



Veliki muzej

filmi in galerije
Andrej Šprah

Film v zakladnicah upodabljajočih umetnosti

V zadnjih letih smo priča vse intenzivnejšim povezavam med filmsko ustvarjalnostjo in galerijami oziroma umetnostnimi muzeji, ki potekajo na treh osnovnih ravneh. Na prvi imamo filmska dela kot razstavne artefakte sodobne umetnosti; na drugi se nahaja kinematografska ustvarjalnost, ki razstavne prostore jemlje za prizorišče filmskih zgodb; na tretji pa pričamo dokumentarnim raziskavam galerijskih in muzejskih ustanov, osredotočenim na različne razsežnosti njihove ureditve in upravljanja. Med izpostavljenimi

vidiki je naš osrednji interes usmerjen v filmsko dokumentarnost, saj smo bili lani priča kar štirim delom, neposredno posvečenim pomembnim svetovnim kulturnim institucijam. Johannes Holzhausen v filmu **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014) obravnava Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju, delo Margy Kinmonth **Razkriti Ermitaž** (Hermitage Revealed, 2014) se poda v slovite ruske razstavne palače, **Novi kraljevi muzej – film** (Het Nieuwe Rijksmuseum – De Film, 2014) Oeke Hoogendijk prikazuje

dolgoletno prenovu amsterdamskega kulturnega ponosa, Frederick Wiseman pa si v **Narodni galeriji** (National Gallery, 2014) prizadeva predočiti ustroj delovanja velike londonske znamenitosti.

Podrobnejši pogled na izpostavljeno četverico pokaže zanimivo dvojno sliko. Na eno stran se uvrščata deli, ki osnovno težnjo informacijske propedeutičnosti presegata z avdiovizualno atraktivnostjo in fascinacijo ob veličastnosti obravnavanih sistemov, na drugo pa

filma, ki se na temelju načel direktnega dokumentarca z nevsiljivo pozornostjo soočata z najširšim zajetjem dejavnosti umetnostnih megapogonov. Za vse pa bi bilo mogoče reči, da dobrodošlo nadgrajujejo tradicijo televizijskih predstavitev galerijskih zbirk oziroma dokumentarcev, ki se osredotočajo na razstavljene artefakte, kakršni so na primer vpogled v **Van Goghov muzej** (Van Gogh – A Museum for Vincent, 1990), kot ga predstavlja Elias Marroquin; v zbirko **Galerije Uffizi** (La Galleria Degli Uffizi, 2008) skozi optiko Giovannija Micolija; v umetnostno zakladnico afganunem prestolnice **Sledi: Muzej v Kabulu leta 1988** (Arishihi no Kāburu Hakubutsukan 1988-nen, 2003), ki ga je japonski dokumentarist Noriaki Tsuchimoto posnel, preden so oblast prevzeli talibani in v nedoumljivem kulturocidu uničili muzej ter povzročili izgubo več kot 70 odstotkov njegovih razstavnih eksponatov; ali na **Mojstrovine Ermitaža** (Hermitage Masterpieces, 1992) v osemurnem dokumentarnem serialu L. Schwartz.

Dokumentarec Margy Kinmonth, *Razkriti Ermitaž*, podaja videnje, ki suvereno kombinira zgodovino s sedanostjo, faktografijo z individualnimi pogledi ter monumentalnost institucije s partikularnostjo posameznikov, zaslužnih za njen obstoj. Film je stilistično tradicionalno delo, ki skuša klasično izmenjavo komentarja in pričevanj, aktualnih podob in arhivskih posnetkov, dokumentarnih in aranžiranih prizorov mestoma preseči z vizualnim kontrapunktiranjem statičnosti (in trajnosti) umetniških del z dinamiko (in mimobežnostjo) vrveža obiskovalcev. Avtorica si prizadeva posredovati čim širši nabor informacij o »skrivnostih« in ključnih prelomnih trenutkih v zgodovini Ermitaža, ki jih skuša personificirati skozi pogled direktorja Mihaila Pjetrovskega – avtorskega vodje institucije, ki prostodušno priznava tako dinastično nasledstvo (funkcijo je »prevzel« od očeta) kakor totalitarni način svojega vodenja: »Končna odločitev je vselej moja; to se sliši zelo totalitarno, ampak tako je. Tako je vselej bilo in tako mora biti.« Čeprav poleg velikega

vodje dobi besedo tudi vrsta kustosov, specialistov za posamezna področja muzejskih dejavnosti, je dominantnost Pjetrovskega v strukturi filma enostavno preočitna. Še posebej zato, ker skuša režiserka tradicionalni pristop nizanja podatkov relativizirati s figuro dečka (ki pooseblja prav mladega Pjetrovskega, čigar otroštvo je v dobršni meri potekalo ob očetu v labirintih muzejskih palač). Tako film ne uspe preseči zastavkov didaktičnega razvojnega pregleda ter informativnih predstavitev najpomembnejših zbirk in eksponatov te izjemne ustanove.

Korak naprej k svobodnejšemu vizualnemu izrazu udejanja Johannes Holzhausen z očitno ambicijo, da bi vpogled v dunajski »Veliki muzej« podal skozi vsakdanjo rutino tistih, ki so potrebni za njegovo nemoteno delovanje. Avtorjev pristop pozorno sledi principu direktnosti v opazovanju in podajanju obiskovalcem nevidnega dogajanja, brez zaznavne režijske intervencije. Njegova pozornost se usmerja na vrsto specialistično muzejskih, pa tudi logistično-vzdrževalnih in promocijskih dejavnosti, vendar ključne poudarke namenja direktorici in v pokoj odhajajočemu vodji orožarskega oddelka. S kamero preišče niz prostorov, kamor vstopajo samo »posvečeni« posamezniki, in predstavi vrsto dejavnosti, za katere smo morda slutili, da sodijo v muzejsko prakso, a smo si jih težko zamislili. Mnogo eksponatov prikazuje preko specialističnih ekspertiz oziroma debat, ki potekajo med protagonisti ob pripravah na prenovo delov muzeja ter skozi njen potek. Hkrati pa nas seznanja s celotno »proizvodno linijo« – od pridobivanja, klasificiranja, restavriranja in priprave do razstave umetniških del.

Holzhausenov dokumentarec tako predstavlja zanimiv mozaik različnih delovnih procesov, ki pa se zaradi mimobežnosti in pogosto (pripovedno oziroma strukturno) neutemeljenih poudarkov na žalost ne uspejo povezati v strnjeno in prepričljivo celoto. Film ostaja dobrodošel zbir informacij o delovnih procesih, o najvidnejših osebnostih in ključnih zbirkah muzeja, vendar pa podatkovne ravni ne preseže niti s formalnimi določili niti

z vsebinsko koherentnostjo. Dejansko ostaja na ravni filmske najave, ki pravi: »Dokumentarec *Veliki muzej* je radoveden, domiseln in humoren pokuk v zakulisje ene najslavnejših svetovnih kulturnih institucij.« Avtor je z ekipo za muzejskimi zidovi prebil več kot dve leti; njegov poskus sondiranja institucije sicer prodre pod površje in se večino časa giblje za zidovi razstavnih prostorov oziroma se jim posveča zlasti v času rearanžiranja postavitev ter prenove dvoran, vendar ne uspe zajeti vzdušja celote, temveč vseskozi ostaja na ravni partikularnosti. Najdragocenejši trenutki filma napočijo takrat, ko si vzame dovolj časa, da se posveti določenemu artefaktu, v čemer se odraža avtorjeva izjemna predanost svetu likovne umetnosti. Tak posnetek predstavlja tudi sklepna sekvenca filma: veličastnim podobam slovesnosti ob odprtju prenovljenih muzejskih prostorov sledi dolgotrajna, potrpežljiva, nema vožnja kamere vzdolž brezštevilnih artefaktov v depojih, ki se izteče v podrobno predstavitev slovitega *Babilonskega stolpa*, slike, v kateri je Pieter Bruegel st. povzel biblično zgodbo o »padcu univerzalnega jezika« vseh ljudi.

Prispodoba Babilonskega stolpa, s katero Holzhausen sugerira splošno razumljivost izraza vizualnih umetnosti, pa je še kako primerna tudi kot metafora za dokumentarec Oeke Hoogendijk o prenovi in ustroju ene največjih amsterdamskih znamenitosti. Po eni plati spriči podatka, da je renovacija namesto predvidenih pet trajala dolgih deset let in doživela vrsto kontroverznih odločitev. Po drugi pa zavoljo občutka,





Veliki muzej

ki ga vzbuja film, saj se pogosto zdi, da protagonisti ne govorijo istega jezika – da se ne razumejo najbolje ...

(Dejansko je sredi projekta odstopil direktor muzeja Ronald de Leeuw.) »Dramaturgijo« izborna ponazarjajo besede same avtorice, ki je bila s kamero navzoča od začetka del do slovesnega odprtja: »Film, ki bi moral govoriti o ponosu Nizozemske, je vse bolj postajal podoben shakespeareovski drami, skupaj z neuspešnimi menedžerji, ministri in uradniki, potisnjenimi v kot, z drobnjakarskimi izvajalci del in tujimi pogodbenimi partnerji, ki so bili zgroženi, ko so videli, kako je počasnost odločanja onemogočala prenovi in na koncu pripeljala do popolnega zastoja. Zdelo se je, da se projekt vse bolj zapleta in da ne bo nikakršnega napredka. Leta 2008, ko je vodstvo najavilo, da bo muzej zaprt še pet let, sem se zavedla, da bom kot priča tega fascinantnega boja tudi sama še toliko časa preživela za njegovimi zidovi.« Rezultat tako dolgotrajnega procesa prenovi in snemanja je bila ogromna količina avdiovizualnega gradiva, zato ne preseneča, da so projekt obeležila kar tri dela – najprej v obliki dvodelnega štiriurnega televizijskega dokumentarca (*Novi kraljevi muzej 1&2*, 2008 in *Novi kraljevi muzej 3&4*, 2013), potem pa še v filmski varianti kot dvourni »zgoščena verzija« (*Novi kraljevi muzej – film*).

Navedena faktografija je zagotovo vplivala na ambiciozno zasnovo filma, saj je avtorici uspelo »unovčiti« dejstvo, da se priložnosti prisostvovanja popolni prenovi tako impozantne institucije (ki se postavlja ob bok Louvru, Pradu, Ermitažu ali Uffiziju) pojavijo le redko. Čeprav je tendenca filma podobna

ostalim – pogled za kulise v osrčje ustroja, ki poganja in uravnava zapleten sistem muzeja –, je amsterdamska situacija omogočila mnogo globlji prodor. Avtoričino sondiranje sega dobesedno do »okostja« zgradbe, do njenega golega fizičnega jedra, iz katerega skozi prenovi zlagoma sestavlja impozantno celoto. Proces popolne renovacije pa ni vplival na možnost sočasnega vpogleda v ostale elemente muzejske infrastrukture. Tako se soočamo z dragocenimi artefakti zbirke, z restavratorskimi in rekonstrukcijskimi procesi, z delom kustosov ter seveda z izjemnim nizom poklicev in opravil, potrebnih za nemoteno delovanje (tudi za javnost zaprte) institucije, na čelu z vodstvom, ki se spopada z neskončnim zapletanjem situacije. Zaradi širokega spektra, ki ga film zajema, pogosto sega tudi onkraj muzejskih zidov k širši kulturni politiki in vlogi, ki jo v njej igra tako pomembna ustanova.

Osnovni kreativni pristop v obravnavi amsterdamskega primera je podoben prijemom v *Velikem muzeju* ali *Narodni galeriji* – izhodišče je nevsiljivo opazovanje oziroma nezaznavna navzočnost, s katero kamera beleži dogajanja. Vendar pa za razliko od Holzhausena in Wisemana, ki prisegata na popolno »direktnost« brez sleherne »zunanje« intervencije v avdiovizualnem izrazu, Oeke Hoogendijk (podobno kot Margy Kinmonth) uporablja vrsto dodatnih »dramatičnih« elementov, zlasti glasbo in druge oblike zvočnih vložkov. Film tako poganja dvojna dramaturgija – tista, ki se vzpostavlja preko dinamike procesa prenovi, in tista, ki odraža avtorski princip njene »nadgradnje« z imanentno filmskimi sredstvi, namenjenimi poudarjanju izbranih situacij in dejavnosti. Prav slednje pa se pogosto dozdeva nerazumljivo intenzivno, zlasti v pretirani uporabi velikih bližnjih planov ali detajlov, v snemanju z nenavadnih pozicij ali nepričakovanih zornih kotov, v dramatizaciji zastranitev (prignani domala do suspenza) brez utemeljenih razlogov v sicer fragmentarnem, a vendar koherentnem pripovednem kontekstu filma. Zato potencirana estetizacija, pogosto nerazumljiva spektakularizacija in pomenska preobloženost film vodita v pretencioznost, s katero zasenči

elemente diskretnosti in spontanosti, ki predstavljajo eno temeljnih odlik *direktnega filma*.

Struktura dvainštiridesetega dokumentarca Fredericka Wisemana je na videz precej sorodna zasnovi del Johannesesa Holzhausena in Oeke Hoogendijk, saj se tudi Wisemanov film posveča širokemu spektru dejavnosti mogočne (londonske) ustanove. Vendar pa za razliko od obravnav dunajskega in amsterdamskega umetnostnega muzeja bistveno več pozornosti kakor »ne-vidnemu« pogonu nameni »vidnemu« delu: intenzivneje kakor z ustrojem, ki omogoča delovanje galerije, se ukvarja z neposredno predstavitvijo izbranih umetniških del in samimi obiskovalci. V tem se razlikuje tudi od treh svojih del, v katerih se posveča plesni in gledališki umetnosti: *Balet* (Ballet, 1995), *La Comédie-Française* (1996) in *Ples – Balet Pariške opere* (La danse, le ballet de l'Opéra de Paris, 2009). V primerjavi z njimi se je v preučevanju upodabljajočih umetnosti opazno povečal delež, ki ga namenja neposrednemu dogajanju na samem koncu »proizvodnega procesa« razstavljanja in predstavitve umetniških del. Čeprav je takšna strategija nemara razumljiva zaradi »logističnega« dejstva, da je mnogo lažje v celoti podati analizo in interpretacijo določene likovne umetnine kakor gledališke ali baletne predstave, je vendarle dobrodošlo poudarjanje »sočenja« umetnine z gledalcem tudi na stilistični in interpretativni ravni.

Wiseman je svojo ustvarjalno metodo preučevanja institucij tako izmojstril, da bodo morali dokumentarni študiji, ki njegovo delo zdaj praviloma uvrščajo v širši kontekst *direktnega filma*, kjer naj bi prevladovala načela »opazovalnega nevmešavanja«, slej ko prej priznati, da zanj uveljavljene klasifikacije niso dovolj. Vendar pa se je v svojem sondiranju različnih ustanov vprašanjem umetnosti posvetil relativno pozno. Njegovi najslovitější filmi – začenši s *Titicutskimi norčijami* (Titicut Follies) leta 1967 – so se namreč ukvarjali zlasti z ustrojem represivnih in ideoloških državnih aparatov ter infrastrukturo javnih ustanov v ZDA. Poglobljen vpogled v delovanje umetnostnih pogonov ga je začel zanimati šele sredi

90. let, ko je svojo kamero najprej usmeril v Ameriško baletno gledališče, nato v slovito francosko Dramo in Balet ter nazadnje v eno največjih svetovnih likovnih zakladnic v Londonu. A čeprav obstaja ogromna razlika med delovanjem oziroma učinkovanjem represivnih in umetnostnih sistemov, je ohranil identična ustvarjalna načela, s kakršnimi se je podajal na vojaška urjenja v Fort Knoxu v Kentuckyju, v nadzorni center za izstreljevanje raket velikega dosega v Kaliforniji, med policijske patrulje na ulicah Kansas Cityja, med žrtve družinskega nasilja na Floridi, na sodišča za mladinske prestopnike v Memphisu ... Med osnovnimi vidiki Wisemanovega raziskovanja imamo najprej vprašanje razmerja med posameznikom in njegovo vlogo v obravnavanem pogonu, domala enakovredno pa mu sledi preučevanje razmerja med ustanovo oziroma njenimi notranjimi mehanizmi in njenimi »uporabniki«. Prav slednje predstavlja ključno »dramaturško« in slogovno vodilo vrste njegovih podvigov; v obravnavi baletne in gledališke ustvarjalnosti je bilo sicer relativizirano, v *Moderni galeriji* pa je znova v ospredju.

Hkrati to določilo vidimo tudi kot dejavnik, ki Wisemanov predzadnji dokumentarec najintenzivneje ločuje od ostale »galerijske« trojice in predstavlja skoraj do popolnosti prignano ustvarjalno metodo. Zato bi v trenutni filmski dokumentarnosti verjetno težko našli cineasta, ki bi zmozel delovanje v polju drugih – v našem primeru likovnih – umetnosti tako suvereno artikulirati s filmskimi izraznimi sredstvi. V končni primerjavi obravnavanih del bi bilo mogoče reči, da je Wiseman edini, ki ob fascinaciji nad možnostjo vpogleda v zakulisje ni pozabil na najpomembnejši del razstavne dejavnosti – predstavitev zbirke obiskovalcem. Prav izjemno vznemirljiva kustoška tolmačenja del iz različnih zgodovinskih obdobj namreč vzpostavljajo dobrodošlo protiutež nenavadnim »specialističnim kapricam«, ki so se v Holzhausenovem primeru pritoževanja nad »agresivnim videzom številke tri« na novem vabilu v prenovljene prostore zdele zgolj humorna popestritev. Obenem pa gledalcem omogočajo, da tudi brez vstopa v galerijo lahko začutijo



Novi kraljevi muzej – film



Narodna galerija

vznemirljivost srednjeveške oltarne podobe v slikoviti interpretaciji kustosinje na začetku filma, s povabilom na časovno potovanje: »Predstavljajte si, če zmorete, da ste v tej cerkvi ... z majhnimi okni, s slabotno osvetljavo ... Predstavljajte si, da gledate to sliko v trepetavi svetlobi sveč, ki se odbija od pozlate ... Predstavljajte si ...«