzej skulpture, kakvog u Varšavi nema. Bilo bi to jedno od pratećih odeljenja Muzeja: Muzej plakata, dizajna, fotografije i same skulpture. Formalno, Krulikarnja je već bila muzej skulpture, ali je faktički njena izlagačka funkcija bila popunjavanje rupa. Tamo je pokazivano sve, bilo je i neobično zanimljivih postavki. Poenta je, ipak, bila u isključivoj nameni zgrade za izlaganje skulpture (i samo skulpture), zajedno sa stalnom postavkom. Porodica Krasinjski tražila je da im zgrada bude vraćena. Dobili su parnicu kod poslednje instance. Muzej je ipak uložio zahtev za kasaciju. O efektivnosti sudske odluke presudiće vreme.

Problem koji bih pomoću nekoliko primera želeo u ovom poglavlju da osvetlim, predstavlja zbrka nastala u vezi sa restitucijom zbirki, a ne nekretнина. Svaki primer koji ću navesti specifičan je i otvara polje potpuno drugačijih diskusija, ali sva ta polja pokazuju skalu i raspon pitanja pred kojim staje Muzej. Pre nego što do toga dođem, želim da primetim da je problematika restitucije i revindikacije jedna od gorućih debata u svetu evropskih muzejskih praksi, s obzirom na to da su zemlje poput Grčke ili Egipta (ponekad nazvane „zemlje porekla”), istupile sa zahtevom da im se vrate objekti koji su, u kontekstu imperijalne politike kolonijalnih zemalja, pre svega Francuske i Velike Britanije, bili preseljeni u velike muzeje metropola i tamo su do danas izloženi³⁶. Argumenti koji govore u prilog njihovom vraćanju imaju, pre svega, etički karakter – to je kulturno nasleđe pojedinih lokalnih društvenih zajednica i vraćanje ovih objekata predstavlja obavezu starih kolonizatora. Vlasti i veliki muzeji

34 Polj. *Nieborów* – selo u lođskom vojvodstvu i istoimena gotsko-renesansna palata iz XVI veka, u kojoj je smešten Muzej dvorskog enterijera iz XVII-XIX veka, upotpunjen umetničkim predmetima iz zbirke Narodnog muzeja u Varšavi. – (Prim. prev.)

35 Polj. *Królikarnia* – klasicistička palata u Varšavi iz XVIII veka, naziv koji bi u prevodu glasio “Kuničarnik”, u kojem se svojevremeno nalazio zverinjak odakle se išlo u lov na zečeve. – (Prim. prev.)

36 Uporedi: James Cuno (ured.), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2009.

ističu tehničke argumente – u njihovim muzejima ti predmeti su na sigurnom i, tamo su spaseni od (neizbežnog?) uništenja, s njima su srasli, muzeji su ti koji su, pre svega – ističu oni koji se zalažu za održavanje postojećeg stanja – deo univerzalne baštine. Originalnu i sjajnu formulu odbrane prihvatio je Nil Mekgregor, direktor Britanskog muzeja. On, naime, tvrdi, da London, definitivno najkosmopolitskiji grad Evrope, nudi svojim građanima-žiteljima najkosmopolitskiju zbirku – ona je, u neku ruku, odraz u ogledalu etničkog sastava tog grada, a pojedine manjine koje su povezane sa svojim „zemljama porekla” predstavljaju izvor identifikacije etničkih manjina s gradom, kosmopolitskom, trenutno nenacionalnom metropolom. Akcenat je, dakle, na gradu, drugačijem, postkolonijalnom, akcenat nije više na staroj, kolonijalnoj zemlji imperijalističke politike³⁷. Problemi Narodnog muzeja bili su drugačije prirode. A koliko su drugačiji, potvrdiće primeri koje ću navesti.

Prvi primer otkriva izvesne kuriozitete muzejske prakse u poratnim godinama i složenost državne administracije. Reč je o slici Gistava Kurbea *Krajolik iz okoline Ornana* koja potiče iz zbirke barona Mur Liput Hercoga iz Mađarske, slici koju su ukrali nacisti za vreme rata i koja je pronađena u Austriji 1945. godine, zajedno s drugim delima koja potiču, ovog puta, iz Narodnog muzeja u Varšavi. Sledeće godine, zajedno sa varšavskim delima bila je prenetu u Poljsku i, pošto je uvezena u zemlju, upisana je u inventar NMV uprkos tome što nikad nije bila deo inventara i što su radnici Muzeja bili savršeno svesni toga, pošto je na naličju slike i dalje bila nalepljena identifikaciona tablica „Herzog F.38”. Početkom sadašnjeg stoleća (2001), baronovi naslednici zahtevali su da im slika bude vraćena. Isprva je izgledalo kao da svi na to pristaju. Tadašnji direktor NMV, Ferdinand Rušćić obratio se Ministarstvu sa zahtevom da se delo briše iz inventara da bi mogla da ga preuzme porodica. Ministar je dao pristanak. Ubrzo je (2004) promenio mišljenje i odobrenje da se slika briše iz inventara povučeno je, iako niko nije sumnjao u to da slika ima legalne vlasnike i da vlasnik nije NMV. Stvar je tako vraćena na početak. Polovinom 2010. godine, naslednici su ponovo preduzeli korake da im slika bude vraćena, i ovog puta Muzej je to podržao, trudeći se da popravi evidentnu grešku iz 1946. godine, kao i svojevrnsni dokaz nemarnosti Ministarstva početkom 2004. godine. Ta

37 Neil McGregor, *To Shape the Citizens of “That Great City, the World”* v: James Cuno (ured.) *Whose Culture?* op.cit. str. 39-54.

zanemarljiva stvar (ma koliko za baronove naslednike bila važna) pokazuje ne samo lakomisleno ponašanje Narodnog muzeja četrdesetih godina, nego pre svega koliko je prirodno postalo pljačkanje privatnih umetničkih dela za račun države, kao i sopstvenih građana. Nacionalizacija umetničkih dela nije bila represivna akcija samo komunističke vlasti; ni muzealci joj se nisu protivili. Sigurno bi imao pravo onaj ko bi rekao da je očekivanje njihovog otpora prema postupcima komunista bilo protivno datom istorijskom trenutku. Pa ipak, u ovom slučaju, slika nije poticala iz poljske zbirke. Prisvajanje tuđe imovine imalo je, dakle, dvostruki karakter – prisvajanje privatnog dobra koje pripada konkretnoj ličnosti i dobra koje su konfiskovali nacisti, ali, isto tako, i prisvajanje dela koje su, shodno komunističkom poimanju stvari, komunisti bratske zemlje imali „pravo” da nacionalizuju. Odluka Ministra kulture iz 2004. morala bi da bude drugačije ocenjena. U situaciji kada su komunističke rekvizicije bile barem ideološki osuđivane (jer, kao što je poznato, u Poljskoj do danas nema zakona o reprivatizaciji), neshvatljivo je da činovnik „slobodne Poljske” ne sankcioniše očiglednu grešku – nacističku konfiskaciju. Nadam se da će se taj slučaj završiti srećno po naslednike barona Hercoga.

Drugi slučaj tiče se već našeg atara i naše – da tako kažem – nacionalizacije umetničkih dela. Pre nego što ga iznesem, napomenuću da se NMV trudio da izađe u susret tim pitanjima i, imajući u vidu da nije bilo izgleda za donošenje zakona o reprivatizaciji, spremao se da popravi evidentne nepravde koje je komunistički režim pričinio kolekcionarima umetničkih dela. NMV je, kao i drugi narodni muzeji u Poljskoj, sprovodio odluke Ministarstva³⁸, i podelilo je sporne zbirke na tri kategorije: A – radovi galerijskog karaktera koji, s obzirom na svoj umetnički rang, treba da ostanu u Muzeju; C – radovi od manjeg značaja za narodnu kulturu, a od velikog emotivnog značaja za stare kolekcionare, radovi koji moraju biti uručeni naslednicima bez naročitih intervencija; kao i B – mešovita kategorija. Bio je to dosta pragmatičan pristup. Naravno, stari vlasnici mogli su nezavisno od toga da traže svoja prava na pojedina umetnička dela sudskim putem u građanskim parnicama, kao što se to u praksi sve vreme dešava. Oživotvorenje projekta koji reguliše prisustvo takozvane „vlastelinske imovine” u muzeju blokirala je Aleksandra

38 Informacija o toj akciji potiče od Marije Golomb iz Narodnog muzeja u Poznanju, za šta sam joj veoma zahvalan.

Jakubovska u vreme kada je vršila funkciju zamenika ministra za kulturu.

Drugi slučaj tiče se jednog aristokrate koji je, želeći da spase svoju znamenitu zbirku od nacionalizacije, rešio da je odmah po završetku ratnih dejstava iznese iz zemlje. Nažalost, nije imao sreće, i transport su zaustavili određeni funkcioneri, dela su konfiskovana i preneti u muzej – razume se – u Varšavu, a ne u najbliži muzej u okolini, a aristokrata je bio strogo kažnjen i smešten u zatvor. Bio je optužen ne samo za „nelegalno izvoženje umetničkih dela”, nego i za „nelegalno posedovanje oružja”, „pokušaj rušenja sistema na silu”, kao i za još štošta. Od svih tih optužbi, izuzev prve koja je ovde značajna, bio je oslobođen oslobađajućim presudama. Porodica ovog grofa svojevremeno je podnela tužbu sudu da im se vrati zbirka, ali ju je posle nekog vremena povukla, imajući u vidu pre svega nesvakidašnje okolnosti njene nacionalizacije, kao i to što presuda u celini nije stavljena van snage. Uopšte nije izričito rečeno da sud ne bi porodici vratio muzejsku zbirku. U toj oblasti nema pravila. Sudovi moraju temeljno da razmatraju različite strane pitanja, a rezultat vaganja argumenata, uz nedostatak jasnih pravnih propisa, teško je predvidiv. Jedno je sigurno: sud bi izdao odluku – kao što se izrazio advokat Pavel Pjetkjevič iz CMS Cameron McKenna, tima koji je vodio pravne usluge Muzeja u domenu restitucije, shodno obrascu „binarnog sistema”: ili bi doneo odluku o vraćanju cele zbirke, ili bi odlučio da ona bude zadržana u Muzeju. Obe strane (porodica i Muzej) rizikovale su, pošto je vrednost zbirke bila znatna, s tim što je potez trebalo da povuče porodica, a ne Muzej. Pregovori obe strane činili su se dobrim rešenjem, mada – kao što treba očekivati – svaka od strana je imala drugačija očekivanja, što se pre svega odnosilo na predmete prve grupe. Tamo gde ima pregovora, tu mora biti i kompromisa. Imam utisak da bi postignut kompromis mogao da preraste u obrazac za poljsku muzejsku delatnost, i da bi mogao da pokaže da naslednici politike nacionalizacije umetničkih dela umeju da idu u susret istorijskoj pravdi onda kad političari ne umeju to da zakonski razreše, a isto tako, potencijalni kompromis mogao bi, s druge strane, da učini vidljivom odgovornost velikih aristokratskih porodica, naslednika zbirki, da otkrije da im na srcu leži dobro narodne kulture, da uspevaju da se zarad opšteg dobra uzdignu iznad partikularnog ekonomskog interesa. Jer se *status quo ante* ne može vratiti. Koliko god konfiskovanje bilo nasilje, nacionalizovana umetnička dela, naročito istaknuta dela, postala su deo narodne

baštine, čiji su čuvari upravo muzeji. Ovde nije poenta u sankcionisanju nasilja; reč je o istorijskom procesu srastanja umetničkih dela s njihovim „novim” vlasnikom – društvom. Istoriju je nemoguće zanemariti i vratiti se na početno stanje; istoriju treba imati u vidu. O tim argumentima će pregovarati dve strane, a od rezultata tih pregovora zavisi više nego samo praktično rešenje spora.

Treći, *par excellance* politički primer daje vrlo zanimljiv uvid u prirodu savremene Poljske, pre svega u odnose država-crkva. I, kao i ostali primeri, i taj datira iz posleratnih godina, samo u Gdanjsku. Jer tamo se, u svojstvu predstavnika centralne vlasti pojavio prof. Mihal Valicki, vojnik Armije Krajove, kasnije poznati istoričar umetnosti, koji je „osigurao” mnoge umetničke objekte od krađe ili devastiranja, kako od marodera, tako i od Crvene armije koja je – kao što se zna – pronađena dobra na tim teritorijama tretirala kao ratne trofeje, osvojene u pobedi nad Hitlerovom armijom. U akciji profesorove revindikacije našli su se i retabli iz Marijanske bazilike u Gdanjsku, koji su potom prevezeni u Narodni muzej u Varšavi. U toku nekoliko decenija, koje je za NMV revnosno analizirao tim CMS Cameron McKenna i advokat Pavel Pjetkjevič, muzejsko vlasništvo nad retablama bilo je sankcionisano čitavim nizom normi. Treba podsetiti da su pre rata (i u toku rata) ti objekti bili u vlasništvu nemačkih pravnih subjekata, konkretno Protestantske crkve, koja je, prema međunarodnom pravu, izgubila svojinu nad pokretnim spomenicima, kao i nad nekretninama na teritorijama koje su se našle pod poljskom administracijom. Predratni status Gdanjska kao „slobodnog grada” nije imao u ovom slučaju nikakvog značaja, pošto su i crkva i crkvena dobra tada pripadala nemačkoj instituciji. Pošto je Poljska preuzela vlasništvo, sama zgrada bazilike postala je svojina rimokatoličke crkve, dok je imovina koju je prof. Mihal Valicki „osigurao”, koju je, između ostalog, činio i pomenuti retabl oltara, postala, na osnovu zasebnog zakonodavstva – vlasništvo Narodnog muzeja u Varšavi. Međutim, starešinstvo Bazilike početkom devedesetih godina istupilo je sa zahtevom za povraćajem retabla. Sudski postupak je ipak bio obustavljen, ali sam retabl je kao rezultat dosta komplikovanih političkih manevara, u koje su bili uvučeni političari poreklom iz Gdanjska, između ostalog, predsednik Leh Valensa, ustupljeni Bazilici na osnovu ugovora o depozitu. Taj ugovor je sklopljen 1992, 1994, 1999, 2002. godine. Poslednji je istekao 2004. godine. Od tada su velikodostojnici Bazilike u

više navrata odbili da potpišu nov ugovor. I ovde počinje naš slučaj.

Pošto sam došao na funkciju direktora, brzo sam obavешten o situaciji. Nije niko sumnjao u to da se retabli drže u Gdanjsku bez ikakve zakonske osnove. Ministarstvo, ni pre mog dolaska nije reagovalo na tu situaciju, barem nije reagovalo efikasno. Budući da nije bilo odziva od strane velikodostojnika Bazilike, tražili smo sudskim putem sporazum, što je praktično značilo pristanak starešinstva Bazilike na potpisivanje ugovora o ustupanju. Nismo želeli da vraćamo te objekte, o čemu ću kasnije pisati. Želeli smo samo da legalizujemo mesto njihovog trenutnog čuvanja. Po pozivu crkvene strane na sud, jedan od vrlo visokih hijerarha Crkve intervenisao je kod vrlo visokih predstavnika državne administracije, a oni su izvršili pritisak na Ministra kulture da se sudski poziv povuče. Nismo povukli poziv. Pa ipak, do nagodbe nije došlo. Tada je ministarstvo pristupilo medijaciji. Bogdanu Zdrojevskom je ipak bilo stalo do toga da ugovor bude dugoročan s takozvanom klauzulom neopozivosti. Ispunili smo ta očekivanja u nadi da će starešinstvo Bazilike najzad potpisati ugovor, ali oni to nisu učinili. Generalni vikar, prelat Stanislav Bogdanovič, nakon neuspelog pokušaja medijacije Ministarstva, uputio mi je pismo koje je bilo, blago rečeno – napisano u neatmenom tonu, u kojem je zahtevao od nas da priznamo Bazilici prava svojine nad retablima, ne pozivajući se, dakako, ni na kakva pravna akta nego samo na – ako bi se tako moglo reći – moralno pravo Bazilike. Štaviše, zahtevao je da i drugi gdanjski objekti koji se čuvaju u Muzeju budu „vraćeni”. Naravno, mogli bismo se zapitati: zašto su velikodostojnici Bazilike ranije potpisivali prethodne ugovore o ustupanju, u kojima stoji da je Muzej vlasnik dotičnih retabla, a potom su tu izjavu povukli? Imali smo pred sobom, u suštini, samo jedan put: da tražimo na sudu povraćaj tih objekata. Pre toga smo ipak želeli da znamo kakvo mišljenje o tome ima Ministar kulture. I dok god sam u NMV bio, to mišljenje nismo pribavili. U tom trenutku moj mandat se završava, mada je do kraja slučaja još daleko.

Mogućno je ukazati na mnoge dimenzije interpretacije ove situacije. Jedna od njih je izvestan konflikt između istoričara umetnosti, pristalice doktrine da dela treba da budu, po mogućstvu, izložena na svom istorijskom mestu, s druge pak strane, direktora institucije koji je pod krivičnom i materijalnom odgovornošću dužan da čuva javnu svojinu koja mu je poverena. U suštini, istorijsko mesto retabla jeste

Bazilika. Dela te vrste gube u muzeju svoj istorijski i, najzad, umetnički karakter, religijski i da ne pominjemo. Beli zid muzejske dvorane, ta takozvana bela kutija nije za njih adekvatna sredina. S druge strane, njihov vlasnik je Muzej. To su priznali čak i velikodostojnici Bazilike, stavljajući svoj potpis na ugovor o ustupanju, gde je jasno napisano da je NMV vlasnik retabala. Najbolje rešenje ove profesionalno-pravne aporije bilo bi potpisivanje novog ugovora koji bi sankcionisao sadašnje rešenje za smeštaj retabala. Na kraju „njima”, ali takođe „gledaocima” svejedno je šta piše u aktu vlasništva oltara; važno je to da je on tamo gde i treba da bude, to jest u crkvi. Značajno je, ipak, odbijanje premeta Stanislava Bogdanovića da potpiše ugovor o ustupanju sa NMV. Za njega najvažnije nije bilo mesto smeštaja retabla, nego njihov pravni status. Ovde već zalazimo u drugu ravan interpretacije, koju bih nazvao političkom.

Opšte je poznato da je Rimokatoličkoj crkvi darivan zakon o reprivatizaciji nepokretnosti, što se ne može reći da važi i za građane, kojima je komunistički režim pričinio ništa manje nepravdi nego crkvama i verskim zajednicama. To je, u suštini, bio velikodušan gest vlasti. Kao što je, takođe, opštepoznato, Crkva je jednako obilato taj zakon koristila, pa i na račun drugih, pre svega na račun samouprava, a išao joj je naruku zakon koji pretpostavlja da odluke Komisije za imovinska pitanja (čak ne suda), koja razmatra potraživanja Crkve u oblasti nepokretnosti i terena, ne podležu opozivu. Takođe je poznato da je u tim procesima bilo mnogo nepravilnosti, a na sam zakon, koji je pretpostavljao da je odluka Komisije neopoziva, uložena je tužba Ustavnom sudu. Odluka ovog suda biće neobično važna, možda upravo najvažnija u čitavoj istoriji Ustavnog suda, nezavisno od toga da li je Komisija već završila svoj posao i da li je već raspuštena. Problem je u tome što je vlast bilo koje političke opcije prema Crkvi popustljiva, što samo jača samopouzdanje Crkve, a takođe povećava njene apetite i zahteva da joj se prizna pravna svojina materijalnih objekata koji joj nikada nisu pripadali, a ne samo mogućnost njihove liturgijske upotrebe. Drugim rečima, velikodostojnicima Bazilike nije bilo stalo do toga da retabli budu na svom mestu (tamo su i bili, mi nismo ni hteli da ih premeštamo); oni su hteli da država ozakoni svojinu Bazilike nad tim objektima (!). Ozakonjenje vlasništva, a ne fizičko prisustvo objekata u crkvi – ključ je u tome. Sankcija za tu novu svojinu nije trebalo da bude zakon, pošto je zakon ovde bio jednoznačan (sami velikodostojnici Bazilike

to su priznali povlačeći se iz prvobitnog procesa), nego politička odluka. Budući da je trebalo da bude donesena pod pritiskom Crkve, odluka je trebalo da sankcioniše neformalnu vlast crkve u državi, njenu dominaciju nad zakonskim pravnim aktima. Drugim rečima, ispunjenje zahteva Bazilike, svedočilo bi o pozicioniranju Crkve iznad zakona i njenom de facto dominantnom položaju u odnosu na državu. U tome je bila poenta – spor je bio *par excellence* politički, a ne meritorni ili zakonski. Predmet čeka na rešenje: javno mnjenje treba da zahteva od državne vlasti delanje u interesu javnog dobra, a ne dobra rimokatoličke crkve, kao i poštovanje zakona.

Kustosi

U zvaničnoj nomenklaturi, kustosi NMV jesu radnici koji upravljaju pojedinačnim zbirkama i koji rukovode osobljem koje im je podređeno, a njih u svakodnevnom govoru nazivamo asistentima, dakle, pomoćnicima kustosa, i oni se dele na pomoćne kustose i kustose-asistente, kao i na – što je zasebna formalna kategorija – brojne laborante kojih u drugim poljskim muzejima nema, barem ne u znatnom broju. Oni nemaju ničeg zajedničkog s „laboratorijom”; to je, u stvari, najniži stepen pomoćnika u hijerarhiji, asistenta čiji zadaci po pravilu nemaju nikakav intelektualni, nego samo fizički karakter (na primer, uklanjanje prašine sa starinskih šoljica i čašica, vađenje crteža iz fioka), mada se dešavalo da su neki od njih, u izvesnim okolnostima, obavljali vrlo komplikovane poslove s velikim uspehom. Izuzev odeljenja NMV (bilo ih je pet, uključujući Muzej policije u Dvorcu Mostovskih, ali isključujući nedavno osnovani Muzej fotografije), odeljenja ili zbirke (zvaničan naziv kompleksa spomenika za koji je kustos zadužen) bilo je četrnaest. Neću ih navoditi, samo ću napomenuti da je u strukturi NMV bilo čak tri „zbirke grafike i crteža”, što predstavlja presedan svetskih razmera. Još nisam video muzej koji poseduje toliki broj različitih zbirki crteža i grafika. To znači da je u NMV bilo čak tri kustosa za takozvana papirna odeljenja (sem toga zasebni kustos koji je zadužen za ikonografske zbirke, kao i adekvatno povećan broj njihovih asistenata). To je predstavljalo očitu anomaliju, rasipanje novca i radnog vremena. Njihovi radnici bili su, razume se, neobično stručni u svojim profesijama, poznavaoци zbirki, imali su ogromna znanja u uskim i izdvojenim segmentima, ali takva organizacija

rada odudara od savremene prakse svetskih muzeja. Očigledno je da to znanje treba uvažavati, ali takođe je očigledno da u sadašnjoj – sve goroj i goroj ekonomskoj situaciji, muzej jednostavno ne može da priušti sebi takvo stanje u kojem stručnjak, recimo, za italijanski crtež ne administrira istovremeno druge zbirke, kolekciju holandskog ili poljskog crteža, na primer. Specijalističke analize i konkretni radovi mogli bi se prepustiti nekome ko bi bio angažovan na osnovu ugovora o delu, spoljnom saradniku, nekome ko je regrutovan na univerzitetu, ko je iz drugog muzeja, ili je bivši, penzionisani radnik NMV, i u tom smislu nije neophodno zadržavati sopstvene kadrove na poslu po četrdeset sati nedeljno. Mogli bi se na tom istom principu potražiti mladi ljudi koji bi tim putem, a što je na Zapadu inače praksa, sticali iskustvo pod nadzorom kompetentnijeg lica. Obrazovanje mladih ne postiže se njihovim automatskim zapošljavanjem nakon završenih studija, nego upravo time što im se omogućava da steknu iskustvo na osnovu poveravanja zadataka na raznim projektima. Tek kasnije institucija shodno svojim mogućnostima može takve, već obrazovane iiskusne osobe da zaposli. Moja ideja o reformi strukture zapošljavanja, koja je više puta bila predstavljena Savetodavnom odboru (koji ju je na kraju odbacio) bila je u sledećem – ograničiti broj stalno zaposlenih radnika i shodno potrebama angažovati privremeno zaposlene radnike na osnovu ugovora o delu, to jest na osnovu ugovora koji se sklapaju povodom izvršenja konkretnih projekata. To nije bila originalna ideja, takav sistem – nazovimo ga ukratko: kustos + asistent + radnici po ugovoru – funkcioniše svuda u zapadnoj Evropi i u SAD-u. U Poljskoj se pak održava sistem iz vremena komunizma, kada su o vrednosti novca odlučivali službenici iz susedstva NM, koji borave u „Beloj kući³⁹”, a ne odnosi na tržištu. Kadrovsku prezasićenost, pre svega kompetentnim radnicima – doživljavaju svi muzeji, pošto nijedan od njih nije prošao reformu.

Predložili smo, dakle, reformu koja počiva na uprošćavanju organizacione strukture, njenom poboljšanju i podvrgavanju ekonomskom režimu. Pored programske reforme, to je bio drugi po veličini projekat modernizacije Muzeja, ali i drugi projekat koji je pobudio vrlo ozbiljan otpor kustosa, čemu se, razumljivo, ne treba čuditi, jer je to bilo očekivano i pre mog dolaska u Muzej. Iz

39 Bankarsko-finansijski centar, za vreme Poljske Narodne Republike bio je sedište Partije, i tu su se, faktički, donosile sve odluke. – (Prim. Prev.)

najopštijeg ugla gledano, reforma je počivala na integrisanju delova, samim tim na smanjivanju broja kustoskih mesta sa četrnaest na sedam (za polovinu), a u suštini i smanjivanju brojnih radnika zaduženih za pojedinačne zbirke. I tako smo nameravali da oformimo Zbirku arheoloških spomenika integrisanjem Zbirke antičke umetnosti i Zbirke ranohrišćanske umetnosti, dakle, da oformimo odeljenje koje je svojevremeno u tom obliku u Muzeju i postojalo, i kojim je rukovodio prof. Kazimjež Mihalovski. Bio je to, ipak, povratak tradiciji, a ne njeno razbijanje, što su nam često prebacivali. Zatim je trebalo da nastane integrisana Zbirka srednjovekovne i novovekovne umetnosti (bez evropskog i poljskog slikarstva XIX veka). Za oba ta manevra konsultovani su „ključni kompetentni radnici” (ako ćemo da upotrebimo formulaciju Savetodavnog odbora), zaposleni u pojedinim odeljenjima i, na našu radost, neki od njih su pokazali interesovanje, čak podršku, koje je kasnije, bez konkretnih razloga, ponestalo. Sledeće novo odeljenje jesu Zbirke umetnosti XIX i XX veka, spojene zbirke poljskog, evropskog slikarstva, kao i grafike i savremenih crteža. Korak koji je, međutim, izazvao najviše diskusije i otpora bilo je osnivanje Zbirke grafike i novovekovnog crteža, integrisanjem analognih zbirki koje se bave odvojeno grafikom i stranim crtežima s jedne, i poljskim crtežima s druge strane. Takva i druge intervencije ni na koji način nisu narušavale integralnost zbirke, nisu za sobom povlačile nuždu uvođenja inventarskih promena ni drugih tehničkih intervencija što je kustosima nestrpljivo objašnjavala Lidija Karecka, glavna inventaristkinja. To je samo centralizovalo administraciju zbirki i redukovalo zapošljavanje.

Tako sprovedena organizaciona reforma (Pravilnik o organizaciji NMV bio je u potpunosti pripremljen, a na njegovo uvođenje bilo nam je potrebno „samo” zeleno svetlo Savetodavnog odbora, to jest potvrda *Strategije*) bila je očevidan udarac po privilegovanom položaju kustosa, pošto bi jedan deo njih jednostavno izgubio svoje radno mesto. Štaviše, ti planovi pogađali su, generalno, grupe naučnih radnika i onih koji direktno opslužuju zbirke (laborante), pošto bi reorganizacija povukla za sobom – što je i bio cilj – racionalizaciju zapošljavanja, koja je bila eufemizam za redukciju zapošljavanja, teško je reći u kom stepenu. Dok sam ja radio u Muzeju otišlo je oko 40 ljudi, stalnih radnika Muzeja, uglavnom iz sektora opsluživanja, ali ne samo odatle. Deo njih otišao je u penziju (u trenutku kad sam preuzimao

upravljačku ulogu u Muzeju oko 10% ljudi bilo je zrelo za penziju, a veliki deo njih istovremeno su radili i primali penziju); jednom delu zaposlenih na mestima naučnih radnika promenili smo status preko ugovora o delu. O ekonomskim dimenzijama tih poteza, de facto iznuđenih fatalnom finansijskom situacijom, biće još reći. Ovde ću samo signalizirati da smo zajedno s organizacionom reformom planirali i otpuštanje približno istog broja ljudi, što je svaki put (u godišnjem bilansu) predstavljalo nepunih 10% kolektiva (magičan broj, jer je više od toga u toku kalendarske godine pokretalo procedure skupih kolektivnih otpuštanja). Tako je, dakle, potpuno shvatljiv bio otpor kolektiva prema organizacionoj reformi Muzeja i bilo bi čudnije da protivljenja nije bilo. Neshvatljivo, međutim, ostaje solidarisanje Savetodavnog odbora s tim otporom.

Smanjenje broja radnika predstavljalo je, ipak, samo jedan od ciljeva reforme. Bilo je i drugih, jednako važnih. Reforma kustoskog sektora (kao kasnije administrativnog, a još kasnije konzervatorskog) trebalo je da se zasniva na trima pretpostavkama. Prva je uprošćavanje dotadašnje strukture s gledišta upravljanja, što je trebalo da rezultira manjim brojem organizacionih jedinica, dakle, i manjim brojem kustosa, to jest upravnika ovih jedinica. Rezultat toga bio bi znatno delotvorniji (manji) savetodavni organ direkcije u vidu Kolegijuma kustosa (posle reforme – ne računajući upravnike odeljenja – ograničen na sedmoro ljudi od kojih bi jedan deo – kao što sam pisao – bio nov). Štaviše, uključivanje manjih jedinica u veće strukture omogućilo bi pomenutim novim kustosima veštije upravljanje timovima radnika. Posmatrajući uzorke takozvanog zadatog sistema rada, koji je obradila Katažina Muravska-Mutezijus, uočili smo veoma neravnomerno opterećenje radom: neke jedinice bile su izuzetno opterećene, a druge slabije. Spajanje u jednu, veću jedinicu omogućilo bi novom upravniku znatno efikasnije iskorišćavanje ljudskih resursa. To bi omogućilo novim kustosima širi delokrug obaveza i veća upravljačka ovlašćenja u realizaciji misije Muzeja. Drugi argument koji govori u prilog organizacione reforme jeste štednja u domenu troškova rada, koju smo pominjali, a koja je rezultat date situacije. U novim, integrisanim organizacionim jedinicama ne bi trebalo duplirati iste domene aktivnosti koje su sada raspoređene na temelju različitih organizacionih prinadležnosti radnika. I napokon treći, meritorni argument, jeste gradnja organizacione osnove za rekonstrukciju galerija,

to jest stalnih muzejskih postavki, o čemu je već bilo reči. To bi omogućilo kako uključivanje u stalne postavke zbirke koje su do tada bile izostavljane (na primer, evropskog slikarstva XIX veka, savremene grafike i crteža), tako i slobodnije povezivanje spomenika lokalne umetnosti s opštom umetnošću.

Katažina Muravska-Mutezijus dokazivala je da je predlagana reforma organizacione strukture, koja počiva na likvidaciji usitnjavanja sektora i na konsolidaciji stručnih službi, bila analogna strukturi drugih velikih, višeodeljenskih evropskih muzeja, na primer, Viktorija & Albert muzeja u Londonu, u kojem su izdiferencirane zbirke svih medija i epoha (15 odvojenih odeljenja, dva miliona i sedamsto pedeset hiljada dela) obuhvaćene u četiri osnovna departmana: 1. orijentalna umetnost; 2. nameštaj, tkanina i moda; 3. skulptura, kovački zanat, keramika i staklo; 4. slike i reči. Vredi se prisetiti da su zbirke Luvra („jedva” 380.000 dela) sabrane u 8 odeljenja: 4 arheološka: Bliski Istok, Egipat, Grčka i Rim, Islam; kao i četiri ogranka za umetnost: skulptura, dekorativna umetnost, slikarstvo, crteži i gravire. Nijedan od pomenutih muzeja ne razdvaja u svojoj strukturi lokalnu umetnost od evropske umetnosti, a da i ne govorimo o podeli na nekoliko odeljenja crteža i grafika⁴⁰.

Najživopisnija i spektakularna manifestacija pokušaja da se uvede ekonomska računica za funkcionisanje NMV bilo je moje raskidanje kolektivnog ugovora o radu, kao i pregovori (vrlo burni, kojih se sad – moram priznati – sa žalošću prisećam) na temu Pravilnika o isplatama zarada, drugačije osnove za zapošljavanje radnika. Da ne zalazim u detalje, pošto su to tehnička pitanja koja razumeju samo stručnjaci, reći ću samo da je Kolektivni ugovor o radu garantovao radnicima niz privilegija, koje znatno prekoračuju kako zakonodavne pragove, tako i običaje koji vladaju u preduzećima, a tiču se visine nadoknade za radni staž, dodataka pred odlazak u penziju, novčane nadoknade za bolovanje, otpremnine, obračuna i isplate jubilarnih nagrada itd. Budžet muzeja bio je očigledno preopterećen, imajući u vidu prezaposlenost, poodmakle starosne godine zaposlenih, to da je fond za plate činio gotovo 90% osnovne dotacije, to jest onoga što Ministarstvo za kulturu svake godine uplaćuje Muzeju. Sve je to iz očiglednih razloga bilo neodrživo, zbog čega sam morao da raskinem Kolektivni ugovor o radu, na šta su radnici jednako burno

40 Up: *Strategia...*, op. cit.

reagovali. Planirane uštede, čak i sa održavanjem istog kadrovske stanja, bile su dosta velike: prve godine oko trista hiljada zlota, ali već pete godine oko pet miliona zlota. Suma koja predstavlja uštedu od planiranih otpuštanja (oko dva miliona), dodatno je u znatnoj meri spasla Muzej od finansijskog kraha koji smo očekivali. Pa ipak, cena koju je za to trebalo platiti, bio je otvoreni konflikt sa kolektivom.

Konzervacija

Konflikt direkcije sa službom za konzervaciju, koju je predstavljala glavna konzervatorica Dorota Ignjatovič-Voznjakovska, bio je, s jedne strane, lakmus papir kako programskog konflikta, tako i radnog – pre svega organizacionog. Krilatica ovog sukoba glasila bi „bitka za *Bitku*”, to jest bitka za *Bitku kod Grunvalda* Jana Matejka. Ta slika, unekoliko, sažima u sebe, kao u sočivu, široko polje problema pred kojim se našao Muzej⁴¹ kojim sam rukovodio. Sve je počelo od toga što sam nameravao da sliku *Bitka kod Grunvalda* Jana Matejka ustupim Vavelu⁴² povodom izložbe „U znak sjajne pobede”, koja je trebalo da bude otvorena na 600-godišnjicu bitke, polovinom jula 2010. godine. Ideja prof. Jana Ostrovskog da *Bitka* tamo bude izložena bila je istovremeno luda i fantastična. Reagovao sam entuzijastički. Neprijateljski su, međutim, reagovali konzervatori, pre svega – glavna konzervatorica. Počela je „bitka” za odbranu *Bitke*, u štampi, u različitim sredinama, u samom Muzeju. Konzervatorski argumenti bili su u suštini maska argumenata radnog i programskog karaktera, plašt znatno dubljeg konflikta koji se tiče načina upravljanja muzejom, stvarne podele kompetencije, čak i filozofije muzeja kao takvog.

Za detaljniji opis ovog slučaja moram da podsetim da su pozajmljivanje i prenošenje Matejkove slike u Krakov, gde je slika i nastala i gde je bio i red da bude izložena kao glavni eksponat prilikom proslavljanja „sjajne pobede” vojske Vladislava Jagjela nad krstašima – bili deo većeg plana. Zauzvrat, za ovu pozajmicu trebalo je da dobijemo sliku *Poklonstvo Prusko* koja u NMV nikad nije bila izložena,

41 Podrobno, mada ne baš tačno opisivala je to štampa, naročito Gazeta viorča - Stolečna. Uporedi sa bibliografijom u ovoj knjizi.

42 Kraljevski dvorac Wawel u blizini Krakova je renesansna gradjevina iz XVI veka. Danas je spomenik kulture i nacionalna institucija otvorena za posetioce.

a u Varšavi, uopšte, veoma davno (uzgred rečeno, tek u društvu *Bitke kod Grunvalda*, koja je vek ranije intenzivno putovala po Evropi, donoseći priličan dohodak svom vlasniku⁴³). Njeno naredno putovanje – zajedno s *Poklonstvom* – trebalo je da bude do Berlina gde bi bila pokazana na izložbi Ande Rotenberg *1000 godina poljsko-nemačke istorije u Evropi*. Rejting oba događaja opravdavao je prisustvo Matejkove slike. Stvar je u tome što u vreme proslave 600-godišnjice grunvaldske bitke slika ne bi bila u Varšavi (bila je, međutim, ranije pomenuta, trodimenzionalna verzija Rafala Kizinjskog).

U načelu, muzealci i konzeravatori ne vole da ustupaju slike (ali zato veoma vole da ih pozajmljuju od drugih). Dosta čest argument u odbranu tog zadržavanja slike, nespremnost da bude ustupljena – konzervatorske je prirode. To je opštepoznata stvar, pa je isti razlog potegnut i sada. U novonastalim okolnostima programskog konflikta, međutim, takav argument gubio je na snazi, nije bio dovoljno verodostojan. Po mom mišljenju, politički i programski razlozi definitivno su bili važniji od konzervatorskih. Nisam, ipak, mogao da ignorišem tehničku stranu čuvanja slike, a ta slika je – kao što je tvrdila glavna konzervatorica – bila u rđavom stanju. Zbog toga sam, da bih proverio to mišljenje, odlučio da sazovem konzilijum na državnom nivou, sastavljen od predstavnika Vavela i Kraljevskog zamka u Varšavi (u čiju je ingerenciju spadalo pitanje institucionalne strane pozajmljivanja radova za izložbu u Berlinu). U sastav konzilijuma ulazili su, takođe, i nezavisni konzervatori. Razume se, konzilijum je jednodušno izjavio da nije pogodno da slika putuje i da treba smesta da se podvrgne konzervaciji, inače će se raspasti. Ta „bitka” bila je poraz i za mene i za kulturnu politiku koja zagovara prisustvo ključnih slika na ključnim mestima i u ključnim trenucima. Slike, po mom mišljenju, moraju da putuju, a konzervatori postoje zato da bi, koristeći sopstveno znanje i mogućnosti, tu politiku podržavali.

Moguće je ići još dalje u tom pristupu. Više puta sam se sretao s mišljenjem da je konzervacija najvažnije polje funkcionisanja muzeja, da mišljenja i ekspertize

43 Uporedi sa izvanrednom studijom koja donosi aktuelnost tom delu, njegovom značenju i njegovoj istoriji: Katarzyna Murawska-Muthesius (ured.), *Nowe spojzenia – Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 2010 (takođe u verziji na engleskom jeziku: *Approaches – Jan Matejko’s „Battle of Grunwald”*). Treba dodati da je ta publikacija trebalo da započne čitavu seriju „novih pristupa” ključnim delima u umetničkoj zbirci.

konzervatorskih službi imaju neutralan, neideološki, apolitički karakter. Nema veće neistine. Iza takvog stanovišta stoji uverenje da je najvažnija uloga muzeja „konzerviranje” ne toliko objekata – koliko prošlosti. To je, u suštini, simptom fetišizma u istoriji umetnosti i muzejskoj delatnosti, fetišizma koji se dovodi u vezu sa – *omen nomen* – konzervativizmom o čemu piše već citirani Donald Preciozi⁴⁴. A ako ipak uzmemo u obzir da su odluke konzervatora ujedno i odluke institucije u domenu politike pozajmica, onda odluka konzervatora očigledno ima politički karakter; ako data institucija deklarise vrlo određenu idejnu misiju, kao što je to u ono vreme činio NMV, onda je konzervatorska odluka očigledno odobravanje te misije i suprotstavljanje drugoj, konzervativnoj, koja počiva na zatvaranju muzeja. U javnim institucijama nema apolitičkih odluka. Upravo na tome, na deneutralizaciji muzeja počiva doprinos kritičkih studija muzeja koje pokazuju karakter njegove politike koja u konzervativnoj formuli hoće da se predstavi kao svetonazorno neutralna, a u smislu mehanike upravljanja kao prirodna.

Moj poraz u *bici za Bitku* (gubitnik sam bio ja) nije značio kraj mojih nevolja sa konzervatorskom službom. U načelu, tu su i počele. Treba reći da je tim konzervatora bio prilično brojan. Daleko brojniji nego u ekvivalentnim muzejima sveta. Sastojao se od deset radionica i laboratorija u kojima je bilo zaposleno pedeset konzervatora koji su radili smanjeno radno vreme (30 sati nedeljno) zbog navodnih štetnih uslova rada. Naša ispitivanja bezbednosti i higijenskih uslova rada nisu potvrdila tu škodljivost. Istina, naporno je bilo, ali to ne može da bude razlog za skraćivanje radnog vremena. Imali smo nameru da to promenimo i stvar vratimo na normalu, ali nismo stigli. Štaviše, skraćeno radno vreme bilo je omogućeno velikom broju konzervatora. I to smo želeli da promenimo, stavljajući ih pred izbor: ili puno radno vreme ili odlazak iz Muzeja. Ni to nismo stigli da sprovedemo. Nije bilo sumnje da odeljenje za konzervaciju, kao i kustoski resor, moraju proći duboku reformu, pogotovo zbog nedovoljno efektnog rada konzervatora u NMV. U periodu 2006-2009. (prema njihovim sopstvenim izveštajima) obavljali su od 1000 do 1500 konzervacija godišnje, dok nešto veći tim (60 ljudi) uz proporcionalno veliku

44 Donald Preciozi, *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, New York: Routledge. 2006. str. 79-83.

zbirku (ekipa Narodnog muzeja u Krakovu), izvrši u proseku 3000⁴⁵ konzervacija. Osvrnimo se sada na projekat reforme konzervatorske službe na sistematičniji način.

Rezultati revizije koju smo vršili pokazali su da su na efektivnost (tačnije neefektivnost) konzervatorskih radova, između ostalog, uticali: 1) zapošljavanje konzervatora za nepuno radno vreme (6 sati dnevno, 30 sati nedeljno za puno radno vreme, dakle za 25% manje od drugih radnika NMV); 2) ograničeni smeštajni uslovi: rasut radni prostor, nedovoljna kvadratura; 3) neprikladan sistem konzervatorske dokumentacije; 4) ne postoje centralni projekti rada koji se bave planskim konzervacijama za izložbe, intervencijskim konzervacijama, kao i konzervacijama pozajmljivanih eksponata, za izložbe koje nije organizovao NMV; 5) ne postoji centralni plan zajedničke nabavke konzervatorskih materijala za sve radionice, zbog čega je dolazilo do dupliranja nabavki; 6) iskorišćavanje konzervatora za obavljanje poslova koje su mogli da obavljaju samo odgovarajuće obučena lica, poslova za koje nije trebalo obrazovanje jednog konzervatora, čime bi se, naravno, smanjili troškovi rada. Bili su to, dakle, osnovni organizacioni propusti. Nekakav konzervatorski plan naizgled je postojao, ali je on predstavljao mehanički zbir preporuka koje su kustosi zaduženi za pojedinačne zbirke izdavali kroz naloge odgovarajućim konzervatorskim radnicima. To, dakle, nije bilo u saglasju sa kontrolom tih naloga, niti s njihovim faktičkim planiranjem. Naravno, radikalna rešenja problema, tojest povećavanje kvadrature radionice i spasavanje tog prostora bilo bi moguće tek pošto se poveća površina Muzeja pripajanjem Vojnog muzeja i proširivanjem NMV. Proširenje Muzeja rešilo bi, takođe, pitanje depoa koji su, kao i konzervatorske radionice, rasuti i iziskuju veću kvadraturu; rešilo bi i temeljnu modernizaciju koja bi omogućila ispunjavanje zahteva preventivne zaštite, to jest da se svim zbirkaama obezbede odgovarajući uslovi čuvanja. U sadašnjoj etapi ipak se mogućnim čine jedino promene druge vrste. Analize revizije i ekonomskog stanja NMV pokazale su da je očigledno neophodno da se sprovedu

45 Kao svojevrsnu zanimljivost ovde vredi pomenuti da su pred kraj tridesetih godina XX veka, kada je zbirka Narodnog muzeja u Varšavi iznosila oko 170.000 objekata, što danas čini otprilike jednu petinu trenutnog broja umetničkih dela u Muzeju, u jedva dve konzervatorske radionice bile zaposlene samo četiri osobe: dvojica konzervatora i dvojica asistenata.

dalekosežne mere štednje u celom Muzeju. U istom smislu, i konsultacije sa Kejt Starling (Kate Starling) iz Londonskog muzeja, na primer, na temu organizacije rada konzervatorske službe u poljskim i u stranim muzejima, dovelo je do toga da poboljšanje situacije vidimo u sledećem: 1) u centralizaciji konzervatorskog sektora spajanjem tehnološki srodnih radionica i stvaranjem transparentnije organizacione strukture; 2) u uvođenju sistema regulisanja i podvrgavanja podrobnoj kontroli konzervatorskih planova, u cilju njihovog koordiniranja; 3) u uvođenju prioriteta i pridržavanju prioriteta, po kojima prednost imaju konzervacije za potrebe sopstvenog javnog programa NMV, kao i za iznenadne i neophodne intervencije, dok se u drugi plan potiskuju konzervacije eksponata pozajmljenih za izložbe na otvorenom prostoru; 4) u vraćanju punog radnog vremena konzervatorima dok traju pregovori o novom kolektivnom ugovoru o radu, 5) u osmišljavanju odnosa između stalno zaposlenih konzervatora i konzervatora koji rade po ugovoru u pripremama izložbi i drugih projekata.

Svi navedeni pravci promena potvrđeni su tokom konsultacija Katažine Muravske-Mutezijus sa glavnom konzervatoricom Viktorija & Albert muzeja, Sandrom Smit (Sandra Smith), koja je rekla da je spajanje konzervatorskih radionica u veće timove praksa koju trenutno primenjuju mnogi muzeji u svetu i da takvu reformu uvode u njenoj sopstvenoj instituciji u Londonu (koja poseduje bezmalo tri miliona objekata), gde je konzervatorska služba podeljena na samo tri radionice: 1. nameštaj, tkanine i ramovi; 2. papir, knjige, slike; 3. skulpture, metali, keramika i staklo, kao i laboratorija i odeljenje glavnog konzervatora. Po njenom mišljenju, to omogućava bolje upravljanje ljudskim resursima i materijalima, omogućujući elastičnije planiranje. Ona je, isto tako, potvrdila da je neophodno da prioritet imaju javni programi u muzejima, a ne spoljašnje pozajmice, i preporučivala je praksu povezivanja stalno zaposlenih konzervatorskih radnika sa konzervatorima koji rade po ugovoru.

Savetodavni odbor

Model muzeja sa Savetodavnim odborom na čelu anglosaksonskog je porekla. U SAD-u *boards of trustees* u suštini su vlasnici muzeja; njihovi članovi ili institucije

koje oni predstavljaju, finansiraju muzej vršeći time nad njim kontrolu. Pa ipak, ta kontrola je često pod stegama statuta muzeja ili ugovora o radu sa direktorom. Razume se, u sastav Odbora ulaze takođe ličnosti koje uživaju javno poverenje, čija je uloga više meritorna nego finansijska. Vrlo često ulaz u taj krug je prestižan i od takvog čoveka se očekuje finansijsko „dobročinstvo” u korist datog muzeja. Britanska tradicija, u kojoj takav organ nosi naziv *board of governors*, manje je komercijalna, a više u službi javnog predstavljanja. To je grupa ljudi koja daje sliku nekomercijalne institucije, koja određuje principijelne pravce razvoja institucije i, pre svega, brine o održavanju njenog statutarnog karaktera. U Poljskoj se prvi Savetodavni odbor u umetničkim muzejima pojavio u Kraljevskom zamku u Varšavi. On je imao ponajviše taktičku ulogu. Direktor Zamka, prof. Andžej Rotermund, uveo je taj model da bi se zaštitio od promenljivih tokova državne kulturne politike, a time i od političara odgovornih za kulturu, među kojima je bilo i onih koji nemaju mnogo veze sa kulturom. (Jedna od anegdota povezanih sa palatom Potockih⁴⁶ na Krakovskom Pšedmješću, bila je pokušaj jednog ministra da izađe na kafu s jednim poljskim slikarom iz emigracije koji više nije bio među živima.) Savetodavni odbor Kraljevskog zamka čija je ingerencija da imenuje i razrešava direktora, garantovao je nezavisnost profesoru Rotermundu spram ringišpila položaja u pomenutoj palati Potockih. Faktički, njegova uloga preklapala se delimično sa nadležnostima drugih muzejskih odbora koji podsećaju na savetodavna tela direktora po sili zakona, a koja, barem u praksi, nemaju mnogo značaja u upravljanju pojedinim sektorima u okviru muzeja.

Savetodavni odbor Narodnog muzeja u Varšavi osnovan je 2008. godine u drugim okolnostima, naime posle neuspelog konkursa za mesto direktora. Njegov prvi zadatak je bilo upravo organizovanje novog konkursa i postavljanje pobjednika na taj položaj. To je uspelo samo delimično. Ja sam bio prvi direktor Muzeja kojeg je postavio Odbor, ali sam na taj položaj došao ne preko konkursa, nego na poziv Savetodavnog odbora.

Profil njegovog delanja bliži je britanskom nego američkom modelu. To telo postavlja javna institucija, Ministar za kulturu i narodnu baštinu. Osnovni izvor finansiranja Muzeja predstavlja ministarstvo, a ne odbor. Kompetencije odbora

46 Sedište Ministarstva za kulturu i narodnu baštinu. – (Prim. Prev.)

definisane su Zakonom o muzejima. Shodno članu 16. ovog Zakona određeno je da Savetodavni odbor treba da vrši nadzor nad time kako muzej izvršava svoje dužnosti prema zbirkama i prema društvu, kao i da postavlja i razrešava direktora muzeja. Pravilnik je u toj problematici prošireniji, ali, u suštini, ne unosi mnogo toga novog.

Za vreme mog službovanja na položaju direktora Muzeja u sastav Savetodavnog odbora ulazili su: Jan Kšištof Bjelecki, bivši premijer Republike Poljske, do januara 2010. predsednik PEKAO AD Banke, zatim predsedavajući Privrednog veća, prof. Marek Buđinjski (Marek Budzyński), arhitekta, profesor na Varšavskoj politehnici, prof. Andžej Buko (Andrzej Buko), direktor Instituta za arheologiju i etnologiju Poljske akademije nauka, Pavel Jaskanis (Paweł Jaskanis), direktor Muzeja palate u Vilanovu (u odboru od oktobra 2010), prof. Džek Loman (Jack Lohman), direktor Londonskog muzeja, predsednik Odbora, prof. Karol Mišlivjec (Karol Mysliviec), upravnik Zavoda za arheologiju Sredozemlja Poljske akademije nauka, prof. Vitold Orlovski (Witold Orłowski), direktor Poslovne škole Varšavske politehnike i glavni savetnik *Pricewaterhouse Coopers* za Poljsku, Anda Rotenberg (Anda Rottenberg), nekadašnja direktorka Nacionalne umetničke galerije Zahenta (povukla se iz odbora u proleće 2010), prof. Andžej Rotermund, direktor Kraljevskog zamka u Varšavi, prof. Stanislav Soltisinjski (Stanisław Sołtysiński), penzionisani profesor Univerziteta Adam Mickjevič, pravnik, prof. Vojćeh Suhocki (Wojciech Suchocki), profesor Univerziteta Adam Mickjevič i direktor Narodnog muzeja u Poznanju, Aldona Vejhart (Aldona Wejchert), predsednik Nadzornog odbora *Multikino AD*, Tomaš Vrublevski (Tomasz Wróblewski), glavni urednik lista *Đenjik – Gazeta prawna*, Tadeuš Zjelnjevič (Tadeusz Zielniewicz), direktor muzeja Kraljevske Lazjenki u Varšavi (u odboru od oktobra 2010 do februara 2011). Kakav zaključak može da se izvuče letimično gledajući taj sastav? Pre svega upada u oči prisustvo čak četvorice direktora javnih muzeja koji su finansirani iz istog izvora kao i Narodni muzej, to jest Ministarstva za kulturu, između ostalog čak trojica iz Varšave. Pošto je Savetodavni odbor institucija koja nadzire rad Muzeja, iz toga proističe da deo tog nadzora vrše direktori konkurentskih institucija, koji po novac kucaju na ista vrata u Palati Potockih na Krakovskom Pšedmješću, na koja kuca i Narodni muzej. To je, u suštini, dosta neobična konstrukcija, šizofrena, koja, najzad, dovodi NMV

u vrlo nepovoljnu situaciju. Uzmimo da je dužnost Odbora da zahteva od državne administracije veće dotacije za Muzej. Direktori drugih muzeja koji vode i daju legitimitet toj vrsti delanja došli bi u očit sukob interesa i morali bi da biraju između interesa institucije čiji su direktori, i one u čijem Savetodavnom odboru zasedaju. Štaviše, ocenjujući program Muzeja de facto ocenjuju svog konkurenta, što znači da ne moraju biti zainteresovani da taj program bude atraktivan, jer bi to moglo da potisne u drugi plan njihove sopstvene institucije. Peti direktor muzeja, prof. Loman, zasigurno nije imao takvu dilemu. Ti muzeji, londonski i varšavski, nisu konkurenti jedan drugom. Ali prof. Loman takođe je član tima eksperata koji pripremaju novu izložbu Muzeja Čartoriskih, kojom upravlja Fondacija Čartoriskih. Sledeći član tog tima je prof. Andžej Rotermund⁴⁷. Iz mnogih novinskih članaka poznato je da je Fondacija u oštrom sporu sa Narodnim muzejom u Krakovu i da razmatra povlačenje zbirke iz Krakova⁴⁸. Možda u tom kontekstu treba posmatrati posetu Adama Zamojskog, predsednika uprave Fondacije koji mi se u jednom trenutku obratio s pitanjem da li bi Narodni muzej u Varšavi bio zainteresovan da učestvuje u radovima na novom sedištu Muzeja Čartoriskih i da mi budemo pokrovitelji. Obećavao je mogućnost objedinjavanja zbirke Čartoriskih, kao i dugoročne depozite nekoliko objekata koji su trenutno vlasništvo pojedinih američkih muzeja. Shvatio sam to kao mogućnost naše prednosti u odnosu na krakovski i poznanjski muzej (deo istorijske zbirke Čartoriskih jesu goluhovske⁴⁹ – njima administrira Narodni muzej u Poznanju). Pitanje koje se na ovom mestu nameće je pitanje da li i kakvu ulogu je odigrao u tom sondiranju prof. Loman, predsednik Savetodavnog odbora NMV? Možda nikakvu; možda to uopšte nema nekog značaja, ali nejasno stanje, konflikti interesa, uvlačenje čak predsednika odbora u rad institucije koja je u suštini konkurentna, sasvim sigurno svedoče, u najmanju ruku, o slabim kadrovskim mogućnostima muzealaca.

Drugi zaključak koji se nameće je znatan broj ljudi povezanih sa ekonomijom i biznisom. Sem prof. Orlovskog, Jana Kšištofa Bjeleckog, Aldone Vejhart, u taj krug može da se uvrsti prof. Stanislaw Soltinski, istaknuti ekspert u oblasti građanskog

47 <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/prawe/fundacjaf.htm>

48 Up. između ostalog Dorota Jarecka, *Gazeta Viborča*, 15.01.2011. str. 13

49 Zamak u Goluhovu iz XVI veka pripada Narodnom muzeju u Poznanju. – (Prim. prev.)

prava, trgovačkog, privrednog zakonodavstva. Činjenica je da njihovo mišljenje definišu ekonomski parametri interpretacije društvenih pojava, između ostalog kulture, mada uopšte nisu svi tako doktrinarno formulisali taj tip pogleda. U Odboru su sedela dvojica arheologa, jedan arhitekta i jedan novinar, ali u suštini te dve, već pomenute profesionalne grupe, direktori muzeja i ekonomisti, dominirali su u sastavu Odbora.

Pošto me je Odbor primio na mesto direktora na osnovu nacrtu vizije kritičkog muzeja i organizacione reforme, najpre sam naišao na simpatije, pa ipak, prilično rano javili su se problemi zbog neprecizno definisane kompetencije i odgovornosti za instituciju. S jedne strane bilo je Ministarstvo koje finansira Muzej, s druge Savetodavni odbor, sačinjen od delimično mojih konkurenata, koji su se ipak razumeli u materiju, ali i ekonomista i biznismena koji pak nisu mnogo znali o specifičnosti muzeja. Nastao je spor o tome šta znači “držati nadzor”. U pravnim aktima bilo je dosta skromno napisano da Odbor treba da ocenjuje godišnje izveštaje i da daje mišljenje o godišnjem planu rada, ali njegova želja za vlašću pokazala se povelikom. Nekim članovima je manje bilo stalo do vršenja direktne kontrole nad Muzejom, ali su zato bili vrlo osetljivi ako bi naslutili da se takva njihova uloga dovodi u pitanje. Jedan od njih je rekao: “Razbesnelo nas je to što je (Pjotrovski – P.P.) pokušao da svede Odbor na ulogu konsultativnog tela”⁵⁰. Takve tenzije pojavljivale su se često *expressis verbis* nakon zasedanja. Problem je bio dosta ozbiljan, pošto su neki članovi Odbora kulturu shvatali u kategorijama zabave i komercijale. Jedan od njih je konstatovao: “Umesto da pripremi listu komercijalnih izložbi, on (Pjotr Pjotrovski) je radikalizovao program kritičkog muzeja”⁵¹. Takvi “saveti” u najbolju ruku su mogli da me čude, pošto ti koji su tako govorili, nisu se potrudili čak ni da pročitaju moj ekspozicije na osnovu kog mi je ponuđen angažman.

Kakav je bio smisao postojanja Odbora? Za to smo imali sopstveni, konkretan predlog. Na jednom skupu krajem 2009, početkom 2010. godine rekao sam da očekujem da će se Odbor zauzeti za poboljšanje materijalne situacije Muzeja. Poenta nije bila u tome da članovi odbora otvore sopstvene novčanike, mada ne bih imao ništa protiv toga; trebalo je da to učine institucije koje su oni predstavljali (podsetiću

50 Jacek Tomczuk, *Raport z pola bitwy*, Pšekruj, 19. 10. 2010, str. 43.

51 Ibid. str. 43

da je Aldona Vejhart predsednik Nazdornog odbora Multikina, a Jan Kšištof Bjelecki je u to vreme bio predsednik banke PEKAO AD). Odbor je ipak hteo da bude nešto drugo. Hteli su da upravljaju Muzejom tako što će da izdaju naređenja, a da pri tom ne snose nikakvu odgovornost, čak ni rizik. Zakonsku odgovornost za delatnost muzeja snosi ipak direktor i samo direktor. Ta se odgovornost ne može – u svetlu poljskog zakonodavstva – podeliti, čak ni sa Savetodavnim odborom. Štaviše, predložio sam profesoru Lomanu da u Odbor uvede takozvane strateške sponzore Muzeja, predsednike fondacije koja je podržala nedavno osvežavanje fonda muzeja delima savremene umetnosti, kao i naftnu kompaniju Orlen i Polkomtel koji su davali zaista velike sume novca. Odlučno je odbio. Možda se nisu uklapali u njegovu predstavu Odbora kao tela od javnog značaja; možda se plašio da će realni upliv na situaciju imati upravo ovi sponzori, novi članovi Odbora, na račun starih koji su držali novčanike zatvorene. To je bio vrlo važan detalj u definiciji identiteta Odbora i naših uzajamnih odnosa. Ako Odbor nije nameravao da preuzme nikakvu realnu odgovornost za instituciju, nisam bio rad da mu priznam status čak ni kao vršioca konsultativne uloge. Jer Odbor je, po mom mišljenju, dužan da se drži ranije već navedenih doslovnih zakonskih propisa i pravilnika, i ničega van toga. Samo za to je imao pravne osnove.

Zašto je ministar kulture uopšte i ustanovio Odbor? Kad je reč o formiranju analognog tela u Kraljevskom zamku motivi su bili racionalni; u slučaju NMV ne baš sasvim jasni. Moglo bi se pretpostaviti da je ministar hteo da skinе brigu s vrata i ustanovio je Odbor koji će da kuburi s izborom direktora i da za to snosi odgovornost, što se do izvesne mere zaista i desilo. U suštini, mora da se osećao iznevereno, pošto je, doduše, Odbor izabrao direktora, ali je posle petnaest meseci hteo da ga smeni (da nisam podneo ostavku, smenili bi me 28. oktobra⁵²). Naravno, ministar je opet morao da čeka, sve dok prof. Loman ne organizuje sledeći konkurs, ali nije bio siguran da će do toga doći i – pre svega – kada će do toga doći. Džek Loman je, naravno, imao takve ambicije, ali ministar je neumoljivo postavio stvar: predložio je dr Agnješku Moravinjsku i Odbor, praktično, nije imao izlaza. Čemu, dakle, Odbor kad je ionako ministar morao da donese odluku, da vodi konsultacije i tako dalje? Muzej nije dobio od njega ni materijalni, ni intelektualni,

52 Ibid. str. 44.

ni organizacioni doprinos... umesto toga ambicije za vršenjem vlasti, pre svega prof. Lomana, zagovornika mog brzog smenjivanja s mesta direktora, "da bi signalizirao kako se vlada nad situacijom"⁵³.

Tvrdim da je ideološki konflikt bio jedna od okosnica sukoba u NMV i sukoba s Savetodavnim odborom. Štampa nije pridala tome naročitu pažnju. Jedino je Igor Stokfiševski iz Kritike Politične podvukao tenzije koje imaju svetonazorni karakter kao ključni za čitavu priču⁵⁴. Nešto kasnije objavljena je izvanredna analiza Magdalene Radomske, u kojoj autorka duboko analizira političku ili teorijsku stranu spora. Prirodu tog spora objašnjava terminom *hacking*, koji, sledstveno Marku Zuckerbergu, osnivaču Fejsbuka i junaku filma *Social Network*, definiše kao dozvolu za upadanje u sistem zato da bi ga popravio. Shodno tome, koncepcija kritičkog muzeja bila je, prema Radomskoj, upravo takvo "pozitivno provaljivanje" i, u tom smislu, pokušaj da se popravi muzejski sistem u Poljskoj. Suština, pak, tog hakovanja trebalo je da bude sistem trajnog monitoringa važnosti muzeja, brige da njegova značenja ne okoštaju, ne odrode se i ostanu tako bez svoje tobožnje "organske prirode". Takva koncepcija izjednačava se sa povratkom političnosti koja stoji nasuprot bezideološkoj, postpolitičkoj viziji društvenog prostora. Pošto ipak sistem nije mogao da se popravi, tvrdi Radomska, ostavka direktora nije odstupanje od koncepcije, nego njena posledica. Zarad pravilne ocene toga što se dogodilo, ona upotrebljava pojam "izgubljene stvari" koju, shodno formulaciji Slavoja Žižeka, treba "uporno gubiti". Sledi zaključak da projekat kritičkog muzeja nije *causa finita*, nego *causa locuta*⁵⁵.

Držeći se te perspektive, pokušaću taj problem da definišem s nešto drugačije strane, rekao bih taktičke, odlažući načas diskusiju teorijskog karaktera. Ako prihvatimo tri modela muzeja: muzej-hram (konzervativan model), muzej-zabava (komercijalan, u suštini populistički muzej), kao i muzej-forum (kritički, demokratski muzej), u Savetodavnom odboru došlo je do saveza između pristalica prvog i drugog modela protiv modela kritičkog muzeja – kritički muzej ostao je

53 Ibid. str. 43.

54 Igor Stokfiszewski, *Jestem za muzeum krytycznym*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/StokfiszewskiJestemzamuzeumkrytycznym/menuid-305.html>

55 Magdalena Radomska, *Muzealny hacking, causa locuta* „Czas Kultury” br. 5, 2010, str. 100-107.

bez svojih pristalica na sastanku Savetodavnog odbora održanog 7. oktobra 2010. godine. Zvanični protokol tog sastanka nemam na raspolaganju, pošto je predsednik Odbora odbio da ga učini dostupnim u štampanom obliku. Odbio je, uopšte, da da konkretne uzroke za odbacivanje naše *Strategije* izlažući se opasnosti da će mu biti zamereno netransparentno donošenje odluke u vezi sa funkcionisanjem javne institucije nad kojom građani imaju ustavno pravo društvene kontrole, a koja nije zaštićena ni trgovinskim pravom niti državnim tajnom. Budući da ne raspolazem tim materijalom, rekonstrukciju načela moguće je izvršiti samo na osnovu posrednih materijala, pre svega na osnovu sopstvenog iskustva stečenog na drugim sastancima Odbora, kojima sam prisustvovao, kao i na bazi pisanih izvora, formulisanih u nekim drugim prilikama. Pristalica komercijalnog muzeja izgleda da je Jan Kšištof Bjelecki. On je više puta ispoljavao uverenje da muzej treba pre svega da misli u kategorijama popularnosti, koja, po njegovom mišljenju, očevidno može uticati na bolju prodaju ulaznica, veći dohodak, a tome, takođe služe i druge, uglavnom korporativne priredbe organizovane u Muzeju. I upravo tom politički konjunktornom trendu trebalo je da posluži postulat o intenziviranju proslave 600-godišnjice bitke kod Grunvalda, i po njegovom mišljenju, pristup NMV tom događaju bio je neuverljiv i za duh nacije⁵⁶ preslab. U profesoru Vojćehu Suhockom video sam, pre svega, pristalicu konzervativne koncepcije muzeja. Tu koncepciju je sigurno lakše dekonstruisati, pošto se Suhocki na tu temu češće izjašnjava. Češće ne znači često, a ni opširno. Pošto je 2000. godine došao na mesto direktora Narodnog muzeja u Poznanju, u intervjuu koji je dao lokalnom poznanjskom izdanju *Gazete viorčę*, samo je zaključio da muzej treba da se “vрати u normalno stanje”, pri čemu je obećao da će razrađenu koncepciju predstaviti za mesec dana i predložio je novinarki da mu se tada i javi⁵⁷. Možda ona nije iskoristila taj poziv, pošto se takvo saopštenje još nije pojavilo. Štaviše, Narodni muzej u Poznanju kojim upravlja prof. Suhocki ne poseduje čak ni u skromnom obimu ono što je NMV pripremio u formi dokumenta na 108 strana, zvanog *Strategija razvoja...* Formalno, dakle, ne zna se

56 Protokol sa Trinaeste sednice Savetodavnog odbora Narodnog muzeja u Varšavi, održane 25. februara 2010. godine, objavljen u materijalima sa skupova Savetodavnog odbora dana 10.06.2010, str. 11.

57 Jolanta Brózda, *Wpierw porozmawiam* (intervju s prof. Vojćehom Suhockim, novim direktorom Narodnog muzeja u Poznanju), *Gazeta viorčę* – Poznanj, 02.12. 2000. str. 7.

kakva je strategija te institucije, s njenom originalnom vizijom i misijom. Možda ipak samo “normalno stanje”? Ali šta znači “normalno stanje”? Koja “norma” to određuje? Jasniji uvid u taj pogled može da bude saopštenje prof. Suhockog u vidu referata koji je pročitao na Kongresu poljske kulture u septembru 2009, kao i na konferenciji “Muzej XXI veka” u Gnjeznu, u manje-više istom vremenu⁵⁸.

Okosnica izlaganja Suhockog, koja muzej definiše, skoncentrisana je oko tri pojma: Umetnost (s velikim “U”), sećanja ili mesta (ostali pojmovi pisani su malim slovom). Najviše ima govora o umetnosti, što svedoči o njenoj ključnoj ulozi. Njenu definiciju crpe Suhocki iz čuvene tautološke koncepcije Ada Rajnharda: “Umetnost-kao-umetnost i sve drugo je sve drugo”⁵⁹. Citiram, uostalom, samo deo izjava američkog umetnika koje je objavio Lešek Brogovski, izostavljajući druge, kritičkog karaktera, u kojima umetnik napada institucije kulture, između ostalog Museum of Modern Art. Pa ipak, ne mislim da Rajnhardove kritičke poglede u tekstovima kao što je “Naredna revolucija u umetnosti”⁶⁰ Suhocki nije prihvatao. Baš naprotiv. Najbliža mu je ipak Rajnhardova izjava da je “jedino mesto za umetnost-kao-umetnost jeste muzej lepih umetnosti”⁶¹. Da podvučemo: “muzej lepih umetnosti” u originalu “Museum of Fine Arts”, a ne nečeg drugog, recimo savremene, ili moderne umetnosti. To je vrlo značajna razlika. Suhocki ispisuje tu koncepciju koristeći se jezikom Martina Hajdegera⁶² koji izuzetno dobro poznaje. Ostalim pojmovima kojima definiše muzej, pojmovima “sećanja” i “mesta”, posvećuje znatno manje pažnje, što ne znači da na tu temu ima manje toga da kaže, nego samo

58 Wojciech Suchocki, *Losy jeszcze się wazą*, v: Andrzej Rottermund (ured.), *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23-25.09.2009*, Warszawa: Arx Regia, 2010, str. 27-33. Up. Takođe: Wojciech Suchocki, *Elegia na odejście? V*: (Gerard Radecki, Andrzej Tomaszewski (ured.), *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materijaly z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego Polski Komitet Narodowy ICOM. Gniezno, 25-27.11. 2009*, Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego, 2010, str. 21-28.

59 Ad Rajnhard, *Sztuka-jako-sztuka*, prevod Lešek Brogovski, v: Leszek Brogovski u : Leszek Brogovski, *Ad Rajnhart*, Gdańsk: Informator Związku Polskich Artystów Fotografików, 1984, str. 71-74 (originalno: „Art-as-Art”, *Studio International*, decembar 1962).

60 Ibid. str. 82-85.

61 Ibid. str. 72.

62 Vojćeh Suhocki je autor izvanredne knjige: Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, UAM, 1996.

to da ekonomičnost kongresnog referata podrazumeva hijerarhijski koncipirano izlaganje. Bilo kako bilo, mislim da će za Suhockog biti kompliment ako kažem da je to konzervativna koncepcija muzeja, možda čak radikalno konzervativna.

Suprotnost tome predstavlja muzej-forum. U pismu upućenom Savetodavnom odboru, u komentaru naše vizije, je napisao: “Pomeranje (konceptije NMV – P.P.) u pravcu foruma budi sumnje – koliko jednostavne, toliko i principijelne. ‘Tih foruma je kod nas tušta i tma’ moglo bi se reći, dok pak muzeja koji bi ostali muzeji... – to je pitanje, a ujedno i izazov”⁶³. Suština problema Savetodavnog odbora NMV u tome je što se on često poziva na Žana Klera koji kritički ocenjuje komercijalni muzej (uzgred rečeno, odbacuje i koncepciju muzeja-foruma). Zašto su se ujedinile pristalice muzeja-hrama i muzeja-razonode, konzervativci i populisti, pobornici rafiniranog intelektualizma i pristalice komercijalizacije kulture? Zašto u Savetodavnom odboru, gledano iz obrnute perspektive, zagovornici muzeja-hrama nisu zaštitili muzej-forum od glasnogovornika muzeja-razonode, kad je već koncepcija hrama fundamentalno drugačija od komercijalne koncepcije? To je osnovno pitanje.

Pa ipak, može izgledati da je to što vezuje muzej-forum s muzejom-hramom – odbrana kulture, intelektualnog karaktera muzeja, ozbiljnosti institucije, nepristajanje na pretvaranje institucije u tematski park, karnevalsku zabavu, mesto prigodne svetkovine, marketinške prodaje simboličnog kapitala, tretiranje rada muzeja kao “proizvodnje”, kao industrije zabave i slično. U tom smislu konzervativci i demokrate imaju zajedničkog protivnika. Kada profesor Suhocki kritikuje svog prethodnika u NM u Poznanju, prof. Konstantina Kalinovskog, on mu u gorenavedenom saopštenju zamera da instituciju podređuje zahtevima promocije i marketinga, da muzej i njegove vrednosti podređuje parametrima konzumerske kulture. Pa ipak, svaki taktički savez sklopi se uvek na principu “manjeg zla”, a ne na pozitivnim vrednostima. Ono što je zajednička crta negativnom ishodištu konzervativaca i populista – jeste ideološka deklaracija kritičkog muzeja i otkrivanje političke pozadine idejnih protivnika (muzeja-hrama i muzeja-razonode) – što je posledica teorijske osnove, te koncepcije nove muzeologije. Pristalice muzeja-razonode i muzeja-hrama poriču ideološku vrednost pojmova koje propagiraju,

63 Arhiv autora.

poriču ideološku vrednost muzejske prakse, poriču političke funkcije muzeja. Te se pristalice skrivaju iza navodno svetonazorno neutralnog pojma muzeja koje su same definisale. Otkrivanje političkog i ideološkog karaktera kako visoke kulture (konzervativizam), tako i niske (populizam) veća je opasnost za identitet i jednih i drugih, nego što je to opasnost koju povlače za sobom programske razlike koje ih razdvajaju. Jedan od već citiranih članova Savetodavnog odbora rekao je da je Odbor veoma uznemiren političkim programom Muzeja koji smo predložili⁶⁴. Shvatanje o deideologizaciji muzejskog programa izrekli su neki članovi Odbora za vreme savetovanja, između ostalog Jan Kšištof Bjelecki i prof. Marek Buđinjski⁶⁵. Takve tvrdnje u suštini su dosta problematične u svetlu znanja o muzejima koja dolaze iz muzeologije; svaki program muzeja kao javne institucije po definiciji je politički, pa i program komercijalnog, populističkog muzeja, usmerenog na rasonodu i dobit. Političke prirode je i program muzeja-hrama, muzeja orijentisanog na konzerviranje prošlosti, muzeja-mauzoleja, što bi rekao Teodor Adorno. O tome je bilo govora u prvom delu knjige. Razlika je u tome što tamošnje koncepcije skrivaju svoj politički karakter, dok naša, koncepcija muzeja-foruma, govori o tome direktno, i često kritički denaturalizuje muzej kao navodno apolitičnu instituciju. Autor tih reči, ko god on bio, nije čak ni pročitao moj ekspozicije, na osnovu kog sam bio primljen na mesto direktora muzeja. Podsetiću na to da smo krilaticu “kritički muzej” ponavljali prilikom svakog okupljanja Savetodavnog odbora. Dana 25. februara 2010. godine odobrio ju je upravo taj Odbor, što se vidi iz rečenice zabeležene u protokolu: “Članovi odbora su po redu **prihvatili** (originalno boldovanje) Nacrt programa Narodnog muzeja u Varšavi. Odbor je rešio da **potvrdi** dokument na sledećem zasedanju pošto pribavi mišljenje o dokumentu od članova odbora koji zasedanju ne prisustvuju⁶⁶. I to nije učinjeno iz ideoloških razloga koji su sigurno uznemirili pomenutog člana Odbora.

Da li je konflikt s radnicima Muzeja, s kustosima imao nekog značaja u toj igri?

64 Jacek Tomczuk, *Raport z pola bitwy*, list “Pšekruj”, op. cit. str. 43

65 “Protokol sa 14. sednice Savetodavnog odbora NMV od 10. 06. 2010”, objavljen u materijalima skupa Savetodavnog odbora od 15.07.2010, str. 10.

66 “Protokol sa 13. sednice Savetodavnog odbora NMV od 25.02.2010”, objavljen u materijalima sastanka Savetodavnog odbora dana 10.06.2010. str. 12.

Naravno da jeste. Jan Kšištof Bjelecki rekao je za list Pšekruij da je “video mnoge firme koje su reformisane, ali nikoga ko je tako brzo kao Pjotrovski krenuo u rat sa svima: kustosima, konzervatorima, čak i obezbeđenjem“ (ovo je već konfabulacija bivšeg premijera – P.P.). Kao da mu to nije bilo dovoljno, sem sporova s radnicima, počeo je još i bitku za umetnički program Muzeja⁶⁷. Bjelecki sigurno nije znao sve, možda je to bilo premalo da bi tačno ocenio situaciju, o kojoj se autoritativno izjašnjava. Osnovni konflikt nije konflikt radnog karaktera, nego upravo programski. Muzej je trebalo reformisati ne zarad same reforme efektivnosti (u takvoj situaciji bila bi to neoliberalna strategija), već samo zarad promene njegovog programskog identiteta. Muzej nije fabrika dugmadi orijentisana na produktivnost, već institucija intelektualne kulture čija reputacija nije materijalna produkcija kapitala, već distribucija znanja, simboličkog kapitala. Bjelecki je možda ravnodušan prema idejnim osnovama, sistemima vrednosti, uverenjima, programima i slično; možda je i za njega najvažnija efektivnost, pa zbog unapređenja efektivnosti treba odustati od programa i sklapati saveze i menjati mišljenje. Za mene je ipak primaran bio “umetnički program”, i prihvatio sam rad u Muzeju samo zato da bih ga realizovao. Bjelecki možda shvata da je biti direktor vrednost sama po sebi, ali možda ne razume da je ideja važnija, jer je položaj instrument ideje, a ne obrnuto.

Sukob s kustosima i konzervatorima (sukoba s čuvarima se ne sećam) bio je važan element partije koju sam odigrao sa Savetodavnim odborom, on ga je i isprovocirao. Sukob je eskalirao u leto 2010, što je bilo posledica nedonošenja odluke Savetodavnog odbora da se podrže reforme. Da bi se program kritičkog muzeja realizovao i da bi se reforme sprovele – sukob se nije mogao izbeći. Svi su to savršeno dobro znali. Odbor je bio dužan da stane na stranu direktora, pošto ga je na to mesto i izabrao. Dana 10. juna, 2010. godine, međutim, kada je Kolegijum kustosa zatražio moju ostavku (treba naglasiti da je to bilo na dan otvaranja izložbe *Ars Homo Erotica*), Odbor je izdao zagonetno saopštenje iz kojeg ništa konkretno nije proisticalo, a sigurno ne podrška direktoru. Iz tog saopštenja više je proisticalo povlačenje Odbora od davanja direktoru podrške. Tako su ga pročitali i kustosi. Sukob se, u vezi s tim, više zaoštrio nego što je popustio. Posle mesec dana, polovinom jula – ovog puta povodom 600-godišnjice bitke kod Grunvalda

67 Jacek Tomczuk *Raport z pola bitwy* “Pšekruij” op.cit. str. 43.

– bio je to već veoma ozbiljan sukob, a Odbor se ponašao još provokativnije. Ne samo što nije podržao direktora, nego se stavio na stranu kustosa. U svom uobičajenom, lakonskom saopštenju “preporučio je direktoru da izradi strategiju s ključnim meritornim radnicima Muzeja”. Za kustose to je bio zvaničan signal za napad koji je, u suštini, nastupio u masovnom obliku u vidu mnoštva kolektivnih i individualnih pisama na adresu Odbora, nekoliko dana pre njegovog zasedanja. Pošto mi je “izdao nalog” koji je nemoguće bilo izvesti, Odbor je savršeno znao šta radi. Znao je da ne samo što takva mogućnost ne postoji, nego je bio svestan toga da je moj projekat rešavanja konflikta bio dijametralno suprotan od “preporučenog”. Nameravao sam da sprovedem novi organizacioni Pravilnik NMV u kojem bi bila promenjena struktura funkcionisanja Muzeja. Uporedo s novim poslovníkom, nastupila bi i promena upravljačkih kadrova srednje lestvice, koja se regrutuje kako iznutra, iz samog Muzeja (uprkos prividima, jedna grupa radnika je ispotiha podržavala reformu), i spolja. Deo starog kadra morao bi da napusti svoje položaje. Savetodavni odbor namerno nije uzeo u obzir još jednu činjenicu, naime – Muzej je radio. Nije bilo nikakvih kašnjenja u izvršavanju zadataka. Inventarisanje, koje je trebalo da bude završeno u septembru 2011, a taj termin je propisala Državna revizorska institucija, teklo je punom parom, kao nikad ranije, a program izgradnje elektronskog inventara zbirke, kao i digitalizacija muzealija, započeti u martu 2010, okončani su na vreme (finalizacija, predviđena za decembar 2010. godine, u tom roku i ostvarena). Izložbe su bile pripremljene. Katalozi su izlazili na vreme, što ranije nije bilo pravilo. Nije zabeležen nikakav objektivni razlog za nemir, programska debata, brojne peticije i protesti nisu remetili muzejski rad. Dakle, potpuno ignorisanje tog stanja stvari, kao i moj projekat za rešavanje konflikta, dokaz su da je Savetodavnom odboru konflikt išao naruku, jer je iz ideoloških pobuda ili zbog svojih ambicija, kao što sam već rekao, odlučio da povuče odluku o mom postavljenju u Muzej. Iz članka koji sam više puta citirao, a koji je objavljen u listu Pšekruj, to je jednoznačno proisticalo. Jedan od članova Odbora rekao je: “To što ne prihvatamo strategiju Pjetrovskog – bila je naša odluka još pre zasedanja, dok smo vodili e-mail prepisku.”⁶⁸

68 Ibid. str. 43.

3. KRIZA MUZEJA?

Nesvršetak

Pitanja koja na svršetku ili nesvršetku želim da postavim glase – da li je moguće održati tradicionalno shvaćenu formulu enciklopedijskog muzeja, zvanog *universal survey museum*, formulu oblikovanu u kontekstu muzeja-hrama? Ne podseća li nas institucionalna kritika nove muzeologije na neophodnost radikalne rekonstrukcije muzejske prakse? Da li je održiv tradicionalni muzej sada, kada raspoložemo znanjima do kojih smo došli tokom proučavanja kritike muzeja od kraja šezdesetih godina XX veka? Jednom rečju – možemo li sebi dopustiti da kritičke studije muzeja ignorišemo i da muzej ne menjamo? S druge, pak, strane stoji pitanje: ne podrivaju li omasovljeni turistički pokret i razvoj muzeja usmeren na industriju slobodnog vremena ili rasonodu ideju muzeja-hrama, ideju konzervativnog muzeja? Može li konzervativna koncepcija muzeja biti efikasno oruđe odbrane muzeja od konzumerističke kulture, od političke instrumentalizacije, od toga što muzej zaposeda globalna ekonomija? Dakle: ne primoravaju li nas ta dva procesa – protivrečna, ali ujedno i komplementarna – da tražimo formulu koja će nas zaštititi i istovremeno muzej razvijati u pravcu intelektualnih vrednosti, izgraditi instituciju koja će biti sposobna da se suprotstavi promenama do kojih dolazi u svetu? Drugim rečima: da li ideja kritičkog muzeja može da izađe u susret izazovima tog tipa? Tih nekoliko pitanja želeo sam da postavim na svršetku ili nesvršetku.

Ta pitanja nisu nikakva novina. Postavlja ih veliki broj istraživača, pa i oni koji su pomenuti na stranicama ove knjige. Jedna od njih je Dženet Marstin, čijim zapažanjem ova knjiga počinje. U uvodu dela koje je priredila, ona podvlači dva alternativna scenarija buduće muzejske prakse: skeptični i optimistički¹. Skeptični scenario temelji se na uverenju da retorika promena – kojom se muzeji često služe – ne proizvodi realnu promenu. Takav zaključak objašnjava se odsustvom prevrednovanja muzejske politike u odnosu na gledaoce, koji se sve vreme iskazuju kroz broj posetilaca, a ne kao društveni i kulturno izdiferencirani organizam. U toj problematici – po mišljenju skeptika – vlada i dalje jedan isti redosled postupaka. Takva politika muzeja rezultat je odsustva dijaloga između kustosa i muzejskih edukatora, koji, načelno, imaju bolji uvid u stvarne kulturne potrebe društva, ali i neuzimanja u obzir njihovog mišljenja prilikom koncipiranja izlagačke politike. Optimistički scenario, pak, pretpostavlja promene koje dovode do razlikovanja muzejske publike, do politike institucije koja će biti otvorena u pravcu onoga što je Dženet Marstin u svom tekstu ranije nazvala postmuzej², oslanjajući se na tekstove Andreasa Hajsena (Andreas Huyssen) i Ajlin Huper-Grinhil. Postmuzej je institucija otvorena za okolinu, društveno i institucionalno “susedstvo” (lokalne galerije, udruženja, škole, kulturni i etnički karakter mesta itd.), u manjoj meri, međutim, za enciklopedijski, univerzalni identitet. Polazna tačka postmuzejskog izlagačkog i kolekcionarskog programa nije globalni, nego lokalni registar. Ključ promena treba, dakle, da budu rekonstruisani odnosi između muzeja i publike, i uključivanje distinkcije tog odnosa u delokrug muzeja. To će omogućiti popuštanje stabilizovanih društvenih struktura, baziranih na hijerarhijskim elitama koje muzeji tradicionalno podržavaju. Hans Belting zatim prenosi taj argument na drugi nivo³. On je svestan toga da je budućnost muzeja, kao i svaka budućnost,

1 Janet Marstine, *Introduction*, Janet Marstine (ured.), *New Museum. Theory and Practice*, Blackwell Publishing, 2006, str. 25-31.

2 Ibid., str. 19-21. Up.: Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London: Routledge, 1995, str. 13-36; Eileen Hooper-Greenhill, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, New York/London: Routledge, 2001.

3 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, kod: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, str. 30-37.

u suštini, nepredvidljiva. Uveren je, međutim, u to da muzej mora da ide putem koji trenutno postavlja savremena umetnost koja je jednoznačno globalna. Muzej – po njegovom mišljenju – mora da pomiri svoj lokalni karakter s tendencijom reprezentovanja diferencijacije svetske baštine, odbacujući pri tom univerzalističke koncepcije hegemonije kulture Zapada. U suštini, Beltingovi argumenti usmereni su na stvaranje političkog foruma od muzeja, foruma koji polemiše sa sopstvenom univerzalnom, modernističkom tradicijom, i ujedno otvorenog za raznorodnost sveta i pluralizam kultura. Polazna tačka bila bi rušenje barijere između tradicije etnografskog i umetničkog muzeja, na istom principu kao što se savremeni umetnici klone kategorija koje su uvele s jedne strane istorija umetnosti, a s druge etnologija. Taj pokret se vezuje za eksponiranje heterogenog identiteta na način koji odbacuje istovremeno formalne istorijsko-umetničke okvire analize dela kao i instrumente suštinskog, etničkog identiteta stvaralaca koji vode poreklo sa takozvanog globalnog juga⁴. Jednom rečju, postetnička ili postumetnička osnova savremenih stvaralaca predstavlja najozbiljniji izazov ali i šansu koja stoji pred savremenim enciklopedijskim muzejom.

Muzeji, naravno, brane svoj položaj. Belting navodi deklaraciju jedanaest najvažnijih metropolitiskih muzeja koji se trude da promene valjanost univerzalističkih vrednosti. Ako je u tradiciji te vrste institucije primalac njene univerzalističke poruke bio gledalac kolonijalne metropole, tako i sada, u epohi postkolonijalnog i masovnog turizma trebalo bi da to bude svetski gledalac: svetski muzej za svet – glasi apel⁵. U pozadini toga stoji uverenje o svetu kao univerzalnom jedinstvu, o univerzalizmu koji se oblikuje na nivou opšteljudskih vrednosti. Takva ideologija, međutim, skriva ne samo zapadnu hegemoniju, nego i globalnu ekonomsku računicu čiji je najspektakularniji primer muzej džinovskih dimenzija (Gughenajm i Luvr) u Abu Dabiju.

Nema ni najmanje sumnje da politika i ekonomija (ako te sfere uopšte možemo razdvajati) predstavljaju načelni kontekst izgradnje muzejskih filijala na veštačkim ostrvima Emirata. Ogroman novac koji je u taj projekat uložen, ambicije za političkom dominacijom (Francuske, ako je u pitanju Luvr) u tom regionu

4 Ibid., str. 20-29.

5 Ibid., str. 32-33.

sveta, vladini (francuski) ugovori o zakupu vojne opreme, a takođe korišćenje brenda muzeja, što je slučaj bez presedana, kao i relokacija dela zbirke – potpaljuju kritiku tog projekta na više strana. Jedan od napada je formulisan iz konzervativne pozicije, između ostalog u knjizi Žana Klera “Križa muzeja”⁶, koja je u Poljskoj dobro poznata. Autor je u realizaciji Abu Dabi projekta video opasnost kako za tradicionalno shvatanje umetnosti i njenog muzeja kao mesta kontemplacije dela, mesta doživljaja njegove tajne, svetinje, tako i opasnost za francusku kulturu koja predstavlja navodno otelovljenje univerzalnih vrednosti čiji je oslonac i dan danas Luvr. Proces gubljenja njegovog značaja počinje već u Parizu u kojem masa turista onemogućava iskustvo metafizičkog doživljaja pred slikama velikih majstora. Po Klerovom mišljenju, prodaja marke jednoj de facto privatnoj državi Ujedinjenih Arapskih Emirata, Abu Dabiju, potpomaže te negativne procese. Prateću pojavu čini politička potka – kako iz domena velike politike francuske vlade i njene strategije jačanja hegemonije u tom delu sveta, tako i iz unutrašnje kulturne politike emira, koja, shodno zahtevima islama, a protivrečno vrednostima Zapada, ograničava umetničku slobodu predstavljanja tela. Zbog svega toga, preuzimanje delova zbirke može da bude podvrgnuto cenzuri, što će u krajnjoj liniji dovesti do toga da francuska kultura (to jest zbirke Luvra) postanu oruđe emirove politike, a ne obrnuto. Emir, a ne ministar kulture ili direktor muzeja jeste onaj ko će postati glavni za vođenje muzejske politike Luvra.

U tom smislu, u pogledu francuske legitimizacije represivne politike Emirata, Žan Kler ima, naravno, pravo. Postoje, međutim, dva pitanja koja treba ovde postaviti. Prvo je pragmatične prirode: da li su nacionalistička kulturna politika i konzervativno shvatanje umetnosti i muzeja zaista u stanju da stanu na put procesima čiji će spektakularni, a možda i paradigmatički primer biti Abu Dabi? Drugo pitanje je ideološko: da li konzervativna koncepcija muzeja može da bude idejna osnova njegove rekonstrukcije i prihvatanja izazova koji nosi savremeni svet, pri čemu ovde nemamo na umu samo navedeni primer iz Ujedinjenih Arapskih Emirata? U prvom slučaju sama stvarnost nudi odgovor. Prenoseći debatu na širi plan, prilično jasno vidimo da konzervativizam nije u stanju da zaustavi konzumersku kulturu.

6 Jean Clair, *Kryzys muzeów (Križa muzeja)*, prevod Jan Maria Kłoczowski; Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009.

Njegovi recepti, ponikli na temelju tradicionalno shvaćene umetnosti neubedljivi su, barem u praksi, čak i mnogim konzervativnim direktorima muzeja. Muzeji se komercijalizuju, postaju trgovački centri, kao aerodromi i železničke stanice. U tom smislu počinju da podsećaju na ono što je Mark Ože nazvao „nemesto”⁷ a o čemu u kontekstu muzeja govori Andžej Rotermund⁸. Dovoljno je da kročiš u pomenuti Luvr kroz efektnu, zastakljenu piramidu, i da budeš zbunjen, jer nisi siguran da li ulaziš u umetničku ili u trgovačku galeriju. Konzervativne elite su u grču; štaviše, efikasno flertuju s neoliberalizmom, ideologijom u znatnoj meri odgovornom za komercijalizaciju kulture i gubitak njene metafizičke dimenzije. Manifest Žana Klera, a njegovu knjigu tako treba čitati, reklo bi se da je u praksi neefikasan.

Ovde nastaje svojevrstan paradoks. Kritika institucije, koja datira iz šezdesetih godina, zamerala je muzeju njegov elitizam, petrifikaciju hijerarhijskih društvenih struktura, podržavanje dominantne pozicije elita, pre svega finansijskih elita koje participiranjem u kulturi potvrđuju svoj prestiž. Shodno novoj muzeologiji koja se tada rađala, muzej je bio reakcionarna institucija, oruđe buržoaske kulture i njene političke hegemonije. Tako je naravno i bilo, znamo to iz mnogih empirijskih istraživanja a ne samo iz ideoloških manifesta, kao što je delo Pjera Burdijea (Pierre Bourdieu)⁹. Proces egalitarizacije kulture, ipak, tokom godina, pre svega uz pomoć neoliberala, postao je proces mekdonaldizacije. Moglo bi se reći da na kraju nije loše kad osam i po miliona gledalaca godišnje poseti Luvr. S druge strane, ne mogu se ignorisati argumenti Žana Klera o opasnosti za duhovne vrednosti, kako ih je on nazvao, a ja više volim da ih definišem kao intelektualne. To je, u suštini, proces ne toliko egalitarizacije kulture, koliko njene pauperizacije.

Na drugo, ideološko pitanje, može se, naravno, odgovoriti: „zašto da ne?” Zašto ne treba tražiti argumente protiv pauperizacije kulture i muzejskog populizma u *status quo ante*? Diskusija na ovom polju ipak nije laka, pošto se stručne premise

7 Marc Augé, *Nie-miejsce. Wprowadzenie do atropologii hipernowoczesności*, prevod: Roman Chymkowski, Warszawa: PWN, 2010.

8 Andrzej Rotermund, *Muzeum w procesie przemian* u: Andrzej Rotermund (ured.), *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury 23-25.09.2009*, Warszawa: Arx Regia, 2010, str. 14-15.

9 Uporedi, između ostalog: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, prevod: Piotr Biłos, Warszawa: Scholar, 2005.

mešaju s političkim uverenjima i teško je izaći iz ukletog kruga ideološke borbe u pravcu racionalne argumentacije. Konzervativci, ako su dovoljno otvorena duha, savršeno su svesni promena do kojih dolazi u kulturi i umetnosti u savremenom svetu. Odlično znaju da je savremena (globalna) umetnost koja danas definiše takozvanu umetničku paradigmu daleko drugačija od umetnosti pre sto godina, čak i pre pedeset godina. Stvar je u tome da oni ne prihvataju te promene; u tome ne vide šansu za muzej, nego opasnost. Žele da univerzalističke vrednosti obavezuju, da muzej bude mesto susreta s tajnom, da se muzej štiti od savremene umetnosti koja, umesto da budi metafizičke doživljaje, postaje oruđe globalne kritike isključivanja. Pitanje je, prema tome, potrebno drugačije formulisati: ne – čiji je muzej bolji, nego – kakvi su njegov temelj i njegove obaveze.

Vraćamo se, dakle, ishodištu, pitanju možemo li diskutovati o temeljima muzejske institucije ignorišući tekovine nove muzeologije – kao što čini Žan Kler? Da li možemo sebi dopustiti da kritiku muzeja, koja je tamo sadržana, jednostavno bacimo u smeće? Po mom mišljenju, bilo bi to veoma rizično i podržalo bi pauperizaciju kulture, kao i populističke koncepcije muzeja koje se u znatnoj meri baziraju na nepolitičkoj ili neideološkoj retorici. Nova muzeologija snabdela je oruđem denaturalizaciju i deneutralizaciju muzejske prakse, i ukazala je na opasnosti u praksama muzeja-hrama i muzeja-razonode, kao dvema stranama jednog istog, postpolitičkog procesa.

Da bismo diskusiju sistematizovali svedimo je na tri pitanja: 1) da li promene do kojih dolazi u društvu, ili u društvima, imaju uticaja na debatu o muzeju?; 2) da li promene u savremenoj kulturi i savremenoj umetnosti menjaju optiku viđenja muzeja i provociraju na promenu prakse?; 3) da li rekonstrukcija istorije umetnosti kao discipline, istorijskih istraživanja, debata o novoj istoriji umetnosti, o kraju istorije umetnosti, kritika istorije umetnosti i slično – imaju uticaja na koncepciju savremenog muzeja?

U odgovoru na prvo pitanje najpre napomenimo da je muzej uvek bio vezan za svoju epohu, za društvenu strukturu, za sisteme vrednosti koje je društvo zagovaralo. Javni muzej, koji je predmet našeg interesovanja, u suštini je proizvod XIX veka i građanske demokratije koja je bila u povoju. Muzeji otvoreni za posetioce pojavljuju se u Evropi od kraja XVIII veka i to je potpuno drugi tip institucije od nekadašnje

kraljevske i prinčevske zbirke. One služe novom društvenom sloju, a ne – kao te davnašnje – demonstraciji prestiža i vladarskog sjaja. Često u knjizi citirana Kerol Dankan dokazuje, ubedljivo, rekao bih, da muzeji kojima je svojevrsna paradigma Luvr, nacionalizovana kraljevska zbirka za vreme revolucije, stvaraju nov, demokratski i buržoaski ritual, stvaraju program „postati građaninom”. Njihovo ishodište jesu procesi do kojih dolazi u evropskim društvima onog vremena od kraja XVIII veka¹⁰. Drugačija je povest američkih muzeja, drugačije veze sa društvom koje se razvija na drugoj strani Atlantskog okeana, društvom emigranata. U tom kontekstu bogati patriciji Bostona koji su osnovali prvi američki muzej u drugoj polovini XIX veka (Museum of Fine Arts), zatim Čikaga (Art Institute) i Njujorka (Metropolitan Museum of Art), predstavili su se kao dobročinitelji koji siromašnoj, mladoj i došljačkoj društvenoj zajednici donose visoku kulturu, naglašavajući samim tim svoj prestiž i hegemoniju¹¹. Toni Benet, pak, ukazuje na vrlo konkretnu praksu društva XIX veka, koju naziva „izlagačkim kompleksom”, koja je zajednička osnova stvaranja velikih svetskih, univerzalnih izložbi, kao i muzeja. I jedne i druge¹² stvaraju isti istorijski i društveni mehanizmi. Ajlin Huper-Grinhil ide u drugom pravcu – za Mišelom Fukoom, podvlačeći veze između muzeja i episteme, u ovom slučaju moderne episteme¹³.

U ovim i u mnogim drugim studijama o istoriji muzeja jasno se vidi da je ta institucija povezana sa epohom, da predstavlja njenu emanaciju. Štaviše, vidi se kako je muzej prihvatao izazov koji je data epoha nosila. U to da je savremeni svet drugačiji od sveta XIX veka ne treba valjda nikoga ubeđivati. Dovoljno je pogledati kroz prozor. Zbog čega bi muzeji okretali leđa savremenoj stvarnosti? Zbog čega bi je ignorisali? Zbog čega ne bi išli u susret svetu koji se menja i društvu koje se menja? U suštini bi to bilo protivrečno njihovom poslanju i njihovoj istorijskoj misiji. Iz mnogih studija navedenih u prvom delu knjige proističe da je, istorijski, muzej u javnom vlasništvu bio ne samo hram umetnosti nego takođe i – a možda i pre svega

10 Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, 1995, str. 7-47 [na poljskom jeziku: Carol Duncan *Muzeum sztuki jako rytuał*, prevod: Donata Minorowicz, u: Marija Popčik (ured.) *Muzeum sztuki. Antologija*, Krakov: Universitas, 2005, str. 279-298].

11 Ibid., str. 48-71.

12 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge, 1995.

13 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge, 1992.

– instrument demokratske edukacije, uz sva ograničenja o kojima je bilo reći. U tim razmatranjima moglo bi se ići dalje i pitati: budući da su muzeji već predstavljali deo procesa demokratije u povelju, zašto bi danas – zajedno s razvojem demokratije – odbacivali vrednosti koje karakterišu savremenu demokratiju, barem teorijski, njenu otvorenost za različito, za manjinsko, za još nerazjašnjeno? Konzervativci koji brane *status quo ante* u suštini stvari izneveravaju istorijski oblikovanu misiju muzeja i njene spona sa modernim društvom. Odbrana konzervativnih vrednosti u XXI veku put je koji nikuda ne vodi, a isto se može reći i za pokušaj zaštite koncepcije muzeja – hrama u vremenu gotovo potpune rekonstrukcije sveta.

Vratimo se sada na drugo pitanje: da li promene u kulturi i umetnosti imaju uticaja na pojam muzeja? Da bismo na to odgovorili, moramo prvo da shvatimo da je savremena umetnost po pravilu determinisala istorijsko-umetničko viđenje. Ona je ta koja je odgovorna za velike istorijske revizije, za zapažanje ranije propuštenih umetnika (setimo se Rembrantovog „povratka” u XIX veku), ili takođe onih koje su izostavljali njihovi savremenici (slučaj Van Goga, recimo). Istoričari umetnosti odavno¹⁴ su to zapazili. Menjanje savremene umetnosti, činjenica da je ona drugačija nego pre više decenija (o XIX veku da i ne govorimo) – očigledna je. Hans Belting tvrdi da je distinktivna odlika savremene umetnosti njen globalizam i aformalnost, što će reći da njena umetnička forma nije – kao što je nekad bila – njena konstitutivna ravan¹⁵. Ona se služi mnogim tehnikama i medijima, kako starim tako i novim. Ostaje, dakle, pitanje: treba li da naša razmišljanja i naša sagledavanja muzeja budu drugačija ako smo već svesni dubokih promena do kojih je došlo u savremenoj umetnosti? Zar da naše shvatanje muzeja i obavljanje muzejske delatnosti ostanu isti kao pre nekoliko decenija, ako pritom raspoložemo vizurom koju nudi savremena umetnost? Ovde nije reč o muzeju savremene umetnosti, u kom su ti odnosi očigledni; reč je upravo o istorijsko-umetničkim muzejima.

14 Up: Jan Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa: PWN, 1976, naročito str. 466-536.

15 Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, u: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ured.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, str. 16-38. Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, u: Hans Belting, Andrea Buddensieg (ured.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, str. 38-73.

To pitanje nadovezuje se na treće – o sponi akademske istorije umetnosti s muzejom. Te dve prakse bile su uvek dve strane istog procesa, to jest odnosa prema umetnosti prošlosti, upotpunjavale su se i jedna iz druge crple materijal. U istorijskoj perspektivi to pokazuje Stiven Ban¹⁶ (Stephen Bann). Metode rada muzeja, načini izlaganja dela i organizovanje galerija, u znatnoj su meri odražavali znanje i istraživačka oruđa univerzitetskog razmišljanja o umetnosti, i obrnuto: muzej je učio od istorije umetnosti. Savremena istorija umetnosti, pak, prošla je vrlo duboku reviziju. Čak i oni koji su se od te pobune distancirali ne mogu da to opovrgnu¹⁷. Hans Belting u svojoj glasovitoj knjizi o kraju discipline (što ne znači kraj razmišljanja o umetnosti, nego radikalnu rekonstrukciju njenih oruđa) piše o kvalitativno drugačijem analitičkom sistemu koji ne nalazi više toliko inspiracije u istoriji umetnosti, već u drugačijim izvorima¹⁸. Njegovo gledište pobudilo je široku diskusiju, pre svega u Nemačkoj, ali i u Poznanju, gradu osetljivom na svetske istorijsko-umetničke debate¹⁹. Poenta nije u ulaženju u spor, nego da muzej reaguje na diskusiju koju je proizvela akademska istorija umetnosti. Nema sumnje da muzej ima takvu obavezu, štaviše – nema sumnje da je to u njegovoj prirodi i da je to njegov interes. Konzervativci koji traže održavanje tradicionalne organizacije muzejske zbirke, podelu na stilove, nacionalne škole, u suštini izneveravaju naučni status muzeja koji je to uvek negovao. Nema mogućnosti za pokazivanje istorije umetnosti po uzoru na XIX vek, pošto je nauka o umetnosti u velikoj meri protresla to znanje. Treba tražiti druge, savremenije načine organizovanja muzejske postavke, načine koji su saobrazni savremenoj nauci.

Sva ta zapažanja vode ka zaključku da muzej mora da se promeni, ako hoće da zadrži svoj – paradoksalno – tradicionalno važan društveni status. Muzej ne

16 Stephen Bann, *Art History and Museums*, u: Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ured.), *The Subject of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, str. 230-249.

17 Up. Marijusz Bryll, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.

18 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: Verlag C.H. Beck, 1995. Uporedi verziju na engleskom jeziku pod znatno izmenjenim naslovom: Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

19 Por. Jarosław Jarzewicz, *Niewczesne refleksje po końcu historii sztuki*, *Artium Quaestiones*, Vol. XX, Poznań, 2009, str. 197-214.

može da petrifikuje *status quo ante*; mora da se otvori za savremenost: društvenu, umetničku, intelektualnu. To nije nimalo lako jer muzej – kao što primećuje Kerol Dankan – ima „medijacijski” karakter: posreduje između raznih strana – univeziteta, publike, savetodavnih odbora, vlasti. Po njenom mišljenju, u tome je uzrok opreza muzeja prema „novoj istoriji umetnosti” koja je po definiciji subverzivna²⁰. Po mom mišljenju, međutim, muzej nema drugog izlaza nego da prihvati kritičku formulu ako hoće da sačuva svoj važan položaj u društvu i u intelektualnoj kulturi.

20 Carol Duncan, *Civilizing Rituals*. op. cit. str. 103.

Bibliografija

- Belting, Hans, Buddensieg, Andrea (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz, 2009.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, 1995.
- Clair, Jean, *Kryzys Muzeów*, („Križa muzeja”) prevod: Jan Marija Kločovski, Słowo/ Obraz Terytoria, 2009.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 1993.
- Cuno, James, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, 2004.
- Cuno, James (ed.), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton University Press, 2009.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, 1995.
- Duncan, Carol and Wallach, Alan, “The Universal Survey Museum”, u: *Art History*, Vol. 3, No. 4, December 1980.
- Folga-Januszewska, Dorota (u saradnji sa: Monkiewicz, Dorota), *Nowe muzeum sztuki. Współczesnej czy nowoczesnej?* („Novi muzej umetnosti. Savremene ili moderne umetnosti?”) Krajowy Ośrodek BadańandDokumentacji Zabytków, 2005.
- Greenberg, Reesa, Bruce W., Ferguson, and Sandy, Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, 1996.
- Haxthausen, Charles W. (ed.), *The Two Art Histories*, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.

- Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, 1992.
- Hooper-Greenhill, Eileen, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, 2001.
- Lubiak, Jarosław, *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania / Museum as a Luminous Object of Desire*, ("Muzej kao svetlosni predmet želje") Muzeum Sztuki w Łodzi, 2007.
- Karp, Ivan, Lavine, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, 1991.
- Karp, Ivan et al. (eds.), *Museums and Communities. The Politics and Public Culture*, Smithsonian Institution Press, 1992.
- Karp, Ivan et al. (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures/ Global Transformations*, Duke University Press, 2006.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, 1998.
- Knell, Simon, Peter, Aronsson, and Ame, Amundson (eds.), *National Museums: New Studies from around the World*, Routledge 2011.
- Maleuvre, Didier, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University, 1999.
- Marstine, Janet (ed.), *New Museum. Theory and Practice. An Introduction*, Blackwell Publishing, 2005.
- Oberhardt, Suzanne, *Frames within Frames. The Art Museum as Cultural Artifact*, Peter Lang, 2001.
- Obrist, Ulrich Hans, *A Brief History of Curating*, JRP| Ringier, 2008.
- Open, Cahier on Art and the Public Domain "The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times"*, No.16 / 2009.
- Pearce, Susan M., *Museums, Objects, and Collections*, Smithsonian Institution Press, 1992.
- Pearce, Susan M., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, 1995.
- Pointon, Marcia (ed.), *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester University Press, 1994.
- Pollock, Griselda, and Joyce, Zemans, *Museums after Modernism*, Blackwell, 2007.

- Pollock, Griselda, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Routledge, 2007.
- Pomian, Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości. Paryż. Wenecja. XVI-XVIII wiek*, (Pomjan, Kšištof : „Kolekcioneri i kurioziteti. Pariz. Venecija XVI-XVIII vek”) prevod: Andžej Pienjkos, PIW, 1996.
- Popczyk, Maria (ed.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, („Muzej umetnosti. Od Luvra do Bilbao”) Muzeum Śląskie, 2006.
- Popczyk, Maria, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnej. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, („Estetski prostori muzejske ekspozicije. Artefakti prirode i dela umetnosti”) Universitas, 2008.
- Popczyk, Maria (ed.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, („Muzej umetnosti. Antologija”) Universitas, 2005.
- Radecki, Gerard and Andrzej, Tomaszewski (eds.), *Muzeum XXI wieku – teoria i ‘praxis’. Materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM. Gniezno, 25-27 listopada 2009*, („Muzej XXI veka – teorija i „praksis”. Materijali s naučnog skupa koji je organizovao Muzej početaka poljske države i Poljski nacionalni komitet ICOM. Gnjezno, 25-27. novembra 2009.) Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2010.
- Rottermund, Andrzej (ed.), *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego symposiumu problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23-25.09.2009*, („Izlaganja učesnika Šestog simpozijuma Kongresa poljske kulture, 23-25.09.2009”) Arx Regia, 2010.
- Sherman, Daniel, and Irit, Rogoff (eds.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, 2000.
- Szeląg, Marcin and Jolanta, Skutnik (eds.), *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, („Muzejska edukacija. Antologija prevoda”) Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2010.
- Szeląg, Marcin, *Publiczne ogólnopolskie kolekcje sztuki polskiej po 1945 roku*, praca doktorska („Javne poljske zbirke poljske umetnosti posle 1945. godine”, doktorski rad) Instytut Historii Sztuki UAM, 2004.
- Third Text*, No. 6, Spring 1989.
- Vergo, Peter (ed.), *The New Museology*, Reaktion Books, 1989.

Wallach, Alan, *Exhibition Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, the University of Massachusetts Press, 1998.

Weibel, Peter and Andrea, Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Hatje Cantz, 2007.

Narodni muzej u Varšavi (2009-2010)

Czarnecka, Katarzyna, „Piotrowski: Muzeum – instytucja krytyczna” (“Pjotrowski : Muzej – kritička institucija”, intervju s autorom), *Krytyka Polityczna*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/Piotrowski-Muzeum-instytucja-krytyczna/menu-id-77.html>

Darski, Józef, „Polak transnarodowy w Muzeum Narodowym”, *Gazeta Polska*, 15.09.2010, str. 10-11.

Jarecka, Dorota, „Dyrektor Narodowego wzięty w dwa ognie”, *Gazeta Wyborcza*, 9-10.10.2010, str. 13.

Jarecka, Dorota, „Konflikt w Narodowym” (intervju s autorom), *Gazeta Wyborcza*, 7.07.2010, str. 10. („Konflikt u Narodnom muzeju” intervju sa autorom).

Jarecka, Dorota, „Konflikt w Narodowym”, *Gazeta Wyborcza*, 7.07.2010, str. 10. („Konflikt u Narodnom muzeju”).

Jarecka, Dorota, „List w obronie prof. Piotrowskiego”, *Gazeta Wyborcza*, 27.10.2010, str. 12 [por. <http://www.ipetitions.com/petition/ppp/>] (“Pismo u odbranu prof. Pjotrovskog”).

Jarecka, Dorota, „Muzeum ma mieć siłę metropolii” (intervju s autorom), *Gazeta Wyborcza*, 24.07.2009, str. 20. („Muzej treba da ima snagu metropole”).

Jarecka, Dorota, „Piotrowski zaczyna debatę”, *Gazeta Wyborcza*, 28.10.2010, str. 15. (“Pjotrowski počinje debatu”).

Jarecka, Dorota, „Prowokacja w Muzeum Narodowym”, *Gazeta Wyborcza*, 10.09.2009, str. 15. („Provokacija u Narodnom muzeju”).

Jarecka, Dorota, „Dymisja w Muzeum Narodowym”, *Gazeta Wyborcza*, 13.10.2010, str. 14. (“Ostavka u Narodnom muzeju”).

Kowalczyk, Izabela, „Otwórzmy muzeum”, *Przekrój*, 29.06.2010, str. 59. („Otvorimo muzej”).

Kowalska, Agnieszka, „Bitwa o Grunwald”, *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 14.01.2010, str. 1. („Bitka za Grunwald”).

- Kowalska, Agnieszka, „Do dymisji się nie podam” (intervju s autorom), *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 7.06.2010, str. 2. („Neću podneti ostavku”).
- Kowalska, Agnieszka, „Nowoczesne muzeum czy prowincjonalne BWA. Konflikt w Narodowym”, *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 10.06.2010, str. 2. („Savremeni muzej ili provincijska Agencija za umetničke izložbe”)
- Kowalska, Agnieszka, „Popierają prof. Piotrowskiego”, *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 10.02.2009. („Podržavaju prof. Pjotrovskog”). http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,6249053,Popieraja_prof__Piotrowskiego.html
- Kowalska, Agnieszka, „Zwalnia za krytykę dyrekcji”, *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 4-5.09.2010, str. 6. („Otpušta zbog kritike direkcije”).
- Leszkowicz, Paweł, *Ars Homo Erotica*, CePed, 2010.
- Lubczyński, Krzysztof, „Instytucja kultury krytycznej” (intervju s autorom), *Trybuna*, No. 275 (6000), 24.11.2009, str. 8. („Instytucja kritičke kulture”).
- Mazur, Adam, „Kryzys muzeów według Piotra Piotrowskiego”: „0+2-1=1” & „Insurance Policy” (dva intervjuja s autorom oraz link do skróconej wersji *Strategii działalności i rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie, 2010-2020*) <http://www.obieg.pl/19756> („Križa muzeja prema Pjotru Pjotrovskom”).
- Mazur, Adam, „Muzeum jako podmiot kultury demokratycznej” (intervju s autorom) *Obieg*, 11.03.2009, www.obieg.pl/rozmowy/9006 („Muzej kao subjekat demokratske kulture”).
- Molenda, Radek, „Bunt w Muzeum” (intervju s prof. Antoniom Ziembom), *Idziemy, ...* str. 4. („Bunt u Muzeju”).
- Murawska-Muthesius, Katarzyna, *Nowe spojrzenia – Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 2010 (takode u izdanju na engleskom jeziku: *New Approaches – Jan Matejko’s „Battle of Grunwald”*) („Novi pogledi – „Bitka kod Grunvalda” Jana Matejka).
- Radomska, Magdalena, „Chcieliśmy otworzyć muzeum” (intervju s autorom), *Czas Kultury*, Nr. 5, 2010, str. 90-99. („Želeli smo da otvorimo muzej”).
- Radomska, Magdalena, „Muzealny hacking, causa locuta” *Czas Kultury*, Nr. 5, 2010, str. 100-107. („Muzejski haking causa locuta”):
- Rybak, Agnieszka, „Porozumienie, najtrudniejsza ze sztuk”, *Rzeczpospolita. Plus Minus*, 10-11.07.2010, str. P12-P13. („Dogovor, najteža umetnost”).

- Sarzyński, Piotr, „Ściągnę Delacroix do Warszawy” (intervju s autorom), *Polityka*, No. 4 (2740), 23.01.2010, str. 58-59. („Povući ću Delakrou u Varšavu”).
- Stokfiszewski, Igor, „Jestem za muzeum krytycznym” *Krytyka Polityczna*, (“Ja sam za kritički muzej”). <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/StokfiszewskiJestemzamuzeumkrytycznym/menuid-305.html>
- Szablowski, Stach, „Upiór w muzeum”, *Przekrój*, 22.06.2010, str. 59. (Šablovski, Stah : “Avet u muzeju”).
- Tomczuk, Jacek, „Raport z pola bitwy”, *Przekrój*, 19.10.2010, str. 42-46. („Izveštaj sa bojnog polja”).
- Torbicka, Iwona, „Prowokatorzy w stolicy”, *Gazeta Wyborcza – Poznań*, 24.10.2009, str. 6. („Provokatori u prestonici”).
- Villqist, Ingmar, [Świerszcz, Jarosław], „Kapcie na nogach czy na głowie”, *Przekrój*, 6.07.2010, str. 59. („Papuče na nogama ili na glavi”).
- Wendland, Tomasz (ed.), *Mediatorzy/ Mediators*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2010. („Medijatori”).

Indeks

- Abriševski, Kšištof 45
Adorno, Teodor 50, 125
Albero, Aleksander 84
Anderson, Benedikt 62, 63
Apija, Kvame Entoni 56
Arain, Rašid 41
- Baba, Homi 71
Baginjski, Tomaš 74
Bake, Monika 44, 45
Bal, Mieke 22, 32, 78
Balcerovič, Lešek 68
Ban, Stiven 137
Bartana, Jael 61
Batler, Džudit 37
Bek, Ulrich 58, 60
Belčik, Marek 16, 96
Belting, Hans 72, 84, 88,
130, 131, 136, 137, 139
Benet, Toni 25, 26, 135
Biren, Danijel 24
Bjalostocki, Jan 36, 38
Bjelecki, Jan Kšištof 117, 120,
122, 25, 126
Bogdanovič, Stanislav 104, 105
Brajdoti, Rozi 37
Bril, Marijuš 38
Broders, Marsel 20
Brogovski, Lešek 123
Brubejker, Rodžers 63
Buđinjski, Marek 117, 125
Buhloh, Benjamin 24, 41
Buko, Andžej 117
Burdije, Pjer 133
- Čakrabarti, Dipeš 48
- Dankan, Kerol 26, 27, 28,
71, 88, 135, 138
Derida, Žak 43
Desenfan, Noel Džozef 66
Dojč, Rozalin 24
Domanjska, Eva 38, 44, 45
- Džejmson, Fredrik 24
Dženks, Čarls 24
- Dehčaž, Katažina 16
- Falači, Orijana 57
Foster, Hal 24
Franko, Fransisko 19, 20
Fuko, Mišel 24, 25, 52, 135
- Gaskel, Ivan 36
Gelner, Ernest 59, 62, 63
Gluhovska, Lidija 73
Gog, Vinsent van 136
Golomb, Marija 101
Graskamp, Valter 51
Grojs, Boris 49, 55
Gronkjevič-Valc, Hana 92
- Hajdeger, Martin 124
Hajsen, Andreas 130
Hake, Hans 24, 91
Haksthauzen, Čarls 33, 34
Hercog, Mur Liput 100, 101
Huper-Grinhil, Ajlin 24, 130, 135

- Ignjatovič-Vožnjakovska, Dorota 111
- Jagjelo, Vladislav 112
Jakubovska, Aleksandra 102
Jalovjecki, Bohdan 61
Jarecka, Dorota 61, 118, 142, 143
Jasinjska, Agnješka 16
Jaskanis, Pavel 117
Jedlinjski, Jaromir 90
- Kalinovski, Konstantin 124
Kamnicher, Luis 39
Kanova, Antonio 43
Karecka, Lidija 16, 70, 98, 108
Karp, Ivan 22, 26, 30, 31, 140
Kaspit, Donald 24
Kavaluči, Fabio 61
Kidinjski, Rafal 74
Kiršenblat-Gimblet, Barbara 88
Klark, Džon 39
Klark, Kenet 43
Klausevic fon, Karl 91
Kler, Žan 49, 124, 132, 133, 134
Klonk, Šarlot 88
Knel, Simon 63, 140
Kožekva, David 94
Kramer, Hilton 24
Kraus, Rozalin 24, 30
Krens, Tomas 32, 49
Krimp, Daglas 22, 23, 24, 28
Krouli, Dejvid 73
Kuno, Džejms 31, 32
Kurbe, Gistav 100
- Latur, Bruno 45, 46, 47
Leonardo da Vinči 88
Leškovič, Pavel 72, 79, 80, 88
Lešnjakovska, Marta 60, 61
Liperc, Markus 23, 24
Lohman, Džek 117
Lorenc, Stanislav 67
Ludvinjski, Ježi 20
- Majda, Tadeuš 73
Malolepši, Vojčeh 94
- Marstin, Dženet 19, 30, 130, 140
Marten, Žan-Iber 39, 40, 41
Martin, Piter 60,
Matejko, Jan 11, 112, 143
Mazan, Kazimjež 16
Mazovjecki, Tadeuš 67
Mekgregor, Nil 100
Mercer, Kobena 39, 40
Merta, Tomaš 75
Mičel, Vilijam Tomas 88
Mihalovski, Kazimjež 108
Mišlivjec, Karol 117
Miter, Parta 39
Moksi, Kit 59
Monjuško, Stanislav 73
Moravinjska, Agnješka 72, 121
Moskera, Herardo 39
Muravska-Mutezijus, Katažina 16, 67, 68,
72, 74, 83, 109, 110, 115
- Njeznalska, Dorota 82
Noklin, Linda 38, 39
- Olsen, Bjornar 45
Orlovski, Vitold 117, 119
Ostrovski, Jan 111
Ože, Mark 52, 133
- Pikaso, Pablo 19, 20, 28
Pjenta, Stanislav 81, 82, 83, 93
Pjetkjevič, Pavel 102, 103
Polok, Grizelda 15, 28, 42, 43, 88
Ponjatovski, Stanislav Avgust 66
Popčik, Marija 20, 23, 52, 135
Popšencka, Marija 88
Preciozi, Donald 63, 79, 113
- Radomska, Magdalena 121, 144
Rajnhard, Ad 123
Ramirez, Mari Karmen 39, 40
Rembrant van Rajn 88
Revers, Eva 51
Rogof, Irit 37, 141
Rotenberg, Anda 112, 117
Rotermund, Andžej 89, 116, 117, 118, 133

Rubin, Vilijam 39, 41
Ruščić, Ferdinand 100
Said, Edvard 74
Sasen, Saskija 58
Sažinjski, Pjotr 81
Sera, Ričard 24
Sezan, Pol 28
Sirevič, Stanislav 74
Sjerakovski, Slavomir 60
Smit, Entoni 63
Smit, Sandra 88, 115
Soltisinjski, Stanislav 117
Starling, Kejt 115
Sterling, Džejms 23, 240, 140
Stokfiševski, Igor 121
Suhocki, Vojćeh 117, 122, 123, 124

Šerman, Sindi 24
Špigel, Gabriela 37

Terencije 56
Tolvinjski, Tadeuš 66
Turovski, Andžej 72, 73, 88

Vajbel, Peter 46
Vajsman, Džordž 91
Vakula, Katažina 16
Valah, Alan 49, 71, 88
Valensa, Leh 103
Valicki, Mihal 103
Varburg, Abi 42, 43
Vejhert, Aldona 117, 119, 120
Velflin, Hajnrih 42
Vendland, Tomaš 84
Vergo, Piter 20, 142
Viderinjski, Marijuš 75
Vjelopolski, Aleksander 66
Vodičko, Kšištof 56, 57, 59, 74
Vrublevski, Tomaš 117

Zamečnik, Stanislav 76
Zamojski, Adam 118
Zdrojevski, Bogdan 67, 82, 83, 93, 104
Zjelnjevič, Tadeuš 117
Zukerberg, Mark 121

Žižek, Slavoj 121

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069.01
069(438)

ПЈОТРОВСКИ, Пјотр, 1952–
Критички музеј / Пјотр Пјотровски;
s poljskog prevela Milica Markić. – Београд : Европа Nostra Србија :
Centar za muzeologiju i heritologiju, 2013 (Kruševac : Sigraf). –
147 str.; 21 cm
Prevod dela: Muzeum krytyczne / Piotr Piotrowski. – Tiraž 500.
– Str. 7–11: Potencijal koncepta kritičkog muzeja –
od kritike institucije ka kritičkoj instituciji / Вишња Кисић, Марјана Цветковић.
– Napomene i bibliografske reference uz tekst.
– Bibliografija: str. 139-144. – Registar.

ISBN 978-86-917157-0-0 (ENS)

1. Маркић, Милица [преводилица]
а) Народни музеј (Варшава), б) Музеологија

COBISS.SR-ID 201770764