

## Muzej kao trezor, princip svega ili ničeg

Kada sam se zaposlio u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, jedan od prvih i osnovnih zadataka je bio da se upoznam sa ukupnom kolekcijom Muzeja. Tokom narednih nekoliko godina, a posebno tokom procesa digitalizacije umetničkog fonda, imao sam priliku da pregledam većinu radova iz kolekcije. Tom prilikom uočio sam da najveći broj radova u okviru kolekcije Muzeja potiče od dva autora, slikara, Milana Kerca i Milete Vitorovića. Broj njihovih radova koje Muzej poseduje prelazi hiljadu i dvesta inventarnih jedinica, koje uključuju slike, grafike i crteže. Tokom pregleda, između ostalog, pažnju mi je privukla serija slika Milete Vitorovića identičnog formata, sa nazivima Znak u crnom, Znak u belom, itd. Ova serija broji sto četrdeset i osam radova. U prvom trenutku, ti radovi mi se nisu činili zanimljivim tematski ili sadržajno, s obzirom da se radi o geometrijskoj apstrakciji jednostavne forme, sa određenim varijacijama i diskretnim promenama u koloritu. Međutim, misao mi se često vraćala na ovu seriju. Umnožavanje jedinstvenog modela likovne predstave.

Pitao sam se zbog čega Muzej ima toliko radova od jednog umetnika i saznao da je kolekcija Galerije savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, danas Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, u suštini nastala poklonima institucija i pojedinaca, između ostalih – Milana Kerca i Milete Vitorovića. Umetnici poklanjaju radove muzejima iz raznih razloga. Nije tajna da mnogi na taj način žele da reše brigu o svojim umetničkim radovima (nije lako čuvati toliki broj grafika, crteža i slika, barem ne u prostoru sopstvenog življenja i o sopstvenom trošku), ali i da obezbede svoju ličnu poziciju u sveukupnoj istorizaciji i valorizaciji umetnosti. To nije ni neprirodno ni nekorektno, ti motivi imaju svoje opravdanje. Galerija je poklon ove dvojice autora, svakako, prihvatila jer nije mogla da odbije. Odbiti poklon umetnika slikara postavlja pitanje razločnosti postojanja ustanove čija je osnovna delatnost sakupljanje, izlaganje i proučavanje umetničkih dela. Osim toga, ovi pokloni su Galeriji, odnosno budućem Muzeju obezbedili zavidan broj radova i na taj način formirali kolekciju koja bi se po obimu mogla nazvati „ozbiljnom“, ako se ne dovodi u pitanje relevantnost onog što je primljeno. Moja razmišljanja ovim povodom nisu vezana isključivo za ovu grupu radova, ona se odnose uopšte na to kako muzej funkcioniše preko svojih ustanovljenih principa muzeologije i muzeografije i kako, kroz preispitivanje svojih praksi, muzej može da menja i unapređuje svoju delatnost. Nemam nameru da ustanovim prave motive Milana Kerca i Milete Vitorovića i nagađam da li su oni želeli da pomognu Galeriji u izgradnji njenog ugleda, ili prosto da obezbede smeštaj za svoje radove. To je svojevrsan problem, jer umetnici imaju želju i energiju da stvaraju, i svakako je pohvalno kada iz produkcije izlaze obimni opusi, ali se onda postavlja pitanje šta sa tim raditi, kome to treba i u kojoj količini. Privatno, umetnik se može nadati da će povremeno prodati po koji svoj rad, u idealnom slučaju

prodavaće svoje radove često i redovno ljubiteljima i pasioniranim kolekcionarima. Podrazumevaju se pokloni prijateljima i poznanicima, ali i oni mogu da prime tek ograničenu količinu. I šta onda raditi sa ostatkom? Šta umetnik može da radi sa svojim radovima kada ne može da ih proda ili pokloni prijateljima? Može, na primer, da odustane od proizvodnje umetničkih dela. Ponuda i potražnja spadaju u tržišnu ekonomiju. Tržišna ekonomija funkcioniše prema sopstvenim zakonitostima, koji se ne bave simboličko - estetskim umetničkim vrednostima. Umetnik može da odluči da pokloni svoje radove nekom muzeju ili galeriji. Teoretski, radovi će biti trezorirani, bezbedno čuvani u posebnim uslovima. Muzejski radnici će te radove po službenoj dužnosti analizirati, pisati o njima, izlagati ih po potrebi i na taj način će biti sačuvani od zaborava i propasti. U praksi ovo nije uvek slučaj. Muzeji su često shvaćeni kao trezori gde se umetnički predmeti pre svega čuvaju od fizičke propasti, a zatim se s vremena na vreme izlažu ili publikuju. Međutim, to nije i ne može biti sudbina svih predmeta koji se nalaze u muzejskim kolekcijama. Kada se jednom, ili ako se jednom, dvaput ili više puta izloži ili publikuje neki rad, dolazi do mentalnog zamora simboličkih vrednosti umetničkog materijala i stvara se potreba za nečim novim ili drugačijim. Što je kolekcija veća (što je jedan od ciljeva svakog muzeja – uvećavanje kolekcije), to je za instituciju teže da obrađuje sve te radove. Za radove je najbolje da stoje u depou, jer inače teraju muzejske radnike u ozbiljne probleme i obaveze: umetnička dela koja su trezorirana za šta? Da li je trezorirana umetnost uopšte umetnost? Da li umetnički rad koji je izvan upotrebe zadržava svoju funkciju? Da li su to resursi za neku buduću istorizaciju umetnosti? Retko kada su kolekcije muzeja sačinjene od remek-dela ili predmeta od suštinske važnosti i uzornosti. To je privilegija retkih institucija sa ozbiljnim ideološkim kontekstima (na primer, turističke destinacije i slično) ili sa ozbiljnim finansijskim sredstvima u dužem vremenskom periodu, i takvi primeri nisu mnogobrojni. Najčešće su muzejske kolekcije većim delom sastavljene od manje važnih i raznovrsnih radova iz različitih stvaralačkih perioda umetničkih produkcija, različitog i neujednačenog umetničkog kvaliteta, koji sigurno da jesu značajni sa istorizaciju i teoretizaciju umetnosti i umetničkog dela, ali nikako u svojoj ukupnosti ne predstavljaju srž reprezentativnosti stvarnosti umetnosti. Onaj deo kolekcije koji je značajan, zanimljiv i atraktivan po nekim drugim svojstvima (na primer ličnost umetnika, povezanost sa lokalnim kontekstom, itd), a može se koristiti u javnim delatnostima kao prezentativan, najčešće obuhvata manji deo kolekcije. Preostali, veći deo kolekcije tada na određeni način doživljava sudbinu balasta muzeja, jer je o njemu potrebno konstantno brinuti a retko se upotrebljava u muzejskim programima. Pojedini predmeti, nakon što dođu u muzej, nikada ne budu izloženi. Zašto ih onda muzeji sakupljaju i čuvaju? Princip sakupljanja materijala koji je značajan za istorizaciju određene umetničke prakse i pojave je u teoriji opravdan, u muzejskoj praksi trezoriranja je često diskutabilan, moguće čak i neodrživ. Jedna od osnovnih funkcija muzeja je da sakuplja, obrađuje i čuva umetničke radove iz svoje predmetne delatnosti, i u situaciji kada ne može da

ostvari efikasno kvalitativno proširenje svog delovanja i svoje uloge, najčešće pribegava onim što je jednostavnije za realizaciju – naglim uvećavanjem broja radova od kojih će se već probrati određeni broj koji će se, po svojim posebnostima proglasiti reprezentativnim. Ova praksa se najbolje ogleda kroz realizaciju poklona. Ono što je u tom odnosu zapravo zaista važno, jeste pozicija muzeja kao subjekta koji bi trebalo da vrši odabir i spram kvaliteta ali i obima materijala koji će se naći u kolekciji, jer tim odabirom muzej vrednuje autore i njihov rad ali i definiše svoje buduće bavljenje svojom kolekcijom.

Sušтина problema je, čini mi se, namena i svrha umetničkog dela, barem u muzeološkim uslovima. Pitanje relevantnosti kriterijuma u odbiru, selekcije umetničkih dela i selekcije svega onog što po inerciji delatnosti uopšte spada u umetnost. U proizvodnji umetničkog dela postoji pre svega umetnička svrha, stvaranje u slavu umetnosti, lišena granica materijalnog sveta koji je okružuje, ali je nemoguće potpuno je odvojiti od praktične svrhe – eksploatacije umetničkog dela. Da li umetnik stvara sa jasnom idejom o sveukupnoj sudbini svog dela ili ne, neizvesno je i razlikuje se od slučaja do slučaja. Kada umetničko delo prođe proces nastanka, a zatim i izlaganja, odnosno kada prođe kroz proces komunikacije, ono je izvršilo svoju inicijalnu ulogu i može da preuzme neke nove, kao što su na primer radost posedovanja, radost uživanja ili čak i radost uništenja, ali to je sekundarno u odnosu na njegov osnovni smisao. Mogući ishod koji ga čeka je trezoriranje, zatvorenost, nemost, nemogućnost njegove simboličke vrednosti. Umetničko delo lišeno svoje referencijalnosti nije ni za šta.

## Iskrpljivanje teme

Intrigantnost serije radova Milete Vitorovića (Znak u ...) leži između ostalog i u načinu na koji su nastajali. Serija koja se nalazi u muzeju je slikana u periodu od 1972. do 1989. godine. Tema, odnosno forma slike je u suštini prilično jednostavna grafema – unutar pravougaonika, krug koji se umnožava, deli i kombinuje sa drugim oblicima, sa promenama u koloritu i obliku bojenog polja, ali ono što se konstantno ponavlja jeste krug u pravougaoniku. Format svih slika je identičan. U Muzeju nisu sve slike iz ove serije koje je Mileta Vitorović naslikao. Neke su prodate privatnim licima, neke verovatno i poklonjene. Pretpostavka je da ih je on naslikao oko ili preko dve stotine, ali moguće je da je taj broj i veći. To je zavidan broj kada se radi o jednoj temi. U slučaju ove serije radova, zanimljivo je iskrpljivanje teme, odnosno grafeme. Autor svih tih godina iznova i iznova slika zapravo jednu sliku. Ova serija se može posmatrati kao jedan rad, jer su generalne karakteristike svih ovih slika iste: format slike je isti, njena forma je ista (uz određene varijacije); sa slikarske strane, efektivnost i izraz se od prve do poslednje slike ne menjaju i ne unapređuju, oni su konstantni tokom cele serije. Čak se može reći i da je kolorit koji je upotrebljavan zapravo deo jedne palete, odnosno jedne vrlo određene, sažete estetike. Kroz višegodišnji period slikanja ove serije, postojali su i drugi vizuelni uplivi u formu (mete, arhitektonika, zastave, itd), ali to ne menja suštinu. Autor je pronašao formu koja mu je jasna, koja mu je savladiva i koju može da, uz brojne varijacije, ponavlja i iskrpljuje do u beskonačnost. Pitanje je šta je bila autorova namera u procesu višegodišnjeg islikavanja jedne iste forme. Pretpostavimo da se (izuzimajući potencijalne simboličke vrednosti teme, odnosno ideje slike) autor bavi eksploatacijom forme slike kroz opšte, odabrane likovne elemente (površina, kolorit, geometrija, harmoničnost, itd). Kroz proces ponovnog slikanja, međutim, pravog razvoja forme i umetničkog napretka nema. Odnosi su istraženi i postavljeni već u nekoliko prvih slika, i u tom smislu autor je mogao da ih naslika samo nekoliko i zadovolji tu vrstu formalnosti slike, ali je isto tako mogao da ih slika beskonačno (forma slike i inventivnost autora to omogućavaju), jer nije mogao da udovolji svojoj želji za slikanjem. Čemu onda služi toliko ponavljanje jedne, zapravo iste forme? Da li je autor ovde sledi sopstvenu referencijalnu doslednost ili prezentuje svoju ograničenost? Da li je autor sebe svesno limitirao ovom formom i izrazom ili ne? Ili je umnožavanjem ukazao na rezultate svake slike kao slike – efektivnost njene zaludnosti? Da je cilj njegovog rada (odnosno ove serije slika) bilo beskrajan islikavanje jedne forme, on bi u konceptualnom smislu imao značajnu kritičku komponentu, postavljajući slikarstvo kao bavljenje u besmisao i preispitao bi smisao slikanja lišenog konteksta i koncepta. Čini mi se da to ovde ipak nije bio slučaj.

Ova serija radova se može posmatrati kao proces, postupak islikavanja krugova iznova i iznova, pa umetnički rad nije sama slika pojedinačno već leži u procesu – u spoznaji sopstvenih granica, u suočavanju sa slikom, u suočavanju sa samim sobom. Cilj rada bi tada bio pobediti formu, pobediti vreme, pobediti samo

slikanje i pobediti samog sebe. Slika je mnogo, a slika je samo jedna. Jedna bi bila dovoljna i, istovremeno, sve zajedno nisu dovoljne. U tom smislu moguće je izabrati nekoliko slika ili čak nekoliko celina koje bi mogle da budu reprezentativne u okviru ovog višegodišnjeg rada, ali je to možda i pogrešno. Potrebno je sagledati celokupnu seriju i pokušati shvatiti pojedinačnu sliku kao deo veće celine, kao segment ukupnog produkta jednog procesa dolaženja do sopstvenog, slikarskog identiteta.

## Slika kao rezultat slikanja, slika kao izgled, slika kao prikaz

Još jedna tema koja je zanimljiva za ovaj slučaj je način na koji se Muzej može baviti ovim delom kolekcije čija umetnička i istorijska uloga nije od najveće vrednosti, odnosno onim delom kolekcije koji je moguće izložen trajnom skladištenju i zaboravu, što je izvesno u slučaju Milete Vitorovića. Da li ti radovi sada predstavljaju samo gomilu materijala od kojeg su sačinjeni i sećanje na autora i njegovu umetnost, ili je moguće pronaći neki način da ponovo budu predmet muzeološkog delovanja? Da li se mogu na drugačiji način interpretirati, ili čak i transformisati? Ako ih interpretiramo, u kom kontekstu ih možemo posmatrati? Kada je u pitanju ova serija radova, za reinterpretaciju se nudi nekoliko karakteristika: broj slika i njihova repetitivnost, odnos jedne slike prema celoj seriji, zatim celina serije kao jedan rad (jedinstvo) i na kraju transformacija slike. Da bismo shvatili sliku, potrebno je posmatrati je izolovano, ili u skupini svih slika iz te serije. Bazirajući se na ovoj grupi radova, fokusiraćemo se na tri načina percipiranja slike, a to su: izolacija, grupisanje i repetitivnost.

Izolacijom jedne slike od cele serije, lišićemo je svojstava serije, varijacije, sličnosti i razlike, i posvetićemo se njoj samoj. U tom smislu bilo koja slika iz serije je adekvatna, ali odaberimo jednu od najjednostavnijih, sliku sa svedenom formom i svedenim koloritom koja je lišena autorove kreativnosti u pronalaženju mogućih varijacija teme. Razmislimo kakv bi efekat ta slika imala ako bismo joj promenili neke od karakteristika. Promenimo joj tehniku – oduzmimo joj slikarsko i ostavimo joj samo boju i oblik. Promenimo joj format - povećajmo je (blow up). Povećajmo njeno bojeno polje. Pokušajmo sada da posmatramo i promišljamo sliku samo u kontekstu njene grafičke forme. Uporedimo je sada takvu sa originalom. Iako se radi o formalno istom radu, izmenjena slika sada može da ima neko drugo značenje. Da li je u muzeološkom smislu interpretacija umetničkog dela dozvoljena na način promene perceptivnosti njenog apriornog stanja?

Grupisanjem, nagomilavanjem, odnosno prikazivanjem cele serije kao jedne vizuelne celine možemo da posmatramo seriju kao jedan rad. Na ovaj način percepcija jedne pojedinačne slike može nestati, može se utopiti u celinu. U prvi plan se sada može istaći kumulativnost kao princip građenja forme. Vizuelni efekat slike na posmatrača se menja. Varijacije u formi i koloritu su sada u funkciji građenja forme celine i doprinose njenoj dinamici, u smislu njene razgradnje. Jedna slika spram celine postaje nebitna.

Repetitivnost forme ove serije slika Milete Vitorovića je dobro polazište za mogući vid transformacije izgleda slike – ne kao objekta (produkta slikarstva) već kao prikaza (eng. image). Odaberimo digitalnu sliku slike i prikažimo je kroz animaciju. Iskoristimo repetitivnost ove serije za animaciju i naglašavanje identičnosti forme slike kroz brze i spore smene slike. Kroz brzu smenu

eliminisan je efekat promatranja pojedinačne slike a kroz sporu smenu naglašene su varijacije u formi i promene u koloritu. Na ovaj način ovu seriju slika je moguće posmatrati kao proces slikarstva i slikanja po sebi, što možda nije važno za razumevanje slike, već je efektivnost vizuelnog koji se neprekidno transformiše.

Izmenjeni način izlaganja i transformacija nema za cilj da redefiniše smisao rada Milete Vitorovića, već da ponudi alternativni način posmatranja i razumevanja umetnosti. Cilj nije da se dođe do umetničkog smisla i istine u radu, već da uputi na moguće upotrebe muzejske kolekcije u promišljanju funkcije muzejske delatnosti.