

# МУЗЕОЛОГИЈА И МАТЕРИЈАЛНА КУЛТУРА

Оригинални научни рад

УДК: 069.01/.02  
316.7:069

*Никола Крстовић*

## МИР! У МУЗЕЈУ СТЕ.

**Апстракт:** У раду се кроз студије случаја анализирају могућности и способности музеја и баштинских институција да унапреде комуникацијски потенцијал, како унутар сопствене куће тако и у свом јавном деловању. Доминантно структурирано према научним дисциплинама које се обликују у систему високог образовања, институционално поље културе сећања базира се на академским и административним поделма, тешко усвајајући савремене моделе, који у фокус стављају сопствено друштвено окружење и поруке актуелне и релевантне у садашњем времену. Ослањајући се на примере који као основну карактеристику имају прожимање поља деловања антропологије и (историје) уметности и историје и прошлости, кроз рад се осветљавају креативни модели интердисциплинарности и иновативни холистички приступи, реализовни с циљем релевантног друштвеног позиционирања институција чији је фокус културно наслеђе и култура.

**Кључне речи:** музеји, интерпретација, интердисциплинарност

## Увод: од аутентичности до музејске (Пандорине) кутије

Нашавши се у веома незавидној ситуацији десет година након оснивања Скансена, прототипа свих будућих музеја на отвореном, Артур Хазелијус је 1901. године, бранећи позицију свог музеја и његове мисије, сажео своје идеје у једну мисао: „Покушавати, без обмане, досегнути илузију сасвим је другачије од преваре... Основни задатак музеја на отвореном више је потрага за истином него потрага за реалношћу“ (Rentzhog 2007, 387). Овим је

речима Хазелијус, уместо јасног одговора зашто треба да постоје музеји на отвореном, понудио отварање Пандорине кутује, које ће прерасти у озбиљно бављење питањем мотива, начина и филозофије сећања – од интимног до колективног нивоа.

Није само питање музејске етике шта је илузија, а шта обмана и превара, као што није ни само структурално и организационо питање шта је коначна мисија музеја – потрага за истином или реалност (сећања). Јасно је да оно што је приказано у конструкту музеја на отвореном, или било ког другог музеја, може бити историјски коректно и аутентично, па ипак не мора кореспондирати са историјском реалношћу. Рушењем метанаратива да је музеј објективни бележник стварности, храм истине (са монополом на тумачење прошлости), дошли смо до тумачења да је музеј институција чија је улога „политичка коректност“ (шта год то могло значити), институција која је проактиван друштвени чинилац, па чак и коректор „неправилних“ гигања у цивилизацијским токовима прошлости и садашњости.

Оригинал(ност) и аутентичност, иако пожељни као саставни део музејске мисије, мада не и обавезни елементи музејског фокуса, прерасли су у маркетиншке трикове који привлаче публику жељну додира са „реликвијом“. Од аутентичности предмета као документа и извора – „окидача“ сећања, није остало много<sup>1</sup> (Stjernfelt, 2009, стр. 40–59). У музеолошком дискурсу, оригиналност и аутентичност су се преселили у контекст, у слојевиту и мултикомуникативну поруку, односно – у способност да се пренесе искуство. Без икаквог позивања на научне изворе, данас можемо тврдити да живот музејског предмета почиње оног момента када музејска „служба“ проговори уместо њега, дакле, када се активира комуникацијски потенцијал. Управо у тој комуникацији настаје динамичан однос према било којој реалности. Занимљиво је да је и поменути Хазелијус тврдио готово идентичну ствар на самом крају XIX века: „Музеј је свуда око нас, Скансен (институција) само мора да оствари јавну улогу“. Овде се поставља кључно питање: не како сачувати прошлост, или моменат „истине“ у прошлости, већ како остварити јавне улоге.

Сетимо се, Френсис Фукујама (Yoshihiro Francis Fukuyama) нас је шокирао идејом да је историја окончана<sup>2</sup>. Посматрана у датом политичком момен-

<sup>1</sup> Детаљније о проблему аутентичности расправља Фредерик Стјернфелт (Frederik Stjernfelt), професор когнитивне семиотике на Факултету друштвених наука Универзитета у Архусу, на 24. конференцији АЕОМ, као уводни говорник. Он позиционира многе аспекте аутентичности: аутентичност материјалног идентитета, аутентичност материјала, аутентичност немешања, аутентичност примарне (оригиналне) интенције, оригиналне функције, аутентичност употребе, аутентичност производње, оригиналне појавности, старења, оригиналне локације, оригиналног времена, аутентичност контекста итд. (Stjernfelt, 2009, стр. 40–59).

<sup>2</sup> Саставни део књиге *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992) је и чланак Френсиса Фукујама из 1989. године – *The End of History*, у којем он наводи: „Сведоци смо не само краја хладног рата, или проласка специфичног дела поратног периода, већ и краја историје какву познајемо“. Но, са падом Берлинског зида и успостављањем доминације

ту и контексту тзв. хладног рата, порука је схваћена сасвим другачије него да се појавила двадесет година касније. Међутим, занимљиво је да је музеји и баштинске институције већ увелико примењују у својим праксама – они су „окончали“ стварну историју тиме што су трезорирани чинице / симболе / предмете и превели их у домен „музејске“ вечности. Тек када се елементи трезора понуде на валоризацију у савременом контексту, они постају саставни део савременог живота. Мисија свих институција, организација и појединаца који се баве историјом и/или прошлосту јесте да континуирано усмерава рефлекторе на феномене који нас се могу тицати данас. Тежиште је, тако, од артефакта пребачено на публику и комуникацију. „Рубикон“ је прекорачен, а тиме се отворила музејска „Пандорина кутија“, безброј слутњи и питања за песимисте, али и могућности и перспектива за оптимисте. Песимисти би се дали окарактерисати као они који су остали верни традиционалним облицима музејског посланства, док би оптимисти били они који су пригрлили постмодерне тековине, које карактерише наглашена интердисциплинарност и нејасно одређене границе између „старих“ дисциплина и оних нових, које су „процветале“ у последњих пола века.

### Администрација у служби антропологизације и артификације

Циљ овог рада није да се бави компликованим односом прошлости и баштинских институција, већ да расветли могућности или – тачније – способности да институција чији је фокус културно наслеђе делује интердисциплинарно. Питање је које методологије применити како би се *Поруке* пренеле целовитије, или како уместо једног употребити више различитих рефлектора, а добити светло које не заслепљује. Парадигма по којој се музеји најопштије деле на уметничке и оне који се баве културном и друштвеном историјом опстаје као административни концепт. У стварности, лепеза могућности је бескрајна. Но ова је административна подела наметнула један другачији вид односа према научним дисциплинама и њиховом утицају на музеје: музеј је неминовно ствар историјског дискурса – око тога не може бити дилеме; чак и савремено колекционарство<sup>3</sup>, дефинисано као музеолошки концепт, представља однос према прошлости – веома

---

либералног капитализма, Фукујама је повукао своју тезу, односно – одрекао се политичких читавања која су јој учитана касније.

<sup>3</sup>SAMDOK (SAMDOK) је волонтерска мрежа шведских музеја културне историје и уједно организација за савремене студије и колекционарство. Опширније о организацији SAMDOK и њеним активностима на [www.nordiskamuseet.se/Publication.asp](http://www.nordiskamuseet.se/Publication.asp) (последња посета порталу 11. 06. 2015. године).

блиској, но ипак прошлости. Дакле, колико год била „завршена“, историја, односно прошлост, представља незаобилазни контекст. Пратећи наведену административну поделу музеја, рекло би се да су само две дисциплине легитимне, или да могу представљати неку врсту ауторитета – етнологија / антропологија и историја уметности. Ово је стога што се све мора тицати човека, дакле – мора бити антропологија, или се мора тицати „одисеје коју називамо уметност“. Њој морамо доделити аутора, или руке, мотиве, уопштено – човека, те тако и она (уметност) може бити веома лако „антропологизована“. Ипак, некако увек преживљава тај модел, друштвени консензус, у којем је уметност нешто друго, изван, изнад, или пак веће од самог живота. У тој неизрецивој и дефинисању неподложној идеји лежи њена снага, те последично и легитимитет. Најординарнији пример могао би бити пољски закон о упореби идеолошких симбола, по којем се употреба фашистичких и комунистичких ознака карактерише као кажњива, *изузев* уколико та употреба није у уметничке сврхе. Оправдано је питање: шта би то биле *уметничке сврхе*. Једини логичан одговор је: уметнички легитимитет се додељује уколико је дело изложено у музеју или галерији.

Административна подела типова музеја наметнула је заправо дилему као фокус – антропологија или историја уметности. У коначној инстанци – човек или уметност, текући живот или неописива стварност. Како смо и да ли смо размишљали о овим дилемама у временима када је „уметност“ средином XIX века постајала *Уметност*, или када се у романтичарском заносу етнологија утврђивала као камен темељац грађења нације, или оправдавала колонијалне аспирације? Врхунац тог процеса, или модернистичког оправдавања дисциплина, свакако је обележила критикована изложба *“Primitivism” in 20<sup>th</sup> century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, коју је организовао Музеј модерне уметности, њујоршка МоМА, 1984/85. године. На изложби је презентовано око 150 дела уметника XX века, као што су Гоген, Пикасо, Бранкуши, Модилјани, Кле, али и преко 200 трибалних објеката из Африке, Океаније и Северне Америке. Парадигма модернистичке (колонијалне) свести била је излагање 7,5 метара високе фигуре племена Баининг из Нове Британије, која је била позајмљена из Етнографског музеја у Хамбургу<sup>4</sup>. „Примитивизам“ је у историји уметности релевантан покрет и нема спора око његове заступљености у музејима историјско-уметничког типа. Међутим, музеолошки концепт је више него очито значио крај једне ере и усмерио пажњу на сасвим друге и другачије тенденције посматрања реалности света. Већ је 80-их година увелико постало јасно да је етнологија / антропологија променила фокус са тамо-некад-други на овде-сада-ми, а сама уметност, те за њом и историја, теорија и критика уметности – на ангажовану и друштвено-релевантну улогу уметника-човека у оквирима заједнице, државе или света. Додатно, редефинисање поља историје умет-

<sup>4</sup> <https://www.moma.org/docs/releases> (посета порталу: 11. 07. 2015. године)

ности одвело нас је ка појмовима какви су историја визуелне културе, визуелно стваралаштво, креативне економије.

Но, и „учитељица живота“ се мењала: промене су на мала врата почеле још од Француске годишње школе<sup>5</sup> из 1929. године, па до потпуне доминације друштвене историје током 60-их и 70-их година XX века. И музеолошке концепције су сазреле захваљујући „новој“ музеологији Жорж Анри Ривијера и Иг д Варана,<sup>6</sup> баш као што су се радикално брзо представљале нове музејске методологије комуникације и „слања“ *Порука* кроз living history, интерпретације у првом лицу, играказе, музеј у форми театра, примене нових технологија; једном речју – музеј је постао платформа за доживљавање разноликих искустава, место у које су се вратиле све музе и које ангажује сва чула. Претходно наведене промене увеле су нове дисциплине на сцену: херитологију, културу сећања, индустрије наслеђа, културни туризам, културологију, комуниколологију...

Безбројне комбинације које су одједном постале могуће од 80-их година XX века, а неспретно „крштене“ и прихваћене уз контроверзе као стање, усмериле су пређашње „Капулетије“ и „Монтегије“ да седну за преговарачки сто и договоре се да ли ће признати дете рођено из овог фиктивног брака у којем Ромео и Јулија нису себи трагично одузели живот него су «живели срећно заувек». Како год схватили претходну метафору, морамо признати неоспорну чињеницу: живот има једну иритантну особину – увек је у праву!

### Артификација друштвених маргина: „Граница светова“

Пре него што пређемо на анализу неких од модела који су на културној „сцени“ спојили човека и питања идентитета са уметничким изразом, „позабавимо“ се веома скорим и прилично радикалним пројектом „Граница светова“ (*Le Bord des Mondes*),<sup>7</sup> у организацији париског Пале де Токија (*Palais de Tokyo*), који је био презентован од средине фебруара до средине маја 2015. године, а донекле је послужио и као инспирација за даља промишљања у овом раду. Изложба има своје корене у хипотези да уметност – у свим

<sup>5</sup> Школа је добила име по журналу *Annales d'histoire économique et sociale* (Анали за привредну и друштвену историју), који су основали Лисјен Февр (*Lucien Febvre*) и Марк Блок (*Marc Bloch*) 1929. године.

<sup>6</sup> Детаљније о новим музеолошким идејама: Georges Henry Rivière, “Définition évolutive d’ecomusée”, *Museum* 37 (1985): 182–183. и Georges Henry Rivière, „The ecomuseum—an evolutive definition“, in: *Vagues—une anthologie de la nouvelle muséologie*, (Lusigny sur Ouche: Editions W.Macon, 1992): 186–187.

<sup>7</sup> Детаљније о самој изложби и ауторима у каталогу: *Palais de Tokyo, Février-Mai 2015, Guide*, Palais de Tokyo, 2015.

својим „рођењима“ и најплоднијим формама израза – може почивати или се појављивати у „просторима“ између светова, изван територија традиционално доживљаваних као стваралаштво. Кроз представљање 22 „аутора“ отвара се питање интегритета уметности и преиспитивања поља која би традиционално припадала антрополошким тумачењима друштва. Циљ је исти, али је методологија преношења *Поруке* друга. Изложбу ниједног момента не доживљавамо или не посматрамо као уметничку, већ пре као инспирацију и провокацију да промишљамо проблеме мањина, колективних и индивидуалних емоција, идеологија, политика, гастрономије, костима, изума у сфери науке, друштвених игара... Ствараоци представљени на изложби (ни кустос Ребека Ламарш-Вадел (Rebecca Lamarche-Vadel) их не назива уметницима), који одражавају широку лепезу „светова“, односно – уметничких (или друштвених, свеједно) маргина, уједно су и креативни представници међуљудских и друштвених односа, а њихово дело је управо материјализација сведочанственог потенцијала свеукупног контекста.

Да би било јасније на који је начин ова изложба подједнако антрополошка колико и уметничка, иако методологија презентације припада језику уметничког музеја или галерије, што Пале де Токио и јесте, анализирајмо укратко неке од радова и феномена које осветљавају. СКУ (Camp Kill Yourself) је серија видео-записа с краја 80-их година ХХ века који представљају *скејтборд* супкултуру, њене актере и промотере. Дело је настало као израз скејтера Бам Маргера. Поред бављења феноменом скејтбординга из историјске перспективе и савремене позиције, ови видео-записи осветљавају питање односа човека према сопственом телу. СКУ користе опасност (опасне пируете) како би се бавили људском фасцинираношћу насиљем или опседнутошћу аутодеструктивним чињењима. Занимљиво је овде поменути и летњу школу која је у Београду и Музеју на отвореном „Старо село“ у Сирогојну одржана у организацији канадског Универзитета Алберта у Едмонтону, Одсек за антропологију, у којој је задатак за студенате био истраживање урбаног миљеа и културе Београда, али и традиционалних и савремених елемената у руралном делу Србије. Заправо, ови истраживачки задаци били су само средство, оквир или контекст у којем је примарни циљ био испитивање и истраживање сопственог тела у простору и времену, током боравка у контексту „непознате“ културе.

Карлос Еспиноза (Carlos Espinosa) је проналазач „атрапаниебласа“ или „замке за маглу“. Способне да „ухвате“ влагу, ове замке могу да усмеравају воду до регија у којима је нема. Изум тако помаже развој органског живота на местима на којима доминира минерални свет. Еспинозин изум развијан је током 80-их година у циљу проналаска трајних кохабитационих решења за човека и његово окружење. Изум (представљен на изложби као уметничко дело) је патентиран 1963. године и понуђен бесплатно Унеску.

„Игре држава – грађани“ (Game of states – Citizens) стварана је од 1945. године у Пољској, која је након Другог светског рата постала део источног, социјалистичког блока. Иако је иницијалну верзију осмислило и реализова-

ло неколико тинејдера, игра је развијана у највећој тајности у разним становима у Варшави. Дипломатске завере и војне интервенције изведене су у минијатурама, а представљају фиктивне државе: парламентарну монархију „Мало краљевство“, социјалдемократско краљевство „Нијам Нијам“, комунистичку диктатуру „Уједињене материјалистичке социјалистичке републике“ и „Републику Пољску“. Фантастичне варијанте идеја и стратегија, званичних и незваничних заплета и обрта које су осмислили творци, развијале су се током неколико генерација, све до данас, кроз размену писама, стварање политичких карактера, шпијуна, медијских манипулација, лажних саобраћајних несрећа и сл. Ова „друштвена“ игра је на крају постала отелотворење утопије, где је реалност могла бити измишљена потпуно изнова, деконструисана или трансформисана од игре до игре. „Игре држава“ су тако постале сведочанство репресије у Пољској, али и фантастично поље за хипертекстуално поимање заједница формираних око јединственог циља (паралеле налазимо у такозваним музејским групама које увезује заједничко интересовање). Додатно, „Игре“ могу бити извор за проучавање многих локалних феномена у друштву без слобода, али и приватних историја и њихових позиција у таквом друштвеном контексту. Као отелотворење генерацијски створане фантазије, усмеравају нас и на феномене савременог света који се могу читати и у заокупљености савременог друштва фантастичним серијалима, какви су „Господар прстенова“, „Хари Потер“, или „Игра престола“.

„Рад“ Кеџија Кавакаме тумачи се кроз неколико стотина „бесмислених“ патентираних изума, које је стварао од 80-их година прошлог века: ципеле са кишобранима, саксија са биљком за главу, која врши фотосинтезу и омогућује кориснику додатни кисеоник, женске ципеле са метлом и ђубравником на врху прстију, које се користе за „ножно“ чишћење куће... Ови необични изуми су праве манифестације политичког и економског, али и поетског отпора. Иако се могу употребити у потпуно надреалним, готово имагинарним животним ситуацијама, они су потпуно неупотребљиви у реалностима свакодневице, те тако постају отворена и директна критика конзумеризма и материјализма карактеристичних за савремене животне стилове. Пратећи десет основних заповести *chindogu*-а (филозофије смисла у бесмислу, или бесмисла у смислу), сваки објекат мора афирмисати своју слободу и задовољство „бескорисног постојања“, мора бити универзално разумљив и мора конституисати невербалну форму комуникације.

Овом прегледу треба придодати још неке од радова, чији називи готово могу супституисати даља објашњења: „Топографија суза“ Роуз-Лин Фишер (Rose-Lynn Fisher), „Становници села који причају језик птица“ Кускоја (Kuskoj), „Принц ноћи“ – истоимена емисија на француској националној телевизији, која неодољиво подсећа на причу о тзв. београдском фантому, „Опростите свима онима који не знају како да се обуку... који не разликују боје“, La S.A.P.E.-а... Оно што је суштинска разлика у тумачењу ове изложбе и целини или радова појединачно и било које друге „уметничке“ изложбе



јесте то да нам кустос не дозвољава да се примарно бавимо уметничким аспектима, анализом форме, композиције, процеса, бојом, режијом и сл, односно – аспектима естетике и визуалности. Она тенденциозно усмерава нашу пажњу на самог аутора и контекст из којег потиче, као и на релевантност рада у друштвеном окружењу, не у уметничком. Дакле, коначна идеја јесте да се представи оно што бисмо данас уобичајено сматрали пољем „другог“ у антропологији, маргином, супкултуром, неуобичајеном појавом или процесом.

### **Савремена уметност као средство интерпретације (света, друштва и кодова)**

Изложба из Пале де Токија отвара питање права на интерпретацију свакодневице, демократизације музејских институција, коначно – и слободу говора, што свакако заузима веома значајно поље у антрополошким истраживањима. Примера у којима савремени уметници бивају позвани или ангажовани да се баве визуелном интерпретацијом у сталним или повременим поставкама (и / или музејском сценографијом) има безброј. У домаћој пракси, у том домену свакако предњачи Музеј историје Југославије, који балансира између историјског музеја, уметничког простора, и галерије и тумача историјског контекста, али и свакодневице феномена званог *Југославија*. Покушај етикетирања или дефинисања свакако не би донео додатна разјашњења, јер се у овом случају не ради о дешифровању мисије самог музеја, већ о анализи комуникационих методологија институције.

Но, право да интерпретирају споменике културе или културно (и природно) наслеђе искористили су многи уметници. Својим радом су изазивали не само публику да прихвати нове перспективе посматрања, већ и саму институцију да се одрекне сопственог виђења реалности прошлости (и садашњости) као јединог легитимног. Новостечена „права“ можемо пратити у интервенцијама Кристоа и Жан Клод Дена (Christo, Jeanne-Claude Denat) – кроз „умотавања“ споменика културе или пејзажа, Данијела Бирена (Daniel Buren) – у скулптурално-архитектонским инсталацијама, па до скулптура Такашија Муракамија (Takashi Murakami) или Џефа Кунса (Jeff Koons) у Версају, или Гзавијера Велона (Xavier Veilhan) и Демијана Хирста (Damian Hirst) свуда по свету.

Занимљив је пример савременог фламанског уметника Јана Фабра и његове поставке у Лувру – „Анђео метаморфозе“ (louvre.fr), изведене кроз пројекат ангажовања савремених уметника „Контрапункт“ (Counterpoint). Фабр је преиспитао не само позицију фламанских мајстора у контексту уметности и историје, већ је то учинио и са сопственом уметничком позицијом,



а можда и још значајније – са својом друштвеном улогом. Конфронтирајући ове позиције, заправо је преиспитао и позицију Лувра у савременом свету и начине на које ова институција комуницира са својом публиком. Занимљиво је да је једна од инсталација, скраћено „Црв“ (у оригиналу „Self-portrait as the world’s biggest worm“), која између осталог симболише и „маленкост интерпретатора“ наспрам генија фламанског сликарства, донекле прерађена и под именом „Пљујем на свој гроб“ (I spit on my grave) изложена у загребачком Музеју савремене уметности, као „последње дело“ у сталној поставци. Посматрано из перспективе музеја који своју поставку базира на „еволутивним“ принципима, поставља се питање интегритета институције и права да користи и интерпретира уметничко дело.

Јан Фабр, иако светска уметничка звезда, преиспитује друштвени положај уметника у савременом свету уметности којим доминирају мегаинституције, те и положај појединца наспрам институционализованих сегмената друштва, стандарда, норматива и закона. Дела фламанских сликара се у том контексту могу тумачити као друштвени консензуси, договори око вредности, утицаја, моћи, представа и животних стилова. У својим инсталацијама, у којима се представља као црв или где мокри крв пред „договореним“ ремек-делом из XVII века, Фабр у крајњој инстанци поставља питање и шта је мали пољопривредник насупрот индустрије хране, глас на друштвеној мрежи насупрот свемоћних медијских гиганата, човек насупрот дехуманизоване политичке елите, те – коначно и сублимирано – појединац насупрот система.

### Професионални синкретизам

Вероватно најбољи пример изласка из своје дисциплине, или изласка из својих дисциплина, представља ангажман Питера Гриневеја кроз филм „Рембрант: Оптужујем“, у којем се аутор позиционира као полифони оратор или антрополог / историчар / теоретичар уметности / режисер / уметник / едукатор / просветитељ / друштвени / политички критичар... Категоризација позиције из које долази / долазе *Порука* / *Поруке* постаје крајње неважна. После дугих „преговора“, музеј Ријкс позива чувеног британског редитеља, сада натурализованог Холанђанина, да представи свој нови VJ пројекат – видео-инсталацију – филм „Nightwatching“ тик до оригиналног Рембрантовог дела<sup>8</sup>. Филм-пројекат „Nightwatching“ из 2007. године представља

<sup>8</sup> „Материјални доказ“ је опсесија криминологије... Традиционални музеј је управо основан на фиксацијама предметима: то је облик фетишизма, грознице власништва, – исконског нагона за посвојењем, за освајањем“ (Šola 2011, 55). У том светлу треба посматрати и одабир места на којем ће пројекција бити изведена. Иако захтева присуство слике, цела атмосфера

анализу друштвене и културне позадине, и начина и процеса из којих / у којима је настала Рембрантова „Ноћна стража“. Овај филм има елементе театра, најизраженије у глумачким интерпретацијама главних ликова, али и у сценографији и фотографији, која се поиграва дубином и светлом. И читава пројекција конципирана је тако да екран симулира врсту огледала (седишта има онолико колико има ликова на слици), спајајући на изванредан начин прошлост (слике) и садашњост (публике). Истовремено, пројекцију су пратили и светлосни ефекти, који су динамизирали потпуни мрак обједињујући публику, слику и филм,<sup>9</sup> и који су сугерисали фасцинацију вештачким осветљењем, јасно уочљиву и код Рембранта и код Гриневеја.

Музеј је тако покушао да истакне да дозвољава „право“ да и „други“ могу понудити сопствене интерпретације, но ипак у оквирима унутар којих, барем привидно, афирмишу музејску „идеологију“ оригинала, последично – моћи и престижа. Међутим, Гриневеј се одриче легитимитета који му „нуди“ „Ријкс“ и јеретички прави нови „филмски“ пројекат, симболично користећи Рембранта и његову „Ноћну стражу“ како би дефинисао, а потом и критиковао феномен „визуелне неписмености“, нудећи истовремено, опет кроз сецирање Рембрантове слике, знања и вештине добродошле за нови вид писмености. Иако алудира на визуелну неписменост, „описмењавање“ код Гриневеја треба схватити као метафору за „отварање очију“ пред светом који нас окружује, овде и сада, за проблеме и питања које имамо у сопственим свакодневицама. Додатно, свесно или не, једнако је осветлио музеолошке принципе нове генерације, који подразумевају нове медије и нове комуникационе парадигме.

Готово провокативно демонстрирајући како се Гриневејеви филмови опиру свакој уобичајеној класификацији, последњи филм Питера Гриневеја – „Рембрант: Оптужујем“ приказан је премијерно на Интернационалном фестивалу документарног филма, 2008. године у Амстердаму. Сâм аутор свој филм дефинише као „документарни“. Ипак, овај је филм све осим документарног, барем гледано у конвенционално прихваћеном облику. Гриневеј користи филм као медиј кроз који анализира „Ноћну стражу“ као збир визуелних доказа у „случају убиства“. Гриневеј се, такође, латио „одговорног“ посла да докаже да је Рембрант композицијски конципирао представу амстердамске милиције на такав начин да ју је сваки визуелно писмен савременик морао прочитати као оптужбу на рачун две централне фигуре. Кроз расветљавање тог процеса постаје јасно и да је сам филм „Оптужујем“ истовремено и оптужба на рачун савременог друштва, етике, политикâ, социјалних односа, норматива и кодова...

око „позивања“ уметника и „преговора“ пре наговештава позиционирање и утврђивање моћи неголи стварну жељу за другачијом методологијом представљања.

<sup>9</sup> Читав ток и изглед ове пројекције позивају пре на читање музеја као ритуалног места неголи на анализу филма као независне категорије, категорије одвојене од интерпретације музејског контекста. Ритуал подразумева и елемент перформанса, што сугерише музеј као место ритуала (Duncan 1995, 477).

На први поглед, филм је чудновата мешавина Ден Брауновог „Да Винчијевог кода“ и криминалистичко-детективног трилера у стилу Агате Кристи или сер Артура Конана Дојла. У овом случају, докази нису опушак цигарете или половични отисак прста, већ визуелне индикације које Рембрант јасно артикулише у групном портрету амстердамске милиције. За разлику од Агате Кристи, Брауна, Дојла, па и Умберта Ека, који је запалио варницу будућих историјских детективских романа својим „Именом руже“, Гриневеј не „гради случај“ тако што прича причу о детективу који решава мистерију, већ тако што уобличава коначни аргумент до којег долази кроз 31 прецизно дефинисан корак. Како се овај број подудара са бројем представљених ликова (не рачунајући Рембрантов аутопортрет у позадини слике), с правом се може поставити питање није ли он мотивисан унутрашњом логиком „ауторског аргумента“, или је 31 сегмент директно повезан са бројем „осумњичених у поступку“. Произвољност броја у „аргументу“ – а бројеви су добро познат мотив и у његовим ранијим остварењима („Записи са узглавља“, или „Просперове књиге“) – наглашава питање колико је Гриневеј (не)поуздан и (не) релевантан у самододеленим и истовременим улогама детектива, тужиоца и судије. Разматрање Гриневејеве истражитељске позиције у овом „случају убиства с предумишљајем“, позиције историјског приповедача, с једне стране, или приповедача фикције, с друге стране, потпуно је ирелевантно.

Уколико филм није „баш“ документаран, онда сигурно није ни фикција у маниру Жан-Жак Аноове драматургије „Имена руже“ из 1986. године. „Рембрант: Оптужујем“ најпре је педагошки увод у уметност читања и интерпретирања визуелних уметности, које не укључују само сликарство и скулптуру, већ и уметност покретних слика, кинематографије, али из позиције антропологије, друштвене историје и социологије. Гриневеј, који током највећег дела трајања филма – из малог централног инсерта унутар великог кадра – гледаоцу говори / саопштава шта посматра, или пак (само гласом) објашњава и коментарише оно што се тренутно „показује“, преузима улогу Рембранта. С обзиром на то да Гриневеј стално и изнова евоцира Рембрантову наклоност према иронији, пастишу и ругању, треба бити приправан на прихватање Гриневејеве реконструкције „смртоносне завере“ као веома озбиљне али и добре забаве, баш као што је и сам Рембрант вероватно доживљавао целокупно компоновање „Ноћне страже“. Речено не мења ни Гриневејева „филмска“ тврдња да је Рембрант ово „забављање“ скупо платио, што је у крајњој линији и званична историјска и музејска истина, мада су разлози нешто другачији. Може се, дакле, направити паралела: аутор свој филм о уметничком ремек-делу посматра као пастишизацију веома популарних жанрова (историјски трилери и серије о форензичарима), баш као што је Рембрантова „Ноћна стража“ била истовремено и сатира, али и радикализација концепта групног официјелног портрета.

Гриневеј охрабрује гледаоца да прихвати испружену руку капетана Бенинга Кока као позив да уђе у сцену / контекст ове дружине из средине XVII века, али не нуди неко дубље кинематографско искуство. „Рембрант:

Оптужујем“ је много сроднија форма са визуелним феноменом који је од Ал Горовог остварења „Непријатна истина“ (An Inconvenient Truth, 2006) постао познат као „PowerPoint Cinema“.

Као и Рембрант онда, тако се и Гриневеј сада „позиционира“ иза сцене – не како би указао на артифицијелност артефакта, што је потпуно бесмислен труд у времену екстремне медијске (не)свести о садашњости, већ да би био сигуран да посматрач „добија / прима поруку“ коју му шаље Рембрант / Гриневеј. Ту се дешава и одлучујући трансфер оптужбе: филм је *Гриневејев* „Оптужујем“ пре него *Рембрантов*. Уколико режисер и делује као истражитељ, тужилац и судија у име сликара, он то чини не да би „поново отворио“ занимљиви случај наводне завере и убиства, већ пре да би отворио проблем „визуелне неписмености“, која омета данашњу публику да сагледа слику било како другачије до као мање-више верну презентацију, која јој не дозвољава да „прочита“ слику као текст препун симбола, алегорија, референци...

Претварајући екран у врсту школске табле, Гриневеј сецира Рембрантов сликарски „текст“. У овим својеврсним „лекцијама“, он нимало не следи наративни образац, већ разбија целину у фрагменте следећи форму хипертекста – сегменти могу бити доведени у међусобну везу било којим спојем. Гриневеј третира слику као *puzzle*, као загонетку. Он наступа као психоаналитичар који растура нарацију сна у изоловане слике, а онда их дословце слободно контекстуализује у засебне интерпретације. За савременог посматрача изненађујући, али и вредан резултат јесте појава нове приче, која је много фасцинантнија, мистериознија, чак сугестивнија, али и – што је најважније – питкија и свеобухватнија представа не само о сликарству и о Рембранту, већ и о тадашњој и садашњој Холандији и Европи, и о друштвеним, политичким и културним околностима. Но, најзначајнији је резултат – поновно повезивање елемената у циљу стварања бескрајних могућности интерпретације савремених питања трговине, политике, историје, уметности, наоружања, архитектуре, дипломатије, социјалне историје...

У том смислу, „Рембрант: Оптужујем“ је пре врста „новог медија“ него филм. Хипертекстуална природа овог остварења коначно осветљава и одговор на питање да ли је оптужба за „заверу и убиство“ заснована на историјским доказима. Базична идеја хипертекстуалне форме је да корисници креирају сопствене путање / интерпретације, које не морају неминовно личити на било коју другу. Тако Гриневеј заузима Рембрантову позицију, који дословце „стоји иза сопствене приче“ у својој слици, али му та позиција не обезбеђује право на универзалну истину. Гриневеј истовремено непрекидно наглашава поетску и сликарску слободу интерпретације, коју могу користити сви. Без обзира на то колико карактеристика „стручности“ имала његова презентација, он заправо вежба једну другачију стручност – преношење вештине пре неголи знања, преношење капацитета пре неголи истине.

### Ко је „владар“ музеја

На крају, вратимо се на почетак. После Гриневејеве интерпретације „Ноћне страже“, боље речено – избореног права на легитимитет сопствене интерпретације, можемо се поиграти метафором замишљеног детета Ромеа и Јулије. Дете из те страсне, али забрањене љубави свакако би носило гене оба родитеља. Сигурно би имало личне сукобе и неспоразуме, гриже савести, осећаје кривице и урођене и стечене страхове, али истовремено и своје наде, хтења, жеље. „Родитељи“ (антропологија и историја уметности), као и „бабе и деде“, уткали би делове свога постојања у подмладак. Но нико никада не би тврдио да дете није засебна личност, која ствара своју прошлост, живи садашњост и планира будућност. Баш као и сваки музеј на овом свету.

У практичном смислу, то би значило да музеј није место на коме се остварују жеље и амбиције онога што називамо матичним научним дисциплинама — осврнимо се нарочито на структуре (збирки) музеја завичајног или комплексног типа свуда по Србији или свету, па чак и на тематски или феноменолошки специјализоване музеје. Традиционална подела хуманистичких наука, као и административна подела музеја, конципирани су музеје у једном историјском тренутку (који још увек траје), али ни савремена музеологија, ни музејске студије, ни херитологија, ни *mnemosophia* (како год називали нашу оријентацију ка неговању културе и вештине сећања) не базирају своје постулате на овим поделама. Једном је Жан Гибал, својевремено директор музејске мреже Дофиноа (Dorhinoa) и министар културе регије Изер у Француској, рекао: „Дипломирао сам културну антропологију, магистрирао историју и музеологију, докторирао на комуникацијама. Сада нисам ништа од тога посебно, јер верујем да се креативно остварујем, док су ми звања истраживача и научника само основа из које мислим о свету.“

Вратимо се нешто више од века уназад и на познатог нам Хазелијуса, који је по професији био учитељ. Неколико година након отварања Скансена, на питање новинара како је могуће да је постигао такав успех са једним музејом, Хазелијус је одговорио да «музеј није дело научника него уметника, поете и сањара».<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Захваљујем се колегиници Еви Крон (Ewa Kron), вишем кустосу из *Скансена*, на преводу дела текста Артура Хазелијуса, потеклог са самог почетка XX века: (Hazelius, 1901).

## Литература

- Duncan, Carol.** 1995. “The Art Museum As Ritual”, *Y: The Other: Art History and/as Museology*, 117–123 или : <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic862568.files/European%20Beginnings/Duncan%201995.pdf>
- Hazelius, Artur.** 1901. *Bilder från Skansen*, Skansen Stockholm, страна непозната
- Rentzhog, Sten.** 2007. *Open Air Museums: The history and future of a visionary idea*. Stockholm: Jamtli Förlag and Carlsson Bokförlag.
- Stjernfelt, Frederik.** 2009. “Authenticities and their conflict. Genuine challenges of museology”, *Y: 24<sup>th</sup> AEOM Conference Report*, Den Gamle By, Århus:

*Nikola Krstović*

## SILENCE! YOU ARE IN A MUSEUM.

### Summary

Through case studies, the paper analyzes the possibilities and capabilities of museums and heritage institutions to improve their communication potential, both within their own institutions and in their public activities. Being predominantly structured according to disciplines shaped in the system of university education, the institutional area of the culture of remembrance is based on academic and administrative divisions and it is with great difficulties that it adopts modern models, which focus on their own social environment and messages that are topical and relevant in the present moment. Drawing on examples whose distinct feature is the intertwining of the areas of anthropology and art (history), and history and the past, the paper seeks to highlight creative models of interdisciplinarity and innovative holistic approaches, implemented with the aim of gaining a relevant social status for institutions that focus on cultural heritage and culture.