

NOVA MUZEJSKA TEORIJA I PRAKSA

Uvođenje

Priredila
Dženet Marstin

Preveli s engleskog
Jelena Kosovac i Đorđe Trajković



НАРОДНИ МУЗЕЈ

2013

CLIO

Za Marka

Predgovor: Kako koristiti ovu knjigu

Ova knjiga treba da zadovolji potrebe čitalaca koji nisu upoznati s novom muzejskom teorijom. Namenjena je studentima različitih oblasti iz domena kulture, uključujući istoriju, književnu kritiku, antropologiju, rodne studije, sociologiju, istoriju umetnosti, slikarstvo i vajarstvo, američku civilizaciju i proučavanje muzeja. Njenih dvanaest posebno osmišljenih poglavlja i opširan uvod predstavljaju kombinaciju teorije i prakse koja studente treba da upozna s pojmovnim okvirima te teorije i da im omogući njenu primenu u praksi. Esejima u ovoj knjizi zajedničko je to da se zalažu da muzej od mesta koje izaziva divljenje i strahopoštovanje postane mesto kritičkog ispitivanja; cilj im je muzej čija je orijentacija jasna, koji je spreman da svoju moć deli s drugima, koji je aktivan u unapređivanju ljudskih prava. Širi cilj ove knjige jeste da čitaocu omogući da postane zagovornik promena.

Uvod ove knjige čini apstraktne pojmove muzejske teorije dostupnim studentima i postdiplomcima. Muzejsku teoriju definiše tako što razlaže njenu autentičnost i objašnjava uokviravanja. Uvažava ključnu ulogu umetnika, od pop umetnosti do sajberfeminizma, u stvaranju nove muzejske teorije. Govori o četiri arhetipa muzeja: svetilištu, tržišno orijentisanoj industriji, kolonizatoru prostora i postmuzeju – instituciji koja nastupa kao aktivan učesnik u određivanju značenja. Izlaže fukoovske i alternativne poglede na istoriju muzeja. Najzad, upoznaje čitaoca s raspravom o tome da li se muzeji mogu ili ne mogu promeniti.

U prvom delu knjige teorija je predstavljena kroz istorijske prikaze i upečatljive primere. U odeljku A, „Analize i osnove“,

prikazan je razvoj muzeja i nastanak muzejske teorije uporedo sa istorijom arhitekture, feminističkog starateljstva i konzervacije. U odeljku B, „Primeri iz savremene prakse“, govori se o muzeju kao spornom mestu kroz četiri primera: svetište (Montičelo), spektakl (Projekt doživljavanja muzike*), starosedelački kulturni centar (muzej Djomi) i ostaci kolonijalne vlasti (Južnoafrička nacionalna galerija).

U drugom delu knjige data su uputstva za primenu teorije u praksi. On vodi čitaoca kroz muzejske izložbe, muzejske veb-sajtove i arhive, uz savete kako se svaka ta oblast može kritički posmatrati. Ukazuje i na mogućnosti koje se studentima pružaju da proučavaju novu muzejsku teoriju u okviru umetničkih studija i u univerzitetskim galerijama.

Svim poglavljima prethode kratki uvodi sa sažetim teorijskim postavkama autora. Nakon svakog poglavlja slede pitanja za raspravu; ona povezuju poglavlja knjige i daju doprinos nezavisnom razmišljanju.

* Experience Music Project – *Prim. prev.*

Zahvalnice

Dugujem veliku zahvalnost kolegama, prijateljima i članovima porodice koji su mi pomogli da održim samopouzdanje, koncentraciju i razumnost. Džejn Farnjoli, glavna urednica edicije kulturoloških studija u izdavačkoj kući Blackwell, pre mene je sagledala potencijal ovog projekta. Neizmerno sam joj zahvalna za nepokolebljivu veru u moj rad i pronicljivo razumevanje mog viđenja ove knjige. Ken Prouvenčer, viši urednik, strpljivo i velikodušno me je vodio kroz proces pripreme knjige. Šef katedre za umetnost Centralnog vašingtonskog univerziteta (CVU) Majkl Čin obezbedio mi je fleksibilni nastavni ambijent kakav mi je za ovaj projekat bio potreban. Dekan Fakulteta za umetnost i humanističke nauke univerziteta CVU, Liana Armstrong sve vreme je bila nadareni mentor i draga prijateljica. Na fakultetu Boudin, kolege s katedre za istoriju umetnosti Linda Doherti, Klifton Olds i Suzan Vegner podstakli su me na doživotnu privrženost obrazovnom radu koja je bitno značajna za ovu knjigu. A moji onlajn saradnici – s polovinom njih nisam se čak ni srela – stvorili su sa mnom virtuelnu zajednicu muzejske teorije koja je ublažila moje osećanje izolovanosti, kako u mom malom gradu Elensburgu u senci Kaskadskih planina, tako i u mom drugom domu, Orhusu u Danskoj. Saradnički doprinosi daju ovoj knjizi organski kvalitet. Posebno bih želela da se zahvalim redaktorima Betini Karbonel, Heleni Ris Lihi i Kristoferu Stajneru; njihova znalačka analiza teksta znatno je doprinela njegovom kvalitetu.

Vreme provedeno s tim prijateljima koji su bili moja zaštitna mreža bilo je dragoceno: šetnje s Barbarom Piket; razgovori na igralištu sa Alison Karpenter i Denizom Horton; poštova-

nje pravila o sabatu sa Eliz Herman; brojne male ljubaznosti Džoun Vud; obavljanje svakodnevnih poslova sa Šeri Hejnsvort; odlazak na suši s Dae-ae Kim; izleti u unutrašnjost Danske sa Sesilijom Brinskov; upoznavanje s holandskim humorom Petre Sjouverman; održavanje interdisciplinarnih veza s Virdžinijom Mak i Vajolom Bjuro; životno iskustvo u svojstvu usvojiteljice s Meri Kris Baldžer; zajedničko iskustvo u malim životnim ironijama s Dženet Strahoski.

Moji roditelji Koni i Šeldon Marstin su me, kao i uvek, bezuslovno podržali. Moja baba po ocu, Helen Marstin, kojoj je sada 101 godina, uzor je odlučnosti. Moja pokojna baba po majci Eli Gudman ulila mi je želju za posetu muzejima. Moj pokojni brat Klej naveo me je da u svom radu prednost dajem teoriji roda. Moja rodbina sa suprugove strane takođe je učestvovala u ovom procesu. Debi Polišuk upoznala me je sa svetom izdavaštva a Rob Polišuk mi je ukazao na značaj preuzimanja rizika. Dženis Polišuk uvek je bila spremna da me sasluša. Saj Polišuk uzdržavao se da me pita kada će posao biti završen. Moja deca Džini i Džejki oduševljeno su (bar u većini slučajeva) obilazila bezbrojne muzeje i sprečavala me da se preterano posvećujem radu. Moj suprug Mark Polišuk sve vreme mi je ljubazno i s humorom pomagao u pisanju. Ovu knjigu posvećujem njemu, ljubavi svog života.

Uvod

Dženet Marstin

Šta je nova muzejska teorija?

Živimo u izrazito muzeološkom svetu – svetu koji je u velikoj meri i sâm proizvod i ishod oko dva veka muzeoloških promišljanja. Muzeji su jedan od osnovnih prostora stvaranja, rađanja i održavanja naše modernosti u tom periodu. Oni se danas u toj meri podrazumevaju, tako su sveprisutni i toliko su nam neophodni da nije lako ni zamisliti svet bez njih niti se osloboditi snažne i blistave prisnosti te doista izuzetno uticajne društvene tehnologije. Naš svet ne može se ni zamisliti bez tog izvanrednog pronalaska.¹

Kako teoretičar muzeja Donald Preciozi kaže, muzeji su veoma značajan deo našeg kulturnog domena i uobličavaju naša osnovna poimanja o prošlosti i sebi samima. Ljudi koji inače nemaju visoko mišljenje o muzejima, mogu se naći uvučeni u raspravu ukoliko odluke neke institucije osporavaju muzejski vrednosni sistem. Čak i ako nikada niste bili u muzeju Smitsonijan, na vaše poimanje bombardovanja Hirošime može da utiče žustra rasprava o izlaganju Enole Gej, bombardera B-29 iz kog je bačena atomska bomba, koje je upriličeno 1995. u Nacionalnom muzeju avijacije i aeronautike. Loše planiranje,

¹ D. Preciozi (1996), „Mozak Zemljinog tela: muzeji i oblikovanje modernosti“, u knjizi *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork* koju je uredio Pol Diro; Cambridge, Cambridge University Press, 96–110, str. 97.

neosetljivost na intimna uverenja ljudi i egzibicionizam kongresmena koji su mahali nacionalnom zastavom suprotstavili su ratne veterane i njihove porodice istoričarima s novim teorijama i doveli do odbacivanja kritičkog preispitivanja u korist slavljeničkog pristupa. Na koji način Enola Gej predstavlja herojsku primenu tehnologije u borbi dobra i zla i označava početak kraja, dominaciju tehnologije masovnog uništavanja? Tom muzeju nije bilo dozvoljeno da postavi to teško ali značajno pitanje.²

Iako možda niste bili u Britanskom muzeju, na vašu sliku o Velikoj Britaniji kao demokratskoj zemlji i bivšoj kolonijalnoj sili po svoj prilici utiče kontroverza oko „Elginovog mermera“, to jest odbijanje Britanskog muzeja da te čuvene skulpture s Partenona vrati Grčkoj, zemlji njihovog porekla. Svoje pravo na njih muzej obrazlaže retorikom „spasavanja“: pre oko dve stotine godina lord Elgin je te skulpture legitimnim sredstvima „spasao“ od politički nestabilnog Osmanskog carstva i Britanci ih i dalje zadržavaju da bi ih sačuvali od opasnosti, kao što su posledice nemara, zemljotresa i zagađenja, kojima bi mogle biti izložene u Grčkoj. U stvari, „Elginov mermer“ postao je isto toliko deo britanskog nasleđa koliko i grčke kulture. Timoti Veb kaže kako on predstavlja Britaniju kao naslednika demokratije drevne Atine i time opravdava političke odluke, uključujući kolonizaciju i vlast nad drugim narodima.³ Za Grke

² Mnogo je napisano o polemici oko Enole Gej. Videti, na primer, članak T. F. Girina (1998) „Uspostavljanje ravnoteže: 'Enola Gej' i istorija ratovanja u muzeju Smitsonijan“ u knjizi *The Politics of Display: Museums, Science, Culture* koju je uredio S. Makdonald, London i Njujork, Routledge, 197–228; S. C. Dubin (1999), *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*, Njujork i London, New York University Press, 186–226; J. V. Trent (1997), „Izložena Enola Gej: Hirošima i američko sećanje“, *Positions: East Asian Cultures Critique*, 5: 3, 863–878; R. Kurin (1997), „Izlaganje Enole Gej“ u knjizi *Reflections of a Culture Broker: A View from the Smithsonian*, Vašington, DEC i London, Smithsonian Institution Press, 71–82; S. A. Krejn (2004), „Sećanje, iskrivljavanje i istorija u muzeju“, u knjizi *Museum Studies: An Anthology of Contexts* čiji je urednik B. M. Karbonel, Malden, MA i Oksford, Blackwell, 328–332.

³ T. Webb (2002), „Appropriating the Stones: the 'Elgin Marbles' and English National Taste“ (Prisvajanje skulptura: „Elginov mermer“

je stav Britanskog muzeja problem ljudskih prava jer se jednom narodu odriče pravo na biser njegovog kulturnog nasleđa. Grčka vlada iznosi optužbu da je lord Elgin došao u posed tih skulptura na nezakonit način. Britansko odbijanje zahteva za repatrijaciju čini se kao šamar Grčkoj, naročito ako se imaju u vidu najnoviji graditeljski poduhvati – uključujući novi Akropoljski muzej – i konzervatorski radovi iz 2004, izvedeni u okviru pripreme Grčke za Olimpijske igre. Predmeti u muzeju nisu samo predmeti: muzejska interpretacija gradi nacionalni identitet i daju legitimitet grupama.

Kada posmatramo muzejski predmet može nam se činiti da je reč o nečemu čistom i „autentičnom“ – što se nije promenilo od trenutka kada je stvoreno. Skloni smo da muzejske predmete smatramo neposrednim vezama s prošlošću. Takvom stavu doprinose i neki naši nastavnici time što posetu muzeju opisuju kao konkretizovanje i „materijalizovanje“ ideja iz učionice posredstvom „autentičnih“ tvorevina. Ali Ajvan Gaskel, kustos umetničkog muzeja Fog, objašnjava da predmeti imaju „zagrobni život“ koji mi, kao kritički mislioci, moramo uzimati u obzir.⁴ Sve odluke muzejskih radnika – o misiji muzeja, arhitekturi, finansiranju, nabavkama, katalogizaciji, postavkama, zidnim legendama, obrazovnom programu, zahtevima za repatrijaciju, odnosima s lokalnom zajednicom, konzervaciji, izgledu veb-sajta, bezbednosti i pravilima reprodukovanja – utiču na način na koji shvatamo izložene predmete. Muzeji nisu neutralni prostori koji nam se obraćaju na institucionalan, autoritativan način. U muzejima je reč o pojedincima koji se subjektivno opredeljuju.

„Autentičnost“ je u stvari varljiva. Ona je kao ideja nastala krajem 18. veka, otprilike u isto vreme kada i muzej. U kom trenutku se jedan premet može smatrati „najautentičnijim“? Kada umetnik povuče poslednji potez četkicom? Kada spomenik bude otkriven za javnost? Kada deo odeće postane stalan

i englesko nacionalno osećanje). U knjizi *Claiming the Stones / Naming the Bones: Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity* čiji su urednici E. Barkan i R. Bush; Los Angeles, Getty Research Institute. Edicija Issues and Debates, 51–96.

⁴ J. Gaskell (2000), *Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art Museums*, London: Reaktion.

deo religijskog obreda? Od autentičnosti se očekuje da zrači austom, da predstavlja uzvišeno iskustvo. No, svi predmeti su organskog porekla i s vremenom se menjaju, uprkos nastojanjima konzervatora. A konzervatori, u saradnji s kustosima, vrše subjektivne izbore o čemu svedoče tamni sjaj slika u Luvru i drevni način čišćenja slikarskih platna u Nacionalnoj galeriji u Londonu. Pored toga, iako je većina muzejskih procena autentičnosti pouzdana, veštačenje je delatnost koja podrazumeva određen rizik od grešaka; od 1968, u okviru projekta istraživanja Rembrantovih dela, brižljivo je pregledano oko šest stotina navodnih dela tog slikara kako bi se ustanovile pogrešne atribucije. Uz to, na naše poimanje autentičnosti utiče savremeno okruženje. Mnogi ljudi smatraju da su muzeji na otvorenom prostoru, kao što su Kolonijalni Viliijamsburg u SAD, Bimiš u Velikoj Britaniji i Skansen u Švedskoj, „autentične“ restauracije i prikazi života u prošlosti. Ali ti muzeji se neprestano redefinišu da bi uobličavali i odražavali kulturne vrednosti. Antropolozi Ričard Hendler i Erik Gejbl pokazuju da je Viliijamsburg tokom 20. veka imao više jasnih paradigmatičkih izraza, od nostalgije oživljavanja kolonijalnog doba u tridesetim, preko patriotizma Hladnog rata u pedesetim, do populističke društvene istorije u osamdesetim godinama prošlog veka.⁵ Neke kulture se dive kopijama. U kineskoj tradiciji kopiranje dela velikih umetnika znak je samousavršavanja i intelektualne i moralne snage. U današnjoj zapadnoj kulturi kult autentičnosti služi kao zaštita od postmodernističkog relativizma i pretvaranja kulture u robu. On je odraz želje za nalaženjem sopstvenog autentičnog bića. Predstavlja i odvratanje pažnje od „konstruisanja različnosti“ kojom se muzeji bave, i njeno vrednovanje. Tvrdnje o „autentičnosti“ jesu način na koji muzeji odbacuju imperijalističke i patrijarhalne strukture koje su u osnovu njihovih institucija.

⁵ R. Handler i E. Gable (1997), *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg*; Durham, NC i London, Duke University Press. Za autentičnost vidi D. Phillips (1997), *Exhibiting Authenticity*, Manchester i New York, Manchester University Press; A. Huyssen (1995), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*; London i New York, Routledge, str. 32–35.

Tokom poslednjih nekoliko decenija beležen je veoma brz rast broja muzeja, njihove veličine i raznolikosti, te danas muzeje posećuje više ljudi nego ikada. Samo umetnički muzeji u SAD privlače oko sto miliona posetilaca godišnje i u poslednjih nekoliko godina utrošili su blizu tri milijarde dolara na proširenja.⁶ U zabavnom parku Legoland u Danskoj nalazi se muzej istorije igračaka, čiji je vrhunac, naravno, pronalazak lego kockica. U muzeju zatvora San Kventin u Kaliforniji izložena je minijaturna gasna komora, a u prodavnici pri muzeju može se kupiti knjiga *Kuvanje uz presudu** čiji su autori zatvorenici. Feministički kolaborativni sajt WomEnhouse ima izgled virtuelnog muzeja u koji se ulazi kroz navodni „himen“, radi upoznavanja s politikom te institucije, preko adrese www.cmp.ucr.edu/womenhouse. Pariski Luvr unapredio je svoj imidž svetog ali turistički orijentisanog prostora dodatkom staklene piramide arhitekta I. M. Peija koja vodi do trgovačkog centra. Profesor uporedne književnosti Andreas Hijsen tvrdi da su muzeji masovni medij, „hibridni prostor, negde između sajma i robne kuće“. Oni su reakcija na traganje za autentičnošću koje pokreće kulturna amnezija našeg doba; preopterećenost informacijama i brz razvoj digitalne revolucije izazivaju želju za stabilnošću i bezvremenošću. Prema Hijsenu, ta „muzealna senzibilnost“ prisutna je i u obnavljanju gradskih centara, angažovanju muzejskih arhitekata za projektovanje vodećih prodajnih objekata modnih kuća poput Prade, i u stvaranju naših ličnih „muzeja“ posredstvom video snimaka, veb-sajtova, memoara i kolekcionarskih predmeta.⁷

U okviru te „muzealne senzibilnosti“ stoji pretpostavka da su muzeji neutralni, nesporni prostori. Kada im kažu da opišu muzej većina ljudi u Britaniji prvo pomisli na kraljeve i kraljice, oklope i oružje. U SAD muzeji se smatraju najpouzdanijim i najobjektivnijim institucijama za obrazovanje dece. Nedav-

⁶ J. Cuno (2004), „Uvod“, u knjizi *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust* koju je uredio J. Cuno; Princeton, NJ i Oxford, Princeton University Press u saradnji sa Harvard University Art Museums, 11–25, str. 17.

* *Cooking with Conviction*, igra rečima. *Conviction* na engleskom znači i uverenje i presuda. – *Prim. prev.*

⁷ Huyssen, *Twilight Memories*, 14–15, citat str. 15.

na anketa Američkog udruženja muzeja pokazuje da 87 odsto anketiranih smatra muzeje dostojnim poverenja, 67 odsto ukazuje poverenje knjigama, dok samo 50 odsto veruje televizijskim vestima.⁸ Ali, da bi se čovek kulturno opismenio, izuzetno je značajno da shvati kako muzeji ne predstavljaju samo kulturni identitet već ga postavljanjem konteksta stvaraju. Da bi nam pojam okvira postao jasan, korisno je razmisliti i o tome kako se značenje predmeta menja njihovim premeštanjem iz jednog institucionalnog konteksta u drugi. Na primer, deo maorskog nakita može u muzeju umetnosti biti cenjen zbog svojih estetskih svojstava, a u maorskom kulturnom centru zbog veze s precima.⁹

Preciozi objašnjava da okvir nije samo komad drveta koji delu koje uokviruje daje oznaku umetnosti. Uokviravanje je metaforički proces kojim se u skladu sa savremenim potrebama stvara vizija prošlosti i budućnosti. U eseju „*Parergon*“ iz 1987. u kome kritikuje „Analitiku lepog“ Imanuela Kanta, filozof Žak Derida prvi je u teoriji kulture primenio pojam uokviravanja. Derida dovodi u pitanje Kantovu tvrdnju da su okviri slika, nabori odeće na skulpturama i drugi elementi koji određuju šta pripada jednom delu a šta mu ne pripada samo ukrasi, „*parergon*“, odnosno „sporedni elementi“ predmeta čijem lepšem izgledu doprinose. Okviri ne samo da određuju granice, oni obezbeđuju ideološki narativni kontekst koji utiče na naše razumevanje sadržaja. U stvari, umesto da delo odvajaju od šireg okruženja, uokviravanje ih povezuje. Delovi arhitekture, sistem rasvete, slušalice za audio-vodič kroz muzej, muzejski restoran i sâm muzej predstavljaju okvire. Administrativni procesi poput registracije i katalogizacije isto su toliko značajni kao i kustorski rad i planovi izlaganja, to jest ele-

⁸ E. Hooper-Greenhill (2004), „Promena vrednosti u umetničkim muzejima: novo poimanje komuniciranja i učenja“; u knjizi *Museum Studies* čiji je autor Carbonell, 556–575, str. 557; Cuno, „Uvod“, str. 18.

⁹ Vidi, na primer, J. Clifford (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*; Cambridge, MA, Harvard University Press, str. 215–251; S. Vogel, A. Danto, R. M. Gramly, M. L. Hultgren, E. Schildkrout i J. Zeidler (1988), *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections* (ex. cat. Center for African Art, New York).

menti koji su vidljivi za posetioce. Nepostojanje okvira, kao što je slučaj u muzejima moderne umetnosti, takođe je jedna vrsta uokviravanja.¹⁰

Muzeji obično stavljaju predmete i publiku u određene okvire kako bi obezbedili kontrolu nad procesom razgledanja, da bi ukazali na visok nivo međupovezanosti u procesu progressa, na „autentično“ ogledalo istorije, bez sukobljenosti i protivrečja. Na primer, svojim potpuno belim zidovima, minimalističkom estetikom i nepostojanjem kontekstualnog materijala, Muzej van Goga u Amsterdamu daje hronološki prikaz koji održava romantizovani imidž tog umetnika kao genija i mučenika. Autentičnost je predstavljena načinom na koji je Van Gog koristio četkicu, a koji se smatra suštinskom oznakom kreativnosti. Postmoderni muzej ponekad je samorefleksivniji. Proglašava se aktivnim učesnikom u stvaranju značenja, te se okviri dovode u pitanje, fragmentirani su i providni. Ono što se obično ostavlja po strani ili se nalazi van rama stavlja se u njegove okvire kako bi on sám nestao. Takav pristup primenjen je u zdanju „Budenbrokovi“, predačkom domu pisca Tomasa Mana u Libeku, u Nemačkoj; suočivši se s činjenicom da je sačuvano malo predmeta iz domaćinstva, kustosi su 2000. odlučili da na smeo, umetnički i očigledno fiktivan način dočaraju ambijent tog doba, uključujući ambijentalne zvuke ulice iz 19. veka. Time su toj postavci dali karakter koncepta, umesto da nastoje da oponašaju stil tog perioda i predstave ga kao činjenicu, formulu kojom se maskira uokviravanje i kojoj, u nameri da izazovu nostalgiju, pribegavaju u mnogim istorijskim zdanjima.

Prema novoj teoriji muzeja, ponekad zvanoj kritička teorija muzeja ili nova muzeologija, odluke koje donose muzejski radnici, iako oni svoju politiku i postupke obično smatraju stručnim, odražavaju osnovne vrednosne sisteme kodirane u institucionoj naraciji. Preciozi u citatu na početku ovog uvoda tvrdi da su muzeji „društvena tehnologija“, „izum“ koji kulturu

¹⁰ Za više detalja o muzejima kao okvirima vidi Preziosi, „Brain of the Earth's Body“, str. 96–110; W. Ernst (1996), „Framing the Fragment: Archeology, Art, Museum“, u knjizi *Rhetoric of the Frame* čiji je autor Duro, 111–135. Vidi i J. Derrida (1987), „Parergon“. G. Bennington i J. McLeod, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 34–82.

pakuje za našu potrošnju; na nama je da je raspakujemo kako bismo postali kritički potrošači i zalagali se za promene. U svojoj analizi moramo se baviti onim što muzeji ne iskazuju – što se podrazumeva – kao i onim što iskazuju – što je očigledno. Teoretičari se zalažu za transformaciju muzeja od mesta koje je predmet obožavanja i uliva strahopoštovanje u mesto diskursa i kritičkog razmišljanja koje se bavi istraživanjem nerazrešenih pitanja, uzimajući u obzir stavove svih strana; oni žele muzej koji je transparentan u odlučivanju i spreman da deli svoju moć s drugima. Suština nove teorije muzeja je dekolonizacija, prenošenje kontrole nad sopstvenim kulturnim nasleđem na one koji su u muzeju predstavljeni. Dakle, suština je istinska međukulturna razmena. Nova teorija muzeja nije, međutim, monolitna; ona uključuje brojna stanovišta. Najspornije jeste pitanje menjanja muzeja. Da li se muzeji menjaju ili se samo na rečima zalažu za promene? Jesu li muzeji u stanju da se menjaju? Da li su zaglavljani u vremenu, ograničeni elitističkim korenima? Ili su oduvek bili u procesu menjanja?

Nova teorija muzeja je oblast u nastajanju koju je 1989. u akademski diskurs uvela antologija Pitera Vergoa *Nova muzeologija*.¹¹ Vergo i sledeća generacija teoretičara muzeja bili su pod uticajem umetnika koji su početkom šezdesetih godina prošlog veka proglasili sve vrste predstavljanja političkim i čija su dela sadržala kritiku muzeja. Podstaknuti nepoverenjem u institucionalnu kontrolu koja je bila obeležje šezdesetih godina, umetnici su počeli zahtevati da učestvuju u odlučivanju o načinu izlaganja, tumačenja i čuvanja svojih dela. Pozivajući se na pokret za građanska prava, tražili su od muzeja da šire oblast svog delovanja i da u svoje postavke uključuju dela žena i umetnika svih rasa. Okretali su se izložbama dadaista i nadrealista koje su pokazivale da umetnici koji žele da transformišu umetnost moraju da transformišu i prostore za njeno izlaganje. Čitali su i eseje marksističkog filozofa Valtera Benjamina koji je tvrdio da su aura i autentičnost društvene tvorevine koje su neprilične i nevažne za kulturu 20. veka.¹²

¹¹ P. Vergo (1989), *The New Museology*; London, Reaktion.

¹² Za više detalja o uticaju nove teorije muzeja vidi D. Crimp (1993), *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA i London, MIT Press; C. Welchman (1996), „In and Around the 'Second Frame'“ u knjizi

Uzećemo za primer Marsela Brudersa. On je od 1968. pa do svoje prerane smrti 1976. stvarao sopstvene subverzivne muzejske prostore i samosvesno preuzimao muzejske uloge od direktora do arhivara i kustosa. Njegova ozloglašena postavka „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ (Muzej moderne umetnosti, Odeljenje orlova) nekoliko godina je u više verzija putovala po severnoj Evropi. Bruders je za taj projekat sakupio više od tri stotine eksponata koji su predstavljali orlove kao glasnike, a pravio je i sopstvene orlove. Oni su za njega predstavljali moćne simbole vlasti i imperijalizma. Nije isključeno da je reč „orao“ koristio i kao igru rečima da izrazi svoje ogorčenje sistemom muzeja; francuska reč koja označava orla – *aigle* – slična je reči *aigre* koja znači gorak, kao u reči „vinegar“* (ili *vinaigre* na francuskom). Koristeći ikonografiju orla i stavljajući je u nov kontekst u sopstvenom muzejskom prostoru, Bruders je parodirao kontrolu koju muzeji i vlade žele da nametnu. U takvom novom okruženju orao postaje simbol mudrosti i umetničke slobode.

Takvi subverzivni ciljevi zajednički su i mnogim drugim umetnicima. Danijel Biren je 1965. odlučio da radi isključivo s vertikalnim prugama širokim 8,7 cm, alternirajući boju i bele ili neobojene trake i toga se i dalje pridržava. Pruge postavlja na strateškim mestima u muzeju, poput glavnog stepeništa ili zidova oko „remek-dela“ određene zbirke. Pruge se rugaju fetišističkom insistiranju muzeja da slika predstavlja „najviši oblik“ umetnosti i da je potez četkicom oznaka genija. One su i kritika izlagačkih rituala koji se zasnivaju na pojmu „aure“. Pristup Roberta Smitsona bio je drugačiji. On je potpuno odbacio muzej i za svoja dela je koristio zemlju, te se ona nisu mogla komercijalizovati i s vremenom su se menjala. Galerije

Rhetoric of the Frame čiji je autor Duro, 203–222; za izložbe dadaizma i nadrealizma vidi M. A. Staniszewski (1998), *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA i London, MIT Press; Iako je Benjaminov značajan esej „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“ prvi put objavljen 1936, on nije bio široko raspoloživ na engleskom jeziku sve do 1968, u vreme kada su mnogi od tih umetnika formulisali svoje stavove; vidi W. Benjamin (1968), *Illuminations*, preveo H. Zohn, uredio H. Arendt, New York, Schocken Books.

* sirće – *Prim. prev.*

je smatrao mrtvim prostorima. Govorio je: „Kada se nalazi u galeriji umetničko delo gubi snagu i pretvara se u prenosivi predmet ili površinu čija je veza sa spoljnim svetom prekinuta. Prazna bela soba s rasvetom i dalje predstavlja pokoravanje neutralnom. U takvim prostorima umetnička dela kao da prolaze kroz neku vrstu estetskog oporavljanja.“¹³ (Ironično je da je 1999. Smitsonovo delo *Spiralni nasip* iz 1970. na Velikom slanom jezeru „došlo u posed“ fondacije Dia Art kao poklon iz umetnikove zaostavštine.) Luiza Loler kritikuje muzej tako što fotografiše elemente postavke. Njene fotografije, na kojima nema publike niti ostalih elemenata koji odvrćaju pažnju, značajne su kao poređenja koja gledaocu pomažu da kritički razmatra subjektivnu prirodu postupka izlaganja. Detalji umetničkih predmeta i načini njihovog uokviravanja, kao što su tekstovi na zidovima, zidni tapeti, nameštaj iz odgovarajućeg doba i arhitektonski ukrasi, pokazuju kako muzej stvara značenje.

Fred Vilson, Andrea Frejzer i Mark Dion kritikuju muzej iznutra. Boraveći kao gosti u prostorijama muzeja, proučavaju ono što je skriveno od pogleda i ono što se izlaže. Uređuju izložbe koje narušavaju brižljivo pripremljene institucionalne narative na koje nailaze. Preuzimaju različite uloge muzejskih radnika da bi pokazali kako takvo ritualizovano ponašanje doprinosi stvaranju značenja. Stvaraju i zajedničke mogućnosti za promene u domenima muzejskog osoblja i posetilaca.

Sajberfeministi koriste internet da bi podrivali muzej kao patrijarhalnu strukturu i gradili nove oblike komunikacije u kojima umetnik, kustos i korisnik ne samo da dele vlast već postaju jedno. Old Boys' Network (OBN), stvarna i virtuelna koalicija nastala u Berlinu 1997. i aktivna do 2002, bila je prvi međunarodni sajberfeministički savez (www.obn.org). Svojim funkcijama i ironičnim nazivom ona usvaja patrijarhalne sisteme podrške muzejima i sajberprostora radi osnivanja novih feminističkih zajednica. Veb-sajt OBN koalicije sadrži sve korisne elemente konvencionalnog muzejskog veb-sajta, uključujući bazu podataka o delima umetnika, biblioteku i

¹³ R. Smithson, „Cultural Confinement“. Citat iz knjige *The Writings of Robert Smithson* čiji je urednik N. Holt (1972); New York, New York University Press, str. 132.

kalendar dešavanja. Ali od muzeja se dramatično razlikuje po svom izjednačavajućem, samorefleksivnom tonu, omogućavanjem saradnje i kontekstualizovanjem subverzivnih projekata u kojim rod zauzima istaknuto mesto. Članovi jasno iznose svoje ciljeve u okviru rubrike FAQ* i u teorijskim tekstovima. Forum, spiskovi adresa i konferencije u realnom vremenu podstiču razmenu ideja i privlače nove članove. Projekti članova predstavljaju izazov patrijarhalnim sistemima. Kornelija Solfrenk, koja je među osnivačima koalicije OBN, bavi se hakiranjem. U okviru projekta „Ženski dodatak“ (1997) upala je u prvi umetnički konkurs na internetu koji je organizovala Galerija savremene umetnosti u Hamburgu i preplavila ga s više od dve stotine radova virtuelnih umetnica. To je bio njen način da u ime internet umetnosti iskaže neslaganje s komodifikacijom, hijerarhijskom klasifikacijom i zatvaranjem komunikacija, koje moderni muzej nameće. Takvi projekti predstavljaju izazov kustosima muzeja u „realnom vremenu“ koji nastoje da shvate šta znači „sakupljati“ internet umetnost.¹⁴

Svrha ove knjige jeste da upozna čitaoce sa osnovnim pravcima diskursa nove teorije muzeja i omogući im da, oslanjajući se na teoriju, učestvuju u određivanju budućnosti muzeja. Dvanaest poglavlja daju značajan doprinos toj oblasti i istovremeno stvaraju organsku celinu koja predstavlja koristan priručnik za redovne i postdiplomske kurseve muzejskih studija. Koristeći jezik pristupačan različitoj publici, ova knjiga u svom prvom delu prikazuje teoriju kroz živopisne primere i istorijske osvrtete, dok u drugom delu ukazuje na način njenog pretvaranja u praksu. Oba dela knjige podjednako su značajna za pripremanje čitalaca da postanu zagovornici promena. Poglavlja obuhvataju mnoštvo muzeja širom sveta – od umetničkih do istorijskih, od antropoloških do muzičkih, zajedno sa istorijskim zdanjima, kulturnim centrima, mestima za čuvanje umetničkih dela, virtuelnim sajtovima i institucijama za komercijalno izlaganje koje primenjuju muzejska pravila. Tekst se bavi i veli-

* Frequently Asked Questions (često postavljana pitanja) – *Prim. prev.*

¹⁴ Za muzeje i digitalnu umetnost vidi S. Delson (2002), „Wiring into a Changing Climate: Museums and Digital Art“; *Museum News*, 81: 2, 51–55, 63–64.

kim enciklopedijskim i istorijski značajnim muzejima, imajući u vidu njihov uticaj; bavi se i manjim i novijim muzejima od kojih neki imaju više mogućnosti da ulaze u rizike. Autori su iz Velike Britanije, Kanade, SAD, Australije i deluju u nizu oblasti značajnim za proučavanje kulture. Neki su predavači, drugi su kustosi, a nekolicina su i jedno i drugo. Nekoliko autora izražavaju optimizam kad je reč o mogućnostima muzeja da se menja, dok su drugi uzdržaniji. Širok opseg i mnogostrukost stanovišta zajedno stvaraju viziju muzeja koja je multidimenzionalna i ne upada u zamku prevelikog uopštavanja.

Šta je muzej?

Pojam muzej ima različita i protivrečna značenja u savremenoj kulturi. Teoretičari, koji pripadaju brojnim naučnim disciplinama, uključujući sociologiju, psihologiju, antropologiju, istoriju umetnosti, istoriju, filozofiju, lingvistiku, književnu kritiku i rodna proučavanja, obično se slažu u pogledu višestrukosti oblika muzeja ali ne i u tome koji su to oblici. Najčešće se čuju metafore o muzeju kao svetilištu, tržišno orijentisanoj industriji, kolonizirajućem prostoru i postmuzeju. Te kategorije se međusobno ne isključuju i očigledno se preklapaju. Štaviše, nijedan muzej ne predstavlja upravo jednu od tih paradigmi. Na primer, muzej se može smatrati svetilištem, ali pitanje finansiranja je i dalje ključno – ono je samo sklonjeno iz vidokruga javnosti; jedna institucija može imati za cilj da postane centar kritičkog istraživanja ali uvek će biti grupa koje je smatraju kolonizovanim prostorom u kome se njihov glas ne čuje.

Svetilište

Jedno od najstarijih i najtradicionalnijih gledanja na muzeje jeste smatrati ih hramom. To je iskonska predstava kojoj mnogi muzeji i dalje teže. Paradigma svetilišta podrazumeva da muzej ima terapijski potencijal. On je svetilište koje je uklonjeno iz spoljnog sveta. Muzejske zbirke poprimaju status fetiša; muzej kao hram proglašava da njegovi eksponati pose-

duju auru koja nudi duhovno prosvetljenje jer podstiče platonске vrednosti lepote i morala. Za taj ideal zalagao se ser Kenet Klark, bivši direktor Nacionalne galerije u Londonu i voditelj popularne televizijske serije BBC-ja *Civilizacija* iz sedamdesetih godina prošlog veka. On je to lirski izrazio: „Jedini razlog sakupljanja umetničkih dela na javnom mestu jeste taj ... što ona u nama stvaraju neku vrstu uzvišene sreće. Za trenutak u haosu nailazimo na oazu spokoja i dalje krećemo osveženi, osnaženi i u svesti nam ostaje prizor plavog neba.“¹⁵ Muzej kao hram navodi posetioce da eksponatima pridaju značenja koja nemaju nikakve veze s njihovom originalnom funkcijom ili namenom. Internacije i legende koje obezbeđuju kontekst i drugi obrazovni materijali bivaju zanemareni kako bi se ostvario neposredan odnos posmatrača i eksponata. Klark je tvrdio: „Mi ne donosimo sud o slikama kao dokumentima. Ne želimo da stičemo znanje o njima, želimo da znamo njih, a objašnjenja suviše često onemogućavaju naše neposredne reakcije.“¹⁶ Hladni rat je doprineo da se ta uverenja kristalizuju. U svom značajnom govoru održanom 1955. na konferenciji Američkog udruženja muzeja, potpredsednik Ričard Nikson kazao je da meditativni i lični doživljaj pred jednim eksponatom jeste simbol demokratije; društvena istorija eksponata povezuje se s propagandom sovjetskog stila.¹⁷

Paradigma muzeja kao svetilišta zavisi od njegovog autoriteta. Posetioci veruju da doživljavaju transformaciono iskustvo zato što je direktor/kustos muzeja stručnjak za svoju oblast. Stručnost „muzealca“ (stručnjak je uvek patrijarhalna ličnost) predstavlja garanciju da su muzejski eksponati „autentična“ remek-dela koja izražavaju univerzalne istine u okviru postojećeg kanona ili standarda izvrsnosti. Direktor muzeja Metropolitan, Filip de Montebelo, nedavno je izjavio: „razumno

¹⁵ K. Clark (1954), „The Ideal Museum“, *Art News*, 52, 28–31, str. 29.

¹⁶ K. Clark (1945), „Ideal Picture Galleries“, *Museum Journal*, 45, 129–134, str. 133.

¹⁷ A. McClellan (2003), „A Brief History of the Art Museum Public“, u knjizi *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, čiji je urednik A. McClellan; Malden, MA i Oxford, Blackwell, 1–49, str. 28.

korišćenje autoriteta muzeja omogućuje ono stanje čistog sanjanja koje neometani estetski doživljaj može da nadahne.“¹⁸ Ova tvrdnja podrazumeva da je muzej umetnosti značajniji od ostalih vrsta muzeja; poseban status daje mu pojam aure. No, paradigma muzeja kao svetilišta važi za različite institucije. Antropolog Džejms Kliford kaže: „Etnografske kontekstualizacije isto su toliko problematične kao i estetske, isto toliko podložne prečišćenim, neistorijskim postupcima.“¹⁹

Kao hram, muzej štiti svoje dragocenosti. Ta ideja očuvana je u engleskim nazivima. Reč „kurator“ potiče od latinske reči *curare*, „brinuti“. Neki britanski muzeji koriste posebniji izraz, „čuvar“, koji odražava kolonijalističku prošlost. U svakom slučaju, muzej kao hram posvećen je nabavljanju, poznavanju i čuvanju stalne zbirke. Ekspoziti imaju prednost nad idejama. Privremene izložbe odbacuju se kao čisti marketing za ulaganje „masama“. Obrazovanje se zasniva na teoriji „prelivanja“ i mala je zainteresovanost za definisanje publike ili otvaranje dvosmerne komunikacije s lokalnim zajednicama. Konzervacija se čuva kao tajna ili se predstavlja kao objektivnan naučni postupak kojim se neko delo vraća u „prvobitno“ stanje. Ekspoziti se vraćaju u zemlju porekla jedino ako to zahteva zakon. Smatra se da zbirke bivaju u muzeju ponovno rođene, da su u njemu bolje zaštićene i da su na većoj ceni.

Muzej kao hram ritualno je mesto na koje utiču crkvena i dvorska arhitektura i arhitektura hrama. Obeleženi smerovi kretanja posetilaca, u koje su uključena monumentalna stepeništa, dramatična rasveta, živopisni prizori i ukrasne niše, stvaraju doživljaj performansa. Istoričar umetnosti Kerol Dankan objašnjava: „Celovitost muzeja vidim kao scensku postavku koja posetioca podstiče na neku vrstu performansa, bez obzira na to da li bi stvarni posetioci to tako okarakterisali.“²⁰ Preciozi dodaje: „svi muzeji scenski prikazuju vredne i zaštićene eks-

¹⁸ P. de Montebello (2004), „Art Museums: Inspiring Public Trust“; u knjizi *Whose Muse?* čiji je autor Cuno, 151–169, str. 155. Za više detalja o savremenim tvrdnjama da su muzeji svetilišta videti ostale eseje u knjizi *Whose Muse?*.

¹⁹ Clifford, *Predicament of Culture*, str. 2.

²⁰ C. Duncan (1995), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*; London i New York, Routledge, str. 1–2.

ponate iz svoje zbirke ... Muzeji ... koriste pozorišne efekte da jačaju verovanje u istorijski značaj svojih eksponata.“²¹

Većina teoretičara muzeja smatra da je muzej kao hram elitistička paradigma koja ne zadovoljava potrebe savremene kulture.²² Na to direktori i kustosi koji prihvataju tu paradigmu uzvraćaju tvrdnjom da je tome jedina alternativa tržišna orijentacija, „popuštanje“ impulsu da se postane deo „industrije“ koja pruža usluge „klijentima“. Ali pokazivati razumevanje za potrebe publike znak je njenog poštovanja, a ne ulagivanja. Veća demokratičnost ne znači da se muzej mora lišiti svoje obrazovne funkcije već da se mora angažovati na istraživanju koje koristi zajednicama u kojima deluje.

Tržišno orijentisana industrija

Muzeji su se nekada predstavljali kao „čisti“ ambijent za svoje zbirke, neukaljan komercijalnim interesima. No, za funkcionisanje bilo kog muzeja svakako su potrebna finansijska sredstva. Direktori muzeja, staratelji, osobe zadužene za razvoj pa i kustosi po svojoj funkciji moraju da donose ključne odluke u domenu finansija. Postoje četiri osnovna izvora finansiranja muzeja: vlada (gradska, regionalna/državna, nacionalna), poslovni domen, dobrotvorne fondacije i privatni donatori. Muzeji van SAD mogli su nekada da računaju na državu za finansiranje svojih potreba, ali smanjivanja budžeta u novije vreme primoravaju mnoge da prihvate američki model samofinansiranja. Svi finansijski izvori zahtevaju nešto za uzvrat. Vladine agencije žele da muzeji revitalizuju neki gradski centar, da obeleže neki istorijski događaj ili da svojom delatnošću

²¹ D. Preziosi i C. Farago (2004), „Introduction: Creating Historical Effects.“ U knjizi *Grasping the World: The Idea of the Museum* čiji su urednici D. Preziosi i C. Farago; Aldershot i Burlington, VT, Ashgate, 13–21, str. 13. Za muzeje i baštinske lokacije kao pozorište vidi i B. Kirshenblatt-Gimblett (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*; Berkeley, CA, University of California Press.

²² Među prvima koji su izneli ovu tvrdnju je Dankan Kameron. Vidi D. Cameron (1972), „The Museum: A Temple or the Forum.“ *Journal of World History*, 14. : 1, 189–202.

obuhvate do tada zapostavljene zajednice. Korporacije obično zahtevaju da njihov logo bude jasno istaknut u muzejskim oglasima, na transparentima i plakatima. Dobrotvorne fondacije traže da misija projekata muzeja koji finansiraju doprinosi ostvarivanju njihovih ciljeva. Privatni donatori mogu tražiti da neko krilo muzeja nosi njihovo ime, da muzej organizuje po njihovu sujetu laskavu izložbu njihovih zbirki, da dobiju mesto u elitnim odborima, da eksponati koje oni doniraju budu izloženi na određen način ili da muzej zaobilazi poreske obaveze. Finansijska politika je tajnovita oblast u kojoj često vladaju prećutna pravila, neretko ugovorena na uzajamnu korist. Mali je, međutim, broj stručnih radova iz oblasti ekonomskog poslovanja muzeja jer je u muzejskim arhivima dokumentacija te vrste često oskudna, poverljiva, odnosno teško dostupna.²³

Muzeji su skloni prikrivanju činjenice da eksponati u njihovim zbirkama imaju robnu vrednost. Jedan od važnih zadataka kustosa jeste da prati kretanja na tržištu – razmatra moguće nabavke, utvrđuje vrednost osiguranja, te informiše donatore. Javnost, međutim, retko biva obaveštavana o troškovima za nabavku eksponata i o tome šta je muzej morao da uradi da bi do njih došao. Kada takve informacije izađu u javnost – na primer, kada je Tomas Hoving objavio svoju ispovest *Kako naterati mumije da plešu*, u kojoj je opisao neprijatna iskustva iz perioda 1966–1977. dok je bio direktor muzeja Metropolitan – čitaoci ostaju zaprepašćeni.²⁴ Fetišizacija eksponata doprinosi svesti posetilaca o vrednosti muzejskih zbirki, ali kustosi obično insistiraju na tome da ekonomska vrednost ne utiče na mišljenje posetilaca. To je, kako Ajvan Gaskel objašnjava, pogrešno. Tačno je da eksponat, kao deo muzejske zbirke, dobija „nerobni“ karakter; no, i pored toga, taj eksponat

²³ O muzejima i finansijskom odlučivanju videti O. Robison, R. Freeman i C. A. Riley II (urednici) (1994), *The Arts in the World Economy: Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community*, Hanover, NH i London: University Press of New England, Salzburg Seminar; Gaskell, *Vermeer's Wager*, str. 174–196; F. Ostrower (2000), *Trustees of Culture: Power, Wealth and Status on Elite Art Boards*, Chicago i London: University of Chicago Press.

²⁴ T. Hoving (1994), *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art*; New York, Touchstone.

nat doprinosi određivanju vrednosti drugih sličnih predmeta na tržištu. A kada se nalazi u instituciji koja dozvoljava „otuđivanje“ – prodaju eksponata iz muzejske zbirke – taj eksponat predstavlja „neiskorišćenu“ robu. Agencije za akreditaciju su protiv otuđivanja (čak osuđuju muzeje koji prihode od njega koriste i u druge svrhe osim nabavke novih eksponata), ne samo zato što se od muzeja očekuje da održavaju svoje zbirke u nepromenjenom stanju za naredne generacije, već i zato što se takvim postupkom priznaje robni status eksponata.²⁵

U okviru današnje ekonomike mnogi muzeji postaju otvoreniji prema ekonomskoj realnosti i prihvataju poslovne modele za ostvarivanje potrebnih prihoda. Ne obelodanjuju svi muzeji svoju tržišnu orijentaciju tako jasno kao što to čini Muzej Viktorije i Alberta koji je svoj kafe reklamirao veoma kritikovanim oglasom „Izvrstan kafe uz koji ide prilično dobar muzej“. Postala je uobičajena praksa da se muzeji predstavljaju kao turističke atrakcije. Neki se čak više oslanjaju na posetioce iz drugih mesta nego na lokalnu publiku. Stručnjak za performans Barbara Kiršenblat-Gimblet objašnjava: „Baština i turizam su industrije koje se dopunjavaju; baština pretvara određene lokacije u turističke destinacije, dok ih turizam, predstavljajući ih kao izložbene postavke, čini ekonomski održivim.“²⁶ Da bi privukli turiste, muzeji organizuju privremene izložbe, zvane „blokbasteri“ zbog velikog broja posetilaca. Neki muzeji prave smele postavke, ali mnogi se drže tema čija je popularnost dokazana, što istoričar umetnosti Endru Maklelan zove „oprobanim receptom koji obuhvata impresionizam, mumije i sve ono u čijem se nazivu nalazi reč 'zlato'.“²⁷ Legende, poznate i kao „natpisi“, obično su ograničeni na sedamdeset pet reči da ne bi preopterećivali posetioce; kontroverzne teorije, da ne bi izazivale nezadovoljstvo, ostavljaju se za kataloge koje čita ograničen broj ljudi. Gornje posetilaca kreću se brzo kroz galerije te eksponati postaju samo reklama za prodaju reprodukcija na razglednicama, šoljama za kafu, plakatima i suncobranima. Muzeji ostvaruju znatan deo prihoda od privremenih izložbi, ne samo prod-

²⁵ Gaskell, *Vermeer's Wager*, str. 165–173.

²⁶ Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, str. 151.

²⁷ McClellan, „Brief History“, str. 33.

jom ulaznica i suvenira već i povezanošću donacija s brojnošću publike – što se tradicionalno uzima kao merilo uspeha. Neki muzeji udružuju se sa avio-kompanijama i hotelima i nude paket aranžmane.

Da bi turistima pružili ono što im je potrebno i da bi ostvarivali dodatne prihode, muzeji se upuštaju u obimne građevinske poduhvate. Novoizgrađeni objekti imaju prostore za prijem i informisanje posetilaca, restorane, kafee, radnje, knjižare, bankomate, garderobe, toalete, prostore za školske grupe, prostorije za decu, obrazovne centre i pozorišta. Iako su ti prostori smešteni u suterenima, holovima ili predvorjima, odvojeno od izložbenih galerija, oni i sami mogu biti privlačni, „oaze potrošnje“ kako ih sociolog Nik Prajor naziva.²⁸ U organizovanju i održavanju skupih izložbi muzeji se često oslanjaju na sponzorstva poslovnih organizacija. Takva sponzorstva naročito odgovaraju korporacijama kojima je probitačno da održavaju dobre odnose s javnošću, a to su one koje proizvode duvanske proizvode, naftne derivate i oružje. Poslovno sponzorstvo obično prisiljava muzeje na neku vrstu samocenzure; u želji da privuku brojnu i imućnu publiku na priredbe i u prostore koje sponzorišu, kompanije uglavnom izbegavaju da finansiraju vruće i nepoznate teme. Muzeji ponekad tolerišu sukob interesa u organizovanju velikih izložbi. Muzej u Bruklinu je 1999. omogućio Čarlsu Sačiju, poznatom po agresivnoj rasprodaji dela savremene umetnosti koje je sakupio, da organizuje provokativnu izložbu pod nazivom „Senzacija“ na kojoj je prikazao svoju zbirku; tu izložbu delom su finansirali jedna aukcijska kuća, trgovci umetničkim delima i sâm Sači, i svi su ostvarili finansijsku dobit od prilike koju im je pružio muzej u Bruklinu.²⁹

²⁸ N. Prior (2003), „Having One’s Tate and Eating It Too: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era.“ U knjizi *Art and its Public* čiji je autor McClellan, 51–74, str. 54.

²⁹ O strategijama muzeja i marketinga vidi C. Wu (2002), *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*, London i New York, Verso; McClellan, „Brief History“, str. 32–34. O kontroverzi „Senzacije“ vidi G. Edelson (2001), „Some Sensational Reflections“. U knjizi *Unsettling „Sensation“: Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy* čiji je urednik L. Rothfield, New Brunswick, NJ, i London, Rutgers University Press, 171–180.

Diskurs o muzeju kao tržišno orijentisanoj industriji zasni-va se na marksističkoj teoriji koja kritički gleda na ekonomsku i društvenu utemeljenost kulture. Istoričar Nil Haris i sociolog Toni Benet ukazuju na veze koje su u 19. veku postojale između muzeja, zabavnog parka, međunarodne izložbe i robne kuće. S hiljadama hijerarhijski poređanih predmeta ti prostori ugledali su se jedni na druge i usađivali kapitalističke vrednosti inoviranja, potrošnje i izlaganja.³⁰ Većina muzejskih teoretičara slaže se u tvrdnji da se muzeji danas ugledaju na bioskope i zabavne parkove kako bi predstavljali spektakl za sva čula, bilo da im je cilj da izazovu estetski doživljaj, da dočaraju istorijski kontekst ili da nude interaktivni ambijent za učenje. Neki teoretičari, poput Kiršenblat-Gibletove, smatraju da je takav spektakl složene prirode ali da poseduje potencijal za stvaranje snažnog iskustva učenja. Drugi, poput filozofa Žana Bodrijara i istoričara umetnosti Rozalinde Kraus, tvrde da takav čulni podsticaj vodi u besmisao.³¹ U značajnoj studiji iz 1967, marksist Gi Debor formulisao je teoriju spektakla. On tvrdi da visok kvalitet proizvodnje spektakla baca u zasenak vrednosti sistema koji taj spektakl stvara. Spektakl zasipa gledaoce slikama i odvlači njihovu pažnju od ustanovljavanja o čemu se tu radi i od traženja promena. Debor kaže: „Spektakl nije skup slika; on je pre društveni odnos među ljudima koji se stvara posredstvom slika ... I oblikom i sadržajem spektakl služi davanju potpunog obrazloženja uslova i ciljeva postojećeg sistema“.³² Posmatrano iz tog ugla, spektakl misterije koji dominira Zbirkom azijske umetnosti Tramel i Margaret Krou u Dalasu, pri-

³⁰ N. Haris (1990), „Museums, Merchandising and Popular Taste: The Struggle for Influence“. U knjizi *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago i London, University of Chicago Press, 56–81; T. Bennett (2004), „The Exhibitionary Complex“, u knjizi *Grasping the World* čiji su autori Preziosi i Farago, 413–441.

³¹ Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture*; J. Baudrillard (1982), „The Beauborg Effect: Implosion and Utterance“, *October*, 20, 3–13; R. Kraus (2004), „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, u knjizi *Grasping the World* čiji su autori Preziosi i Farago, 600–614.

³² G. Debord (1994), *The Society of the Spectacle*, preveo D. Nicholson-Smith; New York, Zone Books, str. 12–13.

vatnim muzejom, jača stereotipe o Aziji kao nečem „drugom“ i navodi posetioce da uživaju u eksponatima koji su im predstavljeni kao egzotični.

Kolonizatorski prostor

Mnogi komentatori gledaju na muzej kao na kolonizatorski prostor, u službi procesa klasifikacije koji određuju ljude. Oslanjaju se na postkolonijalnu teoriju koja se bavi načinom na koji su imperijalističke i patrijarhalne strukture uobličavale i još uobličavaju kulturu i koja identifikuje strategije za uvođenje promena. „Izložbe su privilegovane arene za izlaganje predstava o sebi i 'drugom'“, objašnjava teoretičar muzeja Ajvan Karp. Muzeji uobličavaju „drugo“ da bi uobličili i opravdali „sebe“. ³³ Praveći zbirke nabavkom – prisvajanjem – eksponata iz nezapadnih kultura, muzeji više svedoče o vrednosnim sistemima kolonizatora nego kolonizovanih kultura. Nametanjem evolucionih hijerarhija rase, etničke pripadnosti i roda, muzeji kodiraju ustrojstvo koje praktično ujedinjuje bele (muške) građane imperijalnih sila (sebe) protiv osvojenih naroda (drugog). Kao kolonizatorski prostori, muzeji naturalizuju kategoriju „primitivnog“ u kojoj su nezapadne kulture zaustavljene u razvoju i zamrznute u vremenu – metaforički mrtve. Takvi muzeji ništa ne govore o imperijalističkoj prošlosti čiji su izdanak.

³³ I. Karp (1991), „Culture and Representation“, u knjizi *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Displays* čiji su urednici I. Karp i S. D. Lavine, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 11–24, str. 15. Videti i E. Hallam i B. V. Street (2000), „Introduction: Cultural Encounters – Representing 'Otherness'“, u knjizi *Cultural Encounters: Representing Otherness* čiji su urednici E. Hallam i B. V. Street, London i New York, Routledge, edicija Sussex Studies in Culture and Communication, 1–0, str. 5–6; A. Coombes (1994), *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven, CT i London, Yale University Press; M. Ames (1992), *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press; G. Prakash (2004), „Museum Matters“, u knjizi *Museum Studies* čiji je autor Carbonell, 208–215.

Od samog početka muzeji i njihove mecene stvarali su svoje zbirke pljačkajući druge i svoje eksponate su tumačili iz evrocentričnog ugla. Iako mogu tvrditi kako su imali dobre namere – spasavali su eksponate koje sredine u kojima su nastali ne bi mogle da zaštite – primarni motiv sakupljača eksponata, to jest muzeja, i države obično su bili potencijalno uvećavanje bogatstva i unapređivanje statusa. U memoarima o periodu rukovođenja muzejom Met Hoving se hvalio velikim nezakonitim poslovima u vezi s nabavkom nezapadnih eksponata.³⁴ Nakon što bi eksponati iz nezapadnih kultura bili uvršćeni u muzejske zbirke, o njihovom prvobitnom kontekstu i funkciji malo se vodilo računa. Maskama, naročito iz Zapadne Afrike, poklanjana je veća pažnja nego ostalim predmetima iz raznih geografskih oblasti; smatralo se da one poseduju „svojstva vajarskih dela“, jer su slični predmeti inspirisali Pikasa i druge moderne evropske umetnike i zato što su ih pravili muškarci, za razliku od onog što se smatralo „dekorativnom“ umetnošću, kao što je tekstil, kojom su se bavile žene. Ti eksponati retko su vremenski određivani, što je navodilo na zaključak da se starosedelačke kulture uopšte ne menjaju. Veštine pojedinaca retko su isticane; kustosi su navodili da nezapadni stvaraoči samo slede običaje, za razliku od zapadnih stvaralaca čija je originalnost opisivana kao kreativna i intelektualna.³⁵

Muzeji obično nisu iskazivali poštovanje prema značajnim starosedelačkim verovanjima. U nekim narodnim tradicijama smatra se da fotografija zarobljava dušu fotografisane osobe. I pored toga, muzeji su koristili fotografije starosedelaca kao dokumente, ilustracije pa i deo slikovne biblioteke i doslovno prodavali slike pojedinaca bez njihove dozvole. U muzejima postoji i duga tradicija izlaganja zemnih ostataka. Lobjanje i kosti često su izlagani uz voštane figure u dioramama radi prikazivanja darvinovske tipologije rasa. Fiziognomija je tumačena kao dokaz o moralnim svojstvima, a smatralo se da su pripadnici starosedelačkih naroda inferiorni po tim svoj-

³⁴ Hoving, *Making the Mummies Dance*.

³⁵ Za istorijat izlaganja afričke umetnosti videti C. Clarke (2003), „From Theory to Practice: Exhibiting African Art in the Twenty-First Century“; u knjizi *Art and Its Publics* čiji je autor McClellan, 164–182.

stvima. Ponekad su kao etnografski uzorci izlagani čak i živi ljudi. Bezosećajnih stavova i postupaka ima i danas. Džejs Vud, direktor Instituta za umetnost u Čikagu nedavno je napisao: „Zbirke naših velikih muzeja pružaju jedinstvenu priliku da se pokaže kako je znatiželja u vezi s drugima najznačajniji vid spoznaje.“ No, opisivanje „drugih“ kao „predmeta znatiželje“ samo održava kolonijalistička shvatanja. Vud omalovažava ono što naziva „lokalnim, plemenskim pamćenjem“ i ističe „kosmopolitsko pamćenje“ koje „podstiče posetioce da postanu estetski građani sveta a ne samo jednog mesta“.³⁶ Ali odvajanje jednog predmeta od sredine iz koje potiče i stavljanje u drugu sredinu može muzej pretvoriti u beživotni prostor. Osvrćući se na pasivnost koju muzeji evociraju, modernistički arhitekt muzeja Luj Kan izjavio je da po ulasku u muzej posetilac najpre oseti želju da popije kafu u restoranu.³⁷

Već početkom 19. veka, kada je Napoleonova vojska pljačkala bogatstva po novom francuskom carstvu, političar i umetnički kritičar Antoan-Krizostom Katrmer de Kensi izražavao je žaljenje zbog odvajanja predmeta od njihove originalne sredine. Šezdesetih godina 20. veka marksistički filozof Teodor Adorno upotrebio je nemačku reč „museal“, koja znači „s muzejskim svojstvima“, da označi predmete otrgnute od kulture u kojoj su nastali ili od sadašnjosti. U već čuvenom eseju iz 1967. izjavio je: „Između muzeja i mauzoleja postoji nešto više od fonetske povezanosti. Muzeji su poput porodičnih grobnica umetničkih dela. Svedoče o neutralizaciji kulture.“³⁸ Adorno

³⁶ J. N. Wood (2004), „The Authorities of the American Art Museum“, u knjizi *Whose Muse?* čiji je autor Cuno, str. 110, 113. O fotografijama videti E. Edwards (2003), „Talking Visual Histories: Introduction“, u knjizi *Museums and Source Communities: A Routledge Reader* čiji su urednici L. Peers i A. K. Brown, London i New York, Routledge, 83–99; o izlaganju ljudskih eksponata videti Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, str. 7–78.

³⁷ Citat iz članka „Beyond Belief: The Museum as Metaphor“ čiji je autor R. Rugoff (1995); u knjizi *Visual Display: Culture Beyond Appearances* čiji su urednici L. Cooke i P. Wollen, New York, New Press, Dia Center for the Arts Discussions u ediciji Contemporary Culture, 68–81, str. 81.

³⁸ T. Adorno (1976), „Valéry, Proust, Museum“, u knjizi *Prisms* koju su preveli S. i S. Weber, Cambridge, MA, MIT Press, 173–186,

je smatrao da je muzej doprineo savremenoj kulturi amnezije, karakterističnom svojstvu kapitalističkog društva. Postmoder- ni teoretičari su mišljenja da su planirani značaj ili iskustvo nepovrativi; smisao eksponata menja se sa svakim stavljanjem u novi kontekst. Čak i kada se neka oltarska slika postavi u muzeju na istoj visini kao u crkvi, uz isto prigušeno osvetljenje, čak i kada se prikupe svi delovi neke svečane odeće i u prezen- taciji gledaocima pokaže njena upotreba, kaže Dejvid Filips, muzej i dalje predstavlja „nametljivu sredinu“ koja utiče na iskustvo posmatranja.³⁹

Zbog svega toga Alfa Konare, bivši predsednik Međuna- rodnog saveta muzeja (ICOM*) i predsednik Republike Mali, piše u eseju iz 1983: „Tradicionalni muzej ne odgovara više našim nastojanjima: naša kultura je zbog njega okoštala, otu- peo je izražajnu moć mnogih naših kulturnih objekata i dopri- neo da se izgubi suština prožeta ljudskim duhom.“⁴⁰ Takva mišljenja objašnjavaju zašto su evrocentrični muzeji koje su u nezapadnim kulturama osnovale kolonijalne sile često zanema- rivani. Neki starosedelački narodi smatraju da muzejske zbirke pre uništavaju nego što čuvaju njihove tradicije. Predmeti koji se ne koriste gube vrednost. Malkom Maklaud, bivši etnograf- ski kustos Britanskog muzeja, navodi da su u Zapadnoj Africi skladišni prostori muzeja iz kolonijalnog doba često zapušte- ni, da propadaju, bivaju pljačkani i ne koriste se. Te institucije nemaju nikakvu politiku prikupljanja eksponata niti fondove za to. Službenici muzeja ne znaju šta da rade s postojećim zbir- kama. Povremena izlaganja predmeta iz lokalnog nasleđa koji potom bivaju vraćeni vlasnicima ili tematske izložbe korisne za zajednicu pokazuju se uspešnijim. Da bi takve institucije ima-

str. 175; videti i D. J. Sherman (1994), „Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Auraq, and Commodity Fetishism“, u knjizi *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* koju su uredili D. J. Sherman i Irit Rogoff, Minneapolis, University of Minnesota Press, edicija Media and Society 6, 123–143; J. L. Dèotte, „Rome, the Ar- chetypal Museum, and the louvre, the Negation of Division“, u knjizi *Grasping the World* čiji su autori Preziosi i Farago, 51–65.

³⁹ Phillips, *Exhibiting Authenticity*, str. 165.

* International Council of Museums – *Prim. prev.*

⁴⁰ A. Konare (1983), „Toward a New Type of Ethnographic Mu- seum in Afrika“, *Museum*, 35: 3, 146–149, str. 146.

le odjeka, potrebe zajednice moraju dobiti primat nad željama turista.⁴¹

Najnoviji zakoni i sporazumi širom sveta pozivaju na repatrijaciju kulturne svojine. UNESCO je pravo na repatrijaciju proglasio jednim od osnovnih ljudskih prava; sve zajednice su ravnopravne i kada bilo koja izgubi deo svog kulturnog nasleđa to šteti čitavom čovečanstvu. UNESCO tvrdi da, čak i kada su eksponati prodati ili poklonjeni zapadnim kolekcionarima, pojedinci iz određene kulture nisu imali pravo da buduće generacije liše tih predmeta i time poništava polaganje prava muzeja na njih. UNESCO je svestan i činjenice da potčinjene kulture ne raspolažu sredstvima za otkup svoje kulturne svojine i posreduje u pregovorima suprotstavljenih strana. Neki muzeji na Zapadu, međutim, i dalje se protive repatrijaciji plašeći se da bi njeno prihvatanje ugrozilo njihov autoritet i ostavilo njihove prostorije bez posetilaca. No, zahtevi za repatrijaciju obično se odnose samo na predmete koji imaju najveći simbolički značaj za određenu kulturu.⁴² Uz to, muzeji koji saraduju sa izvornim zajednicama često ustanovljavaju da zajednički mogu da dođu do rešenja koja zadovoljavaju obe strane. Starosedelačke zajednice ponekad daju pristanak da eksponati ostanu u muzejima radi čuvanja ali žele da učestvuju u odlučivanju kako se s njima postupa. Mogu hteti da određuju uslove skladištenja, izlaganja i konzervacije eksponata koji potiču iz njihovog okruženja; mogu i zahtevati pravo da vrše religijske obrede u muzeju ili pozajmljuju eksponate za određene proslave. U drugim slučajevima starosedelačke zajednice zahtevaju repatrijaciju ali kao nadoknadu nude druge eksponate, odnosno svoja stručna znanja u oblasti prevođenja, tumačenja i usmene istorije.

Zapadni muzeji koji se protive repatrijaciji svoje stanovište često pravdaju dostupnošću eksponata publici. Mnoge izvorne zajednice, međutim, smatraju da pristup eksponatima koji ima-

⁴¹ M. McLeod (2004), „Museums without Collections: Museum Philosophy in West Africa“, u knjizi *Museum Studies* čiji je autor Carbonell, 455–460.

⁴² O repatrijaciji videti E. Barkan (2002), „Amending Historical Injustices: The Restitution of Cultural Property – An Overview“, u knjizi *Claiming the Stones / Naming the Bones* čiji su autori Barkan i Bush, 16–46.

ju posebnu moć ili pružaju privilegovane informacije treba da imaju samo starešine i upućeni. Neki antropolozi tome dodaju da bi pristup eksponatima trebalo da bude privilegija izvorne zajednice čiji članovi retko mogu da sebi priušte put do muzeja ili to uopšte ne mogu. Osim toga, posetilac ostvaruje potpuniji intelektualni, odnosno duhovni kontakt sa eksponatom kada se on nalazi u sredini iz koje potiče. Starešine svojim tumačenjima privlače posetioce, a uz to eksponat koji je vraćen u svoju sredinu doprinosi razvoju tradicionalnih kulturnih aktivnosti. Zapadni muzeji ne obezbeđuju pristup celokupnim svojim zbirka. Većina izlaže samo mali deo eksponata kojima raspolaže.

Muzeji na zapadu takođe tvrde da izvorne zajednice ne obezbeđuju odgovarajuće uslove zaštite i konzervacije. Starosedelačke zajednice su, međutim, stvorile ingeniozne načine čuvanja svojih kulturnih bogatstava. Najdragoceniji delovi tih bogatstava često su zaštićeni tabuima, pa pristup njima imaju samo starešine. Takvi predmeti obično se čuvaju u ćivotima, bogoslužnim prostorijama ili skladištima koja ih štite od prirodnih nepogoda i ograničavaju pristup njima. Često su okačeni iznad vatre da bi bili zaštićeni od štetočina i plesni. Neki se zaštićuju uljem ili uštavljenom kožom. Zajednice ponekad ne žele da njihova materijalna kultura bude konzervirana već da sledi normalan životni ciklus. Za većinu izvornih zajednica bitno je da se kroz vreme prenosi njihova kultura – ne određen predmet. Kada neki predmet postane suviše krhak da bi se koristio pravi se njegova zamena; kultura nije statična ili zamrznuta već stalno održava svoj identitet stvaranjem novih predmeta od kojih je svaki po sebi osoben.⁴³

Muzej koji se protivi repatrijaciji obično reaguje navođenjem praznih fraza kao što su „konsalting“ i „partnerstvo“ ali u stvari ne nastoji da menja odnose moći. Izvršiće repatrijaciju ako to zakon zahteva. I iz izvorne zajednice dovodiće savetnike za specijalne projekte. No, za dekolonizaciju muzeja neophodno je da te institucije uspostave sa izvornim zajednicama dugoročne odnose zasnovane na uzajamnom poverenju. Najbolji

⁴³ C. Kreps (2003), *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*, London i New York, Routledge, edicija Museum Meanings.

rezultati na tom polju postižu se u Severnoj Americi i Australiji, gde se izvorne zajednice nalaze u blizini muzeja. U Evropi je manje takvih primera.⁴⁴

Feministička teorija pokazuje da su muzeji i rodno određeni prostori u kojima su stvaralaštvo i istorijat žena nedovoljno zastupljeni i suviše pojednostavljeni i na kojima je žensko telo potčinjeno muškom pogledu. Feministi se bave načinom naturalizovanja stereotipnih pojmova muškosti i ženskosti i stvaraju strategije i akcije za podrivanje tog dvojnog stanovišta. Oni pokazuju da se po zapadnim merilima za dostignuća muškarcima pripisuju intelekt i inovativnost a ženama emocije i pasivnost. U pogledu identiteta, muška dominacija (sopstveno biće) zavisi od ženske potčinjenosti (drugo). Iako se još od sredine 19. veka feministi zalažu za promene u muzejima, većina muzejskih narativa i dalje prenosi rodne stereotipe. Identitet homoseksualaca retko se priznaje.⁴⁵

Podređivanje muzejskog prostora muškom polu jako utiče na način konstruisanja značenja. Kao što Evelin Hankins pokazuje, kada su 1931. Džulijana Fors i Gertruda Vanderbilt Vitni uspostavile stalnu lokaciju Muzeja Vitni u četiri zgrade u Njujorku i stvorile dekorativni ambijent koji je trebalo da privlači, a ne da odvraća posetioce, kritičari i stručnjaci su tu lokaciju odbacili kao feminiziran prostor u kome nije izložena ozbiljna umetnost. Nedovoljnu priznatost današnjeg američkog modernizma Hankinsova pripisuje takvom nasleđu. Ona poredi Muzej Vitni s Muzejom moderne umetnosti (MoMa) koji je 1939. takođe osnovalo nekoliko uticajnih žena, a smešten je u bivšoj gradskoj stambenoj zgradi. Komentatori

⁴⁴ L. Peers i A. K. Brown (2003), „Introduction“, u knjizi *Museums and Source Communities* čiji su autori Peers i Brown, 1–10.

⁴⁵ O feminizmu u muzejima 19. veka više informacija potražiti u J. Bailkin (2004), „Picturing Feminism, Selling Liberalism: The Case of the Disappearing Holbein“, u knjizi *Museum Studies* čiji je autor Carbonell, 260–272; O feministima danas videti G. Porter (2004), „Seeing through Solidity: A Feminist Perspective on Museums“, u knjizi *Museum Studies* čiji je autor Carbonell, 107–109; o predstavljanju homoseksualnog iskustva videti A. Vanegas (2002), „Representing Lesbians and Gay Men in British Social History Museums“, u knjizi *Museums, Society, Inequality* koju je uredio R. Sandell, London i New York, Routledge, edicija *Museum Meanings*, 98–109.

su na MoMa gledali kao na instituciju koja je postavila pravila moderne umetnosti – pravila evropskih umetnika koji se i danas smatraju za zvezde. Razliku između ta dva muzeja Hankinsova pripisuje direktoru muzeja MoMa Alfredu H. Baru Mlađem koji je stvorio muški izložbeni prostor. Bar je osnivačice tog muzeja opisao kao filantropkinje, a ne kao osobe koje utiču na politiku muzeja i odvrćao ih je od preuzimanja značajne uloge u javnom životu. Razmetao se svojim diplomama s Prinstona i Harvarda kako bi se prikazao kao stručnjak. Iz tog muzejskog zdanja uklonio je svu kitnjastu dekoraciju i pretvorio ga u funkcionalističku „belu kocku“ koja je dočaravala čistotu i disciplinu.⁴⁶

Kerol Dankan pokazuje na koji način MoMa u svojim galerijama nameće muško stanovište. Ukazujući na obrasce koje je zapazila širom tog muzeja, opisuje modernizam u okviru kog umetnici koriste žensko telo kao sredstvo za ostvarivanje apstrakcije. Ta pravila isključivala su umetnice i žene su bile samo inspiracija i modeli. Ničim se ne objašnjava zašto je to tako. Idealan posetilac zamišljen je kao heteroseksualni muškarac čije želje aktiviraju modernizam umetničkog dela. Članak Dankanove bio je podstrek za feministe da pokažu kako ono što je lično utiče na politiku – to jest, da sopstvena iskustva mogu da usmere na prekidanje muške dominacije muzejskim prostorom.⁴⁷

Profesor engleskog jezika i istorije Barbara Meloš navodi kako istorijski muzeji danas ističu ulogu žena ali se njihova dostignuća i dalje vrednuju na osnovu pravila za značajne muškarce. Meloševa to naziva kompenzatorskom istorijom. Muzeji kao što je Nacionalna kuća slavni žena u Seneka Folsu, u Njujorku, pokazuju da žene nisu samo žrtve, ali takve institucije i dalje pridaju veći značaj javnom životu nego privatnom i ne unose nikakve pojmovne novine. Izložbene postavke te vrste pojednostavljaju stvari i namenjene su odavanju počasti, poti-

⁴⁶ E. C. Hankins (2003), „En/Gendering the Whitney’s Collection of American Art“, u knjizi *Acts of Possession: Collecting in America* koju je uredio L. Dillworth, New Brunswick, NJ i London, Rutgers University Press, 163–189.

⁴⁷ C. Duncan (1989), „Hot Mamas in the MOMA“, *Art Journal*, 48, 171–178; Duncan, *Civilizing Rituals*, 102–132.

skuju sukobljavanja i protivrečnosti. Meloševa poziva muzeje da promene način predstavljanja istorije, da uzimaju u obzir celokupnu delatnost žena – privatnu i javnu – i da ukazuju kako žene odbacuju dominirajuću kulturu i učestvuju u njoj.⁴⁸

Postmuzej

Četvrta paradigma, postmuzej, uliva najviše nade. Teoretičar muzeja Ajlin Huper-Grinhil tim izrazom opisuje instituciju koja se potpuno izmenila, koja nije više „muzej“ već nešto novo, a ipak srodno „muzeju“. Postmuzej ima jasno određen plan aktivnosti, strategiju i proces odlučivanja i neprestano ih preispituje u skladu s politikom izlaganja eksponata; na aktivnosti muzejskog osoblja nikada se ne gleda šablonski već se smatra da one treba da doprinose ostvarivanju plana aktivnosti muzeja. Postmuzej se aktivno zalaže za podelu vlasti sa zajednicama koje opslužuje, uključujući zajednice iz kojih njegovi eksponati potiču. Prihvata činjenicu da posetioci nisu pasivni potrošači i trudi se da upozna svoju publiku. Umesto da širi znanje među prosečnom masovnom publikom, postmuzej pažljivo osluškuje i reaguje i podstiče razne grupe da postanu aktivni učesnici u muzejskom diskursu. Ipak, kustos u postmuzeju nije samo posrednik već je odgovoran za način predstavljanja eksponata i bavi se i kritičkim istraživanjem. Postmuzej ne izbegava teška pitanja već izražava sukobljavanja i protivrečnosti. Potvrđuje da muzej kao institucija mora iskazivati višeznačnost i priznavati višestruke i promenljive identitete. A najznačajnije je da postmuzej bude mesto koje utiče na smanjenje društvenih nejednakosti. Zagovornicima postmuzeja je jasno da jedna poseta muzeju ne može dovesti do promena i oni ne žele da platforma jednakosti postane samo jedno od sredstava kojima muzej potvrđuje svoj uticaj na društvo. Oni ipak veruju da postmuzej može da doprinese razumevanju unutar zajednice. Hijsen izražava nadu da će muzej postati „prostor na kome

⁴⁸ B. Melosh (1989), „Speaking of Women: Museums’ Representations of Women’s History“, u knjizi *History Museums in the United States: A Critical Assessment* čiji su urednici W. Leon i R. Rosenzweig, Champaign, IL, University of Illinois Press, 183–214.

se svetske kulture susreću i izražavaju svoju raznolikost, čak i međusobnu nepomirljivost, povezuju se, ukrštaju i koegzistiraju u svesti i sećanju posmatrača“.⁴⁹

Zagovornici postmuzeja slažu se da je on tek na početku razvoja. U SAD mnogi navode Zakon o zaštiti grobova američkih starosedelaca i o repatrijaciji (NAGPRA^{*}) koji je Kongres doneo 1990. kao psihološki i kulturni podstrek. NAGPRA štiti groblja. Njime se od svih muzeja zahtevalo da do 1995. naprave popis svojih eksponata koji su zemni ostaci američkih i havajskih starosedelaca i obredni predmeti i da spisak dostave plemenima koje federalna država priznaje. Tim zakonom garantuje se plemenima pravo da zahtevaju da im ti predmeti budu vraćeni. NAGPRA pomaže zajednicama američkih starosedelaca da osnivaju i uvećavaju broj muzeja i kulturnih centara na svojim teritorijama. On utiče i na način na koji muzeji sakupljaju, izlažu i tumače eksponate. Omogućava zajednicama iz kojih eksponati potiču da ostvaruju kontrolu nad sopstvenim identitetom. Nekim muzejima takve promene ne odgovaraju, ali većina muzeja smatra da im one omogućuju da se razvijaju. Rukovodeći se etikom, mnogi idu i dalje od onoga što zakon nalaže u pogledu repatrijacije. U definisanju svoje misije i politike, muzeji koji poseduju zbirke dela američkih starosedelaca danas obično angažuju osoblje iz redova samih starosedelaca i aktivno sarađuju s njihovim stručnjacima i vođama zajednica. Nacionalni muzej američkih Indijanaca organizuje obuku američkih studenata-starosedelaca u oblasti muzejske teorije i prakse.⁵⁰

Neki muzeji koji poseduju zbirke dela američkih starosedelaca pronalaze inovativna rešenja za ostvarivanje sopstvene misije i istovremeno zadovoljavanje potreba starosedelačkih zajednica. U tom procesu, mnogi od tih muzeja shvatili su da

⁴⁹ Huyssen, *Twilight Memories*, 35; videti i E. Hooper-Greenhill (2001), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London i New York, Routledge, edicija Museum Meanings; R. Sandell (2002), „Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance“, u knjizi *Museums, Society, Inequality* čiji je autor Sandell, 3–23.

^{*} Native American Graves Protection and Repatriation Act – *Prim. prev.*

⁵⁰ Kreps, *Liberating Culture*, str. 79–91.

je upravo zadovoljavanje tih potreba njihova osnovna misija. U Antropološkom muzeju Univerziteta u Denveru ljudski zemni ostaci i pogrebni predmeti izdvojeni su u skladu s NAGRPA u jedan trezor, a obredni predmeti u drugi. Pristup njima imaju samo odgovarajuće muzejsko osoblje i plemenski predstavnici. Ulaz je ograničen na grupe posetilaca iz dotičnog plemena i osoblje zaduženo za čišćenje i održavanje. Ženama koje imaju menstruaciju ulaz je zabranjen. Ne dozvoljavaju se nikakva istraživanja zakonom zaštićenih eksponata, a dokumentacija o njima je poverljive prirode. Ljudski zemni ostaci uvijeni su u bezkiselinski materijal ili u muslin i nisu smešteni u vakuumske kontejnere te mogu da „dišu“. Članovima plemena omogućava se da izvode tradicionalne obrede, zvane pomazivanje, uz sagorevanje žalfije, trske i duvana. Za vreme tih obreda muzej isključuje protivpožarne alarme. Nacionalni muzej američkih Indijanaca, koji je krajem 2004. otvoren u novoj zgradi u okviru kompleksa muzeja u Vašingtonu, nastoji da bude primer za ugled u dostojanstvenom postupanju s fotografijama starosedelačkih naroda i njihovih zajednica. Njegov stav je da se fotografije ne smeju koristiti samo kao ilustracije i dekoracija. Fotografijama značajnim za religiju i obrede mora se ukazivati isto poštovanje kao i samim obredima i one se mogu izlagati ili objavljivati jedino uz dozvolu zajednice iz koje potiču.⁵¹ Odgovornost za to snose oni koji vrše istraživanja.

I druge vrste muzeja daju prioritet humanitarnim vrednostima. Muzeji Stambena zgrada na donjoj istočnoj strani u Njujorku, Gulag u Rusiji, Dom robova u Senegalu, Koncentracioni logor u Terezinu u Češkoj i još šest muzejskih ustanova osnovali su konzorcijum pod nazivom Međunarodna koalicija muzeja savesti na istorijskim stratištima. Članovima koalicije zajednička su tri cilja: prikazati savremene verzije svojih istorijskih lokacija, podsticati dijalog o društvenim pitanjima i unapređivati demokratske vrednosti. Muzej Stambena zgrada na donjoj istočnoj strani organizuje za imigrante kurseve jezika na kojima uče engleski tako što čitaju dnevnik i pisma ranijih imigranata. Sadrži i tematsku veb umetnost, poput projekta Loren Gil i Dženi Polak, na osnovu koje korisnici stiču

⁵¹ Kreps, *Liberating Culture*, str. 94–95; Edwards, „Talking Visual Histories“, str. 95–97.

znanja o imigracionim i naturalizacionim kaznenim centrima. Taj muzej organizuje radionice za imigrante o temama kao što su uslovi stanovanja; učesnici se stavljaju u ulogu inspektora s početka 20. veka i procenjuju da li njihovi sopstveni domovi zadovoljavaju savremene standarde. Muzej daje podršku Programu urbanih muzejskih studija namenjenom diplomiranim studentima iz porodica iz redova etničkih manjina, imigranata i radničke klase. Nije jasno da li takve inicijative doprinose razvoju postmuzeja.

Prošlost, sadašnjost i budućnost muzeja: rasprava

Istorijat muzeja

Ishod dvodecenijskog naučnog rada u oblasti teorije muzeja ispoljava se i u novim očekivanjima od muzeja, uključujući njihovu veću odgovornost, sposobnost reagovanja i otvorenost. Za shvatanje kompleksnosti tog pitanja – i za donošenje zaključka da li muzeji poseduju potencijal za uvođenje značajnih promena – bitno je upoznati se sa istorijatom muzeja, sa ona „dva veka muzeoloških razmišljanja ... na osnovu kojih je nastala, začeta i održavana naša modernost“, kako kaže Preciozi u navodu na početku ovog uvoda. Dela Mišela Fukoa čine osnovu za proučavanje istorije muzeja.

Baveći se istorijatom zatvora, bolnica i kasarni, Fuko je identifikovao tri izdvojene episteme ili sistema znanja nastalih narušavanjem ekonomskog, društvenog, kulturnog, političkog, naučnog i teološkog statusa kvo. Te episteme – renesansa, klasično i moderno doba – uticale su na stvaranje i identitet institucija. Huper-Grinhilova ukazuje na značaj Fukoovih epistema za istoriju muzeja. Ona smatra da važne promene u današnjim muzejima jedino možemo zamisliti ako na istorijat muzeja gledamo kao na niz prekida a ne kao na kontinuitet.⁵²

⁵² E. Hooper-Greenhill (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London i New York, Routledge; videti i M. Foucault

Kritičari ukazuju na ograničenja Fukoovog gledanja na istoriju. Muzejska teoretičarka Andrea Vitkomb smatra da je fukoovski pristup previše monolitan da bi iskazao složenost institucija i previše statičan da bi omogućavao promene. Maklelan je pokazao da muzeji iskazuju veliku fleksibilnost i od svog nastanka nalaze se u neprestanom procesu metamorfoze. Vitkombova je mišljenja da fukoovski pristup određuje muzej kao zavereničku ustanovu koja svesno insistira na dvoličnosti da bi održala sistem moći. Tvrdi da se fukoovskom analizom posetioci muzeja opisuju kao manipulisana pasivna masa. I kritikuje Fukoove sledbenike što muzej smatraju prostorom „isključenosti i zatočenja“ pod kontrolom države i ne uzimaju u obzir njegovu povezanost s narodnom kulturom u kojoj, kako pokazuje Benet, muzeji, zabavni parkovi i međunarodne izložbe zajedno čine „izložbeni kompleks“.⁵³ No, kada se imaju u vidu ta ograničenja, studentima teorije muzeja analiza istorije muzeja Huper-Grinhilove ipak nudi korisnu hronologiju.

Fukoovu renesansnu epistemu karakteriše humanistička želja za razumevanjem sveta kroz traganje za univerzalnim znanjem. U to doba uverenja nisu više pod vlašću teologije ali njima još ne dominira nauka. Znanje se stiče otkrivanjem skrivenih odnosa među stvarima. Identifikovanjem tih odnosa čovečanstvo postaje kreator, mikrokosmos makrokosmosa koji je Bog.

Prema Huper-Grinfildovoj, kabinet retkosti, u severnoj Evropi poznat kao *Wunderkammer* a u Italiji kao *studiolo*, posreduje između mikrokosmosa čovečanstva i makrokosmosa Boga i svemira. Aristokrate, naučnici, bogati trgovci, umetnici, lekari i apotekari s kraja šesnaestog i iz 17. veka stvorili

(1970), *The Order of Things: An Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, prevod A. M. Sheridan-Smith, New York, Pantheon; M. Foucault (1973), *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, prevod A. M. Sheridan-Smith, New York, Pantheon; M. Foucault (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, prevod Alan Sheridan, New York, Pantheon.

⁵³ A. Witcomb (2003), *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, London i New York, Routledge, edicija Museum Meanings, str. 13–18; videti i McClellan, „Brief History“, str. 1–29; Bennett, „Exhibitionary Complex“, str. 413–441.

su te prethodnike muzeja koji je trebalo da predstavljaju svet u minijaturi. Prikazujući i zbirku i konkretno pokušstvo u kome je ona smeštena, kabineti retkosti prikazivali su skup stotina i hiljada prirodnih predmeta – *naturalia* – i ljudskih predmeta – *artificialia*. Kolekcionari su punili svoje kabinete ogromnim mnoštvom uzoraka životinja, biljaka i ruda, zajedno sa antičkim statuama i etnografskim predmetima, složenim proizvodima od metala, iskrivljenim ogledalima i sl. Najviše su bili cenjeni veoma retki predmeti poput karata za igranje načinjenih za kepeca i mešovutih tvorevina prirode i ljudi, to jest neobičnih prirodnih materijala, kao što je slonovača, koje su umetničke zanatlije uobličavale i menjale im namenu. Za takve predmete smatralo se da oličavaju i raznolikost i jedinstvo sveta i da potvrđuju ključnu ulogu čovečanstva u njemu. Kutije u kutijama, fioke u fiokama, iskazivale su da se svaki mikrokosmos nalazi u nekom drugom mikrokosmosu, što na kraju dovodi do božanskog makrokosmosa koji je stvorio Bog.

Organizaciju tih kabineta kolekcionari i njihovi savetnici obično su zasnivali na tadašnjim simbolima univerzalnosti kao što su četiri elementa, četiri kontinenta i sedam vrlina. Ikonoografski programi držani su u tajnosti tako da je samo kolekcionar lično (gotovo svi kolekcionari bili su muškarci) mogao da oživljava svoj minijturni svet, a time i da ga kontroliše, ističući međusobnu povezanost predmeta. I dok je kroz predmete koje je sakupljao kolekcionar materijalizovao – činio stvarnim – univerzum, kabinet retkosti je oličavao renesansno poimanje sveta čiji su stvoritelji bili i čovečanstvo i Bog.

Kabinet retkosti bio je privatni prostor, a ne muzej. U stvari, u vreme kada je kabinet retkosti nastao, reč „muzej“ retko je bila korišćena i odnosila se na čitaonicu ili neko mesto gde su se mogla proučavati dela iz domena „muza“. No neke aktivnosti kabineta retkosti ipak su predstavljale nagoveštaj muzeja. Neki od tih kabineta bili su dostupni ne samo dostojanstvenicima već i mnogim naučnicima, umetnicima, knjigovescima, juvelirima i drugim zanatlijama kojima su to bili profesionalni resursi. U mnogima od njih bili su angažovani upravnici ili „kustosi“, trgovci s dobrim vezama i naučnici koji su nabavljali eksponate za njihove zbirke. Kabineti retkosti obično su objavljivali spiskove svojih eksponata – prethodnike muzejskih

kataloga. A neki su imali „konzervatore“, umetnike angažovane za popravku oštećenih eksponata.⁵⁴

Sredinom 18. veka nastala je klasična epistema koja je svet prikazivala kao previše složen, haotičan i fragmentiran da bi mogao biti prikazan u kabinetu retkosti. Racionalizam je odneo prevagu; potreba za uvođenjem reda dovela je do nastanka sistema klasifikacije i oslanjanja na njih. Kako Fuko jasno kaže, Lineova taksonomija – sistem klasifikacije sveta prirode na osnovu roda i vrsta koji je stvorio Karl Line – prilagođena je uvođenju hijerarhija u sve vidove ljudskog iskustva. Takve hijerarhije davale su osećaj prividne potpunosti i stavljanja u okvire. Odbacivana je mogućnost kompleksnosti i protivrečnosti.

Huper-Grinhilova prati uticaj te klasične episteme na muzejske zbirke – koje su postajale u sve većoj meri specijalizovane. Za svrhe naučnih istraživanja osnivani su repozitorijumi, zbirke koje nisu bile namenjene javnosti već zadovoljavanju potreba profesionalnih grupa. Zbirke iz oblasti prirodnih nauka i umetnosti razdvojene su i svaki žanr dobio je svoja pravila izlaganja. Zbog isticanja važnosti racionalnosti i reda stvoreni su novi prioriteti u pogledu zbirki. Ono što je tipično smatralo se da predstavlja zakone prirode; ono što je retko – neobično – što se nije „uklapalo“ u klasifikacione sisteme bilo je odbacivano kao netipično ili je bilo prilagođavano. Slike su smanjivane ili uveličavane prema mernim standardima; klasične skulpture kojima su nedostajale ruke ili noge bile su upotpunjavane. O eksponatima se donosio empirijski sud, bez uzimanja u obzir njihovog konteksta. Kategorije, iako društvenog porekla, smatrane su za prirodne i svojstvene fizičkom svetu. Izložbene postavke bile su linearnog karaktera i u skladu sa ideologijom progresa. Muzejske zbirke uspostavljale su pravila, standarde

⁵⁴ Videti i G. Olmi (1985), „Science-Honor-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, u knjizi *The Origin of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* čiji su urednici O. Impey i E. MacGregor, Oxford, Clarendon Press, 5–16, str. 8–9; M. A. Meadow (2002), „Merchants and Marvels: Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer“, u knjizi *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe* koju su uredili P. H. Smith i P. Findlen, New York i London, Routledge, 182–200.

prema kojima je sve ocenjivano i nudile su samo jedno autoritativno tumačenje.

Fuko je kroz metaforu o disciplini izrazio suštinu moderne episteme. Nastajući krajem osamnaestog i početkom 19. veka, u vreme Francuske revolucije i Napoleonovog uspona, moderna epistema sadrži protivrečne ciljeve. S jedne strane, označava kraj elitizma i početak demokratske kulture. S druge, obeležava razvoj dvojnih opozicija, od kojih je najznačajnija ona između dominacije i potčinjenosti, u okviru nastojanja države da stvori novu buržoasku klasu. Sistem vojne uprave postao je standard za profesionalnu praksu u čitavom društvu. Postavljene su jasne granice između insajdera, koji su se održavali na vlasti i donosili odluke, i autsajdera, koji su postali pasivni posmatrači. Nastavljeno je sa sprovođenjem procedura i politike da bi se opravdao paternalistički način upravljanja. U javnim prostorima je posredstvom nadzora ograničavano kretanje i kontrolisano je stanovništvo. U okviru te moderne episteme svet nije više izgledao ustaljen već je bio u stalnom menjanju. Usmerenje je pomerenjeno s privida stvari na šira razmatranja o tome kako one nastaju. Istraživači su prihvatili organsku strukturu materije i kompleksne odnose među predmetima i pitanjima. U to vreme nastale su oblasti istraživanja poput biologije i filozofije.

Kao rezultat te episteme nastao je moderni ili „disciplinarni“ javni muzej kakav postoji danas. Ta paradigma, kao što pokazuje Huper-Grinfildova, jeste ono što danas znamo kao muzej Luvr. Francuska revolucionarna vlada odlučila je 1792. da se u dotadašnjoj kraljevskoj palati otvori javni muzej. Ta institucija počela je da radi naredne godine i, nakon što je usled političkih previranja nekoliko puta promenila ime, postala je 1803. Muzej Napoleon. Taj muzej je nekoliko dana u sedmici bio otvoren za sve te je naoko bio demokratski. No u praksi to je bilo pedagoški brižljivo osmišljeno sredstvo koje je doprinosilo izgradnji nacije. Cilj je bio stvaranje modernih građana, a da oni toga nisu bili svesni, koji su bili patrioti, „civilizovani“, estetski obrazovani, homogeni i koje je lako kontrolisati. Umetnička dela su istrgnuta iz svog dotadašnjeg kraljevskog, aristokratskog ili crkvenog konteksta i proglašena su nacionalnom baštinom – sredstvom demokratizacije i sekularizacije posmatrača. Izložbene postavke sadržale su evolucionari narativ koji je prošlost koristio za potvrđivanje sadašnjosti. Muzejske zbirke dobile su kanonski karakter – predstavljale su univer-

zalne standarde odličnosti koji su služili za ugled. Stvarana je istorija umetnosti tako što su slikarska dela razvrstavana po periodima, slikarskim školama (to jest zemljama) i umetnicima. Hronologija je postala značajnija od izgleda umetničkog dela. Umetnost je odvajana od „zanatstva“, zapadni eksponati od nezapadnih.

Napoleon je sticao ratni plen širom Evrope te je uspostavljena obimna hijerarhija za rukovođenje tom novom imovinom. Stvorena je zajednica kustosa, specijalizovanih po oblastima umetnosti, čiji zadatak je bio da procenjuju vrednost eksponata i da učine muzejsku zbirku Luvra najbogatijom u istoriji. Arhivari, popisivači i konzervatori organizovani su prema vojnom modelu, sa zadatkom da dokumentuju, razvrstavaju, pronalaze i popravljaju eksponate namenjene Luvru i mreži provincijskih muzeja širom carstva. Veliki broj sakupljenih eksponata nametao je praksu da muzej izlaže samo reprezentativni izbor i da obezbedi velika skladišta za studijske zbirke. Na temelju bogatih dekoracija za proslavu Napoleonovog rođendana i tematskih grupisanja za prenošenje političkih poruka u vreme rata, nastajale su privremene izložbe. Da bi didaktičku ulogu muzeja učinili efikasnijom, kustosi su na zidove stavljali objašnjenja i štampali kataloge i vodiče pristupačne po ceni. Muzejski vodiči objašnjavali su grupama posetilaca antičke zbirke i posredstvom drevne istorije i mitologije opravdavali aktuelnu politiku.

Taj model, koji su druge kulturne institucije u mladim demokratijama širom Evrope odmah počele da oponašaju, podrazumeva veliku moć muzeja. Direktor muzeja i kustosi procenjuju šta je značajno a šta nije i na taj način definišu nacionalni identitet. Posetiocu se omogućuje da stiče znanje ali jedino potčinjavanjem dominantnoj sili – stručnjacima. Stručan rad se drži u tajnosti; ništa se ne radi otvoreno. Muzejska arhitektura izdvaja privatn, zatvoren prostor za osoblje muzeja tako da je njihov rad i doslovno i figurativno skriven od pogleda javnosti. Za posetioce su predviđeni veliki otvoreni prostori da bi oni mogli biti pod prismotrom muzejskih čuvara i drugih posetilaca muzeja koji ih podstiču na samodisciplinu.⁵⁵

⁵⁵ O modernom muzeju videti i Preziosi, „Brain of the Earth’s Body“, str. 96–110; G. Perry i C. Cunningham (1999), *Academies, Mu-*

Stav skeptika: muzeji se ne menjaju (ne mogu se menjati)

Neki teoretičari, kao Mieke Bal i Kerol Dankan, smatraju da se muzeji još drže fukoovskog modernog i disciplinarnog modela. Mnogi navode empirijsku studiju sociologa Pjera Burdijea i Alena Darbela iz 1969. kao dalekovidu analizu; može se reći da muzeji uvode nove prostore, izložbe, obrazovne inicijative i mogućnosti potrošnje, ali, u suštini, oni ostaju elitističke institucije. Svoje procese odlučivanja čuvaju od pogleda javnosti i oklevaju da kritički razmotre sopstvenu prošlost. Iskazi o njihovoj misiji govore da oni nastoje da unificiraju svoju „publiku“ a ne da prihvataju njene višestruke i promenljive identitete. Stvaraju sliku idealnog posetioca i očekuju da se posetioci ponašaju u skladu s njom. Nastavljaju da privlače posetioce koji pripadaju obrazovanoj višoj i srednjoj klasi dok za marginalizovane društvene grupe i dalje ostaju nevažni i ulivaju im strah. Nekolicina direktora muzeja otvoreno odbacuje nastojanja za privlačenje šireg kruga posetilaca kao nerealna: Džejms Kuno jasno kaže da su umetnički muzeji „zanimljivi samo za relativno mali broj stanovnika (možda za dvadeset odsto)“.⁵⁶

Skeptici smatraju da većina izložbenih postavki, uprkos eksperimentima u tematskim i estetskim značenjima, nastavlja tradiciju izlaganja eksponata prema pravilima koja predstavljaju potvrdu evolucionih promena. Ekspoziti su istrgnuti iz svog konteksta i fetišizirani. Umetničke tvorevine iz zapadnih kultura i dalje se tumače kroz prizmu zapadnih kulturnih vrednosti. Subjektivnost konzervacije retko se priznaje. Kame-re i kompjuteri učvršćuju tradicionalne metode nadzora. Umesto da stvaraju istinski interaktivan doživljaj nove tehnologije

seums and Canons of Art, New Haven, CT i London, Yale University Press and Open University, edicija Art and its Histories, 207–237.

⁵⁶ Navod iz „Brief History“, čiji je autor McClellan, str. 36; videti i str. 29–40, kao i M. Bal (1996), *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, London i New York, Routledge; Duncan, *Civilizing Rituals*; P. Bourdieu i A. Darbel (1991), *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, prevod C. Beattie i N. Meriman, Cambridge, Polity.

samo odvlače pažnju posetilaca od značajnijih pitanja u vezi sa autoritetom i autentičnošću muzeja.

Kada se nove inicijative i jave, to se obično dešava u domenu privremenih izložbi koje retko izazivaju značajne promene u samim muzejima. A kako izlaganje bombardera Enola Gej na neprijatan način pokazuje, muzeji i dalje nastoje da stvaraju konsenzus a ne da ukazuju na različita stanovišta. Umetničkog kritičara feminističke provenijencije Grizeldu Polok toliko je iznerviralo pomanjkanje posvećenosti i oštine u izložbi Meri Kasat iz 1998–99. da je u eseju u kome je iznela zamisao kako je ta izložba mogla izgledati stvorila, kako ona kaže, „virtuelni feministički prostor“.⁵⁷ Savremeni umetnici naginju instalacijama, novim medijima, izvođačkoj umetnosti i alternativnim lokacijama jer smatraju da tradicionalni muzejski prostor nije spreman za višeznačnost i ne može da je podržava.

U muzejskoj hijerarhiji značajne odluke i dalje donose kustosi, pri čemu uprava obrazovnih odeljenja – uglavnom smeštenih u podrumskim prostorijama – ima malo mogućnosti za izjašnjavanje, a malo pažnje se posvećuje i razumevanju potreba publike. Analize posetilaca više su kvantitativne nego kvalitativne i pretpostavlja se da je publika pasivna; njihovi zaključci koriste se za statistiku koja se podnosi finansijerima a ne za utvrđivanje kako posetioci shvataju i u retkim slučajevima utiču na politiku muzeja. Navodeći dvostruki sistem u kom obrazovna odeljenja stvaraju multikulturalne programe koji ne uživaju podršku kustoskog osoblja, autor umetničkih instalacija Ernesto Pužol tvrdio je da „možda najvizionarnije – ako ne subverzivno – što jedan direktor muzeja danas može da uradi jeste da omogući podsticajan dijalog edukatora i kustosa, i to ne posle novog izložbenog projekta već u samom njegovom začetku“.⁵⁸

⁵⁷ G. Pollock (2002), „A History of Absence Belatedly Addressed: Impressionism With and Without Mary Cassat“, u knjizi *The Two Art Histories: The Museum and the University* koju je uredio C. W. Haxthausen, Williamstown, MA, Sterling and Francine Clark Art Institute; New Haven, CT, Yale University Press, 123–141.

⁵⁸ E. Pujol (2001), „The Artist as Educator: Challenges in Museum-Based Residences“, *Art Journal*, 60: 3, 4–6, str. 5; videti i M. A. Lindauer (2003), „Contesting Scientific Methods for Evaluating Museum Exhibitions: Arguing for an Arts-Based Approach“, referat

Glasna manjina teoretičara smatra da se muzeji, po definiciji, ne mogu menjati i da brzo zastarevaju. Sam čin izlaganja je uvek politički proces koji zahteva hijerarhiju. O umetničkim muzejima Ajvan Gaskel kaže:

Kustosi moraju donositi pragmatičan sud o diferencijalnoj privlačnosti slika koje su postavljene jedne kraj drugih jer u svakoj grupi slika gotovo uvek postoji hijerarhija te vrste ... U stvari, u svakoj galeriji postoji konvencionalna hijerarhija kao i hijerarhija relativne vizuelne privlačnosti slika za posmatrača, bilo u pogledu trenutne ili duže pažnje.⁵⁹

Skeptici tvrde da se promene ne mogu ostvarivati retorikom.

Stav opitimista: muzeji se menjaju (mogu se menjati)

Drugi teoretičari tvrde da je muzej prostor koji je predmet rasprava i da porota još „veća“. Neki upozoravaju na opasnost od idealizacije muzeja jer rušenje sistema tradicionalnih vrednosti predstavlja samo početak. Preciozi upozorava:

Krajnje je nepošteno radikalne promene u scenografiji – bilo u okviru „nove“ muzeologije ili ne – proglašavati efikasnom društvenom kritikom. Osnovni problem s takvim ocenama jeste to da sama kritika deluje simbolički, van stvarnih društvenih okolnosti koje želi da menja, sve dok estetska ideologija „originalnosti“ određuje „vrednost“ društvene kritike.⁶⁰

I pored toga, mnogi teoretičari postepeno otvaranje „privatnih“ muzejskih prostora za javnost smatraju za dobar znak.

podnet na College Art Association Conference, New York; Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, 1–8.

⁵⁹ Gaskell, Vermeer's Wager, str. 01; videti i Crimp, *On the Museum's Ruins*; Krauss, „Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“.

⁶⁰ D. Preziosi i C. Farago (2004), „Introduction: Building Shared Imaginaries / Effacing Otherness“, u knjizi *Grasping the World* čiji su autori Preziosi i Farago, 229–236, str. 234.

Nik Prajor ocenjuje da je „bar postalo moguće da muzeji prodru u demokratičniji otvoreni 'treći prostor', van okvira elitizma i konzumerizma“.⁶¹ Oni koji smatraju da je postmuzej u procesu nastajanja, ukazuju na primer nekih kustosa koji žele da dele svoja ovlašćenja s drugima, te podstiču otvoren dijalog i stvaraju nova partnerstva sa do tada obespravljenim grupama. Ti teoretičari dobijaju podstrek i od niza institucija, od lokalnih muzeja do društvenih domova i univerzitetskih galerija koje su novoootvorene ili obnovljene i koje imaju različite pristupe predstavljanju rasa, etničke pripadnosti, društvenih klasa i roda. Od takvih institucija se najpre može očekivati da prihvate ideale postmuzeja i one su spremnije na rizike od uhodanih enciklopedijskih muzeja. Da bi zadovoljile svoje potrebe u oblasti finansiranja, istraživanja, formiranja zbirke i izlaganja, one kreativno saraduju sa ostalim institucijama. Ponekad angažuju konsultante, ne samo da bi uštedele na platom stalnog osoblja već i da bi od osoba spolja, bez sukoba interesa, dobile mišljenja i predloge u vezi sa sopstvenom situacijom.

Prošlo je vreme muzeja kao „velikih“ kolekcionara; većina kanonskih dela zapadne umetnosti već se nalazi u javnim zbirkama i samo mali broj muzeja, kao što je muzej Geti u Los Angelesu, raspolaže sredstvima da kupuje malobrojne eksponate koji se pojavljuju na tržištu. Većina današnjih muzeja takođe detaljno istražuje njihovo poreklo – istorijat vlasništva – pre nego što odluči da ih kupi ili primi kao donaciju. Ako postoji bilo kakva sumnja da je reč o nezakonitoj transakciji, većina kustosa se neće u nju upuštati jer ne žele da se izlažu sudskim procesima ili zahtevima za repatrijaciju. Delom zahvaljujući takvom stavu, u mnogim muzejima to je postalo važnije od samih eksponata. Dajući prioritet idejama nad eksponatima kustosi time ruše pravila ponašanja. Kustosi sve češće odustaju od „muzejskih fraza“ u korist autorskih legendi koje govore o sukobljavanjima i protivrečnostima iz prošlosti. Umetnička instalacija i tekst ostvaruju kontakt i podstiču kritičko istraživanje. Fotografije, grafike i video obezbeđuju kontekst. Fragmentaran i samoreferentan stil arhitekture postmodernog muzeja i obnavljanja njegovih prostorija nudi pose-

⁶¹ Prior, „Having One's Tate“, str. 68.

tiocima izbor i podstiče sagledavanje višestrukih stanovišta. Otvoreni skladišni prostori i kancelarije osoblja, koje su samo staklom odvojene od izložbenih galerija, stvaraju ambijent transparentnosti.

Neki muzeji upuštaju se u bavljenje ranije zanemarivanim temama kao što su kućni život, porodica i seksualnost. U okviru stalne izložbene postavke Muzej žena u Orhusu u Danskoj ima odeljenja za istorijat akušerstva i ginekologije, abortusa i kontrole rađanja. Povremeno izlaže mešovite instalacije o raznim temama, uključujući nasilje u porodici. Organizuje i gostujuće izložbe subverzivnih umetnika kao što je Joko Ono. Pod rukovodstvom kolektivne uprave žena koje blisko saraduju sa zajednicom, Muzej žena pretvara ono što bi drugi muzeji smatrali nedostatkom u veliku prednost. Većina osoblja tog muzeja ne poseduje stručno muzejsko obrazovanje i mnogi su na honorarnom radu; muzej se oslanja na njih da „svestrano“ razmišljaju i nude nove ideje. Većina zbirki tog muzeja su ličnog, a ne javnog karaktera; muzej ih koristi da podstiče prisne razgovore. Raspon posetilaca kreće se od starijih osoba koje žele da se podsete na prošlo doba do modernih mladih feministkinja koje tragaju za teorijskom podlogom; ovaj muzej uslovio je ono što Prajor naziva „dvojnim kodiranjem“ da bi istovremeno zadovoljavao različite potrebe i želje.⁶² Muzeji te vrste ponekad se smatraju za komplikovana zastranjivanja ali su na kulturnoj sceni sve zastupljeniji.

Postmuzej koji je u nastajanju pronalazi kulturološki prilagođene načine postupanja s nezapadnim eksponatima. U galerijama sa stalnim postavkama Muzeja umetnosti u Sijetlu kustos za afričku umetnost Pamela Maklaski primenjuje široku definiciju afričke materijalne kulture. Ističe ne samo zapadnoafričke eksponate, što je uobičajena praksa zapadnih muzeja, već i eksponate iz istočne i južne Afrike i iz Egipta. Izlaže niz umetničkih dela žena i muškaraca, uključujući savremena dela i ona koja ruše tradicije. U nameri da ostvari višestrukost tumačenja saraduje s vođama zajednica iz kultura koje su predstavljene u zbirci muzeja. U izložbi iz 2002. pod nazivom „Umetnost iz Afrike: dugi koraci nikada ne škode“ ostvarila

⁶² Prior, „Having One’s Tate“, str. 52; videti i Porter, „Seeing through Solidity“, str. 113–116.

je osećaj neposrednosti korišćenjem inovativnih interaktivnih akustičnih vodiča. Po ulasku u izložbene galerije posetioci su shvatali da nema natpisa ni tekstova na zidovima – da su im na raspolaganju samo akustični vodiči. A umesto da deklamuju uobičajene „muzejske fraze“ kao što to obično čine, te sprave prenose priče i poslovice kako su ih govorili starešine zajednice i stručnjaci. To je efikasan način da se pokažu značaj i složenost usmene istorije u tradicionalnim afričkim kulturama i da se pruža muzejsko obrazovanje zasnovano na prioritetima zajednica iz kojih eksponati potiču.

U drugim muzejskim projektima neposredno dolazi do izražaja subjektivnost muzejskih aktivnosti. U okviru inicijative „Susreti kultura“ iz 1996, u organizaciji Elizabet Halam i Niki Level u Muzeju i galeriji Brajtona, izložene su istraživačke beleške diplomiranih studenata antropologije sa Univerziteta u Saseksu, uključujući radove s terena, iz arhive i muzeja. Stavljanjem tog obično privatnog domena na uvid javnosti, autori izložbe obelodanili su postupke predstavljanja.⁶³ Antropolozi- ma je omogućeno da iskuse osećaj izloženosti javnosti. To su drugi projekti omogućavali konzervatorima. Izložba u Umetničkom muzeju Maunt Holiouk koledža iz 1994, pod nazivom „Izmenjena stanja: konzervacija, analiza i tumačenje umetničkih dela“, predstavila je konzervaciju kao umetnost i nauku.

Neki muzeji u bivšim kolonizovanim zemljama prave značajne presedane. Muzej Šesti distrikt u Kejptaunu osnovan je 1994. u znak sećanja na Šesti okrug iz kojeg je u doba aparthejda bilo nasilno iseljeno šezdeset hiljada ljudi. Smatra se spomenikom četiri miliona stanovnika Južne Afrike koji su nasilno iseljeni kako bi nestale oblasti s mešovitim stanovništvom. Muzej istovremeno deluje i kao centar obnavljanja zajednice kroz priče o prošlosti. Po ukidanju aparthejda opstao je veoma mali deo tvorevina iz Šestog okruga, uglavnom putna signalizacija i fotografije. No osnivači muzeja shvatili su da muzej ne čini samo njegova zbirka eksponata. Muzej Šesti distrikt sakuplja sećanja i doprinosi procesu oporavka. Služi kao društveni centar za sastanke i ostale grupne aktivnosti. Stvara izlo-

⁶³ E. Hallam (2000), „Texts, Objects and 'Otherness': Problems of Historical Process in Writing and Displaying Culture“; u knjizi *Cultural Encounters* čiji su autori Hallam i Street, 274–280.

žbe na osnovu usmenog predanja. Posедуje i zvučnu arhivu. Omogućava restituciju zemljišta. Doprinosi razvoju zajednice, uključujući nov stambeni smeštaj koji podstiče interakciju među susedima. Izbegavajući pobeđnički narativ, taj muzej je i samokritičan.

Mnogi muzejski teoretičari smatraju da je promena odnosa muzeja i publike najznačajniji pokazatelj uspona postmuzeja. Oni navode nov status edukatora, čak i u konzervativnijim muzejima kao što je Met, i nov stav poštovanja prema publici kojim muzej i posetioci postaju međusobno ravnopravniji. Neki muzeji se trude da upoznaju svoju publiku kroz ocene kvaliteta iskustva posetilaca muzeja. Procenjuju „unapred“ kako bi na predloge posetilaca mogli da reaguju pre pripreme izložbe, a ne posle njenog završetka. Daju podršku obrazovnim istraživanjima koja obezbeđuju teorijsku osnovu doživljaja muzeja. Prihvataju različite načine učenja i nude mnoštvo mogućnosti za učešće publike, poput predavanja, priredbi, onlajn izložbi, videa, kurseva umetnosti, radionica, a ponekad i za oživljavanje prošlosti pozorišta. Danas se shvata da posetioci donose sud o muzeju kroz prizmu sopstvenog iskustva i sistema vrednosti. Zato neki muzeji smatraju komunikacije za jedan od svojih najznačajnijih ciljeva.⁶⁴

U okviru nastajućeg postmuzeja obrazovno osoblje radi u bliskoj sprezi sa ostalim muzejskim osobljem, uključujući kustose i dizajnere izložbi, na stvaranju izložbenih postavki i usaglašenog programa rada koji će zadovoljiti potrebe različitih posetilaca. Krize se izbegavaju tako što se posetioci uključuju u rasprave u početnim fazama projekta. Osoblje se trudi da ponudi konstruktivističke prilike za sticanje znanja kojima se posetiocima omogućuje da postanu aktivni i politizovani učesnici otvorenog obrazovnog iskustva.⁶⁵ Današnji edukatori

⁶⁴ Hooper-Greenhill, „Changing Values“, 570–572.

⁶⁵ Za više detalja o novim obrazovnim inicijativama videti J. S. Hirsch i L. H. Silverman (urednici) (2000), *Transforming Practice: Selections from the „Journal of Museum Education“ 1992–1999*, Washington, DC, Museum Education Roundtable; L. C. Roberts (1997), *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*, Washington, DC i London, Smithsonian Institution Press; E. Hooper-Greenhill (urednik) (1994), *The Educational Role of the Museum*,

koriste tehnologiju na inovativan način da bi ukazali na složenost i protivrečnosti eksponata. Kada su dobro osmišljeni, novi mediji pomažu posetiocima u postavljanju pitanja, u preispitivanju sopstvenih predrasuda i podstiču na dijalog. Naročito muzejski veb-sajtovi mogu obezbediti nove načine interakcije s muzejima. Većina nudi detaljan kontekst, arhivske podatke i interaktivne aktivnosti. Najbolji među njima pružaju uvid u unutrašnje aktivnosti muzeja, uključujući misiju i politiku uprave, u rad na konzervaciji, pa i u dnevnike i izveštaje kustosa o konkretnim projektima. Neki muzeji organizuju rasprave u okviru koje posetioci mogu neposredno komunicirati sa osobljem muzeja pa i uticati na pripremu izložbi.⁶⁶

Hijesen smatra da su takve promene „mali ali značajni koraci ka istinski heteronacionalnoj kulturi. Kulturi koja više ne oseća potrebu da se homogenizuje i uči kako da pragmatično živi s razlikama. Još smo daleko od takve kulture.“⁶⁷ Problem je i što se bitke vode lokalno, na osnovu izložbi i politike pojedinačnih muzeja. Poznavanje teorije muzeja može pomoći u organizovanju rasprave sa šireg stanovišta. Kakve su mogućnosti muzeja u demokratskoj kulturi? Niko ne želi da svi muzeji budu isti. Umetnik Mark Dion tvrdi da postoji prostor za mnoštvo različitih muzeja:

Kad je reč o muzejima ja sam krajnje konzervativan. Za mene muzej ovaplućuje „zvaničnu verziju“ određenog načina razmišljanja određene grupe ljudi u određenom trenutku. On je vremenska kapsula. Zato smatram da muzej, po otvaranju za javnost, treba da ostane nepromenjen kao prozor u opsesije i predrasude jednog vremena ... Ako neko želi da aktuelizira muzej neka osnuje nov. Bilo bi lepo imati grad pun muzeja od kojih svaki predstavlja određeno doba.⁶⁸

London i New York, Routledge, edicija Leicester Readers in Museum Studies.

⁶⁶ O mogućnostima koje nude nove tehnologije i interaktivnost videti Witcomb, *Re-Imagining the Museum*, str. 107–164.

⁶⁷ Huyssen, *Twilight Memories*, str. 28.

⁶⁸ Navod u „Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion“ (1997), u knjizi *Mark Dion* koju su uredili L. G. Gorrin, M. Kwon i N. Bryson, London, Phaidon Press, 6–33, str. 17.

No, mnogi muzeji ne obezbeđuju transparentnost – ne objavljuju svoje programe rada – te posetioci moraju naučiti kako da identifikuju i osporavaju njihove izbore. Svrha ove knjige jeste da pomogne čitaocima da se uključe u politički obojenu raspravu.