

A photograph of a man in a dark suit standing in a large, ornate museum gallery. He is seen from behind, looking towards a painting on the wall. The gallery has high ceilings, large columns, and several other artworks displayed on the walls. The lighting is warm and focused on the art.

Vrtoglavica

filmi in galerije
Nil Baskar

O muzeju v filmu

V filmu **Muzejske urice** (Museum Hours, 2012) Jema Cohena nam Johan, muzejski čuvaj v dunajskem Kunsthistorisches Museum, v lakoničnih notranjih monologih, ki nihajo od opazk na račun obiskovalcev do tenkočutne analize slovitih Brueglov, pripoveduje tudi anekdoto o nekdanjem sodelavcu. Temu mlademu študentu umetnosti, pravi Johan, se je muzej »zdel nekoliko nesmiseln. Ko je gledal platna, je pravil, je videl predvsem denar, ali, natančneje, stvari, ki so predstavljale denar ... Pravil je, da je to najbolj očitno v nizozemskih tihožitjih, ki so v osnovi le nakopičeno imetje novih bogatašev tistega časa. Da ni to ni drugače od tega, če danes nekdo naslika kopico Rolex ur, steklenic šampanjca ali LCD televizorjev. Da so bile te slike kot rap videi svojega časa. In da so to le nekoliko manj prefinjene različice vsega drugega blaga, ki si ga je nagrabil muzej. In da je to vse le del tega, kako so stvari v dobi poznega kapitalizma na splošno prikrite.«

Študentova kritika muzeja umetnosti je seveda dovolj znana in po svoje

aktualistična, saj poveže reprezentacijsko in ekonomsko funkcijo umetnosti v zgodnjem kapitalizmu s splošnim poblagovljenjem (umetnosti) v poznem kapitalizmu. Platna na stenah muzejev, sploh tista, ki se nam dobrikajo s svojo otipljivostjo in verizmom, so razkrinkana kot vulgarni statusni simboli poznorenesančnih tajkunov.¹ Vendar pa se mladi čuvaj kasneje pozanima tudi glede tega, »kako so muzeji nastali«, in »prijetno presenečen« odkrije, da se je »zaradi francoske revolucije Louvre odprl kot eden prvih zares javnih muzejev umetnosti, z idejo, da

¹ Nasproti temu pa Johan v slovitli sliki Pietra Bruegla starejšega (*Spodaj med karnevalom in Lentom*, 1559), ki upodablja karnevalsko merjenje moči med posvetno tradicijo in cerkvijo, odkrije drugo vrsto mrtve narave, prezrti in potencialno subverzivni red stvari, ki ga kapitalistična podjetnost ne bo mogla ne odpraviti ne asimilirati – surrealistični red naključnih, zavrnjenih, iztrganih, posmehljivih, vprašujočih, obtožujočih, patetičnih, neujemajočih se objektov, ki se iz detajla platna alegorično razleže v realnost: »zavržene igralne karte, kost, razbito jajce, cigaretni ogorek, prepognjeno sporočilo, izgubljena rokavica, pločevinka piva.«

mora biti umetnost dostopna ljudem, ne pa zaklenjena v privatnih sobanah premožnih«. Študent, ki je v prostem času tudi velik ljubitelj filma, tako spoznava, da je muzej v svoji genealogiji univerzalistična in demokratična institucija, in sklepamo lahko, da enako misli za film, še zlasti, ko sanjari o tem, kako bodo nekega dne tako filmi kot muzeji zastopni in dostopni za vse.

Zdi se, da ima ta kratki dialog v shemi filma privilegirano, skorajda programsko funkcijo, da torej ni le obrobni komentar o družbeni zgodovini muzeja umetnosti, ampak moment, ki refleksijo filma spoji s samim muzejskim prostorom, ki ni več le (realna) diegetska lokacija, ampak postane tudi institucija in aparat – v smislu, kot je aparat, ali pač dispozitiv, tudi film: kot skupek tehnik, praks, materialov, prostorske organizacije, ki so zgodovinski izkupiček družbenoekonomskih in ideoloških določil. In v Cohenovem filmu, ki je v prvi vrsti minimalistično, sugestivno, esejistično premišljevanje na temo krhkosti človeških vezi, ki se za hip spletejo okoli umetnosti in specifičnega toposa muzeja (ter specifičnega toposa mesta), so



Muzejske urice



Muzejske urice

nemara prav takšni momenti historične in institucionalne refleksije tisti, ki ga dvignejo onkraj melanholičnih klišejev odtujenosti in nestalnosti, na katere se sicer zanaša. Če so torej **Muzejske urice** nekakšen *film à clef*, je ravno način, kako vzpostavi relacijo muzeja v filmu, in obratno, filma v muzeju, tisti ključ, ki omogoča misliti oboje kot razmerje dveh povezanih družbenih in estetskih sistemov, zgodovin, institucij.

Na splošno lahko rečemo, da to razmerje filma in muzeja v tekstualnem smislu zaznamuje predvsem nek bistven antagonizem. Za film muzej ni le pitoreskna lokacija, ki pogledu kamere ponuja *ready made* scenografijo in kultivirano referenčno polje, temveč ga, kot se zdi, obseda na prav poseben način. Film muzej seveda tipično uporablja kot arhiv slik, ki filmskemu kadru ponujajo vedno nova okna v notranjost slikarskih reprezentacij ter njihovih mikrozdgodovin in zgodb (kot vidimo v domala vsakem slikarskem dokumentarcu). Tu se film potopi v slike, da bi odpravil njihov okvir (po analogiji z lastno zatajitvijo okvirja kadra in tudi samega platna), da bi torej v detajlu izoliral filmsko sceno in ji proizvedel novo zunanost polja, ji tako vdahnil življenje in jo metonimično vpel v novo, drugačno prostorsko in časovno celoto. Problem pa nastane, ko se kamera odmakne od slike in je prisiljena priznati obstoj muzeja kot družbenega dejstva. Ta filmu s svojimi atrakcijami in kuriozitetami ne le konkurira, ampak mu grozi z omrtvičenjem, s povrnjenim pogledom meduze, ki bo film postavil v zgodovino vseh umetnosti in ga razkrinkal kot salonskega povzpnetnika s konca 19. stoletja. André Bazin v svojem slovitem

tekstu o ontologiji fotografske podobe opisuje funkcijo likovne umetnosti kot mumificiranje nekega trenutka v objektu (medtem ko film označuje trenutek, ko ta mumificirani čas postane gibljev, ko je prvič ohranjeno samo trajanje in spreminjanje objekta). Muzej je grobnica grobnic, je mavzolej trenutkov-objektov (in obenem kraj, ki ga navdihujejo muze). Ko film prestopi prag te grobnice, se je prisiljen prepoznati in zavzeti svoje (nizkotno) mesto v redu idej in stvari – film je kot tak v muzeju tako rekoč interpeliran.

Ne preseneča, da je fikijski film razvil vrsto tropov, s katerimi se skuša obvarovati pred to grozečo prisotnostjo muzeja.² V filmu muzej pogosto figurira kot tuja, okultna lokacija, kjer artefakti in

2. Seveda je muzej za film zanimiv tudi »zgolj kot« institucija – kot predmet dokumentarnega opazovanja in raziskovanja (ki v tem zapisu ni v ospredju). O tem priča lanskoletni izkupiček filmov o velikih evropskih muzejih: Wisemanova **Narodna galerija** (National Gallery, 2014), ki prinaša standardno wisemanovsko prepletanje individualnih ter kolektivnih določil, ki tvorijo institucionalno realnost, **Novi kraljevi muzej** – **film** (Het Nieuwe Rijksmuseum – De Film, 2014) Oeke Hoogendijk, ki spremlja desetletje trajajočo prenovo amsterdamskega muzeja, in **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014) Johannes Holzhausna, ki podaja drugo podobo dunajskega Kunsthistorisches Museuma ... ali pa nekoliko starejši **La ville Louvre** (1990) Nicolasa Philiberta, ki sledi podobnemu kalupu »mušice v zakulisju« muzejskega kolosa. Vse te filme zanimajo, bolj ali manj uspešno, predvsem vprašanja muzejske produkcije, institucionalne organizacije in razmerij med delavci, arhitekture, muzealske filozofije in etike, kot tudi sami procesi postavljanja in organiziranja zbirk (v vseh smo deležni privilegiranega dostopa do dela kustosov, restavratorjev, administratorjev zbirk), izkustvo muzeja kot javnega prostora itd.

fetiški oživijo, obsedajo, strašijo; muzejska zbirka je arhiv potlačenega nasilja prvotne akumulacije na polju umetnosti (da kolonialnega ropanja niti ne omenjamo), ki se vrne skozi okultni medij, da bi sodobnega obiskovalca kaznovalo za obsceno uživanje ob odtujenem delu umetnika (ki je najverjetneje umrl prezrt in v pomanjkanju). Simptomalna narava muzeja kot arhiva nasilja je še zlasti izrazita v primeru muzeja naravne zgodovine, ki ga pogosto preferirajo hollywoodski spektakli. (V skladu s prepričanjem o deficitu zgodovinskosti, ki obseda Hollywood? Ali kar v luči ideološke nuje, da je preteklost ameriškega kontinenta pisana kot *natural history*, iz katere so izvorna prebivalstva izbrisana, ali pa so, v najboljšem primeru, implicirana v nek predcivilizacijski kontinuum geološkega časa). V muzeju naravne zgodovine smo tako lahko priče uničujoči vrnitvi kvazi-narave, denimo antropološko-mitološke relikvije, ki v **Relikviji** (The Relic, 1997) Petra Hyamsa terorizira čikaški muzej, ali pač, v komičnem registru, moldavskega demona Vigoja, ki v drugem delu **Izganjalcev duhov** (Ghostbusters 2, 1989) izstopi iz slike v fiktivnem Manhattanskem muzeju umetnosti (ki pa je bil, več kot primerno, posnet na realni lokaciji Nacionalnega muzeja ameriškega Indijanca). Drugje se muzej naravne zgodovine preobraža v tematski park; v priročno kuliso, kamor se spektakelske franšize naselijo, kot se naselijo v druge eksotične lokacije in kontekste (serija **Noč v muzeju** [Night at the Museum, 2006–2014] ali **Jurski park / Jurski svet** [Jurassic Park, 1993; Jurassic World, 2015]). Ne-okultno grozljivo muzeja pa seveda srečamo v kriminalkah in vohunskih trilerjih, kjer javno-intimna arhitektura muzeja ali galerije poraja



Prosti dan Ferrisa Bullerja



Looney Tunes: ponovno v akciji

intrigo, konspiracijo, manipulacijo: od ikoničnega, *unheimlich* prizora v Hitchcockovi **Vrtoglavi** (Vertigo, 1958), kjer se Scottie ujame v igro zrcal med uročno Madeleine in portretom Carlottes Valdes (slika je bila delo studijskega slikarja), ki visi v sanfranciškem muzeju lepih umetnosti, do bombastičnega *shootouta* v Tykwerjevem **Mednarodnem** (The International, 2009), kjer spiralni nivoji sterilnega, purističnega, razsredičenega newyorškega Guggenheima odražajo nematerialno, neulovljivo, nepredstavljivo razsežnost globalne bančne zarote.

Bolj produktivna je reakcija filmske kamere, ki sobane visoke kulture izkoristi za anarhično subverzijo konvencij spodobnosti in muzejske svečanosti. Če odmislimo sklice v filmih Woodyja Allena (ki se v **Play it Again, Sam** [1972] in **Manhattanu** [1979] zabava na račun diskurza sodobne umetnosti), se ta desakralizacija pogosto izvede kot figura kaotičnega pregona. Jasno, muzejski prostor zapoveduje počasno, zatopljeno, sistematično pomikanje od objekta do objekta v poskusu absorbirati razstavljene umetnine; brezglavo preganjanje med eksponati je blasfemija kontemplativnega užitka ter same ideje umetniškega izkustva. Je spontana, ludistična, infantilna oblika šokiranja buržoazne senzibilnosti, ki razume muzej kot duhovni prizidek svojega domovanja. Ponarodeli primer je dirka po Louvru v Godardovi **Nesposobni bandi** (Bande à part, 1964)³ (in seveda

Bertoluccijev senilni *hommage* v **Sanjačih** [The Dreamers, 2003]). Manj moralistično desakralizacijo istega prostora najdemo v evforični, meta-filmski in meta-umetniški sekvenci pregona po nekakšnem meta-»Louvru« v **Looney Tunes: ponovno v akciji** (Looney Tunes: Back in Action, 2003) Joeja Danteja, kjer animirano-realni junaki (Daffy, Bugs, večni filister Elmer) preskakujejo iz platna v platno in se pri tem v slogu animacije prilagajajo obdobju slike, od surrealizma Dalíja do pointilizma Seurata. Muzej je tu palimpsest, nedokončana in prepustna površina, v katero se lahko zarisujejo nove podobe in sledi – in denimo revidirajo kanon zahodne umetnosti, da ta odslej vsebuje tudi animacijsko tradicijo Warner Bros. Seurata in pointilizem sicer srečamo tudi v Hughesovem kultnem **Prostem dnevu Ferrisa Bullerja** (Ferris Bueller's Day Off, 1986), kjer se neka druga tolpa znajde v čikaškem inštitutu za umetnost (kjer je *Nedeljsko popoldne na otoku La Grande Jatte* tudi dejansko razstavljeno). Vendar tu moment muzejskega pregona zamenja poziranje; najprej kot gestika ironičnega distanciranja od narejenosti visoke kulture, nato pa tudi kot neke vrste mimezis, skozi katerega bo umetniško delo osvobojeno blagovnih razmerij, ki vladajo beli, korporativni, reaganovski Ameriki. Kljub elitističnemu in površinskemu izkustvu galerije je v filmu soočenje z neposredno materialnostjo slike nekaj, kar izvabi tudi realno zrno afekta. Toda pri tem ne gre več za afekt, ki bi izhajal iz prebijanja slikarskega okvirja ali vzgibanja figur, temveč je nasprotno rezultat dekompozicije Seuratove slike, ki s teleskopsko povečavo planov zlagoma razpade na posamične pike. Obenem pa v tej dekompoziciji razpade

tudi veliki plan naslikanega obraza otroka, torej sama podoba-afekt v deleuzovski shemati; obraz slike v končnem izrezu junaku ne more več vrniti pogleda, saj ga je kamera razstavila v zrno, v abstraktno pokrajino barvnih točk, ki predstavljajo mejo filmske identifikacije.

Sekvenco Hughesovega filma lahko sicer gledamo kot posrečeno proto-parodijo samovšečnosti turista, ki je danes v muzejskem prostoru vseprisotna; emblematično, *real life*, ne-ironično različico te figure recimo predstavlja fotoseansa Beyoncé, Jay Z-ja in Blue Ivy v Louvru, za katero se je lani zaprl celoten muzej. (Mar ni ta scena, v kateri nastopa novodobna aristokracija socialnih medijev, na nek način tudi potrditev Godardovega [heideggerjanskega] pesimizma v **Karabinjerih** [Les carabiniers, 1963]? Spomnimo se, kako nam tam junaka filma – Michel-Ange in Odisej – kot prava lumpen-turista razkazujeta razglednice svojega globalnega izpleta, od Partenona do pingvina, od Wall Streeta do varana, vseh svojih triumfov v malenkostnih kombinacijah in klasifikacijah, ki jih mečeta na mizo v domala nadrealističnem naštevanju, v neskončni licitaciji brez suspenza, ki ima natanko obliko *Instagram feeda*, pleonastičnega dokazovanja lastnega obstoja, v katerem se lahko slike iz privatiziranega Louvra znajdejo poleg detajla nohtov v odtisku »red nouveau«.)⁴

4 Dodajmo, da je Fredric Jameson v navezavi na **Karabinjere** to komodifikacijo sveta v serijo banalnih podob – ta »lagoden akt prilastitve in pretvorbe pokrajine v obliko osebne lastnine« – razlagal kot nujno posledico nelagodnosti in tesnobe modernega subjekta v soočenju z »nečloveškim«, z naravnim, a tudi, dodajmo, umetnostnim sublimnim. Fredric Jameson: »Reifikacija kot Utopija«, v *Filmska kartiranja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 93–94.

3 Kot trdi Antoine de Baecque, je Godard »od samega začetka gojil polemično razmerje do muzejev; zanj so to posmeha vredna mesta velike učenosti, ki je podedovana, preživeta in konservativna.« De Baecque: »Godard in the Museum«, v *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2004, str. 118.

Ultimativni naskok na muzej seveda posname Sergej Eisenstein v **Oktobru** (1928): Zimsko palačo, ki je v desetih dneh revolucije še vedno tudi prebivališče cesarske družine, Eisenstein snema kot *de facto* muzej, kot da je že v tistem trenutku zgolj muzejsko krilo Ermitaža: kot ohromel, reificiran mavzolej nakopičenega razkošja in zatohle preteklosti, ki ga bo vdor revolucionarne množice naenkrat dialektično dinamiziral in oživil. Najbolj seveda v emblematici sekvenci samega naskoka, revolucionarnega vrveža teles in bajonetov, ki se zlivajo po pompozem stopnišču, ter v kontrapunktiranju hitrosti in urgentnosti naskoka z nemo nepremičnostjo antičnih kipov in upodobitev (ki v Eisensteinovi dialektiki niso zgolj statične ikone tisočletnega družbenega reda, temveč tudi objekti z utopičnim nabojem in giblivosijo). Revolucija osvobodi, povnanji in univerzalizira te objekte in samo idejo muzeja; vrvežu na stopnišču tako sledijo prizori spopadanja v vinski kleti ter v cesaričinih sobanah, dveh lokacijah, ki pričata o obscenosti nagrabljenega bogastva, obenem pa sta videti natanko kot muzejski sobi, kot zbirki steklenic ter pohištva ali fine keramike (vključno s cesaričinim stolom z vgrajeno straniščno školjko), ki se jim bodo neuki boljševiki, medtem ko jim preko glave žvižgajo krogle, prav po otroško nasmejali.

Zimska palača seveda (p)ostane del Ermitaža tudi v sovjetski eri, ko so kolekcije Katarine Velike in Aleksandra I. varovane in hranjene enako skrbno, če ne še bolj, kot prej, da bi pričale ne toliko o krivicah in izrojenosti starega režima, kakor o znanstveni premoči socialističnega muzeja, ki je teoretično imun na blesk naropanega plena v svojih zakladnicah (v praksi pa kolekcijo uporablja tudi kot rezervno valuto in prodaja eksponate v kapitalistične dežele). Restavracija imperialnega muzeja – ki časovno sovпада s široko restavracijo buržoaznih kulturnih vrednot na Vzhodu – se tako dogodi ravno s Sokurovovim **Ruskim zakladom**



Ruski zaklad

(2002), ki v palači poustvarja duhovni mikrokozmos predrevolucionarne Rusije in ji tako povrne večno, monumentalno dostojanstvo, ki ga je onečastila (Eisensteinova) boljševiška drhal. Sokurovov film je konkretno eksorcizem Eisensteina, na splošno pa tega, kar Sokurovovi filmi dojemajo kot nesrečni sovjetski interval v zgodovini dežele. Izganjanje Eisensteina se ne odvija le kot fantazijski povratek v predrevolucionarno obdobje, v kateri je Sokurovova kinematografija spiritualno doma, kot umetnikova *rêverie* o izgubljenem imperiju in hkrati patetična priprošnja odsotnemu gospodarju, ampak predvsem v svoji eksplicitni (in ekshibicionistični) tehnični prisili kadra-sekvence; le-ta je seveda postopek, ki v specifičnem kontekstu filma afirmira kontinuiteto in koherentnost muzejske samonaracije kot kronološko in slogovno urejene zbirke posameznih del (nič več preganjanja in preskakovanja med objekti, ampak le motivirane in elegantne povezave), in ki, kar je še pomembnejše, zanika kakršnokoli dialektiko montaže in družbeno-zgodovinsko označenost samih filmskih podob (v nekakšni megalomanski parodiji bazinovske »prepovedi montaže«). Sokurovova kamera namesto tega virtuosno plava skozi neskončne sobane, zasleduje sence aristokratskih prednikov in njihove obskurne intrige, prisluškuje njihovemu raztelesenemu šepetu, svoje početje pa argumentira z nizanem muzejskih eksponatov: z implikacijo, da sta vsa zgodovina in ves pomen skoncentrirana v umetninah samih in ne v njihovem načinu reprezentacije, da je torej lebdeča filmska kamera v tem početju povsem

raztelesen, nesnoven, neobremenjen nosilec očesa zavesti, ki ničesar ne prikriva, ničesar ne konstruira in od nas tudi ničesar noče – za razliko od Eisensteinove, ki nas je silila v komunizem.