

HEROSTRAT ILI MUZEJ POD ZNAKOM PITANJA*

Na otvaranju izložbe u fondaciji Mag (Maeght), njemu u čast priređene, André Malro je uvodnu besedu započeo sledećim rečima: „Ova inkarnacija nas osobito snažno upozorava da će opstanak odnosno kraj imaginarnog muzeja biti događaj koji je od presudnog značaja za umetnost ovog stoleća.” Dodao je: „Odbacimo, najpre samu reč muzej. Ona se doima kao kolekcija, luksuz, nekropola. Deluje pomalo buržoaski. I reakcionarno?”¹⁾

Budući da je kraj stoleća dovoljno blizu, mogao bi se, možda, preispitivanjem muzeja, predvideti kraj kako imaginarnog tako i stvarnog muzeja.

Istoriju muzeja obeležavaju tri događaja u tri veka za redom. Krajem XVIII veka: nastanak muzeja u sadašnjem obliku; krajem XIX veka: pojava antimuzejskih ideologija koje će u sledećem stoleću prihvatiti umetnički pokreti — italijanski futurizam, ruski produktivizam, dadaizam itd.; krajem XX veka: verovatan nestanak muzeja u obliku u kome je sada poznat.

Najpre jedna napomena: muzej je, po ugledu na privatne zbirke utemeljene na ličnom ukusu pojedinca — u sadašnjem obliku javne zbir-

*) Erostrate ou le musée en question, par Jean Clair, u zborniku *L'Art de masse n'existe pas*, Revue d'Esthétique, 1974., no. 3/4.

¹⁾ Pozdravni govor Andre Malroa u Mougins-u, 13. jula 1973. god.

ke koja je usmerena na prikupljanje, izbor i akumulaciju predmeta odabranih unutar jedne oblasti znanja — nastao u Francuskoj, u krugu demokratskih ideja Revolucije, ali i tokom osvajачkih ratova Prvog Carstva. Napoleon je za javni muzej ono što je Veres (Verrès) bio za privatnu zbirku.

Moći će da se razlikuju dve osnovne vrste muzeja: zatvoreni muzeji, u kojima se čuvaju umetnička dela i predmeti, oruđa i sprave, znanati i uzorci; i otvoreni muzeji, u kojima će biti prikupljene životinje, biljke i drveće. Tako je u trenutku kada je u društvenim, prirodnim i fizičkim naukama nastajao poredak znanja koji Mišel Fuko opisuje u delu *Reči i stvari*,²⁾ stvoren i muzej kao trodimenzionalna slika te *epistème*, kao konkretna konfiguracija sa svojim klasifikacijskim pristupima, kategorijama mišljenja, principima izbora, aksiomatičkom, odredbama koje definišu susedstva, do-dirivanja, razlikovanja, hijerarhijom među prikazanim objektima, taksinomijom, fundusima, skladištima, sopstvenim sećanjem, ukratko sa svojom arheologijom.

Daleko od neutralnog prostora, muzej je ne samo skladište remek-dela, vrt vrsta, luksuzna garderoba već i vrhunac izvesnog poretka koji se odlikuje kako izuzetnošću predmeta koje izlaže tako i probranošću publike koju prima. Muzej nije mesto pasivnog sravnjivanja unutar izvesne klase predmeta, jer — samim načinom izlaganja on, istina, aktivno od-slikava zakone, ali i želje, snove i htenja i zabrane društva koje ga je osnovalo.

Muzej nije samo prostor iskazivanja *poretka shvatanja* (izloženog u vidu istorije umetnosti) već je i prostor ispoljavanja *shvatanja poretka* buržoaskog društva koje je od 1789. do 1795. godine, u vremenu posle Revolucije, učvrstilo svoju vladavinu i stvorilo savremeni oblik muzeja.

Moglo bi se, bez cepidlačenja, reći da — u odnosu na umetničku produkciju — ustanova muzeja u savremenom društvu nastoji da igra ulogu koju je u srednjem veku imala Crkva, u doba Renesanse vladari i kraljevi, a u XVIII i XIX veku trgovci. U muzeju se stiču umetnički proizvodi čije nastajanje muzej podstiče i, očito, uslovljava. Rejmond Mullen (Raymonde Moulin) podseća na značenje činjenice da je Leonardo da Vinči umro na dvoru francuskog

²⁾ Mišel Fuko, *Reči i stvari*, Nolit, Beograd, poglav-lje VIII, 1971.

kralja, a Vato u domu trgovca Žersena.³⁾ Moglo bi se dodati da je, po svoj prilici, sudbina savremenog umetnika u tome da završi u rukama konzervatora. Vrednujući savremenu umetnost kroz njen odnos prema muzeju moguće bi bilo preispitati čitavu njenu istoriju, koja se vrlo često svodi na istoriju borbi umetnika da dospeju u muzej, ili naprotiv, da ga se oslobode. U odnosu na muzej: za njega ili protiv njega, nastajale su estetske doktrine u ovom stoleću. Umetnički pokreti od impresionizma do *land art*-a su se smenjivali u očekivanju da budu posvećeni muzejom, ili, nasuprot tome, u nastojanju da poreknu njegov autoritet.

Umetnik je oblikovao raznolike odgovore u odnosu na autoritarno shvatanje čiji je zagovornik muzej. Zato muzej nema samo konzervatorsku funkciju: pošto je i odbrambeno telo on deluje kao oblikotvorno načelo — nameće oblike.

Ispitaćemo, jedan za drugim, tri vida neobičnog dijaloga između ustanove muzeja, sa jedne strane, i savremenog umetnika, sa druge. U prvom slučaju muzej se razmatra kao *potka* (prétextualité) u drugom kao *osnova* (contextualité), najzad, u trećem se javlja kao *preplitanje* (intertextualité).

Muzej kao potka

Muzej po Malrou je, u osnovi, muzej kao potka. Podsetimo se, ukratko, ideja izloženih u njegovom *Imaginarnom muzeju*.⁴⁾ Muzej za Malroa jeste nova kategorija, nova moć: on je istovremeno svrha istorije dostignute umetnošću, ali još pre, muzej je samosvest umetnosti, idealno mesto, „Jedino“, prostor u kome su dela oslobođena slučajnih okolnosti, razrešena funkcija zbog kojih su nastala, iskazujući se, najzad, onakvima kakva zaista jesu, pripadajući samo Umetnosti. Tu gde je, u hramu, stajao bog nastaje statua, tamo gde je, u salonu, visio portret rađa se slika. Sva ta dela se najzad mogu videti otkrivena, razjašnjena, međusobno sučeljena: crnačka maska, Lespigijeva Venera, Vermerova slika u nekoj vrsti estetske epifanije. Zauzvrat, počev od trenutka kada po Malrou muzej počinje da igra tu eshatološku ulogu u kojoj se ispoljava vrhovna svrha umetnosti, umetnost se svodi na muzej-

³⁾ Raymonde Moulin, „Art et économie dans la société industrielle capitaliste“, u: *Art et Communication*, Cahiers du Centre Culturel Canadien, Paris, №. 1, 1971.

⁴⁾ O kritici Imaginarnog muzeja vidi posebno: Maurice Blanchot, „Le musée, l'art et le temps“, u: *L'Amitté*, 1971, pp. 21 sqq.

sku umetnost koja postoji samo za muzej i povodom njega. Umetnost bi, dakle, nastajala polazeći od sebe same, unutar istorije umetnosti, tog zatvorenog totaliteta što ga simbolizuje Imaginarni muzej. Umetnost ne bi imala početak u prirodi niti bi obavljala neku religioznu ili društvenu funkciju. Poreklo jedne slike se ne bi više moglo tražiti u drugoj slici, kakvo je to oduvek bio slučaj, već uvek u čitavoj umetnosti. „Sezan nastavlja istovremeno svog učitelja Delakroa, svoje venecijanske učitelje, Šartra (Chartres) i Mojsaka (Moissac) koje je jedva poznavao i El Greka koji mu uopšte nije bio poznat. Ali on neće oživeti ni Delakroa ni Tintoreta koji će vaskrsnuti drugde, već upravo El Greka.”⁵⁾ Dobro je poznata ta vrsta ovlašnih analogija kojima vrvi *Imaginarni muzej*, sva ta povezivanja i nadovezivanja koja su istovremeno sjajna i nepouzdana.

Važno je podvući da umetnost otkrivajući u muzeju svoju istinu, razotkriva istovremeno i svoju usamljenost, aktivnost usmerenu na sebe samu. Aktivnost koja se, izdvojena od društva i od života, odvija do u beskonačnost. Svaki pravi umetnik da bi udovoljio Malrou mora da bude proklet.

Muzej je tu, u stvari, neophodna potka koja svakom delu obezbeđuje početni sadržaj: beskrajnu rezervu oblika iz koje umetnik crpe. Muzej je isto tako i utočište kome, na kraju krajeva pribegava svako delo. Svojom sadržajnom snagom muzej teži zamenjivanju akademija iz premuzeografskih vremena; on ne propisuje modele već svojom zatvorenošću određuje *jedino* mesto gde umetnost još može da se iskaže. Istina je, takođe, da je pojava muzeja kao javne ustanove podstakla nastanak jednog novog oblika umetničke aktivnosti. Kao što je postojala crkvena, dvorska, prinčevska, gradska i buržoaska umetnost, nastalo je, tokom XIX veka, akademsko slikarstvo kao bitno muzejska umetnost. Zahvaljujući muzeju-potki pojavio se *pastiš*, poseban rod kome nije pridata odgovarajuća pažnja i uvažavanje. Jer, iako muzejsko slikarstvo jednog Bugeroa (Bouguereau), Šaplina (Charles Chaplin), Kutira (Couture), Ponsana (Debat Ponsan), neodoljivo podseća na velika imena prošlosti, ono nikako ne može da bude poistovećeno sa njima, jer poseduje sopstvene crte, poseban karakter i nesumnjivu izvornost kako u postupku tako i u ikonografiji. Ukratko, mnogo dopadljivosti i kvaliteta koji tek počinju da se razaznaju.

Ali, muzej-potka može da iznedri još nešto osim *pastiša* kao muzejskog ponavljanja: on

⁵⁾ Malro, navedeni pozdravni govor.

može da omogući *parodiju*, koja se od *pastiša* razlikuje po tome što je kritičko ponavljanje modela koji muzej propisuje. Dok je u XIX veku cvetao *pastiš*, XX vek je bogat *parodijskim* delima. Mnogi savremeni umetnici koriste *zalihe* *Imaginarnog* muzeja kao materijal za sopstveni rad, menjajući im smisao, razarajući ih, podvrgavajući ih neočekivanim tumačenjima i čudnovatim izvrtanjima. U Francuskoj su to slikari iz grupa *Panique* i *Erro*. U Španiji je to grupa *Cronica*. Još je čudnije to što neki mladi umetnici na izgled nastavljaju sa starim umećem, otkrivaju ponovo stari zanat i stvaraju dvosmislena dela na granici *pastiša* i *parodije*. Ti umetnici, kao što su Csernus i Theimer u Francuskoj, nisu, međutim, kritički usmereni.

Ipak, kako ne zapaziti krajnju mučninu koja izbija iz tih slika? Malro je mogao da u Šagalu, Nicoli de Stalu (Staël) i Futrijeu (Foutrier) vidi zakonite naslednike *Imaginarnog* muzeja. Ali, na to nasleđe mlada generacija upitno, sardonično ili nostalgično gleda: ona se ponaša manje kao zakoniti sin, a više kao neobičan mešanac, ili još pre kao zabludeli sin koji se i previše ustručava da prihvati nasleđe.

Javlja se nešto što Malro, ignorišući savremenu umetnost, ne želi da zna, a što je Robert Klajn (Klein) izvrsno analizirao u svojim *Zabeleškama o kraju slike*: „Čim dospe u muzej svaka stvar postaje *ipso facto* *parodija* sebe same, postavljena tu da bi ovekovečila gest koji je već prazan ili je samo pokriće za prazninu.” Ili „svaka umetnost koja pristaje da bude nova *parodija* je prethodne umetnosti upravo u meri u kojoj se njome služi — a svaka prevaziđena umetnost postaje *autoparodija*”.⁹⁾

Drugim rečima, ustanova muzeja je — daleko od apokaliptičkog otkrovenja u kome će dela biti, najzad, prepuštena sopstvenoj pseudoautonomiji — prostor *parodijskog* prerusavanja koje prazni oblike lišavajući ih svakog sadržaja. Suočen sa tim, savremeni umetnik može, služeći se *parodijom* da podvrgne i muzej tom postupku, čime unapred i ironijski vraća sadržaj svom delu. Pošto muzej kao potka služi samo kao prostor *parodije*, slikaru preostaje jedino *parodijsko* izobličavanje propisanog oblika u cilju vraćanja istine i smisla svome delu.

Muzej kao osnova

Govoriti o muzeju kao osnovi znači ne poimati ga više kao skladište remek-dela, ne pristupati mu kao sadržaju već kao posudi, ispituju-

⁹⁾ Robert Klein u: *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 376.

ći njegove zidove, njegovu okolinu, njegov opseg. To je poimanje muzeja kao obavezne okoline umetničkog dela, kao *institucionalnog nosioca njegovog smisla*, kao osnove iz koje se delo izdvaja, otkida i zadobija smisao. Ako muzej kao potka lišava delo sadržaja, muzej kao osnova, naprotiv, daje sadržaj svakom predmetu koji se u njemu nađe. To je, dakle, dvosmislena, protivrečna ustanova koja, s jedne strane, otuđuje umetničko delo, odvajajući ga od njegovih izvora, njegovog porekla, sredine u kojoj je nastalo, da bi ga obnovila u sebi samoj, u svojoj sopstvenosti, „Umetnosti“. Muzej, s druge strane, posledično, može vrednovati bilo šta i ustoličiti kao umetničko delo svaki predmet koji u njega dospe.

Počev od Dišanovog (Duchamp) nužnika, mnogo je dela koja postoje polazeći od te protivrečnosti. Od dadaističkih objekata, *ready-made*-a, preko umetnosti bunjišta, otpadaka, sve do *land art*-a sreće se jedan postupak koji poprima smisao i kome se oznaka „estetsko“ može pripisati jedino na osnovu toga što se nalazi na mestu zvanom muzej, ili još i po tome što se na ovaj ili onaj način poziva na muzej.

Još jednom: u prošlosti nema umetničkih dela koja bi bila stvorena zbog njih samih, sa isključivom svrhom uživanja u njima *in abstracto*. Umetničko delo je uvek bilo u izrazitoj zavisnosti od prostora, funkcije, javnosti: njegova estetska svrha nije nikada smatrana suštinskom već, naprotiv, drugorazrednom. Kip je bio najpre kulturni predmet, tek potom umetničko delo. Portret je bio porodična uspomena pre nego slika; *Noćna straža* je bila gradsko znamenje Amsterdama pre nego Rembrantovo remek-delo itd. Tek pošto je ustanova muzeja, u odnosu na umetničku proizvodnju zamenila religioznu, vladarsku ili gradsku ustanovu — javlja se „umetnost radi umetnosti“; delo koje postoji radi sebe sama, u traganju za svojom biti. Slika se tako, malo pomalo, oslobađa rama koji joj je davao status, skulptura se lišava podnožja; delo teži indiferentnosti, nastojeći da se izjednači sa životom, sa svakodnevnim — da bi se iznova spojilo sa stvarnošću od koje se odvojilo onda kada je prestalo da pripada društvu.

Istovremeno, nastaje muzej kao najprinudnija i najkruća osnova, najotporniji omotač, i, konačno, poslednji kulturni pouzdanik koji odoleva i onda kada su svi drugi već rastočeni; jednom rečju, muzej kao ustanova koja je u stanju da pribavi *auru* estetskog svakom delu koje je u njemu izloženo. Čak i kada delo nastoji da izbegne muzej, da se javi izvan tog zdanja, da se realizuje u pustinji (Michaël Heiser), ispolji kao

kameno izbočenje na planini u Škotskoj (Richard Long), da bude akcija ili gestovno događanje (Benys ili Acconci) — ipak se na zidovima muzeja ređaju svedočanstva tih akcija i pokreta u obliku fotografija ili tekstova. Još uvek se, dakle, te akcije i pokreti odvijaju u odnosu na muzej kao osnovu, još uvek im muzej daje status i obezbeđuje rasprostiranje.

Sve se dešava kao da što delo više teži pretvaranju u bilo šta, ili u ništa utoliko više ustanova muzeja zadobija na značaju, gospodareći još jedino tanušnom onom linijom koja te gestove i akcije deli od besmisla. Muzej im dakle daje značenje, potvrđuje dela u njihovoj biti kao avangardne umetničke poduhvate. To je paradoks koji je Rejmond Mullen savršeno odredila rekavši: „...umetnici bez dela — u tradicionalnom smislu te reči — koji misle da su dostigli najviši stupanj umetničke slobode, žrtve su iluzije kojoj je bila podložna Kantova golubica: upravo tada je njihova sloboda najnestvarnija, jer, oni mogu da jedan predmet ili gest proglase umetničkim jedino ako su i sami prethodno proglašeni umetnicima”⁷⁾, a to je priznavanje koje zavisi od muzeja kao sistema koji organizuje i integriše umetnički život.

Antimuzejske ideologije

Muzej kao ustanova nalik je medalji sa dva lica: jedno je muzej-potka koji oblike lišava sadržaja i smisla, a drugo muzej-osnova koji smisao daje bilo čemu. U aporijskoj situaciji koju je ustanova muzeja stvorila, mogu se razumeti umetnici — bar oni među njima koji se nisu pomirili sa negatorskim stavovima Dišana i onim što iz njih proizlazi — koji su često bili u iskušenju da, kao Herostrat, sažežu svetilište.

Na prelazu stoleća javljaju se antimuzejske ideologije, koje nastaju u anarhističkim krugovima. Anarhisti su muzej napadali kao građansku ustanovu koja umetnost izdvaja iz života lišavajući je smisla. Prudon u svojim *Beleškama* prvi počinje s kritikom muzeja-nekropole, muzeja-groba, skupine mrtvih dela. Živo delo, po njegovom mišljenju, ima određenu misiju koju mora da obavi. Zato ono i ne može da nadživi vreme svog nastanka za više od deset ili petnaest godina.

Zorž Sorel smatra, takođe, da svako stvaranje za muzej vodi u smrt i da umetnost mora da postane korisnom da bi bila živa. Petar Kropotkin govori o muzeju kao o skladištu rećkosti u kome se dela otuđuju od zajednice i mesta za koja su

⁷⁾ Raymonde Moulin, *op. cit.*

stvarana: „Sirote grčke statue koje su *živele* u akropolama svojih gradova, a koje su, danas, u Luvru, ugušene zastorima od crvenog sukna”.⁸⁾

Antimuzejska misao anarhizma imala je dvopakiju budućnost: kod italijanskih i kod ruskih futurista. Čuveni manifest Marinetijsa iz 1909. god. skoro doslovce ponavlja tekstove i ideje Prudona i Sorela: izlišnost drevne umetnosti u sadašnjosti, osudu muzeja grobnice, uznošenje efemernog dela koje ne traje više od desetak godina. Poznato je kako je završila italijanska ikonoklastija i muzeoklastija: kao apologija jednog oblika radikalne destrukcije stavljene u službu milanske nove buržoazije, poznate pod nazivom tehnofašizam.

U Rusiji se, zasnovana na istim izvorima, razvila drugačija, plodnija antimuzejska strategija. Ne ulazeći u detalje, podsetimo se samo osude muzeja koju je u Petrogradu, 1919. godine, izrekao Maljevič, a koja je štampana u *Umetnosti Komune*.⁹⁾ Podsetimo se da su praktičari i teoretičari, koji su bili veoma bliski ruskim formalistima, kao što su Stepanova, Osip Brik, Tarabukin, Rodčenko, postavili osnove materijalističke analize umetničkog dela. Ta analiza sastojala se u ispitivanju sastavnih elemenata umetničkog dela, a završavala ukidanjem mesta na kome je delo izloženo — znači ukidanjem muzeja.¹⁰⁾ Materijalistička analiza je značila odbacivanje štafelajne slike i osudu skulpture, ona je bila protiv dela kao predmeta uživanja u korist dela koje je *predmet saznanja*: završavala je u osudi muzejske ustanove kao nekorisnog priveska građanskog društva.

Upravo tada je produktivistička teorija Tarabukina, Arvatova i Kučnera stvorila pojam „umetnika-inženjera”, tj. kraja umetnosti shvaćene kao autonomne discipline i njeno vraćanje u opštu oblast ljudske prakse.

Ova mala istorijska digresija će, možda, bolje osvetliti značenje savremenih poduhvata koji, u svom neznanju, ponavljaju ono što su već Sovjeti uradili.

⁸⁾ Kropotkine, *Paroles d'un revolté*, navedeno u: Andre Reszier, *L'esthétique anarchiste*, Paris, 1973, p. 48.

⁹⁾ V. Malévitch, *Essays on Art*, t. I, London, 1969, pp. 68. sqq.

¹⁰⁾ Vid. posebno: Nikolaj Taraboukine, *Le dernier tableau*. Prevod A. Nakov i Piétris, Paris, 1972, pp. 45, 53, 64, 77, etc.; Ossip Brik, *L'art de la Commune*, No. 1. 7. décembre 1918, — objavljeno na francuskom u: Léon Robel, *Manifestes futuristes russes*, Paris, 1971, pp. 59, 60; Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, Munich, Hanser Verlag, 1972, pp. 52 sqq.; etc.

Kao prvo, Danijel Buren je obavio razornu analizu institucionalnih uslova stvaranja značenja u savremenoj umetnosti. Njegova knjiga *Kritička ograničenja*¹¹⁾ bavi se analizom različitih ograničenja koja konstituišu umetničko delo, a poslednje od njih predstavlja muzej. Njegov rad koji se odvija istovremeno s pisanjem sastoji se u postavljanju muzeja na glavu — tu muzej više ne izlaže delo, baš naprotiv, delo izlaže muzej. Delo, dakle, prestaje da prikriva osnovu na kojoj izrasta već zadobija smisao i zasniva se na njenom razotkrivanju.

Kao drugo, umetnici iz grupe „Postolje — površina” bave se materijalnim činocima umetničkog dela: stalkom, platnom, bojama, vezivom, pitanjem španovanja i otpuštanja platna itd. — delatnošću koja, po postupcima i oblicima, neobično podseća na pristup i delatnost sovjetske avangarde.

Delo se odriče ne samo slikarskog stalka već nastoji da izbegne kačenje, vezanost za zid, zatvorenost u muzej. Ono želi da postoji u svrhu spoznaje a ne radi uživanja. Delo nastoji da izmakne fetišističkom kruženju umetničkog dela kao kapitala i sakupljačko-zgrtačkom prostoru muzeja. Ipak, kako ne uočiti da ta bekstva, ti pokušaji uklanjanja muzejskih ograničenja, predstavljaju promašaje. Ne uspevajući da izvan muzeja pronađu prostor u kome bi bili prihvaćeni — stvaranje tog prostora pretpostavlja, bez sumnje, revoluciju ideja, nazora, ukratko revoluciju — svi ti pokušaji završavaju, u krajnjoj liniji, sklanjanjem u muzej. U muzeju, pak, oni su zabludeli sinovi te samo potvrđuju autoritet muzejske ustanove.

U očekivanju društvene revolucije — koja bi, možda, omogućila tim delima da pronađu spoljni prostor, društvenu sredinu u kojoj će obitavati — potrebno je razoriti unutrašnji prostor muzeja. Neophodno je razoriti i samu ideju muzeja tako da ovaj ne bude poiman više ni kao potka ni kao osnova već kao *preplitanje*.

Muzej kao preplitanje

Pod muzejom shvaćenim kao preplitanje podrazumeva se tip odnosa u kome delo protivstavlja muzeju jednu vrstu nemogućnosti razumevanja jer uobičajeni kodovi nisu više primenjivi.

Javljaju se i izvesni tipovi razmena kojih ranije nije bilo, nastaju nezamisliva protivstavljanja, iznenadni kratki spojevi — sve ono što dovodi u pitanje privide koji su omogućavali

¹¹⁾ Daniel Buren, *Limites critiques*, Paris, 1970.

razumevanje nužnih odnosa između dela i muzeja.

Prvom tipu pripadaju dela umetnika kao što su Boltanski, L'Ga (Le Gac), Bertolen (Bertolin) itd. Drugi se ispoljava u obliku „ličnih muzeja“.

Dela Boltanskog, L'Ga i Bertolena se, materijalno, iskazuju u obliku dokumenata, arhiva, tekstova, fotografija i malih predmeta koji su u isto vreme zanatski dovršeni i izvitopereni. Svi ti predmeti su, bez izuzetka, svedočanstvo o nekim izuzetnim trenucima iz umetnikovog života. Povodom njih se postavlja pitanje: u koju mentalnu kategoriju je moguće svrstati takvu aktivnost? Da li je još uvek reč o nečemu što je u vezi s umetnošću, *aesthesis*-om, opažanjem, tj. nečim što je nastalo da bi bilo gledano? Ili je ta aktivnost povezana s nekim tipom saznanja, nečim između etnologije i psihoanalize? Gde ta dela treba da budu izložena — u umetničkom ili antropološkom muzeju? Ni u jednom ni u drugom, bez sumnje, pošto je reč o predmetima koji su načinjeni ne da bi bili gledani već da bi bili razmatrani ili dešifrovani. To nisu ni predmeti načinjeni u spoznajne svrhe pošto njihovo promišljanje ili dešifrovanje ne pruža nikakvo saznanje. Kao da se tu umetničko delo zasniva na čudnom spoju parodije saznavanja i iluzije sagledavanja. Nema više zajedničkog prostora u kome bi se delo pojnilo, niti okvira kojim bi bilo obuhvaćeno. Delo je zatočeno u pukom idiotizmu i — zapaža se očigledna srodnost (još jedan neuspeli pokušaj razumevanja) sa nekim proizvodima duševno obolelih — povlači se u čistu nevidljivost.

Boltanski i L'Ga se, bez prestanka, poigravaju tim protivrečnostima poimanja, tim višestrukim preplitanjem koje povezuje njihovo delo sa estetskim, ali isto tako i sa etnološkim, psihoanalitičkim, sociološkim ili psihopatološkim tumačenjem. Do toga dolazi zato što oni svoje produkte izlažu na neuobičajenim, neprimere- nima mestima kao što su Muzej veština i obrta u Sent-Etjenu ili Muzej kostima u Fontenblou. Upravo takvi prostori omogućavaju izmene nivoa poimanja jer više podsećaju na zbirku retkosti nego na pravi muzej. „Retkosti“ utoliko više što ne postoji kôd za razlikovanje, razvrstavanje i imenovanje onoga što je izloženo.

Blizak postupku Boltanskog i L' Ga je i onaj kome pribegavaju brojni savremeni umetnici, a sastoji se u stvaranju ličnog, vlastitog muzeja koji ima sopstveni okvir. Na to ukazuju poslednja *Kaselska Documenta*. I ovde je pret- hodnik već pomenuti Marsel Dišan koji je od

svoje *Kutije u kovčegu* načinio pokretni muzej u kome se nalazi umanjeni primerak svakog od njegovih proizvoda. Navedimo još švajcarskog umetnika Distela (Herbert Distel) sa njegovim *Muzejom savremene umetnosti* u čijim se ladicama nalazi po jedno delo nekog savremenog umetnika u minijaturi. Tu je i *Odeljenje orlova* Belgijanca Marsela Brodhersa (Marcel Broodthears) posvećeno ikonografiji i ikonologiji orla od oligocena do naših dana. Ili, Oldenburgov (Claes Oldenbourg) *Mouse Museum* u kome su, jedno pored drugih, vašarski espap koji ga je inspirisao i njegovi proizvodi. Tu je još i Benov (Ben) ormar, mali lični muzej gestova iz poslednjih desetak godina. Može se navesti i Velflinov ormar da bi se videlo kako hotimična, svesna umetnost može da, svojim izgledom dostigne delirantnu produkciju šizofreničara.

Ono što iskazuju ti lični muzeji je, u osnovi potreba — nasuprot autoritarnom i paranoičnom nastupu savremenog muzeja — za osobenim i delirantnim iskazivanjem uz pomoć kojega se, udvajajući zatvorenost muzeja, istovremeno postiže izdvajanje i situiranje muzeja izvan bilo kog prostora.

Kao da muzej nastoji da poždere samoga sebe, i to ne samo zbog tog uzastopnog ponavljanja kutija-kvočki: umetnikove kutije koja se nalazi u kutiji vitrine koja se nalazi u kutiji ormara koja se nalazi u kutiji izložbene sale koja se nalazi u kutiji muzeja... Sama se institucija umnožava do u beskonačnost, uzimajući sebe samu kao predmet izlaganja. Tu kao da muzej sâm sebe izlaže — zbirka, taksinomija, prikupljanje, etiketiranje, stavljanje u vitrinu, postavljanje, obeležavanje. Svi ti postupci kojima se utvrđuje poredak muzeja (kao nekada u klasičnoj umetnosti pravila kompozicije, odnosno svetlog i tamnog, pozadina) predstavljaju nove estetske kategorije. Kao da to „uvlačenje” ustanove muzeja odslikava prizor beskrajnog sužavanja perspektive muzeja koji nestaje sa našeg kulturnog obzorja.

Isto tako, trodimenzionalne figure i hiperrealističke skulpture u prirodnoj veličini predstavljaju mimetičko ponavljanje, privide svakodnevnog. Postavlja se otud, pitanje njihovog statusa kao umetničkih dela, i shodno tome, pitanje statusa mesta na kome su ta dela izložena. Takvo ponavljanje predstavlja delo de Andrea (John de Andrea): par prosečnih Amerikanaca iz *upper middle class* koji vode ljubav u njujorškom enterijeru tipičnom za

drugu polovinu XX stoleća. Ono spada u istu vrstu neposredne etnološke rekonstrukcije u koju i diorama koja predstavlja ljudsku porodicu Neandertalaca, a izložena je u Muzeju prirodne istorije u Njujorku. Da li smo još uvek u umetničkom, ili u antropološkom ili u muzeju voštanih figura?

Sve dok se ne prevaziđe sadašnji muzej, tj. muzej kao potka i muzej kao osnova, neće se razrešiti upravo opisana aporijska situacija. Naprotiv, mora nastati jedan novi, radikalno drugačiji muzej, koji će podsticati poimanje putem preplitanja, pošto je upravo preplitanje ona gibajuća sila koja dovodi u pitanje i potresa sve uobičajene kodove. Autoritarno i segregacionističko poimanje muzeja kao mesta za nagomilavanje i kapitalisanje dela i njihovo paranoičko nadkodiranje pomoću koga ona postaju umetnička *in aeterno*, nezavisno od svoje svetovne pripadnosti, ustupa pred delirantnim poimanjem, šizofreničnim dekodiranjem koje zamršuje sve taksinomije, dopuštajući ispoljavanje svih kodova i omogućavajući prepuštanje dela slobodnom opticanju naslade.

Preplitanje posebno izvrće vremenski poredak, tj. sâm poredak muzeja. Jedan takav muzej bio bi onaj u kome se više ne bi znalo gde se šta nalazi, na kome mestu i u kome vremenu, muzej koji bi podsticao epifanije kojima se zanosio Prust. Unutar epifanije, estetska emocija je ono što nastaje kada se ima utisak da vreme više ne postoji. „Uživati u suštini stvari, to jest biti van vremena. Epifanija je taj dragoceni trenutak oslobođen poretka vremena. Ali uz vreme koje u muzejima protiče, epifanija ne može da se oseti. Oni su institucije koje sa manijakalnom brigom nastoje da svakom predmetu pripišu mesto i datum, da ga izdvoje iz bezvremenske potčinjenosti žudnji i podrede *chronos*-u. Poredak muzeja je poredak vremena, hronologije koja se suprotstavlja vremenskom odstupanju, vremenu koje protiče, koje je neoznačivo, uzburkano, *ahronijsko*, *aistorijsko*, u kome delo nastavlja da nas dira i da nas se doima. Buržoaski muzej je poredak poimanja vremena i njegove berzanske vrednosti: viška vrednosti vremena kapitalističke ekonomije. Kako onda ne uvideti da je muzej koji je zasnovalo i koristi ga buržoasko društvo, a čiju je ideologiju razvio Malro daleko od toga da bude ispunjenje umetnosti, otkrovenje njenog smisla, izabrano mesto parusije estetskog univerzuma. Naprotiv, on je gubitak, promašaj, privid lažne večnosti, lažna savest, mehanizam koji nas lišava uživanja u vremenu oponašajući ga i koji nam oduzima naslađivanje snagom dela.

Ja sam protiv takvog muzeja potke i osnove, muzeja usredsređenog na akumulacijski i tezaurski prostor, a za muzej bekstva, otpadništva, nestalnosti, muzej koji bubri izmičući svakom određenom prostoru i svakom utvrđenom vremenu.¹²⁾ Za muzej preplitanja u smislu u kojem R. Bart određuje taj pojam kada govori upravo o Prustu i osećanju čudnog zadovoljstva kada je jednog dana otkrio Prusta čitajući Stendala. Reč je o estetskom zadovoljstvu bliskom prustovskoj epifaniji po tome što nastaje iz osećanja oslobođenosti stega vremena, a to je, po Bartu, „nasleđivanje preokretanjem reda nasleđa, zadovoljstvo proizlaženja ranijeg teksta iz kasnijeg”¹³⁾ Muzej preplitanja ne bi više bio određivan kao autoritet već, da još jednom odredimo preplitanje, kao uspomena koja nastaje.

On, takođe, nije prostor linearne akumulacije koja oponaša vreme i lišava nas zadovoljstva, već prostor uspomena u nastajanju koja bi iskazivala intenzitet dela u slobodnom opticanju njegove žudnje. Muzej budućnosti bi morao da bude: u isto vreme prisutniji, nametljiviji, neophodniji nego ikada ranije, „delo koje obavezuje na uvid, opšta *mathesis*, *mandala* svake kosmogonije”¹⁴⁾ umetnički ali i uspomena koja kruži, a koja je već dugo bila zaboravljena, nestala, izbrisana.

Nacrt što-muzeologije

Preostaje još da se, na kraju ove analize zapitamo, postoje li, i mogu li uopšte postojati muzeji koji bi odgovarali toj vrsti preplitanja koju smo upravo odredili. Činjenica je da muzeografska nastojanja imaju suprotan pravac. Muzeji koji su poslednjih godina sagrađeni u Sjedinjenim Američkim Državama, najzad i Bobur u Parizu, ne prestaju da pothranjuju i opslužuju ideju muzeja koji je usredišten i koji je središte, muzeja-potke i muzeja-osnove. Verujem da će Bobur, koji je bez sumnje najpotpuniji, najdovršeniји među tradicionalnim muzejima, biti u isto vreme i poslednji u svojoj vrsti.

Uočavamo, uistinu, paradoks da muzej — dok savremena umetnost ide čudnovatim prećicama, prepušta se skrovitim putešestvijima, teži tajnovitim, neuhvatljivim podzemnim oblicima

¹²⁾ Vid. Jean-Marie Benoist: „De l'Anti Oedipe à l'Anti-Musée”, u: *Chroniques de l'Art vivant*, No. 35, décembre 1972, pp. 14–15.

¹³⁾ Rolan Bart, *Zadovoljstvo* u tekstu, Gradina, Niš, 1975.

¹⁴⁾ *Ibid.*

bilo da poduzima neku vrstu dematerijalizacije dela koje postoji samo u obliku traga, pokazatelja, dokumenta, bilo da materijalni oblik dela opstojava, a delo postaje u toj meri opsenarsko da teži da se utopi u stvarnosti, — da muzej, nasuprot delu, po svojoj savremenoj arhitekturi poprima sve izrazitije oblike ugroženosti koji sličie ratnoj i odbrambenoj simbolici, *blockhouse*-u, utvrđenom zamku. O tome svedoče najnoviji muzeji kao što su Witni (Witney) u Njujorku ili oni u Hjustonu (Houston), Berkliju (Berkeley) i Fort Vortu (Fort Worth) u Teksasu, ili u Vinipegu u Kanadi. Kao da se muzej — ustanova oseća sve ugroženijim ili kao da je umetnosti koja je sve neuhvatljivija i nedostižnija potreban neki sve temeljniji i napadniji okvir.

Međutim, nasuprot tim muzejima-tvrđavama, koji nastaju kao poslednje utvrde umetnosti, rađa se jedan novi tip muzeja, zasnovan na sasvim suprotnim načelima koji odbacuje kako ideju Umetnosti kao delatnosti izdvojene od ostalih ljudskih proizvodnji tako i ideju o posebnom zdanju okićenom *aurum* svetog. U tim muzejima, koje je Riviera (G. H. Riviére) nazvao „ekomuzeji“¹⁵⁾, zbirke i aktivnosti ne samo da se ne sakupljaju na istom mestu i ne odnose na istu oblast, već se šire po čitavoj zajednici i nastoje da obuhvate totalitet ispoljavanja prakse. Kao da se, na taj način, nasuprot muzeju sakupljaču i čuvara buržoaskog poretka, rađa jedan *uzavreli* muzej, pravi početak šizo-muzeologije.

Tako se u Krezou (Creusot) odvija eksperiment čiji se obrisi već naziru: javlja se muzej koji ne bi više bio vezan za jedno mesto, zgradu, posebnu funkciju i grupu specijalista, već bi bio „uzavreli“ muzej koji je rasprostranjen svuda po gradu. Čuvari i animatori tog muzeja su sami građani, čiji je zadatak da čuvaju i pokazuju ne više dragocene ostatke jedne posebne aktivnosti, već sveukupnost ljudske prakse u jednom mestu. Istovremeno s očuvanjem gradskih arhitektonskih spomenika i primera ljudske delatnosti (kovačnice, kalupi) i ekosistema (njihove prirodne okoline), građani bi čuvali i pojedinačne tragove zanata (oruđa nanulara, livničara, bačvara) kao i sve drugo što im, u njihovoj svakodnevici, izgleda značajno: džidže od četiri sua, figurice od gipsa, torbareve gravire. Tako bi se, možda, na nivou zajednice ponovilo ono što su na individualnom planu ostvarili umetnici kao što su L'Ga i Boltanski.

Takvi muzeji su zaista veoma daleko od muzeja nastalih na idejama Revolucije. Ali oni su

¹⁵⁾ Vidi publikacije I.C.O.M. (UNESCO) o kolokviju Musée — Environnement, septembre 1972.

utoliko bliži savremenom stvaralaštvu, umetnosti koja nije više umetnost akumulacije, stvaranja predmeta koji poseduju upotrebnu i prometnu vrednost, već umetnost prevazilaznija, bekstva, usamljivanja, umetnost koja bi da ponovo bude uključena u sve oblike ljudske aktivnosti.

(S francuskog preveo BRANIMIR STOJKOVIĆ)

