

Lev Menaše

Od grobnic do arhitekturnih čudes

Nekoč davno, v šestdesetih in še vedno v precejšnjem delu sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko jih je začela redno obiskovati moja generacija, so bili muzeji in galerije videti precej drugačni kot danes. Že na prvi pogled so učinkovali pomembno, enako očitno pa tudi zaprašeno (vedno v prenesenem, nemalokrat pa tudi v dobesednem smislu; vtis je še danes mogoče podoživeti v nekaterih provincialnih italijanskih ali francoskih), kot – neštetokrat ponovljena oznaka – grobnice, v katerih je varno počivala stara umetnost, s tem, kar se je dogajalo v sodobnem svetu, pa niso imele nobene zveze. Kadar smo jih obiskali, smo v njih bili skoraj sami; izjemo je predstavljalo le nekaj tistih najslavnejših, a celo v Uffizijih je bilo na vrhuncu sezone, v maju, treba na karte čakati največ kakih pet ali deset minut. Tudi turistični ekspresi, ki drvijo od enega znamenitega dela do drugega in pri tem neusmiljeno teptajo vse, kar se jim drzne stopiti na pot, še niso obstajali. Večina obiskovalcev je bila posameznikov ter parov in skoraj vsi so očitno bili strokovnjaki (ali bodoči strokovnjaki) ali vsaj resni ljubitelji; le tu in tam – in spet samo v najslavnejših ustanovah – je bilo mogoče videti skupinice turistov, ki jim je vodič pojasnjeval, da je Giotto izumil prostor, nakar so se počasi (nekaj jih je vedno zaostalo pri načeloma nepomembnih slikah, še raje pa so občudovali kopiste – to se do danes ni spremenilo) odpravili do Botticellija, ki je, kakor je obče znano, izumil Venero.

Enako ali kvečjemu še slabše kot stari se je godilo moderni umetnosti, ki je največkrat nastopala kot sicer načeloma drugačen, a v praksi ne bistveno drugačen privesek starejše: npr. v nekdanjem kölnskem muzeju Walraff-Richartz-Museum, v katerem je ob koncu šestdesetih let obiskovalec bolj ali manj nepričakovano padel med modernistična dela zbirke Ludwig, ki so bila postavljena v enake prostore in v enakem ritmu kakor starejša. Med njimi je tavalo le nekaj največjih fanatikov, občutek izgubljenosti pa je še stopnjevalo dejstvo, da jih je bila večina – ali pa se mi vsaj danes zdi tako? – minimalističnih, njihovo sivino pa je le tu in tam prekinil kak popartistični komad. (Konceptualizma v muzejih takrat še ni bilo mogoče videti, seveda pa jim tudi ni bil namenjen – v tem obdobju so umetniki tovrstne ustanove še prezirali; pozneje so si oboji, umetniki in ustanove, v glavnem premislili,

ampak to je že druga zgodba.) In ker je bil minimalizem v poznih šestdesetih in v večjem delu sedemdesetih let prevladujoča smer, so podoben vtis dajale tudi druge "priključene" in večina samostojnih zbirk sodobne umetnosti.

Obstajale so tudi izjeme, in nedvomno je značilno, da so bile v vseh primerih, ki se jih spomnim, to zasebne zbirke, praviloma hranjene v prostorih, v katerih so nastajale, in ki so včasih še vedno učinkovali docela zasebno. Najboljši takšen primerek je bila zbirka Peggy Guggenheim v Benetkah in še eden, zbirka Kröller-Müller v Otterloju na Nizozemskem; obe sta še vedno ohranjeni, vendar vsaj približno prvotni vtis daje samo druga, medtem ko je prva zaradi izmenjav del v okviru Guggenheimovega koncerna (ter jasnim željam in zahtevam nekdanje lastnice navkljub) docela izgubila prvotni značaj. Obe zbirki sta imeli še eno skupno točko: večji del skulptur je bil razstavljen na prostem, v Benetkah v nujno omejenem, a vseeno sugestivnem prostoru, na Nizozemskem pa v velikem parku, ki (tudi danes) obdaja osrednjo stavbo. Hoja po grobnici se je tako spremenila v sprehod po krajini umetnosti – bistveno drugačno doživetje, ki se je tudi veliko bolje ujemalo tako s splošnim duhom modernizma kakor z razpoloženjem in hotenji sočasnih avantgardističnih tokov.

Seveda pa so bile, kakor rečeno, takšne postavitve izjemne; pred trideset in več leti je večina muzejev ter galerij še vedno bolj kot v drugo polovico 20. sodila v drugo polovico 19. stoletja. Takšni so se zdeli vedno bolj irelevantni in takšni bi, s svojim zaprašenim vzdušjem vred, verjetno ostali vse do danes – če ne bi bilo Francozov in njihovih idej o arhitekturi kot najzanesljivejšem jamstvu nesmrtnosti.

Od kdaj te ideje izvirajo, je težko reči; morda je na čelo vrste najvarneje postaviti kar Karla Vélikega in njegovo palatinsko kapelo, vsekakor pa so jo s svojimi gradovi nadaljevali francoski kralji, npr. Franc I. s Chambordom, in seveda Ludvik XIV. z Versaillesom. V nadaljevanju so jih – kolikor so pač zmogli – vneto posnemali tudi (bolj ali manj) navadni smrtniki in tako tradicija prek obeh Napoleonov (prvi je še posebej pomembno lekcijo o nesmrtnosti ter arhitekturi dobil, ko si je ob svojem "izletu" v Egipt ogledal piramide) sega vse do 20. stoletja, v katerem si je končno – v času, ki je bil za takšne ustanove najbolj kritično, leta 1969 – predsednik Georges Pompidou kot svoj spomenik zamislil umetnostni center, ki je sicer bil odprt šele po njegovi smrti, leta 1977, danes pa nosi njegovo ime.

Centre Georges Pompidou (po predelu mesta, v katerem je bil postavljen, sicer že od začetka bolj znan kot Beaubourg) je bil nedvomen uspeh, uspeh tiste vrste, ki je Francozom – in nikakor ne samo Francozom – najljubši, *succès de scandale*. Njegova brutalistična arhitektura je bila kontroverzna v trenutku,

ko so ga odprli, in je takšna še danes, vse to pa pomeni, da ga je bilo - in da ga je še vedno - treba videti ter doživeti osebno: senzacija je skratka predvsem postala zgradba sama in šele potem vse, kar je v njej bilo mogoče videti. Seveda pa tudi tega ne gre zanemarjati: zbirka Musée National d'Art Moderne je v novem okolju učinkovala bistveno bolj dinamično kakor v prejšnjem (v stavbi, zgrajeni za svetovno razstavo leta 1937, je na obiskovalca - značilno - naredila precej bolj pust vtis), eden od ključnih razlogov za uspeh so bile tudi nenehne atraktivne razstave, naslednji razlog je bilo dejstvo, da je ustanova od začetka odprla vrata novim medijem, fotografiji in še zlasti filmu, in še naslednji odlična knjižnica in tako naprej. Zaradi vsega tega in seveda zaradi svojega videza Beaubourg ni učinkoval kot klasični muzej, ampak kot nekakšna "tovarna umetnosti", ne pasivno, ampak aktivno - prvič resnično enakovredno in kot resnična celota z umetnostjo, ki jo je predstavljal obiskovalcem.

Lekcije seveda ni bilo težko razumeti in prvi, ki so jo do potankosti razumeli, so bili kar Francozi sami. Tudi naslednja za nadaljnji razvoj ključna ustanova je nastala v Parizu, tokrat kot sad prizadevanj kar dveh predsednikov, ki sta pri tem znova sledila stari tradiciji: uradno pobudo za preureditev nekdanje železniške postaje, Gare d'Orsay, v muzej je leta 1977 dal Valéry Giscard d'Estaing, Musée d'Orsay pa je devet let pozneje odprl François Mitterand.

Čeprav obe ustanovi, Beaubourg in Musée d'Orsay, ločuje samo devet let, pa sta nastali v zelo različnih obdobjih. Prva je bila še vedno otrok šestdesetih let, zadnjega obdobja, v katerem je - pa čeprav že precej šibko - odmeval tisti optimistični avantgardizem, ki je poganjal modernizem zgodnjega 20. stoletja; druga je postala eden od zgodnejših pomembnih primerkov evropske postmodernistične arhitekture, torej smeri, ki se je mimo modernizma vračala k historicističnim idejam 19. stoletja. V tem smislu je značilna že njena osnovna zgodba: postajo so prvotno mislili podreti in jo nadomestiti z modernim hotelskim kompleksom, vendar je tačas arhitektura 19. stoletja postala spoštovanja - ter ohranitve - vredna in tako so jo končno predelali v muzej. In še več: v muzeju so se pojavila dela, ki so že davno ter domnevno za vedno izginila v depojih in kakršnih si še nekaj let prej ne bi upala predstaviti nobena ugledna ustanova, ne samo simbolistične fantazije, ki so se v glavni tok umetnosti vračale že nekaj časa, ampak tudi dela nekdanj nadvse spoštovanih in potem še toliko bolj preziranih akademistov, npr. Couturovi Rimljani v obdobju dekadence (1847) ali Cabanelovo *Rojstvo Venere* (1863), zloglasni (seveda z modernističnega in ne s stališča obdobja njegovega nastanka) *doppelgänger* istega leta nastale Manetove *Olimpije*.

Predstavitve takšnih del z umetnostnozgodovinskega stališča seveda ni težko zagovarjati (radikalnosti Manetove slike ni mogoče resnično razumeti,

če ne poznamo Cabanelovega in drugih sorodnih del), vendar je očitno, da pri vsej zgodbi ni šlo za takšne vidike, ampak za dejansko spremembo okusa in še zlasti razmišljanja o umetnosti 19. stoletja, s tem pa tudi o moderni in še zlasti o sodobni umetnosti. Zgodba o muzeju in v njem predstavljenih delih ima skratka široke implikacije, ki pa nas na tem mestu ne morejo zanimati; pomembno je samo, kakšen je bil njegov razstavni koncept.

V tem smislu je Musée d'Orsay, vsaj glede na Beaubourg, pomenil korak nazaj: ob vstopu v glavni prostor je prvi vtis sicer nedvomno veličasten, a spet gre za veličastje grobnice. Edino, a ne posebno bistveno razliko predstavlja osnovni slog: novi dodatki niso oblikovani v neoklasicističnem ali neorenesančnem, kakor je bila navada v 19. stoletju, ampak v nekakšnem neoegipčanskem slogu – pri čemer pa spet ne gre pozabiti, da je egipčansko umetnost zaradi njenega domnevnega idealizma najbolj cenilo prav predmodernistično 19. stoletje. Ob vsem tem ne preseneča, da se večina del z izjemo tistih največjih, npr. že omenjenih akademskih, pa Courbetovih ali velike javne skulpture, stiska v sorazmerno majhnih "mastabah" in na kvečjemu še bolj utesnjenem najvišjem nivoju muzeja, pa tudi postavljena in urejena so docela tradicionalno.

Ne glede na takšne in drugačne pripombe pa je tudi Musée d'Orsay postal in ostal nedvomna atrakcija in skupaj z Beaubourgom dokazal, da so lahko muzeji in galerije, celo takšni, ki so posvečeni predvsem ali izključno moderni umetnosti, še kako privlačni za najširše občinstvo. Vse to so hitro doumeli tudi drugod po svetu, morda še najbolj po Evropi, kjer skoraj ni pomembnejšega mesta, ki proti koncu prejšnjega ali na začetku novega stoletja ne bi vsaj bistveno razširilo svojih starih razstavnih prostorov, še raje pa postavilo nove. Pri tem sta jim obe pariški ustanovi ponujali dva bistveno različna izhodiščna koncepta in zanimivo je opazovati, kateremu od obeh so posnemovalci dali prednost, pa tudi, s kakšnimi težavami se njihove ustanove srečujejo.

Ob vsem tem se bom omejil na četverico tovrstnih ustanov – več bi jih bilo nesmiselno naštevati, saj bo že ob teh jasno, da se tako problemi kakor rešitve ponavljajo. Obe prvi sta tako pomembni, da ju tudi v najskromnejšem pregledu ni mogoče spregledati, drugi pa je koristno omeniti tudi zato, ker sta nam relativno blizu in lahko dosegljivi.

Najprej nekaj malega tu in tam nabranih podatkov. Od četverice je najstarejši in verjetno najslavnejši Guggenheimov muzej v Bilbao. Oblikoval ga je ameriški arhitekt Frank O. Gehry, odprt je bil leta 1997 in je, kakor je bilo že nešteto krat zapisano, Bilbao uspešno "postavil na zemljevid"; tako je (navsezadnje tudi zato, ker glavno atrakcijo že od začetka predstavlja t. i. "dekonstruktivistična" arhitektura in ne v njej razstavljena zbirka) dokončno

uveljavil tok, ki sta ga nakazala že oba pariška muzeja. Druga je bila Tate Modern, ki domuje v nekdanji Bankside Power Station, med letoma 1947 in 1963 zgrajeni termoelektrarni na južnem obrežju Temze; njen arhitekt je bil sir Giles Gilbert Scott. (Scottova je tudi – po zaslugi Pink Floydov in njihovega leta 1977 izdanega albuma *Animals* – vsaj moji generaciji precej bolj znana Battersea Power Station na severnem bregu reke; nikakor nisem edini najprej mislil, da so novo galerijo postavili v njej.) Termoelektrarna je nehala delovati leta 1981, v galerijo pa jo je preuredil švicarski arhitekturni biro Herzog & de Meuron; odprta je bila leta 2000. Po površini največji od vseh, dunajski MuseumsQuartier, je bil zasnovan v osemdesetih letih; leta 1990 je natečaj za ureditev celote dobil dunajski arhitekturni biro Ortner & Ortner, sledile pa so takšne in drugačne kritike ter tem takšne in drugačne spremembe načrtov, tako da so gradnjo začeli šele leta 1998, celota pa je bila uradno odprta (čeprav ne tudi dokončana) leta 2001. In končno je najnovejša Münchenska Pinakothek der Moderne, ki so jo sicer začeli graditi že leta 1992, zaradi finančnih zapletov pa je bila odprta šele deset let pozneje; njen avtor je arhitekt Stephan Braunfels.

Dve od naštetih arhitektur sta torej novi, ena je preurejena stara in ena kombinacija obojega. Dunajski primer je dejansko od vseh najzapletenejši, saj ne gre za eno samo stavbo, ampak za obširen kompleks, ki časovno sega vse od zgodnjega 18. stoletja (najstarejši del celote so nekdanji dvorni hlevi, ki jih je po naročilu Karla VI. leta 1713 začel graditi Johann Bernhard Fischer von Erlach) do danes. Današnji MQ (če nič drugega, so Avstrijci iz let sovjetske okupacije podedovali vsaj strast do akronimov), deloma v starih in deloma v novih zgradbah obsega približno petdeset različnih ustanov, vse od otroškega vrtca ter konferenčnih prostorov, umetniških ateljejev in t. i. Tanzquartierja do bolj tradicionalnih, med katerimi sta tudi dva muzeja. Prvi, leta 2002 (dokončno) odprti MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – akronim se, vsaj za moj okus nekoliko preveč očitno, zgleduje pri newyorški MOMI) je posvečen evropski ter svetovni umetnosti po drugi svetovni vojni, drugi, Leopold Museum, pa avstrijski umetnosti 19. in 20. stoletja z glavnim poudarkom na secesiji ter ekspresionizmu; in končno je med oba postavljena KUNSTHALLE wien (še ena od posebnosti ustanove je domnevno avantgardistična uporaba velikih in malih črk), namenjena razstavam sodobne likovne umetnosti.

Ne glede na vse razlike je torej MQ po zgledu Beaubourga zasnovan predvsem kot "tovarna umetnosti"; njegovo jedro, podobno kakor v pariškem primeru, sicer predstavljata v bistvu tradicionalni zbirki (ki pa obe poleg običajnih vej likovne umetnosti obsegata tudi oblikovanje, pa nove medije

in tako naprej), vsaj za tiste, ki kompleks obiskujejo večkrat, pa so enaka atrakcija tudi neštete dodatne dejavnosti; in navsezadnje je moderni del arhitekture, zlasti oba muzeja, ne glede na pozni datum nastanka, še vedno izrazito brutalističen, pa čeprav precej bolj pust in težak kot Beaubourg.

Koncepti drugih treh ustanov so bolj tradicionalni, še zlasti v primeru Guggenheimovega muzeja in Tate Modern. To ni naključje, saj sta obe – najbolj znamenito seveda prva – del večjega muzejsko-galerijskega koncerna; ta v britanskem primeru obsega štiri ustanove (poleg osnovne, danes poimenovane Tate Britain, ter Tate Modern še Tate Liverpool in Tate St Ives) in v primeru Guggenheimove fundacije pet ustanov: dve ameriški (osnovni Solomon R. Guggenheim Museum v New Yorku in Guggenheim Hermitage Museum v Las Vegasu) in tri evropske (že omenjena Peggy Guggenheim Collection v Benetkah, Guggenheim Bilbao in Deutsche Guggenheim v Berlinu). Koncerni pa seveda pomenijo prevlado birokratov nad umetniki – ali vsaj nad umetniško naravnanimi dušami – in s tem avtomatično večjo konservativnost, vse to pa spet pomeni čim bolj standardno vsebino ter postavitev zbirke, še zlasti igranje na “velika imena”. Tem organizatorji sicer praviloma pridružijo nekaj lokalnih umetnikov, ki si ob tem nedvomno obetajo, da bodo “velika imena” postali tudi sami, kar pa se seveda ne zgodi: njihova navzočnost je samo obolos konkretnemu okolju, proces nastajanja “velikih imen” pa teče po čisto drugačnih tirih.

Tega procesa tukaj ne morem opisovati; zadošča naj ugotovitev, da mora umetnik za to, da pride v resnično imenitne mednarodne zbirke – recimo jim kar “supergalerije” – tak status že doseči, pri tem pa je bistven tudi preizkus s časom. Do nedavna so kronološko zadnjo vrsto “velikih imen” sestavljali avtorji, ki so svoj vrhunec dosegli v šestdesetih in kvečjemu v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (najbolj znana med temi sta Warhol in Beuys, ki sta poleg vsega tudi oba že nekaj časa mrtva – če kje, velja modrost “le mrtev umetnik je dober umetnik” pri supergalerijah), zdaj pa kaže, da se tem počasi pridružujejo tudi najbolj znani od tistih, ki so zasloveli v osemdesetih, npr. Kiefer: približno četrt stoletja je skratka očitno minimalna časovna razdalja za to, da o (na nižjih nivojih že nedvomno uspelemu) umetniku resnično ne more biti nobenega dvoma. – Izboru avtorjev sledi nakup, pri tem pa kvantiteta vedno prevlada nad kakovostjo: deset kvadratnih metrov drugorazrednega Warhola je desetkrat bolje od enega kvadratnega metra prvorazrednega. Logična posledica tega je, da lahko v supergalerijah – najboljši primer predstavlja kar Guggenheim Bilbao – vidimo presenetljivo slaba (ali v najboljšem primeru skrajno povprečna), a orjaška dela ali skupke del “velikih imen”, zanimivo pa je tudi, da gre vedno pogosteje za naročene

in rezerviranemu prostoru vnaprej prilagojene izdelke, na katere so kustosi iz razlogov, ki mi nikoli ne bodo popolnoma jasni, očitno še posebej ponosni.

Za nemalokrat presenetljivo nizko kakovost del pa obstaja še en razlog. Vse zbirke, o katerih sem pisal, tudi pariške, so sestavljene iz dveh osnovnih delov, iz starega in novega. V primeru prvega gre za umetnine, ki so bile že dolgo hranjene v eni ali – velikokrat – v raznih starejših ustanovah in/ali zasebnih zbirkah, drugega pa sestavljajo po združitvi v novo institucijo nabavljena dela. Kot konkretna ilustracija naj tokrat najprej služi münchenska pinakoteka, ki združuje štiri starejše zbirke, Staatsgalerie moderner Kunst (predvsem slikarstvo, kiparstvo in fotografija), Die Neue Sammlung (predvsem oblikovanje), Architekturmuseum der Technischen Universität (arhitektura) in Staatliche Graphische Sammlung (predvsem grafika). Vse te zbirke so se počasi in umirjeno, morda bi najbolje rekli organsko, razvijale dolga desetletja, ko so bile preseljene v novo, bistveno večje in predvsem bistveno ambicioznejše okolje, pa so se seveda pokazale njihove pomanjkljivosti. Staatsgalerie moderner Kunst je npr. že od nekdaj bila internacionalistična, njen glavni poudarek pa je – logično – bil na nemški in še zlasti münchenski avantgardi; Pinakothek der Moderne je izrecno posvečena "umetnosti 20. in 21. stoletja" brez kakršnih koli regionalnih omejitev, takšnemu širokemu okviru pa stara zbirka seveda ni več zadoščala, zato jo je bilo treba na hitro dopolniti. Pri tem se je pokazalo, da nekaterih v starih okvirih neopaženih lukenj, npr. herojskega obdobja newyorške šole, vsaj z resnično kakovostnimi deli kratko malo ni več mogoče zamašiti, posledica te ugotovitve pa je bil – očitno že kar paničen – nakup velike količine novejših ameriških del (med drugimi tudi Warholovih, nabavljenih po že omenjenem principu, v isto kategorijo sodi tudi sobana s Twomblyjevimi slikarijami, še ena z Juddovimi lesenimi skulpturami in tako naprej). S temi naj bi pomanjkljivosti vsaj prikrili, dejansko pa so jih samo poudarili, pri čemer razliko med izjemno kakovostjo prvega in (znova zgolj v najboljšem primeru) povprečnostjo drugega dela zbirke takoj začutijo tudi obiskovalci, ki se vneto gnetejo ob prvem, z drugim pa opravijo precej hitreje.

Podoben odziv je (bilo) mogoče opazovati tudi v Tate Modern, le da so tam obiskovalci (bili) vedno bolj zmedeni. Osnovni razlog je bil soroden: zbirka stare Tate Gallery je sicer bila precej bolj zaokrožena od münchenske, a tudi ne popolna, pri čemer pa so se ob selitvi odločili za drugačno rešitev – nova postavitev ni bila, kakor običajno, urejena po obdobjih ter smereh, ampak po témah. Takšna ideja seveda nasprotuje skoraj vsem temeljnim načelom moderne umetnosti in tako je bila logična posledica nove postavitve popolna zmešnjava – ne samo zato, ker večine (nikakor ne samo abstraktnih)

modernističnih del *a priori* ni mogoče uvrstiti v nobeno vsebinsko kategorijo, pa naj bo ta še tako ohlapna, ampak tudi zato, ker so se tista redka dela, s katerimi je to mogoče storiti, npr. akti in tihožitja, med sabo neusmiljeno stepla. To je sicer zabavno in nedvomno prepričljivo predstavilo vse tiste konflikte, ki so precej poganjali motor modernizma, zbirki in njenim obiskovalcem pa ni posebej koristilo.

V Tate Modern so se očitno pokesali in staro postavitev *de facto* opustili že pred časom, *de iure* pa letos – zbirko trenutno preurejajo in nova postavitev bo docela standardna. Problemi pa seveda ostajajo in vedno bolj očitno postaja, da jih supergalerije, vsaj tiste, ki so kljub senzacionalnemu videzu urejene tradicionalno, ne bodo mogle rešiti. Svojo bistveno funkcijo, popularizacijo moderne umetnosti, so že opravile in čeprav bomo v prihodnosti nedvomno videli, kako bodo ustanavljali ali vsaj skušali ustanoviti še novejše (kakor rečeno: gre za področje birokratov, na tem pa seveda velja Petrov zakon), se bo počasi treba sprijazniti z dejstvom, da popolne zbirke ne bo nikoli mogoče postaviti in da si jo je, kakor je vedel že André Malraux, še vedno mogoče ustvariti samo v domišljiji.