

mišljanju o virtuelnosti mesta nastanka dela:¹²⁴ u suštini, ono nema čiste objektivne stvarnosti, ili se bar njegova fizička realnost ne može potpuno i dovoljno definisati, jer proishodi iz nekog događaja ili susreta s čitaocem.

„Mesto književnog dela je, dakle, mesto gde se sreću tekst i čitalac. Ono nužno ima virtuelni karakter, jer ne može da se svede ni na realnost teksta ni na subjektivno raspoloženje čitaoca.“ (Nav. delo, 48–49).

¹²⁴ „Mesto književnog dela je, dakle, mesto gde se sreću tekst i čitalac. Ono nužno ima virtuelni karakter, jer ne može da se svede ni na realnost teksta ni na subjektivno raspoloženje čitaoca.“ (Nav. delo, 48–49).

2. Muzejsko

Umetnost i muzej

„Premestiti spomenike, sakupiti rasute fragmente, metodično srediti ostatke...“¹, govorio je ironično Katrmer de Kensi u svojoj oštroj kritici muzeja! Ne, nije svrha muzeja da postane skladište umetnosti. Naprotiv, doživljeno čitavim postojanjem priziva muzej, zahtevajući od njega da zaista potvrdi funkciju prezentacije, što je već bila suština umetnosti. Umetnički gest pokazuje delove prostora, odlomke realnosti, koje odvaja od svega ostalog, pokušava da ih izdvoji sredstvima kojima raspolaže (površina, okvir za sliku, postolje za skulpturu), ali muzej im donosi još jednu dimenziju dajući institucionalni status toj funkciji izlaganja, što, nema sumnje, objašnjava prednost privremene izložbe (pokazati bez neophodnosti da se zadrži) u današnjim muzejima, dok je nekad to često bila samo dodatna manifestacija s namerom da se privuče nova publik.² Ponavljujući ih i produžavajući ih, muzej je potajno ušao u tok umetnosti, ne toliko kao institucija održavanja i čuvanja, već kroz izlačku delatnost koja ima za cilj da doveđe umetnost u kontakt s publikom. U tom smislu muzej svakako ima analogije s kon-

¹ A. C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 57–58.

² Postoje muzeji čija je jedina svrha da organizuju izložbe, na primer, Nouveau musée de Villeurbanne. Podsetimo na velike internacionalne izložbe (Bijenale u Veneciji, Dokumenta de Kassel itd.) koje su u strogom smislu reči samo privremeni muzeji.

certnom ili pozorišnom salom, koje su takođe posredničke ustanove, nisu samo prostori gde se publici predstavlja muzičko ili dramsko delo, već prava mesta odvijanja žive akcije, u njima simfonija i drama dostižu svu punoču svoje emotivne realnosti.

1. Privilegovana veza

Podvući privilegovanu vezu muzeja s umetnošću, bez sumnje je suprotno nedavnoj istoriji muzeologije i muzeja. Zaista, razvoj muzeologije tokom poslednjih četrdeset godina navikao nas je da svrha muzeja nije da se ograniči na čuvanje i isključivo predstavljanje umetničkih dela. Svesni preterane fetišizacije, koja je uticala na odnos muzeja i umetnosti, muzeolozi poznavaci antropologije, kao Žorž Anri Rivijer i Andre Devale, pokrenuli su pravu borbu za prirodjačke muzeje, muzeje stanovništva, čak muzeje migracija,³ muzeje nauke i tehnike itd. Zašto lišiti sve te predmete tako moćnog medija kao što je muzej? Želelo se da se namerno smanji relativni značaj muzeja umetnosti tako što će se obuhvatiti vrlo široko polje eksponografije. Po tim svojim začetnicima, muzej treba da ispunji interaktivnu funkciju u srcu živog društva, što opravdava njegovo relativno novo obraćanje pažnje svakodnevnim predmetima i tehničkim proizvodima. Tako su u muzej ušle sve krajnosti naše industrijske civilizacije, istovremeno ponosne na svoja osvajanja i na muci u pogledu svojih korena: zemljoradnička alatka i automobil, prirodna vegetacija (ona po parkovima i šumama, na imanjima) i ekonomski i društvena potka (ekomuzeji). Čudnovato, vekovima predmet muzeja, umetnost, našla se odjednom relativizovana i to upravo u vreme kad je Malro uspeo da joj dâ najviše dostojanstvo na najautentičniji način, uzdižući je, kao što znamo, na „antisudbinsko“ dostojanstvo. Sigurno je da veza umetnosti i muzeja nije slučajna, nije u pitanju samo posledica pukih istorijskih okolnosti: jer su prednosti koje je Malro nagnao ukorenjene u najskrovitije temelje zapadne civilizacije,

³ Ovde mislimo na projekat etnologa Danijela Peligre da u predgrađu Liona osnuje jednu vrstu muzeja migracija. Videti *Le musée de l'échange*, ACFAL, 5, avenue Marcel-Cerdan 69100, Villeurbanne, s. d.

civilizacije kao naslednice hrišćanstva koja je sa toliko strasti sakralizovala čoveka uzdižući ga do apsolutne vrednosti, u čemu umetnost još uvek često deluje kao nekakav simbolični dvojnik – ali u pitanju je zaista krvno srodstvo, upisano u antropološku dimenziju umetničke aktivnosti, koja je pre svega ubličavanje doživljenog.

Ako za trenutak odbacimo bilo kakvu stegu sakralnosti i fetišizacije, koja je temelj kulta umetničkog dela u zapadnoj kulturi, da bismo krenuli u potragu za radnjom koju u suštini obavlja umetnik, odmah ćemo se suočiti sa doživljenim. Pre nego što postane Rođenje Hrista, Bogorodica, pejzaž ili mrtva priroda, pre nego što dobije specifični status u kulturnom polju, slika je nešto što se nudi pogledu, a sonata delo koje se može slušati. Suočićemo se s doživljenim u čistom stanju, a ne sa osećajnim koje služi kao osnovna informacija ili kao reper našim svakodnevnim radnjama, piktogram – taj novi način komunikacije za nepismene. Pokazati osećajno odvajajući ga od svake funkcije ili značenja, svakog korišćenja kao signala, ukratko „učeći nas da gledamo, odučavajući nas da opažamo“,⁴ da preuzmem reči Morisa Pradina, to je funkcija umetnosti koju otkrivaju, ili ponovo otkrivaju, umetnici moderne. Bilo da je slikar ili skulptor, muzičar ili pesnik, umetnik nam samo nudi nova emotivna iskustva preko materijalizovanog (slikarsko platno, zid, kamen, zvuci itd.), ukratko nudi nam jedan delić realnosti preobraćen u artefakt i izdvojen od ostatka sveta samo u tu svrhu. Okvir, postolje, margina u muzeju – koje smo, verovatno pogrešno, pretvorili u alatke sakralizacije pod pretpostavkom da izdvajaju delo kao što je to činio tabernakl – u stvarnosti imaju samo ulogu da izričito označe polje emotivnog iskustva: označiti pikturalno igrom margine. *Prezentovati doživljaj artefaktom*, upravo ta definicija umetnosti uključuje i muzej, shvaćen kao jednostavni proces prezentacije, proces koji se našao iskustveno preobraćen najpre u mesto gde se ostvaruje osećajni odnos s eksponatima, kasnije u istorijski zasnovano mesto kao institucija koja „pokazuje“. Međutim, lišen mitologizacije koja ga je preterano odlikovala već dva veka, muzej nudi dvostruku funkciju arhiviranja i prezentacije: čuvati emotivna iskustva da bi se pokazivala.

⁴ M. Pradines, *Traité de psychologie générale*, II, 324.

Svoditi muzej na muzej umetnosti! Eto šta smo radili tokom protekla dva veka. Primetićemo veliko proširenje pojma *muzealija* u skladu s ovom definicijom, koja je od sad retrogradna u očima čak i najtradicionalnijih kustosa. Sigurno je opravданo otići i *videti* u muzeju automobil, lokomotivu, Paskalovu mašinu za računanje, Fukooovo klatno, ribarsku barku ili bretonski kalup za maslac. Ali u svim tim slučajevima očigledno je da iskustvo gledanja ima samo didaktičku ili čak pedagošku funkciju, jer lakše prihvatamo ono što možemo da видимо, ponekad čak i da dodirnemo. Eto težnje da se od muzeja napravi dodatak školi za nepismene, što je velika protivrečnost kad se zna da umetnost nudi artefakte, napravljenе samo zato da bi bili prezentovani bez drugog cilja, povoda ili opravdanja. Etnografski, naučni i tehnički predmeti imaju sopstvenu funkciju, obično utilitarnu, u svakom slučaju potpuno stranu muzeju, dok je umetnički proizvod, izgleda, isključivo namenjen emotivnom predstavljanju. Njegov je cilj je da bude prikazan, tom cilju doprinosi i ulaz u muzej „oslobađajući ga dvostručnosti privatne svojine“ (A. Malro) i „narcističkog toka zbirke“ (Ž. Bodrijar), kao i funkcije prilagođavanja i slanja poruka (M. Pradin). Muzej je, dakle, pravo mesto krajnjeg cilja umetnosti, ma se ovo i ne dopalo Katrmer de Kensiјu, koji je žalio što „sva umetnička dela završe samo kao predmeti u kabinetu“.⁵ Ne zaboravimo da je tom sarkastičnom opaskom odgovorio na konfiskaciju dela radi unošenja u muzej. „Ta skladišta nazvana *Mesta čuvanja* [...], skloništa su veštačkih ruševin.“⁶

Nije dakle slučajnost što filozofska disciplina koja se bavi umetnošću već dva i po veka (Baumgarten, 1750) još nosi ime estetika, jer u svom nazivu sadrži „αἰσθητις“ = osećaj, namenu: predstavljanje doživljenog. Isto tako, nije slučajnost što je savremena umetnost uglavnom umetnost za muzej i često sami muzeji podstiču umetnike porudžbinama, mada se dešava da i etnografska izložba ponekad teži da se umeša u umetnost.⁷ Iz-

⁵ Nav. delo, 54.

⁶ Isto, 56.

⁷ Misli se pre svega na izložbe Žaka Enara u Etnografskom muzeju Nojšatela. Reč je o korišćenju muzejskih kolekcija, kao i predmeta donetih spolja, za pravljenje puta kroz izložbu koji postavlja pitanja i briše navike u mišljenju. Enar voli da provokira, razbijajući pregradu u

gleda da je zaista uloga muzeja da publici nešto pokaže, što će reći, da joj to prezentuje na način koji izaziva emociju. Ostaje još da saznamo zašto pokazati i šta pokazati.

2. Dvostruka estetska funkcija muzeja

Muzej je nerazdvojno vezan za estetiku i umetnost ali treba razumeti da muzej nije indiferentan prostor koje može da primi bilo šta. Pogrešno bi bilo misliti da bi muzej dobio proširivanjem na neumetničke oblasti, time bi doveo sopstvenu specifičnost u opasnost od rastakanja, svodeći se samo na mašinu koja čuva i izlaže bilo šta. S te tačke gledišta, naučni, tehnički i antropološki muzeji su bez izričite namere postali saveznici savremene umetnosti koja uživa, kao što znamo, u „transfiguraciji banalnog“,⁸ što će reći u prezentaciji bilo čega, čak ponekad ničega (up. čuvena izložba Iva Klajna *O praznom*, Galerie Iris Clert, 1958). Tako izlažemo ništa drugo do samu ideju izlaganja, ukratko na neki način „muzej muzeja“ kao onaj gospodice Kont de Marsak.⁹

Ukoliko uzmemo u obzir urođenu vezu koja spaja muzej s umetnošću, otkriva se muzej kao glavno sredstvo eksperimentalnog prezentovanja doživljenog, pa tako muzej postaje privilegovano oruđe kojim se indukuje emotivno-pokretačka komunikacija. Uči u muzej svakako je duhovni čin, kao što se govorilo od početka, ali ne baš iz razloga zbog kojih smo to dosad verovali.¹⁰ Svesno ili nesvesno posećivali smo muzej privučeni tajnom mišlju da ćemo u njemu naći, u srcu nekoristoljubivih estetskih osećanja, sliku čoveka – ogledalo koje obećava večnost. Ali to je značilo ne shvatati razliku između duhovnog života i uspokojavajućeg mita o čovečanstvu koje ne zna vreme, jer život duha nema ničeg od idealizovanog sna, on je sâm ži-

tradicionalnom suprotstavljanju umetnosti i novca i to tako što uz eksponat iznosi cenu njegovog osiguranja.

⁸ Videti A. Danto, *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*.

⁹ A. Vialatte, *L'Epoque*, 1949, preuzeto u *Les cahiers d'Alexandre Vialatte*, n° 1, 1974.

¹⁰ Termin treba shvatiti u smislu koji mu je dao na primer Kandinski u delu *Du spirituel dans l'art*.

vot koncepata i tu nastaje duhovno, na margini narcističkog humanizma, u indukciji emotivno-pokretačog, koje rađa koncepte!¹¹ Tu, a ne u simbolici, koja će uvek ostati ideološka i potčinjena prethodno utvrđenim vrednostima, čije se širenje i dugovečnost čuvaju poštoto-poto. To je predstava, još uvek aktuelna svakako, tanana i istančana, onoga što nekad nazivamo nasilje medija, čija je svrha da osigura umirujuću stabilnost nekih aksioloških repera u okviru društva koje se stalno menja.

Određivanje muzeja kao prezentacije čulnih iskustava, kao poziv na putovanje u emotivno iskustvo, nameran je izbor koji snažno i neizbežno vezuje muzej za plastičnost. Definisaćemo, dakle, umetnički muzej kao drugostepeni medij, ili medij nad medijima, jer je na njemu da dovede publiku u interakciju sa izvorima kulture. Ovakva definicija mogla bi naizgled izražavati banalnu ideju da idemo u muzej da se „kultivišemo“, međutim njen cilj je odnos svakog od nas s praiskustvima na osnovu kojih ćemo graditi ne samo sopstvene repere ponašanja već i svoje simbolične reference, svoje vrednosne okvire i svoje koncepte. Reći da smo u Luvru videli *Pietà* iz Vileneva kod Avinjona, biće u našim očima znak oslojenog kulturnog dobra namenjenog da dopuni fond znanja, više-manje širokog, zavisno od našeg doba i stepena obrazovanosti. Ali može li se kultura svesti na raznovrsno i složeno taloženje uspomena, praćenih istorijskim ili tehničkim informacijama, na osnovu šablonu po kome vodići nastavljaju da prate posete muzeju, kao da potajno pokušavaju da zabrane publici pravi pristup osećajnom? Tako najčešće početni alibi za estetsku kontemplaciju (onu vrstu odnosa koju nekad označavamo rečima „prisustvo“ ili *aura*) ustupa mesto gomilanju bogatstava (moralno opravdanih, jer se ne mere novcem već plemenitom nepristrasnošću). A *contrario* jedino pravo kulturno iskustvo odbacuje ta dva lica odnosa prema delu u korist čisto „opažajnog“ odnosa (da koristimo anglosaksonski termin), što je nezavisno od znanja koje se obično vezuje za to delo, jer ni znanje ni svesno shvatanje tog iskustva nisu najznačajniji.¹² Reč je, pre svega, o to-

¹¹ Prava duhovnost, ona koja se odvaja od organskog i tela, kao što to objašnjava G. Deleuze, *Logique de la sensation*, I, 34.

¹² Eto svakako razloga zbog koga je Wolfgang Izer predložio da se govori o estetskom efektu, za razliku od stava Hansa Roberta Jauša koji je davao prednost subjektu da svesno opaža delo.

me da posmatrača ponese čuvena Učelova bitka u Ufičiju, da ga obori i povuče sa sobom u svet koji se prevrće (Ž. Bazen, A. Maldine). To iskustvo destabilizacije, koje u velikoj meri nedostaje diskursu, ne bi smelo da se meša s onim što danas zovemo kulturom, dovršenim proizvodom, banalno prenosivim i potpuno aseptičnim, jer je to iskustvo prvobitna klica iz koje će niči načini mišljenje i način reagovanja. I da se ne upuštamo opet u poхvalu ili osudu pozivanja na neiskazivo,¹³ nije ovde reč o tajanstvu, već o mestu izranjanja smisla, koji izmiče samo raspravi u kojoj „osvetliti, znači i baciti senku na sumornu polovicu“.

Ako je umetnost eksperimentalno rukovanje emotivnim opažanjima i ako ono određuje velike okvire kulture, shvatamo da je neophodno muzeju dati dvostruki zadatak: 1) da pokaže dela publici, jer ta dela oblikuju njen pogled preko emotivno-pokretačkog iskustva koje joj se nudi (uloga izložbe) i 2) da može ta dela pažljivo da izuči, kako bi se shvatilo vladanje prostorom i slikama koje ga predstavljaju, što zahteva približavanje i obrazovanje nizova (funkcija izučavanja ili mere), jer je reč o tome da se bolje razumeju efekti opažajnog iskustva, na primer modulisanjem prostora izlaganja dela, eksperimentalnim menjanjem konteksta, ili variranjem samog dela, njegovih tonova, kontrasta itd. Tako shvaćen muzej mogao bi postati glavni instrument saznajnih nauka, primenjen na emotivno-pokretačke efekte slike. Verovatno se zato pri planiranju rada muzeja sve više uzima u obzir ponašanje publike i obezbeđuju sredstva za procenu njenih reakcija.¹⁴ Ova istraživanja ne samo da nisu strana zadatku izlaganja već neposredno utiču na delovanje prezentacije.

Komunikacija i analiza, to su dve glavne funkcije, pored prikupljanja, koje od sada pripadaju muzeju. Prezentacija emo-

¹³ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, prezire taj stav kojim sistematski umetničkom delu oduzimamo komentar i naučni pristup.

¹⁴ Misli se posebno na prefiguraciju u Grande Galerie de l'Évolution („Gazili smo po zemlji“, 1991–1992) Mišela van Prata u Muséum national d'histoire naturelle. Taj pristup naravno više obraća pažnju na ponašanje nego na saznavajno. Bavio se posebno izučavanjem toka putanja publike u prostoru koji joj je ponuđen. Videti „Expositions de préfiguration et évaluation en action“, *La muséologie des sciences et ses publics*, 75–92.

tivnog i sistematska analiza onoga što je prezentovano nisu daleko od uzajamne kompatibilnosti – obe se obavljaju pomoću eksponografije: govorili smo o muzeju kao mestu, bez sumnje bi bilo bolje shvatiti ga kao eksperimentalni prostor predstavljanja. Ova razmatranja objašnjavaju, izgleda, značaj umetničkih muzeja i pokazuju zašto su se istovremeno našli usred rasprave o zadatku muzeja i o poreklu izopačavanja jedne institucije.

Prepreke i skretanja

Dvostruka funkcija izlaganja i izučavanja namenjena muzeju i ako izgleda kao da se prirodno upisuje u koncept muzeja, daleko je od toga da je uvek bila i priznata. Često ni danas zaposleni u kulturi i oni zaduženi za baštinu ne smatraju izložbu suštinskom. Nije sigurno da je razvoj za poslednjih četrdeset godina, proširenjem pojma eksponata (ili *muzealija*) zaista do-prineo boljem prepoznavanju uloge muzeja, izgleda da smo prisustvovali iznenadujućim skretanjima. Želeli smo da instituciji damo ciljeve, zadatke, čak misije, koje mu uopšte nisu pripadale: muzej je postao talac aktuelnih likova kulturalizma i često je služio kao odskočna daska, nekad kao glasnogovornik, neizvjesnih identiteta. Povlačio je granice i ograničavao oblasti, dakle izolovao i fragmentovao fetišizirane predmete, ponekad bez obzira na funkciju prezentacije, štaviše: stvarao je i održavao iluzije, na koje je važno ukazati.

1. Klopke identiteta

Koren fenomena sakralizacije, koji progoni umetničke muzeje i koji je bez sumnje zarazio sve druge muzeje, treba tražiti u temeljima zapadne kulture i, možda radikalnije, u samoj ideji kulture u antropološkom smislu reči. U suštini, čitav proces počiva na dvostrukoj identifikaciji subjekta, na koju je uputno ovde ukratko podsetiti: 1) individualni subjekat i njegov proizvod, u kome se projektuje i koje prepoznaje kao svo-

je delo i 2) nerazlučivost individualnog subjekta od kolektivnog subjekta, kao čoveka u zajedničkom delu, što je *kultura*, koja tako postaje duhovna baština u onoj meri u kojoj se pojedinac prepozna u delima svih ljudi.¹⁵ Nije li Hegel definisao duh kao: „ja koji sam mi i mi koje je ja“? U toj perspektivi, umetnost, u suštini indiferentna, javlja se tada kao sveti dvojnik čoveka ili, ako hoćemo, čovekovo delo postaje *simbol*, treba insistirati na terminu, a muzej hram te predstave čoveka (A. Malro).

Tradicionalni muzej je od početka bio shvaćen kao jemac slike čoveka. U toj perspektivi očigledno mu je podarena funkcija da istovremeno izražava identitet i čuva baštinu, jer on je mesto u kojem uspevam da simbolično prisvojam dela čovečanstva da bih i sam potpuno postao čovek. Strogo odabirajući i izdvajajući predmete u okviru zadatka da ih čuva kao svedok ljudskog, muzej je postao alatka pravog skretanja, preobrazio se u mesto kulta, u mašinu koja fabrikuje sveto, toliko da suviše često zaboravlja svoju elementarnu misiju komunikacije. Znamo da reč *hram* potiče od grčkog „τέμπω“ (seći, odseći) i etimološki označava sveti prostor i od latinskog „sacer“ izdvojiti, odvojiti. Sakralizovati znači izdvojiti, izolovati sliku čoveka, instrument njegovog duhovnog identiteta. Izolujući kroz sakralizovanje zaustavlja se vreme, to je mumifikacija ili taksidermija, „egiptizam“ (Niče). Muzej je postao mesto hodočašća, gde čovek dolazi da traži „svoj deo večnosti“, da ispunji svoju čovečnost činom koji važi kao odlučujući u „ponovnom prisvajanju baštine“, ukratko, da dobije svoj identitet čoveka. Eto ideologije u kojoj se naša kulturna politika našla, i čiji je manje-više nesvesni talac od samih svojih početaka.

Zvanična težnja kulture ka univerzalnosti prikriva u suštini ciljeve vrlo malo univerzalne, pre svega vezane za održavanje sistema vrednosti zapadne kulture. Ti ciljevi treba da okamine jedno poimanje čoveka kao jedinstveno i konačno, što se iskazuje pre svega u idolatrijskom kultu umetnosti, koju je tako lirske opevao Malro. Tim povodom vratićemo se, na primer, na prvu stranu malog dela Anrija Fosijona, *Život oblika* u kojem je definisao umetničko delo pripisujući mu sve osobine koje služe opisivanju paradoksa ljudske jedinke (apsolutno i relativno,

¹⁵ Videti B. Deloche, *Museologica*, 82.

večno i prolazno, duhovno i materijalno itd.).¹⁶ Takvo shvatanje umetnosti i muzeja nije isključivo hrišćansko, jer se javlja kod Malrea u kontekstu ateističke egzistencijalističke misli: umetnošću čovek protestuje protiv apsurda egzistencije i objavljuje ideju o univerzalnom čovečanstvu, koje će se potvrditi bez obzira na mesto i vreme. Ukratko, reč je o svemu što teži da vrednuje čoveka kao *večnog i univerzalnog subjekta* kao da je čovek jedini, izvan civilizacija i generacija. Eto jednog od glavnih likova zapadnog imperijalizma: nametanje čitavom svetu svog sistema vrednosti, svoje ideologije ličnosti. Upravo mehanizam dvostrukе identifikacije, na koji smo se već pozvali, zasniva princip neotuđivog identiteta ličnosti shvaćene kao „tenzija između individualnog i univerzalnog“.¹⁷

Muzej je postao „kulturno ogledalo nekolicine“, da preuzmemo formulu Andrea Devalea. Ispod te ideologije ličnosti, u isto vreme čiste i indiferentne, krije se mnogo manje preporučljiva realnost, koju ne smemo zaboraviti: potrebno je sačuvati vrednosti jedne društvene klase. Te vrednosti, navodno univerzalne i svete, samo su vrednosti zapadne elite, građanske i kultivisane, dobromisleće, privržene svojim tradicijama. Reč je upravo o ideologiji u onoj meri u kojoj se namerno umetnosti ne priznaje njena zaista odlučujuća funkcija eksperimentisanja prostorom, dok su dela pridodata kao simboli pojmu čoveka, koje želimo po svaku cenu da utisnemo u duh ljudi, kao da se plašimo da se ne raspe u prah. Ili, grublje rečeno, reč je o zaštiti sistema vrednosti koji opravdava privilegije određene društvene kategorije, jer je buržaško društvo, krivo za svoj ekonomski uspeh, htelo da bude priznato u moralnim kategorijama, a u muzeju je pronašlo neutralnu ustanovu koja mu daje legitimitet, opravdava ga i „pere“ ga (kao što se „pere“ novac od droge), ukratko, slično „delu u dobrotvorne svrhe“.

U tim uslovima, pokazalo se da je muzej prepreka objektivnom saznanju. Sveti, dvojnik čoveka, ima neprozirnu dubinu tajanstvenosti. Umetničko delo je kao i ljudska jedinka, više-

¹⁶ H. Focillon, *Vie des formes*, 1. Ne treba zaboraviti da je na Fosijonovu inicijativu osnovan 1926. godine Office international des musées, koji će kasnije postati ICOM (International Council of Museums) a postoji i danas.

¹⁷ Izraz koristi Jean Lacroix, *Le sens du dialogue*, 71.

značno i „neobuhvatljivo“ (R. Ig). Saznajni postupak je jedini zabranjen, ukoliko odbacuje tajanstvo i teži da umetnost uvede u kumulativni proces objektivnog saznanja. Održavajući taj sakralni status umetničkog dela, muzej je namerno onemogućio bilo kakvo sistematsko smeštanje u perspektivu, dok se realno saznanje umetnosti nameće, pošto izgleda da umetnost kao eksperiment igra odlučujuću ulogu u razvitku kulture. Nasuprot sakralizaciji identiteta, naučni postupak zahteva banalizaciju dela: ukinuti apsolutni identitet zarad relativnog identiteta u okrilju datog sistema.¹⁸

Primetićemo da ova kritika ideoške strane ne dovodi u pitanje primat prava čoveka. Izgledaće neprikladno, čak neuimesno ili skandalozno, ukazivati na ideoški karakter zapadnog humanizma u našem dobu dok se u Africi, u Latinskoj Americi, na istoku, čak i u Evropi na pragu našeg zapada, koji se smatra toliko civilizovanim, nekažnjeno i svakodnevno ruga pravima čoveka. Ali ne treba mešati stvari, jer nije u pitanju osporavanje humanizma, već preterana sakralizacija ljudskog i posebnih interesa, koja se s mukom pokušava sakriti. Kritika izbezumljenog humanizma, na kome počiva ideologija muzeja, nikako ne dovodi u pitanje prava čoveka, koja su plod niza bitnih istorijskih osvajanja. Bitka za poštovanje ljudskog bića ne sme da nam zakloni realnost vremena i zajedništva ljudi i ne mogu se u ime nekog mita nametati prava čoveka. Nije reč o borbi za ideje, već o borbi za poštovanje živih i stvarnih ljudi. To je pravi humanizam, jedini opravdan. Odbrana ljudskih prava nije bezuslovni i tajanstveni krstaški rat zasnovan na buržaškoj nemirnoj savesti, već odgovorni put svesti i akcije. U tim uslovima, razume se, nije reč o osporavanju, već samo o skretanju pažnje na ponekad dvosmislenu prirodu opravdanja, koja tako često dobijamo.¹⁹

¹⁸ B. Deloche, „Le musée, une entrave à la recherche dans les sciences de l'homme“, Actes du Colloque „Musée et recherches“, Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 29 novembre – 1^{er} décembre 1993.

¹⁹ Po tom pitanju vratićemo se na razmišljanja Ladislava Kovača, profesora biohemije na Univerzitetu u Bratislavi i nekadašnjeg ambasadora pri UNESCO-u, koji ukazuje na teoriju o pravima čoveka kao francusku ideologiju i kao efekat preteranog antropocentrizma. Vide-

Dok je identitet univerzalnog čoveka konstitutivna osnova naše zapadne kulture od renesanse na ovamo, novi identitet se odnedavno pojavljuje u skretanju pažnje na vrednovanje lokalnih osobenosti, što su očigledno često ohrabrivali radovi antropologa i njihova izučavanja etničkih grupa, jer svaka grupa ima svoju specifičnost. Geslo, nastalo u tim istraživanjima, odjeknuće je kao poziv da se iznalaze koreni u ovom standardizovanom svetu, dezorientisanom pojmom novih tehnologija. Naći svoje korene, znači otkriti modele po svojoj meri ne tražeći ništa fantastično i izuzetno. Taj identitet, koji bismo mogli kvalifikovati kao bliži identitet, teži već više od pola veka da zameni nedostizni ideal jedinstvenog i sveopštег čovečanstva. Otud se veliki broj muzeja, naročito u Evropi i Kanadi, razvio na takvim referencama: nije li to bio jedan od vidova Krezoovog Ekomuzeja koji je trebalo da postane živa međusobna veza stanovništva s njegovom sredinom?

Treba li onda smatrati da je to korak napred u novom shvatanju identiteta, koji bi mogao konačno da osloboди muzej te reta hipoteke snažnog potčinjavanja humanističkoj ideologiji? Istinu govoreći, teško je prihvati takav optimizam. Danas znamo koliki je ideo ideologije i dvostrislenosti ušao u istoriju identifikovanja, koji se razvijao u Francuskoj za vreme vlade u Višiju:²⁰ tvrdeći da budi regionalni identitet, proizvoljno je stvorio model seljaka ili lokalnog zanatlije, fabrikovao pseudo-

ti posebno: „Human nature and the nature of human rights“ (neštampano); evo šta piše: „Univerzalnost ljudskih prava je bila nedavno možda prvi put dovedena u pitanje 1991. u govoru malezijskog ministra na konferenciji ministara inostranih poslova zemalja Južne Azije. Slična sumnja izrečena je iste godine u dokumentima za pripremu konferencije šefova država 45 islamskih zemalja. Godine 1993. islamskim zemljama se pridružila Kina za vreme jedne konferencije o ljudskim pravima u Beču. Istakli su da je aktuelni koncept ljudskih prava bio proizvod zapadne kulture i da nije primenljiv na druge kulture. Eto ozbiljne primedbe s teškim posledicama na dugi rok. U suštini, ako su ljudska prava kulturno uslovljena, ne mogu biti univerzalna. Ako ljudska prava treba da imaju univerzalnu primenu i odgovornost, moraju takođe biti rezultat dogovora i kompromisa između različitih kultura, ili imati vankulturalnu, superkulturalnu čak prekulturalnu prirodu.“ (str. 1, autorov prevod).

²⁰ Videti Ch. Faure, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, PUL, 1989.

folklor, dok je Pokret otpora morao da pravi lažne papire itd.; ukratko, napravili su od muzeja skriveni eksponat ideološke propagande. Poznate su posledice te politike: danas se ideja regionalnog identiteta konačno uzbudila na nivo dogme i nove svete misije (što će reći pravila koje slepo sledimo) u toj meri da je postala obavezni prioritet ministarstva za kulturu.²¹

2. Izdvajanje i pripajanje: pokušaj mesnog određivanja muzeja

Izgleda da je istorija muzeja pratila menjanje koncepcije identiteta. Ta dva paralelna oblika identiteta odgovaraju dvema shemama podele na različite muzeje.

a) Prva vrsta: univerzalni identitet, princip *izdvajanja*. – Prvobitno se zadatak muzeja očigledno nametao: namera je bila, kao što smo rekli, da se zaštiti slika čoveka od bilo kakve prljavštine ili nejasnoće. Pokazati ljudsko, ne u međusobnim odnosima ili po analogiji sa životinjom (što će reći u elementarnim biološkim funkcijama koje obično izazivaju prezir ili gađenje), već na svom vrhuncu, ukratko, ono što navodi na simbolično nazivanje duhom. Otuda vrlo stroga selekcija onoga što legitimno može da uđe u muzej. Jer nije sve dostoјno muzeja i tu se treba boriti na dva fronta: prirodno banalno (životinjsko stanje, priroda bez čoveka) i svetovna kultura (prozaična svakodnevica, koja nas približava našim potrebama). U načelu, umetnički muzej čuva izuzetak, primer za ugled: predstavu bogova (iz mitologije i religije) i heroja (Luj XIV predstavljen po ugledu na Aleksandra Velikog) i, preko metonimije, izuzetna mesta kao srž umetnosti i kulture (Akropolj, Rim „grad–muzej“ Katrmera de Kensija). Mrtva priroda je bila paradoksalno „odomaćena“, što će reći da je ta priroda donosila smrt prirodnim vidovima života, kao punjene životinje, kako to ilustruje predlog koji Šmuk daje liku prijatelja iz Balzakovog romana *Rodak Pons*,²² da se

²¹ Videti M. Querrien, *Pour une nouvelle politique du patrimoine*, Paris, La Documentation française, 1982, 58.

²² „Ako želite da ponovo vidite svog prijatelja kakav je bio za života“... „Da ga ponovo vidim!“, uzviknu Šmuk; „hoće li razgovarati sa

preminulom dâ privid života jednostavnom injekcijom. Zasnovan na principu izdvajanja, tradicionalni umetnički muzej je tako postao alatka ogromnog narcističkog procesa u kome život kao da se kristalizovao.²³

A onda se javljaju obrisi prvog mujejskog rasporeda (videti tabelu 1), kojim potpuno vlada namera da izdvaja: dajući prednost izuzetnim oblicima kulture i prirode, ta briga određuje ogromno „nemujejsko“ polje (čitava donja zona tabele).

Ali dijalektika identiteta je složena i ne bi se mogla svesti na ovu vrlo pojednostavljenu tabelu, jer se shemi izdvajanja su protstavlja protivrečna težnja da se neograničeno potvrde šire i bogatije slike čoveka. Životom muzeja kao da vlada to dvostruko kretanje sukobljenih izdvajanja i pripajanja. Zahtevu da se izdvoji, da se savesno napravi razlika između objekta muzeja i vulgarnog, prozaičnog, profanog, suprotstavlja se protivrečna težnja da se sve obuhvati prezentacijom, da se čitava realnost pokrije jednom mrežom, što gušćom i tanjom, ukratko, stalno se obnavlja pokušaj akulturacije prirode. Taj poslednji zahtev je isto toliko važan koliko i izdvajanje koje obavlja kustos; ono izbacuje iz predstave o predmetu sve konotacije koje bi mogle da joj zasene sjaj unoseći klicu zabune, podmuklo i proizvoljno ponovo uvodeći vreme, čudovišno, neprihvatljivo. Eto šta objašnjava relativno nedavnu evoluciju mesta muzeja, što je već nagovaljilo otvaranje muzeja za nove tipove predmeta (nauka i tehnika, svakodnevica, sama teritorija). Da li će muzej, menjajući predmet, promeniti i svoj lik?

mnom? Ne baš... Samo to neće moći“, odgovori pogrebnik, „ali nakon balsamovanja ostaće uvek isti. Postupak zahteva malo vremena. Jedan rez u karotidu i injekcija je dovoljna, ali je krajnje vreme... Ako sačekate još četvrt sata nećete više imati priyatno zadovoljstvo da sačuvate telo... Idite do đavola!... Pons je duša! ...i ta duša je na nebu“ (H. de Balzac, *Le Cousin Pons*).

²³ Hegel tretira smrt kao „kristal života“, *Précis de l'encyclopédie*, § 341, a sam kristal kao „nemi život koji se na izvanredan način preokreće u čisto mehaničke proizvode“, *Philosophie de la nature*, francuski prevod, II, § 310.

Tabela 1 – Prvobitni analni model: prioritet se daje izdvajanju

	Kultura	Priroda	
Sveto	lepe umetnosti blago crkava / lokalna istorija važni ljudi istorijske činjenice primenjene umetnosti	preistorija botaničke baštne menažerije kabineti retkosti	lepa priroda zaštićeni lokaliteti planina/more
Profano	nemujejsko		

b) Drugi oblik: relativni identitet, vrednovanje izuzetno zahtevnog *pripajanja*. – *Izdvanjanje* je očajnički pokušavalo da očuva granice, privrženo celini ispušтало je krike upozorenja, bunilo se protiv nepostojanja razlike koje stalno preti muzeju. Postavljalo se pitanje svrsishodnosti „obeležja muzeja“. ²⁴ Od sada se analno preobraća u gramzivo oralno, sad treba proširiti vlast čoveka na čitavu stvarnost, muzej postaje velika mreža u koju svi upadaju.²⁵ U svojoj neizrečenoj težnji za kartografijom koja bi se poistovetila sa samom realnošću, *pripajanje* pokušava da ne izostavi ništa, kao što nauka, čiji je karikaturalni lik, prisvaja sve, osvaja prirodu da bi je prisvojila; osvajački neumorno sužava polje neodređenosti koje je okružuje, što objašnjava otvaranje sve većeg broja muzeja za poslednjih trideset godina. Ide dotle da obuhvata i elemente (Muzej vazduha u Medonu, Muzej mora u Bijaricu, Okeanografski muzej u Monaku itd.), čak kupi i stvari prozaične i trivijalne kao što su kutilja kamambera, igračka i propagandna fotografija. Pobednički narcizam udvostručavanja (sve dodati sopstvenoj slici) zamenio

²⁴ M. Querrien, *nav. delo*, 71–82.

²⁵ Rolan Bart je već analizirao tu žed za prisvajanjem u svojim komentarima tabele u *Encyclopédie, Le degré zéro de l'écriture*, 93.

Tabela 2 – Kasni oralni model: prioritet se daje pripajaju

Kultura		Priroda	
Sveto	lepe umetnosti blago crkava / lokalna istorija	preistorija	lepa priroda
	važni ljudi istorijske činjenice		zaštićeni lokaliteti
	primjenjene umetnosti	botaničke baštne	planina/more
	savremena umetnost ekonomija	folklor antropologija nauka tehnika industrija	sport poznavanje prirode
Profano	praktični pronalasci	zanaštvo ishrana	

je maltuzijanski formalizam izdvajanja (izdvojiti da bi se izdvojilo, jer sve ne može biti uzdignuto na dostojanstvo muzejskog eksponata).

Stvari, bez sumnje, nisu tako jednostavne, jer daleko od toga da se preklapaju, ili da se međusobno potpuno isključuju – oba zahteva se ukrštaju pletući muzejsku mrežu s tematskim sređivanjem. Rezultat njihove tenzije i njihove ravnoteže, ili neuravnoteženosti, jeste mnogostruka kombinatorika današnjih muzeja. Udvajanje zahteva čvrstu osu u zapadnoj civilizaciji: kultura/priroda, njihova međusobna granica je ako ne nejasna, onda neodređena i pokretljiva u ime principa neprekidne akulturacije i asimilacije; izdvajanje, bez sumnje, od samog početka snažno obeleženo platonizmom i hrišćanstvom, zauzvrat obrazuje jednu mnogo strožu horizontalu, čija je uloga da održi nepopustljivu razliku između svetog i profanog. Pokret kome prisustvujemo od Drugog svetskog rata naovamo obeležava omekšavanje ove druge suprotstavljenosti, što nudi nov raspored muzeja (videti tabelu 2).

Gornje levo polje prikazuje kulturu, potpuno legitiman deo u kategoriji svetog kao manifestaciji subjekta. Tada umetnosti, čistom i nekoristoljubivom izrazu subjekta, pripada prvenstveno i ugledno mesto, stoga muzeji umetnosti predstavljaju

ju arhetipove muzeografije. Zatim nailaze istorijski muzeji, čiji je cilj da nam prenesu sveto zaveštanje preko sećanja na neki događaj (Muzej iskrcavanja u Aromanš-le-Ben), istorijski pokret (Muzej Pokreta otpora i deportacije u Lionu) ili čuvenog čoveka (Rodna kuća maršala Foša u Tarbu). *Gore desno* je priroda u onome što je u njoj sveto po sebi, lepa priroda kao echo ljudskog (Kant), i priroda već racionalizovana kroz naučna saznanja.²⁶ Potom se pojavljuje u levom donjem delu tabele osetljivija zona, zona muzeja profane kulture, kulture na delu u društvenoj praksi (Muzej lova u Žijenu), skromnih zanata (Muzej Nacionalne škole satova u Klizu), svakodnevnih predmeta (Internacionalni muzej obućarstva u Romanu), proizvodnih delatnosti (Muzej industrije u Sent Etjenu), razmene (Muzej štamparstva i banke u Lionu), potrošnje (Muzej Armanjak u Kondomu). Tu vidimo na samoj granici stare zone *nemuzejskog* pojavu lokalnog folklora, nedavno promovisanog u „muzejski predmet“ kroz pojavu muzeja narodnih umetnosti i tradicija, ali takođe i zbirku kulture nerazdvojne od prirode i sredine koje im služe kao oslonac. Profano je pušteno u muzej samo kao kulturni sediment podložan ponovnom prisvajanju baštine. Najzad, u *donjem desnom polju* prvo bitni beg od onoga što je u prirodi profano, *no man's land* (ničija zemlja) apsolutni deo nemuzejskog postepeno se i tu povlači pred napredovanjem muzeja: povjeravajući muzeju da nam otkrije profanu prirodu, te otkrivamo da je to bio jedan od prvo bitnih zadataka Muzeuma.

Ovih nekoliko primera pozajmljenih iz *Vodiča po muzejima Francuske (Guide des musées de France)* daju predstavu o gustini mreže i njenoj unutrašnjoj logici. Lako bi bilo ukrstiti koordinate različitih muzeja koji su u sastavu ICOM-a, postaviti ih u istu tabelu i konstatovati da najnoviji muzeji uglavnom pripadaju trećoj kategoriji. Ta činjenica otkriva skrivenu programu koja se odvija pred našim očima. Što se više udaljavamo od sakralnosti da bismo se uputili ka svakodnevnom, sve više ulazimo u polje etnologije, za koje je odnos kultura/priroda osnovni princip podele, zamena starog principa izbora, odnosa sveto/profano. Muzeji regionalne etnologije, posebno ekomuzeji, odjednom su izmešali karte tradicionalnog rasporeda. Dva

²⁶ Videti naročito Muzej istorije prirode koji nema administrativni status muzeja jer zavisi od Ministarstva prosvete.

podatka to dokazuju: 1) Odnos kultura/priroda – demarkaciona linija se pomerila prema uticaju prirode na kulturu, shvatanju odlučujuće uloge prirode u čitavoj kulturnoj složenosti (ekološki pokreti) i, obratno, akulturaciji prirode, u kojoj je čovek reorganizovao i sam predeo. Taj namerni reciprocitet je nova pojava. 2) Osa kultura/priroda postaje glavna kad je u pitanju mesto muzejskog procesa i to do one mere gde se potpuno briše pozivanje na sakralnost. U tom premeštanju osa, najprosečniji deo muzejskog polja dovodi do toga da se od sada na lokalnom nivou odvija ponovno prisvajanje baštine. Istovremeno se prostor, ljubomorno sklonjen u stranu od nemuzejskog, popunjava na neočekivan način: odnos kultura/priroda određuje u samoj profanoj prirodi lokalitete, mesta susreta, glavna mesta. Ukratko, stvarni odnos čoveka s prirodom tako postaje odlučujući i umestan.

Da li ta izmena prioriteta u osama referenci predstavlja istinsku promenu u muzeju? Sve su zabrane i tabui skinuti, jer sve može da uđe u muzej kao što sve može biti predmet nauke, nauka u principu ne zna za granice u svom istraživanju. Umetnički muzej je doživeo protivudar tako da u novom obliku ponekad ide do toga da se ne može imenovati.²⁷ Prateći tu iznenadnu glad za prisvajanjem, primećujemo novi izgled kustosa, odsad oslobođenih i istovremeno preobraženih u terenske pseudoetnologe. Treba ipak priznati da su to širenje i ta zamena izdvajanja otvaranjem izbora dva obrnuta komplementarna vida istog procesa:²⁸ otvoriti i zatvoriti proishodi iz istog gesta (iste sheme), a inverzija smisla verovatno ne dovodi do dubokih promena latentne strukture sistema. Instituciju muzeja uvek muči ista problematika. A ova svakako počiva na narcisnom mehanizmu: u tim operacijama izdvajanja i pripajanja, čovek neumorno ponavlja priču staru koliko i on sam, priču o Narcisu.

²⁷ Videti izložbu u Boburu *Le sexe de l'art* (1996); ilustruje je Kurbelova slika *L'origine du monde*, pojam skandala; ili predstavljanje serije pornografskih slika na Bijenalu u Lionu 1997. godine.

²⁸ Znamo da je Frojd objasnio u *Métapsychologie* sadizam i mazohizam kao dva lica istog procesa – mazohizam kao sadizam okrenut prema sopstvenoj ličnosti.

3. San i delirijum

Nauka i tehnika, etnografija, teritorija... Te nove oblasti, konačno shvaćene u pravim razmerama u XX veku, povlače za sobom značajne prednosti koje su u stanju da oslobole instituciju muzeja opterećenja teškim hipotekama. Odsad ne treba izdvajati, već raznovrsno primati (otvoriti muzej bogatstvu sveta i raznovrsnosti čovekove aktivnosti). Nabrojane prednosti su bile velike: muzej je (1) *desakralizovan* otvaranjem svojih vrata profanim predmetima, istovremeno (2) *se demokratizuje* (pozakati čoveka u njegovoj konkretnoj realnosti: prisustvo svakodnevnog, banalnog, radnih alatki, običaja i folklora služi kao interaktivni reper u slučaju ekomuzeja) i (3) ispunjava *didaktičku* ulogu (širi znanja pokazujući ljudsku praksu, pokušavajući da ostvari sinhroničnu celinu). Nova muzeologija velikim delom doprinela je pevanju hvalospeva toj obnovi, koju je prizivala svim srcem. Treba li smatrati da se muzej konačno oteo svojim vekovnim protivrečnostima? Da li muzeji modernog doba, nastali preobraćanjem slike čoveka, odsada proširenoj do ravni njegove moći, zaista izmiču primedbama upućenim tradicionalnim umetničkim muzejima? Ništa nije manje sigurno, jer i jednima kao i drugima i dalje vlada problematika identiteta.²⁹

a) *Muzej nauke i tehnike*, na primer *Cité des sciences de la Villette*, nudi svom posetiocu da prodre u *san*: da zamisli kako je za trenutak pilot interplanetarne rakete i lično ostvaruje stare snove čovečanstva. Tu muzej igra ulogu ilustrovanog nedeljnika koji nudi daktilografkinji ili kućepaziteljki da se tokom nekoliko kratkih trenutaka poistoveti s filmskom zvezdom: tako će imati iste kućne ljubimce, iste kulinarske ukuse, iste probleme s mužem itd. ali će o njima razmišljati u slikama, ukratko preneseće se u drugu ličnost preko idealizovanih crta, koje nudi slika druge ličnosti. U tom pogledu razvoj muzeja nauke i tehnike vezuje se nesumnjivo više za san nego za delirijum. Heroja više ne krasi oreol, kalpak s perjanicom, blistav oklop, tkanina protkana srebrom – kombinezon astronauta, tehnički model, zamenjuje raskoš prinčevskih dvorova – ali veličamo njegovu desetostru-

²⁹ Videti B. Deloche: „Se défaire d'un media encombrant, le musée?“, *La muséologie des sciences et des techniques*, Actes du Colloque Remus, 12–13 décembre 1991, 56–65.

ku moć: leteti kao ptica (Ikar), oslobođiti se težine (stari san), hodati po Mesecu (još jedan stari san), posetiti međuzvezdani prostor, ali i pretvoriti olovo u zlato, zameniti slabe organe, neograničeno popravljati ljudsko telo, presaditi bubreg, srce, promeniti pol, dostići besmrtnost³⁰ itd. Ukratko, svi snovi, i oni naizgled neostvarivi, nalaze se odsad nadohvat ruke, nauka se apsolutno meša s fikcijom. Umetnički muzeji nisu nudili ništa drugo, samo su heroji i bogovi promenili lice: Superman i njegovi dvojnici, inspirisani naučnofantastičnim filmom i stripovima, zamenili su božanstva iz mitologije, religije ili istorije, koja su nekad naseljavala muzeje, prilagodili su se ukusu današnje publike. U suštini, ništa se nije promenilo.

b) Hraneći se našom svakodnevicom, *muzej antropologije* nam nudi da se identifikujemo s modelom koji nam više nije stran, to više nisu heroji i bogovi, čak ni u novom vidu koji su im nedavno dale tehničke nauke, već vi i ja takođe. Reč je o tome da se nađu korenji, jer svako zna da su svi korenji fiktivni i imaginarni. Zato je, nasuprot spoljnom izgledu, muzej antropologije izopačeniji od muzeja nauke i tehnike, jer nudi *delirijum*. Ne treba sebe smatrati za Napoleona već treba otkriti u samom sebi izuzetno biće (megalomanija). „Fotografija dede iznad kamina ne sme se pomeriti kao bilo koji drugi ukras“, objašnjava Režis Debre. Ne sanjam da sam heroj, zaboravljujući za trenutak svoju prosečnost, već nalazim dokaze za to u sakralizaciji svoje svakodnevice (vitrina muzeja mi dokazuje da su brijač moga dede ili bretonska kapa moje bake prava potvrda plemstva). Rečju, uzdići sopstvene crte identiteta u izuzetne vrednosti – to je novi lik fetišizacije eksponata.

Nismo izašli iz tematike identiteta i narcizma, muzej još uvek potajno igra ulogu prodavca iluzija. Pod prividnim preobražajem medija, poruka (slika usađena u glavu) nije se toliko promenila kao što se nije promenio ni medij (muzej koji se prilagodio). Muzej je, razvijajući se, pratio promenu svoje početne referentne sheme, sheme sakralnog identiteta. Uvek je reč o tome da se jednoj varljivoj slici dâ objektivnost: projektovati se

³⁰ Primetićemo pukotinu koja razdvaja detinjariju sna od racionalnosti eksperimenta genetičara koji rade na problemu starenja (videti članak Henry Gee, „Généticiens et biologistes sur la piste de l'immortalité“, *Le Monde*, 29 septembra 2000, 27).

i prepoznati se u premeštanju koje je izvela slika, ukratko prepoznati se kao neko drugi. Ta je slika obično veće vrednosti, a istovremeno je identična: eto male narcističke slike i nimalo nedužne, čiji je saučesnik i dalje muzej. Ne treba zatvarati oči pred činjenicom da je muzej manipulator slika, vrsta opsenara, zato što nas poziva da nas projektuje u sliku, kako bismo se prepoznali kao ono što nismo, i on igra na tu razliku. Bilo da je reč o najtradicionalijem umetničkom muzeju, ili o našim modernim antropološkim muzejima, uvek se isti scenario beskrajno ponavlja. Zaista, problematika muzeja dovodi u pitanje čitavo shvanjanje slike i doživljaja. Treba li se služiti slikom kao mamcem, ili iskoristiti njenu realnu snagu, psihopokretačku indukciju? U jednom slučaju doživljeno se meša s opsenom, a u drugom je predmet efektivnog susreta.

4. Ukinuti instituciju?

Suočeni s tim skretanjem institucije, koje rešenje preporučiti da bi se muzej vratio svojoj funkciji prezentovanja? Ponekad se predviđalo zatvaranje muzeja, kao što se u više mahova postupalo s javnim kućama.³¹ Prostije rečeno, često se sumnjavao u opravdanost ustanova koje prete da donesu više zla nego što su u stanju da ga spreče: tako se zamišljalo društvo bez vlasti (Bakunjin), bez privatnog vlasništva (Prudon), ili bez škole (Ivan Iljić). Da li je zdravo održavati instrument s toliko mentalnih skretanja (analna fiksacija, opsesija, fetišizam, narcizam, vraćanje oralnosti itd.) koji je generator patoloških struktura (muzej je, ako ne mašina za proizvođenje neženjenih, a ono bar sklonište za povučene, nekima služi kao osećajna proteza ili mentalna štaka) kad se zna da je njegova prava funkcija drugde? Suočeni s tim mnogobrojnim izopačenostima, treba li pred beznadežnošću slučaja napustiti muzej, bar kao ustanovu kakvu znamo već približno dva veka? Na primer, sačuvati samo tragove objekta³² (fotografsku dokumentaciju, video i zvučne

³¹ Prilaz nije tako opasan kao što deluje, znamo, na primer, da Mišel Lajris u *L'Âge d'homme* poredi muzeje s javnim kućama.

³² Tu ideju branimo, ima skoro dvadeset godina, ali ne izgleda zadovoljavajuća bez važnih pratećih ustupaka.

trake, numerisane slike) i prodati originale da bismo uklonili patološke procese projekcije i fetišizacije. Jednom ukinuta ustanova ostavila bi slobodu svim mogućim formama invencije u oblasti prezentacije i eksperimentisanja prostorom. Anarhistička vizija, nesumnjivo nasleđena od maja 1968., nije prestajala da opseda odgovorne u kulturi, ukoliko su iole prihvatali da izbegnu sramni stub mentalnih navika u koje psihološka i društvena inercija teži da ih zatvori. To ih je nagnalo da u same muzeje uvedu institucionalnu gipkost i prostornu fleksibilnost u cilju da obezbede mesto inventivnosti i kreativnosti (Bobur).

Primetićemo da institucija nije nestala. Kad se razmisli, izgleda da ta funkcija sakupljanja umetničkih proizvoda radi pokazivanja i analize dobija znatne društvene razmere i predstavlja kao medijum vrlo moćno sredstvo kojim treba naučiti rukovati. To dovodi do priznanja da institucionalna figura muzeja predstavlja konkretan i nesvodljiv javni vid funkcije muzeja, rečju pokriće njegovog zvaničnog priznanja.

Uopšteno govoreći, institucija se može uslovno definisati konvencionalnim načinom na koji se organizuje socijalizacija neke potrebe ili funkcije: na primer institucija braka je oblik društvene organizacije zadovoljenja potrebe za seksom, koja, razume se, ograničava zadovoljstvo, ali briše potragu za partnerom; isto tako, institucija vlasništva je moguća forma zadovoljenja potrebe za prisvajanjem itd; mogući su drugi načini zadovoljenja tih potreba, jer je svaka institucija po definiciji konvencionalna i nije neophodna. „Ako je tačno“, pisao je Žil Delez, „da se težnja zadovoljava u instituciji, institucija se ne opravdava težnjom. Iste seksualne potrebe nikad neće objasniti višestruke forme brakova“.³³ Postoji li onda jedna potreba koju bi muzej zadovoljavao u čitavom društvu? Prirodna potreba da se sakuplja i čuva, koja je u temelju ekonomije, ne izgleda specifična za muzej, čak i ako muzej uspeva da sakuplja i čuva predmete. Zauzvrat muzej nas eksplicitno vraća na intuitivno iskustvo (videti i čuti posebno) i u tome je sva razlika u odnosu na laboratoriju i njegovo sredstvo sa slikovnicom, audiovizuelnim ili čak multimedijalnim. Tako intuicija zauzima značajno mesto u muzeju: umesto da pristupimo stvarima preko samog koncepta, dolazeći da ih vidimo, intuitivno im dajemo lik. To je nezamenljivo iskustvo, jer nikakav opis

rečima, nikakav diskurzivni komentar neće nam otkriti ono posebno u tolikom bogatstvu konkretnog (Baumgarten). Tako shvaćen muzej je društvena i institucionalna dimenzija primanja, na taj način udvostručuje sam proces umetnosti, čiji je princip da stavlja na uvid moguće prostore, što potvrđuje njihovo istorijsko sredstvo i njihove međusobne naklonosti.

Sučeljavanje sa eksponatima ne sme se ni u kom slučaju mešati sa uzvišenim iskustvom svetog, ono se zgušnjava u drugo iskustvo, takođe odlučujuće, naime iskustvo samog prostora koji se razvija u eksponatima. Posetilac ulazi u muzej ne da bi se humanizovao prisvajajući simbole svog identiteta iz baštine, već da bi primio emotivne opažaje i, ako je stvarno receptivan, otkriva nešto drugo, a ne ono što je došao da traži. Ovde treba podsetiti da je recepcija elementarna funkcija živog bića u njegovom odnosu razmene sa sredinom: autizam se nekad tumači kao patologija recepcije. Uostalom, primetićemo da subjekat emotivno iskustvo nikad ne doživljava potpuno svesno i da ga ne treba mešati s vrlo površnim uživanjem ili nekoristoljubivom estetskom radošću, kojima nam probijaju uši od Kanta; niti s mističnom kontemplacijom, plodom sumnjivog skretanja koje neprestano izbjiga iz religiozne ekstaze (videti Berninijeva *Eksta za svete Terezę*).

Ako je zamislivo da se drugim ustanovama (laboratoriji, na primer) poveri briga sakupljanja i analiziranja, funkcija prezentacije/primanja deluje kao isključivo vlasništvo muzeja; ona predstavlja takozvanu „adhominizaciju“,³⁴ jer se preko muzeja umetnost obraća meni. Nema sumnje da postoje drugi načini da se prime emotivni opažaji: neposredni, kao što je neposredna kontemplacija nekog pejzaža i posredni i umetnički kao gledanje filmske projekcije, ali muzej ima prednost da je *institucija intuitivnog shvatanja*, bez njega bi osećajna iskustva bila više ili manje divlja ili nesređena, dok on zadržava povlasticu da ukaze na ono što treba da se vidi, što ga na neki način bliži propagandnom isticanju. U toj perspektivi, „pokazati ili omogućiti da se doživi“ otkriva se kao najvažnija funkcija muzeja, koja ga opravdava kao instituciju.

³⁴ Taj neologizam konstruisan od latinskog *ad hominem* (što bukvalno znači „upereno protiv čoveka“, a derivacijom „obraćati se čoveku“) potiče od Rolana Barta, *Mythologies*, 211.

³³ G. Deleuze, *Instincts et institutions*, VIII–XI.

5. Prirodjački muzej, model?

Kako onda izbeći skretanja, a zadržati instituciju? Jer, po sebi ni dobra ni loša, svaka institucija može da služi različitim protivrečnim svrhama: škola, na primer, može da služi kao pokretač društvene emancipacije, ili pak kao oruđe dugotrajnosti klasnih privilegija. Ništa, uostalom, ne nameće mišljenje da je institucionalni oblik, kakav je muzej već dva veka, jedina mogućnost. Već poznajemo različite varijante, neke su zamišljene, ako ne da se izbegnu projekcije identiteta, ono bar da se namereno zaobiđu: to je primer Prirodjačkog muzeja, neiskvarenog arhaičnog lika, uprkos bojazni koje je od samih početaka izazvao njegov obnovitelj Lamarck: „Zaista često vidimo“, pisao je, „prirodjačke zbirke čiji je cilj da se stvori utisak bogatstva i raskoši vlasnika...“³⁵ Eto šta bi moglo da ga izjednači s drugim institucionalnim modelima muzeja kao ograničeni oblik mahnosti prisvajačke groznicе (gde kultura proždire prirodu). Ipak, i pored nekih iskliznuća, logika istorije zabranjuje da se podrži takvo čitanje fenomena.

Nastavljujući polifoniju baroka s kabinetima retkosti, muzej zauzima posebno mesto, pored Nacionalnog čuvara umetnosti i zanata (*Conservatoire national des arts et des métiers*), za koji se zna da je do nedavne rekonstrukcije bio fosil bez ikakve veze, sem imena, s novim muzejima tehnike kao što je Grad nauke La Vilet. Imao je atipičan status i istoriju, jer je prvo bitno bio zamišljen kao *Kraljevski vrt lekovitih biljaka*, koji je stariji i drugačijeg porekla od muzeja antropologije. Njegova prvo bitna funkcija bila je vrlo praktična, trebalo je da uči „farmaceutskim postupcima [...] da bi se napravila bilo koja vrsta leka“. Stariji je od umetničkih muzeja, postoji zvanično od 15. maja 1635. i može se reći da se razvijao paralelno sa umetničkim muzejima. Za vreme Revolucije dobio je ime,³⁷ tada još u latiniziranoj formi koja ukazuje na naučne namere, znak arhaičnog imena koje je opstalo, a u oblasti umetnosti će

³⁵ J. B. de Lamarck, *Mémoire sur les cabinets d'histoire naturelle*, i posebno *Jardin des plantes* (Botanička bašta), Paris 1790, 2.

³⁶ Citat iz osnivačkog edikta koji citira J. Ph. F. Deleuze, *Histoire du Muséum*, 8.

³⁷ Dekret od 10. juna 1793.

tek 1797. termin *museum* zameniti nazivom *muzej*. Pošto nije potekao iz iste grane opšteg razvoja zbirki, samo je dalji rođak muzeja antropologije i kao takav je preživeo do danas – ili skoro – bez velikih preobražaja (kao unutrašnje uvo sisara za koje se smatralo da potiče od riba) uprkos uzastopnim teorijama i njihovim zahtevima za poznavanjem i predstavljanjem živih bića (znamo za taj niz od zoologije i uporedne anatomije do teorije evolucije, a potom i za tehnike klasifikacije itd.). Zadatak tog muzeja od samog početka bio je sakupljanje i prezentacija primeraka iz prirode (minerali, biljke i životinje) u cilju izučavanja, prakse (lečiti lekovitim biljkama) i didaktike. Njegov osnivač Gi de la Bros odmah je u muzeju organizovao nastavu botanike, hemije, poznavanja prirode i astronomije. To sakupljanje i čuvanje nije fetišističko, jer priroda deli tako obilno i tako spontano svoja remek-dela. Stoga se Muzeum u početku sastojao velikim delom od živih eksponata (vrt i zbirka životinja), pa je neminovno izbegao sakralizaciju. Ne bismo smeli da zbog pokušaja obnove institucije njegov sadašnji oblik smatramo još jednim porazom.

Sve je odlučila Francuska revolucija, čiji je stav bio u najmanju ruku dvosmislen, jer znamo da su u to vreme osnovana četiri velika naučna muzeja: Muzej umetnosti, Muzej – čuvar umetnosti i zanata, Muzej francuskih spomenika, Prirodjački muzej. Istovremeno sa značajnim uvođenjem simboličkog identiteta u muzeje umetnosti, druge muzeje sigurno nisu pošteli,³⁸ tekstovi pa ni činjenice. To objašnjava zašto su Muzeum (zvanično osnovan 10. juna 1793.) i Muzej umetnosti i zanata posebno, manje ili više ostali po strani od celog procesa: jedino je već definisao isključivo cilj sticanja znanja i akcije. Ta dva muzeja još i danas vodi Ministarstvo prosветe, a ne Ministarstvo kulture. Drugi muzeji, muzej umetnosti i njegovi ogranci, bavili su se problematikom identiteta baštine, zbirke više ne služe vladaru tako što mu vraćaju njegovu sopstvenu sliku, već omogućuju svakom građaninu da kaže „Država, to sam ja“. Da

³⁸ Videti posebno Grégoire, Vicq d'Azyr, Boissy d'Anglas tekstovi objavljeni u B. Deloche, J.-M. Leniaud, *La culture des sans-culottes*. Tekstovi revolucionara zadaju Konzervatorijumu umetnosti i zanata i Muzeju ideološke ciljeve koji se po značaju mogu porediti s muzejom umetnosti.

bi se izbegla izopačenja, trebalo je osnovati muzej antropologije bez identiteta i prihvatići da se „društvene činjenice predstave kao stvari“ (E. Dirkem). Veličina Muzeuma upravo leži u njegovoј radikalnoј nezavisnosti u odnosu na identitet i njegoј brizi da poveže praktičnu efikasnost sa znanjem: „Nauka znači predviđanje, a predviđanje akciju“, reći će Ogist Kont nekoliko decenija kasnije. Ako taj model stvarno prenesemo na umetnost, susrećemo se sa analizom i sistematskim poređenjem: umetnički proizvod, od sada banalizovan, nije više izdvojen (nije više „delo“), već kao znak pripada sistemu koji zahteva da se njegova logika objasni.³⁹ Cilj je enciklopedijski: sinoptički pokazati i istaći mrežu koja tajno povezuje paralelne linije (Vik d'Azir, Kondorse), ukratko, sve što živi od sad je shvaćeno kao model kulturnog. Zašto onda ne zamisliti umetnički muzej koji bi bio zasnovan po modelu Muzeuma? Takav bi muzej predstavljao nizove dela, odstupanja i slučajnosti, ukratko vizuelizaciju jedne logike i njenih teškoća, što se pokušavao u manje kompromitujućim oblastima u odnosu na sakralnost umetnosti kao što su narodna umetnost i arheologija.

U svom današnjem obliku, Muzej ipak ostaje pod pretjom ideooloških isklizavanja. Nema sumnje da pre nedavne rekstrukturacije nije više današnjim ljudima prikazivao početnu pragmatičnu volju svojih osnivača: nudio je samo nagomilane čudne prašnjave skelete i punjene životinje, koji nikako nisu podsećali na živu misao, sasvim je dakle tačno da je svaka muzeografija istorijska i da se „pije kao kafa“ (A. Devale). Međutim, da li je obnovljeni Muzej ostao veran svojim osnovnim načelima, ili je i on upao u klopku identiteta? Vreba ga opasnost, na koju je ukazao još Lamark u doba Revolucije, da se ponovo pojavi upravo sa pojavom velikog „liftinga“, koji danas gledamo. Treba najzad priznati da je samo mesto komunikacije didaktička alatka, da ne kažemo alatka vulgarizacije. Aktivno poznavanje svega što živi, gradi se strpljivo u laboratorijama, jer proishodi iz genetike i embriologije, ili se eventualno gradi na modelima pomoću slike sinteze. Ne postoji li onda samo korak (1) od didaktičkog do vulgarizacije, što će reći do ludičkog (2) i nema sumnje, kao što je opravdano brinuo Lamark, od

³⁹ Što ilustruje na primer kabinet koji predlaže Louis Sébastien Mercier u *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771).

spektakla do slike njegovog vlasnika, što znači izlaganje opasnosti da se ponovo padne u mrežu identiteta, kojoj je institucija do sad umakla zahvaljujući providenu. Obe pretnje su još uvek manje-više povezane na dvosmislen način. Izgleda da je tematika *spektakla nabijenog emocijama* delimično upravljalna prezentacijom velike galerije.⁴⁰ Ukratko, u tu igru se ulazi s osećanjima, jer velika avantura života je, razume se, naša. To je lekcija poznavanja prirode pomešana sa emotivnim iskustvom: smeh i drhtavicu izaziva dvosmisleno osećanje pred našim mestom u svetu, povezano sa ohrabrujućom slikom čoveka koji vlada prirodom. Pravo pitanje je možemo li se tako odvojiti od živog i aktivnog istraživanja da bismo vulgarizovali rezultate saznanja? Nije li taj model danas na putu da izgubi ugled?

Status muzeologije

Kako shvatiti rastuće umnožavanje muzejskih oblika da bi se ono razumelo kao koherentna rasprava, ako ne pomoću koncepta? Već sam značaj akta izlaganja, potom proces preuzimanja u ideoološkom cilju, napor da se izbegne sakralizacija, koja iz njega proishodi, i skretanja u pravcu drugih iluzija itd., eto pojave koje zahtevaju disciplinu sposobnu da od toga izgradi teoriju. Toj disciplini dali smo ime muzeologija⁴¹ ne znajući stvarno šta će biti njen predmet, niti šta će biti njen zadatak. Pitanje bi moglo da deluje kao da spada u zađevice stručnjaka i erudita, da nije ulog označavanje same institucije. Samo jedna temeljna disciplina, koja ima dovoljno odstojanja od manjkavosti poduhvata i pratećih rasprava, može da ponudi sredstvo razaznavanja muzejskog projekta ispod atipičnih i neočekivanih

⁴⁰ G. Meurgues, „La diversité animale sur la Nef de la grande galerie“, *La lettre de l'OCIM*, n° 33.

⁴¹ Ovo poglavje predstavlja osnov predavanja na jednom seminaru koji je organizovao ISSOM – Internacionala letnja škola muzeologije UNESCO-a, Brno, Češka Republika, 1. septembra 1995, potom na uvodnoj seansi kursa ISSOM-a 13. jula 1999. Ovaj tekst je delimično publikovan u *Icofom Study Series 31*, 8–17.



Urednik
Zoran Hamović

Likovni urednik
Dragana Atanasović

Stručna redaktura
Dubravka Preradović

Naslov originala
Bernard Deloche
LE MUSÉE VIRTUEL
© Presses Universitaires de France

Bernar Deloš

VIRTUELNI MUZEJ

Ka etici novih slika

Predgovor Režisa Debrea

Prevela s francuskog
Vera Pavlović



2006
CLIO