

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Центар за музеологију и херитологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1444055S

УДК 069.01:004.946

069.01 Делош Б.

069.01 Малро А.

кратко или претходно саопштење

МАЛРО И ДЕЛОШ - ЈЕДАН РАЗГОВОР О МУЗЕЈУ

Сажетак: *Овај рад је посвећен постављању питања која се намећу као последица промишљања појмова имагинарног и виртуелног музеја. Како виртуелни музеј у Делошовој интерпретацији представља у првом реду један имагинарни музеј (у оном смислу који је назначио Малро), потребно је успоставити однос између та два сродна појма и указати на њихов потенцијални значај за разумевање музеја као таквог. Имплицитним одбацивањем дистинкције музеологија – нова музеологија као неплодне за разрешавање музејских антиномија, у овом раду је дисциплинарно одређење у потпуности подређено промишљању онога шта музеј јесте из позиције Делошове интерпретације музеологије као једне "филозофске дисциплине".*

Кључне речи: *имагинарни музеј, виртуелни музеј, Бернар Делош, Андре Малро*

Данас се чини готово илузорним писати о музеју. О музеју као да је све речено и као да је напуштање појма музеологије довољан разлог за напуштање појма музеја. Измештање музеја – које се догађа сваки пут када одређење музеологије као науке о музеју напустимо као саморазумљиво – у просторе наслеђа и баштине, односно одрон ка херитологији као исходишту, једнако као и одрон ка музеографији као озбиљењу, имплицитно упућује на домишљеност појма музеја. Дакле, музеј као такав је уобличен и јасан, те је једино потребно изнаћи модалитете асимилације могућих промена које се пред њега постављају. Бернар Делош (Bernard Deloche) је један од оних аутора који музеј мисле у категоријама ослобођеним од строгих дисциплинарних оквира, проширујући посланство и значај музеологије дајући јој

статус „филозофске дисциплине”. Делош је као свој задатак узео промишљање виртуелног музеја који он замишља као контраран тзв. институционалном музеју. Свестан појмове сродности с Малроовим (André Malraux) имагинарним музејом, Делош поклања нарочиту пажњу Малроовој творевини. Треба имати на уму да, за разлику од Делоша, Малро није тематизовао музеј као такав, то јест његов интерес није лежао у системском промишљању институције музеја, већ је његов приступ пре свега производ једног нагона за рецепцијом уметности у једном не-институционалном виду. Малроов имагинарни музеј по консеквенцама које из њега исходе умногоме премашује његове интенције, јер он није имао на уму рефлексију музеја коју обавља музеологија као наука или неко слично систематско промишљање музеја.

Овом приликом ћемо ставити нагласак на појмове виртуелног и имагинарног музеја уважавајући њихове разлике, али имајући на уму њихово заједничко порекло у мишљењу једног не-институционалног музеја. Само на тај начин је могуће понешто рећи и о тзв. институционалном музеју који – што због наводне домишљености, што због замора интерпретације – измиче истинском разумевању. О музеју је збиља готово све речено. Ипак, оно што није речено се испоставља драгоцености. Шта је, дакле, оно што Малро и Делош нису рекли о музеју? Да ли је реч о забору или пропусту? Да ли нам ћутање о природи музеја говори о музеју више од свих лутања на путу његовог превазилажења? Коначно, да ли је могуће напустити појам институционалног музеја без последица по свет који је својим постојањем генерисао? У циљу задобијања одговора на ова питања, послушајмо Делоша и Малроа у њиховим стремљењима ка напуштању институције музеја.

Бернар Делош своју концепцију заснива на вези између музеја, естетике и медија, која је по њему „суштинска и пресудна”.¹ Чини се јасним одабир проматрања везе музеја и медија имајући на уму његов интерес за тему виртуелног музеја. Оно што пак његов приступ одваја од сличних је указивање на важност естетике (а не уметности), коју он проглашава за „темељ односа музеја и нових медија”². Уметност Делош схвата као „процес емотивног доживљаја који је изазван артефактом”.³ Даље, „дживљај је оно што настаје у пољу естетике, што се нуди чулима, било да је то искуство изазвано уметношћу, или застарелим средствима као што су

1 Делош, Б. (2006) *Виртуелни музеј*, Београд: *Clio*, Народни музеј, стр. 17.

2 Исто.

3 Исто, стр. 19.

штампа или реклама”.⁴ Уметност има предност у односу на друге медије, јер код ње постоји жеља да се изазове емотивна реакција и доживе нова искуства. Улога уметности је, како верује Делош, у томе да успостави везу између естетике и области „приказивања” музејског, као медија над медијима. На овом месту Делош уводи појам виртуелног, преко процеса замене, односно деконтекстуализације или манипулације артефактима.⁵

Делош у својој књизи анализира појмове естетике, уметности, музеја и виртуелног. Под естетиком он подразумева повратак на изворно Баумгартеново (Alexander Gottlieb Baumgarten) одређење естетике као „науке о емотивном начину спознаје објеката”, то јест напуштање Кантове (Immanuel Kant), како он наводи, не-естетике. Делош разуме да је Баумгартенова естетика у првом реду једна епистемологија (код њега је естетика наука о чулном сазнању⁶), дакле не преваходно филозофија лепог (као код Канта) или филозофија уметности (као код Хегела [Georg Wilhelm Friedrich Hegel]).⁷ Уз Баумгартена, Делош као аутора прве теорије естетског ефекта наводи Јохана Георга Сулцера (Johann Georg Sulzer), који је, по њему, предложио прву теорију медија. Том приликом, он износи следећу Сулцерову тезу: „Измислили смо уметност да бисмо у слике обукли мисли и појмове, који немају ничег материјалног; у том новом облику они се

4 Исто.

5 Исто, стр. 20.

6 Школован у традицији рационализма који се везује у првом реду за Волфа (Christian Wolff) и Лајбница (Gottfried Wilhelm Leibniz), а који је разликовао поделу на вишу (појмовну, интелектуалну) и нижу (чулну) сазнајну способност, Баумгартен је чулној сфери доделио самозаконитост (то јест несводивост чулног, естетског на разумско, рационално, као код Лајбница) и тиме естетику као науку одвојио од логике. У „Филозофским медитацијама” Баумгартен наводи: „А шта ако би се логика самом дефиницијом затворила у оне границе у којима се стварно и креће, одређена као наука којом се нешто филозофски спознаје, или наука која усмерава вишу сазнајну способност у спознавању истине? Тада би филозофима била пружена прилика да са великим успехом истражују и оне вештине у којима се ниже сазнајне способности могу усавршавати, изоштравати и, на корист свету, срећније примењивати. Како психологија пружа чврсте основе, не сумњамо да може постојати наука која управља нижом сазнајном способношћу или наука о сензитивној спознаји”. Реч је, дакако, о естетици. Упоредити: Баумгартен, А. Г. (1985) *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, Београд: БИГЗ, стр. 85.

7 Реч је о три традиционалне дефиниције естетике, с обзиром на предмет естетичких истраживања. О адекватности и (само)довољности сваке од њих расправља Марија Рајхер (Maria Reicher) у свом „Уводу у филозофску естетику”, а репродукцију њене интерпретације нуди Небојша Грубор. Уп. Грубор, Н. (2012) *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Београд: Плато, стр. 47–52.

увлаче у чула и прелазе у душе других”⁸. Делошу овај навод сугерише да је Сулцер био свестан чињенице да слика не преноси само идеје већ да представља и моћно оруђе комуникације. Теорија естетског ефекта је била бачена у заборав све док је Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jaus) и Волфганг Изер (Wolfgang Iser) својим радом у области књижевности нису рехабилитовали, износећи тим поводом различите концепције. Док је Јаус сконцентрисан на проучавање свесног субјективног рецептивног односа спрам текста, Изер своју пажњу усмерава на објективни део деловања на читаоца, наглашавајући потентност самог текста који „предодређује рецепцију и тако ослобађа потенцијал дејства, чије структуре покрећу и до одређене тачке контролишу сам процес рецепције”⁹. Делош Изерову концепцију разумева као обухватање „интеракције текста и читаоца пре било каквог облика ‘приписивања значења делу’ ”¹⁰, односно стављање у заграду семантике текста да би се дошло до његовог ефекта.¹¹ За одређење Делошове естетичке позиције ови наводи су пресудни. Они су својеврстан увод у његову даљу разраду „покретачко-осећајног” дејства слике, пре било какве интерпретације. Делош свесно оставља по страни семантички аспект дела, апострофирајући деловање које, следећи Делеза (Gilles Deleuze), може бити и хистерија. Њему је, стога, у првом реду значајно да прати улазак доживљаја у естетско поље (који се догађа с модерном уметношћу) и његово подређивање дискурсу (које се догађа са савременом уметношћу). Догађај је у модерној уметности самодовољан, док је у савременој уметности, сматра Делош, он мање или више у функцији „потпоре сложеном и имплицитном излагању”¹². Поље рекламе је такође могуће пропустити кроз ову мрежу ослобођену семантике, а посвећену испитивању емотивно-покретачког деловања. Ипак, уколико бисмо желели да рекламу посматрамо у оквиру уметничког поља (што Делош сугерише), поклекли бисмо пред страхом од стварне снаге слике и препустили се ономе што мислимо да најбоље можемо контролисати – њен смисао.¹³ Како је уметност покретач, Делош у свом делу нарочиту пажњу посвећује ономе што то покретање генерише, нпр. промена структуре простора која је кадра да изнедри концепте и произведе смисао. Потрага за смислом у уметности, премда метафизичког карактера,

8 Делош, Б. нав. дело, стр. 27.

9 Подвукао Б. Д., исто, стр. 29.

10 Исто, стр. 30.

11 Исто.

12 Исто, стр. 54.

13 Исто, стр. 59.

код Делoшa је изврнута у уважавање претпоставке бесмисла уметности, то јест прихватање да у уметности постоји нешто што чини бесмисао, што је „незначаће” (Делезово одређење онога што он назива дијаграм). Уметност делује на људску интуицију посредством простора, а „то се не може озбиљно изједначити с језиком чак ни у расправи”.¹⁴ На овај начин, Делoш одбацује наслеђе семиологије слике, која је покушавала да премости јаз између слике и дискурса, „јер врло вероватно само сликарство заснива и објашњава семиологију”.¹⁵ Слика је вероватно темељ наше способности говора, а уметнички производ не треба да буде ни дешифрован, ни тумачен, јер се нуди само емотивном искуству.¹⁶ Ово своје становиште Делoш поткрепљује увидима до којих је дошао поменути Волфганг Изер, а који је преокренуо учење семиолога, који су прибегавали тексту да би дешифровали слику. Изер је тежио „скицирању модела за истраживање емпиријске реакције читалаца”,¹⁷ то јест обухватању феномена који „укључује истовремено сам текст, поглед аутора, чин читања и интеракцију између текста и читаоца”.¹⁸ Сми-сао је замишљен као слика унутар текста – она је несводи-ва на дискурс јер не представља постојећу реалност. Стога слика заиста функционише као посредник уз чију помоћ се скицира семантичко уобличавање текста.¹⁹

Суштина уметности је презентација, коју музеј као посредник доживљеног потврђује. Презентовати доживљај артефактом – ова дефиниција уметности, по Делoшу, укључује и музеј као процес презентације.²⁰ Када говори о улози музеја, Делoш понавља општа места музеологије, наглашавајући улогу емотивно-покретачког (опажајног) искуства. Традиционални музеј је био чувар слике човека, односно био је чувар идентитета и баштине истовремено. Строгом селекцијом предмета задужених за одражавање људског постао је предмет култа, речју постао је храм. Када говори о тзв. институционалном музеју, Делoш никада не пренебрегава његово одређење као храма. Ипак, музеј функционише на два различита принципа – издвајања (оно што улази у музеј се као сакрално разграничава с профаним) и припајања (све може ући у музеј, отуда детронизација музеја

14 Исто, стр. 71.

15 Исто, стр. 70.

16 Исто, стр. 70–71.

17 Према: исто, стр. 72.

18 Исто.

19 Исто.

20 Исто, стр. 77.

уметности постојањем музеја мора или ваздуха).²¹ Музеј је, дакле, отворио своја врата профаним предметима, али, како верује Делош, то нас не удаљава од тематике идентитета и нарцизма, јер музеј не престаје да манипулише сликама. Да ли је стога потребно укинути институцију музеја? Не, јер је најважнија функција музеја, оно што институцију чини легитимном, „показати или омогућити да се доживи”.²² Музеј има предност да је „институција интуитивног схватања”, верује Делош, а посетилац улази у музеј да би примио емотивне опажаје и „ако је стварно рецептиван, открива нешто друго, а не оно што је дошао да тражи”.²³ Свој радикалан отклон од Кантове концепције Делош још једном потврђује речима: „Субјекат емотивно искуство никад не доживљава потпуно свесно и не треба га мешати с врло површним уживањем или некористољубивом естетском радосћу, којима нам пробијају уши од Канта; нити с мистичном контекмпацијом, плодом сумњивог скретања које непрестано избија из религиозне екстазе”.²⁴ Овај навод је од пресудне важности за разумевање Делошове концепције музеја као медијума посредованог естетиком. Јасно је да он одбацује „површно уживање” (ма шта оно значило), али Кантов момент суда укуса, по коме је он одређен као тзв. безинтересно допадање, у Делошевој интерпретацији постаје изврнут, јер Кант има на уму постављање питања о томе да ли је нешто лепо независно од мог интересовања, то јест од „оног допадања које ми повезујемо с представом о егзистенцији неког предмета”.²⁵ Делош сецира Кантову аналитику лепог иако је свестан да Кант не оставља довољно простора за једну филозофију уметности и да је Кантов допринос историји естетике управо у промишљању категорије лепог, то јест у домену филозофије лепог. Наравно да би Хегел са својом естетиком као филозофијом уметности Делошу био много прикладнији саговорник, али тај изнуђени дијалог изостаје управо због Делошевог инсистирања на емотивном деловању, на његовој произвољности (коју он не именује, али која је имплицитна његовој концепцији). Тај наглашавани ефекат који није ни површно уживање ни мистична контекмпација не пружа довољно разлога за отклон од таквих одређења. Чуђење над Делошовим изборима у погледу естетике релевантне за разумевање музеја кулминира његовом свешћу о специфичности функције презентације/примања,

21 Исто, стр. 87–92.

22 Исто, стр. 97.

23 Исто.

24 Исто.

25 Kant, I. (2001) *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner, str. 49.

која делује као искључиво власништво музеја (за разлику од бриге сакупљања и анализирања, коју је замисливо поверити другим установама, лабораторији на пример).²⁶ Другим речима, како сам Делош исправно наводи: „Преко музеја се уметност обраћа мени”.²⁷ Нажалост, то обраћање нам, након његове интервенције, не постаје ни мало јасније. Делошова концепција, лишена семантике, не узима у разматрање могућност по којој се у музеју догађаја тумачење онога што је претходно разумевано. Он не напушта причу о естетском доживљају, премда је не излаже убедљиво. Његови саговорници су претежно теоретичари књижевности, чиме је инсистирање на omnipotentности слике (а не језика, дискурса, писма или текста), карактеристично за целокупан његов рад, у великој мери ослабљено. Оно што остаје нејасно је и Делошово опредељење за естетски доживљај, који је током историје имао различита одређења која се чак нису увек односила на иста питања, те је као такав, како Татаркјевич (Władysław Tatarkiewicz) закључује, у бити непрецизан појам.²⁸ Естетски доживљај и музеј повезује на једном месту и сам Татаркјевич када наводи: „Посетиоци музеја и путници подлежу на изглед естетској емоцији, но то је ипак, пре специјална туристичка емоција”.²⁹ Позивајући се на Мола (Abraham André Moles) и његов пример скупљача разгледница, Татаркјевич тврди да они парадоксално доживљавају осећања која су више „естетска”. На овај начин бива још једном потврђено да се појам естетског доживљаја неретко употребљава широко и непрецизно “тако да не једном обухвата све што није ни сазнавање ни деловање”.³⁰

Вратимо се сада музеологији, за коју је издејствован статус „регионалне филозофије” (Gaston Bachelard). Говорећи о односу музеј – музејско (уместо појма музеалности који је увео Страњски (Zbynek Z. Stransky), Делош бира помирљиве тонове. Дакле, не негира улогу музејског (као оног што претходи) у заснивању музеја, али ни значај искуства музеја за мишљење специфичности музејског.³¹ Зашто музеологија није наука и зашто музеј не би требало да поседује сопствену дисциплину, попут школе, затвора или болнице којима се баве само оне дисциплине које се односе на функције (нпр. педагогија, криминологија), а не на саму институцију?

26 Делош, Б. нав. дело, стр. 97.

27 Исто.

28 Татаркјевич, В. (1976) *Историја шест појмова*, Београд: Нолит, стр. 299–325.

29 Исто, стр. 323.

30 Исто.

31 Делош, Б. нав. дело, стр. 108.

Превасходно, јер не задовољава дефиниције које приписујемо науци (методе моделизације, сврсисходности и објективности).³² Није неопходно реконструисати аргументацију коју Делош износи и која одриче могућност музеологији да буде једна логија, као ни елаборацију тезе по којој је музеологија као филозофија музејског једна „метатеорија интуитивне науке о документацији“.³³

Као последњи и несумњиво најзначајнији елемент релације коју је Делош на почетку задао јавља се појам виртуелног. Он се не односи само на парадигму виртуелног музеја (коме је читава студија и посвећена) већ и на појам уметности као виртуелизације доживљеног (садржано у формули – представити доживљено преко артефакта). „Виртуелно се не супротставља реалности као оно што је могуће, већ актуелном: то је стање онога што још није актуелизовано“.³⁴ Виртуелизација је прелажење с једног артефакта на друге који су замене или, другачије речено, измештање објекта из његовог матичног контекста у неки нови контекст (Делош овде наводи Дишана као парадигму) јесте савршена илустрација виртуелног.³⁵ На овом месту се у причу о виртуелизацији уводи појам имагинарног музеја наводом: „Имагинарни музеј је, у ствари, виртуелни музеј у правом смислу речи не зато што предлаже копије уместо правих дела, већ зато што премешта и теоретизује премештање“.³⁶ Музеј је, дакле, као и уметност, закључује Делош, потпуно виртуелан, а то значи у првом реду да када говоримо о виртуелном музеју, реферирамо на музеј замена, музеј који, као и имагинарни пре њега, нема зидове и одређено место и који није ништа мање реалан од тзв. институционалног музеја. Увођењем музеја замена у поље говора о музеју чини се да смо избегли фетишизацију и сакрализацију, односно да смо довели у питање одређење музеја као храма. Делош одаје признање Малроу да управо њему дугујемо теорију неопходну процесу виртуелизације коју је он формулисао елаборирајући сродан феномен имагинарног музеја. Два се питања постављају пред онога ко промишља музеј из позиције његове наводне дружности. Прво је сугерисано самом јукстапозицијом и донекле поистовећивањем имагинарног и виртуелног музеја и гласи: која је принципијелна разлика између та два музеја, то јест уколико та разлика изостаје, који је разлог за увођење појма виртуелног музеја? Друго и најважније питање које

32 Исто, стр. 110.

33 Исто, стр. 114.

34 Исто, стр. 127.

35 Исто, стр. 137–138.

36 Исто, стр. 138.

нам изнуђени дијалог између Малроа и Делоша сугерише је: шта нам понуђени појмови сковани у сврху надилажења проблематике институционалног музеја говоре о самом музеју? Да ли превазилажење значи једино напуштање или и обухватање? Вратимо се најпре имагинарном музеју. Као што је познато, Малро је имагинарни музеј формулисао полазећи од фотографије као репродукције уметничког дела (оригинала). Историја уметности, откада је предмет изучавања специјалиста, јесте историја онога што се може фотографисати.³⁷ Могућности које нам пружа фотографија, када нам недоступна уметничка дела ставља у руке, основ је имагинарног музеја који може постојати само у нашем памћењу.³⁸ Он би могао постојати и у стварности, али преваходно обитава у нашем духу и сваки човек може да мења властити имагинарни музеј.

Малроов кључни допринос промишљању музеја пребива у његовој употреби појма метаморфозе. Музеј разликује слику ствари од самих ствари и из те специфичне разлике извлачи разлог њиховог постојања, односно музеј из те релације бива одређен као сучељавање метаморфоза.³⁹ Метаморфоза препозната као „душа имагинарног музеја“⁴⁰ означава, како је то Делош исправно уочио, процес реконтекстуализације (којој претходи деконтекстуализација). Овај механизам који представља опште место музеологије и чије је непроценљиве улоге и Малро био свестан, навео је Делоша на закључак да је сваки музеј у бити имагинарни музеј, „упркос материјалности својих збирки и својих зграда, јер је сам процес музеја процес показивања, изложбе“.⁴¹ То претварање свега у слику (Делош с правом наглашава Малроов интерес за рам, оквир слике), односно излагање, приказивање, говори у прилог тези да имагинарни музеј није некаква другост институционалног музеја, већ је његова инхеренција. Имагинарни музеј се састоји од репродукција, фотографија уметничких дела (Делош би рекао замена), дакле не-оригинала. Изостајање „материјалног присуства објекта“ је, како верује Делош, „спознајно – чак можда и интуитивно – некорисно, јер открива оно што јесте у суштини: фетиш сакрализоване уметности“.⁴² Опасности пред којима се нашао Делош покушава да избегне диференцирањем замена, то јест разликовањем аналогне и аналитичке замене. Аналогне суп-

37 Malraux, A. (1951) *Les voix du silence*, Paris: Gallimard, p. 28.

38 Malraux, A. (1974) *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, p. 104.

39 Malraux, A. (1951) *Les voix du silence*, Paris: Gallimard, p. 12.

40 Malraux, A. (1974) *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, p. 104.

41 Делош, Б. нав. дело, стр. 157.

42 Исто, стр. 163.

ституције, премда „функционишу за осећајну интуицију”, не дају никакав допринос сазнању, оне су „с музеолошке тачке гледишта, скоро само прости двојник оригинала, речју оригинал који себе не познаје”.⁴³ Оне се, дакле, од оригинала принципијелно разликују у степену несавршености увек непотпуног понављања, или неубудљивости завааравања или у простој симулацији ефекта. Аналитичка супституција (структурална или изворна) представља „скицу анализе оригинала” и сврха јој не пребива у обнављању изгледа, већ откривању склопа и логике оригинала. Сам Делош види два проблема који произлазе из употребе замена. Први се односи на примедбу по којој замена не може бити кадра да дочара оригинал који нам је, и поред фетишизације, као објекат истраживања и даље неопходан. У замени губимо од оригинала у најгорем случају његову материју, а за само истраживање важно је једино постављање у простор. Друга примедба је озбиљнија, верује Делош, јер доводи у питање емотивно дејство аналитичке замене за коју он пледира. Ова примедба убедљивије од прве сугерише неопходност повратка на аналогне замене, те је из тог разлога потребно довести у питање њену ваљаност. У ту сврху Делош наводи музеј одливака и нумеричку слику као примере интересантне и успешне синтезе аналогне и аналитичке замене и тиме, како верује, превазилази недостатак „интуитивне емотивне димензије” који се јавља када се ослонимо само на аналитичку замену на рачун аналогне. Делош је, дакле, свестан учинковитости аналогне замене која нашој интуицији „казује много више од табеле бројева или кодираног редоследа”.⁴⁴ За концепцију виртуелног музеја је ова друга примедба, како Делош исправно уочава, умногоме озбиљнија од прве. Али уколико апстрахујемо тенденцију испитивања сврсисходности виртуелног музеја, однос оригинала и замене (на који упућује прва примедба) је вишеструко проблематичан. Њим се индиректно доводи у питање и Малроова концепција имагинарног музеја. Делош је свестан да аналогна замена (фотографија уметничког дела, на пример) не доприноси сазнању. Ипак, он је не одбацује због њеног интуитивног потенцијала постизања емотивног ефекта, чиме потврђује почетно инсистирање на концепцији музеја као медијума чија сврха пребива у презентовању доживљаја артефактом. Други разлог тог неодбацивања аналогне замене би се могао пронаћи у Делошовој перманентној негацији концепције музеја као храма. Отуда је Малроов имагинарни музеј архетип Делошовог виртуелног музеја с којим дели заједничку

43 Исто, стр. 166.

44 Исто, стр. 175.

претпоставку десакрализације уметности, иако за Малроа „фотографска репродукција нимало не укида светост уметничког дела, већ га пре оснажује доприносећи истовремено начелу већег ширења демократичности и као средство симболичког присвајања уз помоћ слике”.⁴⁵ Бравурозност Делошове интерпретације Малроа се огледа у његовом бољем разумевању импликација које имагинарни музеј за собом повлачи. Премда богато илустровани примерима, Малроови написи о имагинарном музеју су недомишљени. Они имају карактер скице коју је потребно уобличити. Делошова заслуга је у томе што је раскринкао дуализам музеј – имагинарни музеј као илузоран. Сваки је музеј имагинарни музеј јер оперише сликом и своју сврховитост црпи из излагања. Али да ли се Делошови закључци темеље на ваљаним претпоставкама? Да ли је сваки музеј у бити имагинарни јер му у основи лежи принцип излагања? Да ли је могуће свођење онога излаганог? Нису ли оригинали и замене (фотографије) као диспаратни својом материјалношћу бачени у поље говора о аутентичности? Ако усвојимо славне Бењаминове (Walter Benjamin) увиде као сувисле и третирамо пропадање ауре уметничког дела у ери техничке репродуктивности (нове естетичке категорије коју уводи Бењамин⁴⁶) као немилу неминовност, шта нам остаје од музеја замена који својим темељним одређењем негира „овде и сада оригинала”? Када говори о јединствености и аутентичности (овде и сада), Бењамин уводи појам ритуала (сакрализованог) и статуса вечите недоступности (даљине) онога што је можда и близу (појам ауре). Аутентичност неке ствари је отелотворење свега што је у њој (традицијом) преносиво – почевши од њеног порекла, од њеног материјалног трајања, до онога што је чини историјским сведочанством.⁴⁷ Репродуковање, дакле, лишава човека суштинског јер „уздрмава ауторитет ствари” и тиме доводи до пропадања ауре. Уколико занемаримо егземпларну компоненту Бењаминовог есеја, која се превасходно односи на судбину филма, као драгоценост остаје његова брига за јединственост, ауратичност уметничког дела, које је, упркос својој сакралности, увек укоренењено у контекст традиције. Традиција је жива и склона изображавању и, како Бењамин верује, утемељена на ритуалу. Техничка ре-

45 Исто, стр. 163.

46 Lindner, B. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben von Lindner, B. (2006) Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, p. 236.

47 Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dritte Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, I 2, herausgegeben von Tiedemann, R. und Schweppenhäuser, H. (1974) Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 477.

продуктивност је та која доводи до еманципације уметничког дела од његовог „паразитског постојања у ритуалу”.⁴⁸ *Култна вредност* о којој Бењамин говори секуларизовањем уметности бива смењена аутентичношћу и то је оно што појам аутентичног чини једнозначним у разматрању уметности.⁴⁹ Уметничко дело своју рецепцију заснива управо на култној вредности, али не само на њој већ и на својој *изложбеној вредности*. Бењамин указује на првобитно одређење уметничког дела као инструмента у оквиру магијског ритуала истицањем његове култне вредности (када оно, дакле, није било *уметничко*), али и на његове нове функције које призива изложбена вредност. Једна од њих је поменута уметничка, која ће касније можда бити схваћена као споредна (овде Бењамин упућује на Брехтове речи о могућем напуштању појма уметничког дела услед његовог робног карактера).⁵⁰ У фотографији култна вредност бива у потпуности потиснута изложбеном вредношћу (дакле, у ери техничке репродуктивности).

Уколико занемаримо политичке конотације Бењаминовог есеја (које нису неважне), за разговор о музеју се испостављају драгоценим његови увиди о природи и статусу уметничког дела. Малроова концепција имагинарног музеја, као уосталом и Делошова концепција виртуелног музеја, не нагриза само ауру уметничког дела већ се ругајући његовој аутентичности – руга и његовом онтолошком статусу уметничког дела. То што уметничко дело може бити и роба, текст, слика или ствар (да наведемо само нека од могућих одређења) не разрешава га *природе* и баласта *уметничког*. Делош је указао на корисност замена, али и на њихову недовољност. Уметничко дело као такво нам је и даље неопходно са свим проблемима које собом носи. Јер „овде и сада оригинала” не алудира на стање непомичне првобитности, које је увек потребно реконструисати, већ напротив на историју његове материјалности, на оно што је дело *за нас*. Основни проблем Делошове концепције пребива у његовом отклону од семантике. Истина је да уметничка дела побуђују афекте, али да ли је то одређење довољно за разумевање процеса реконтекстуализације? О томе шта дела значе за нас и у каквом смо ми односу спрам њихове музејске и пред-музејске егзистенције Делош ништа не говори. Инсистирање на неоспорној важности излагања (презентације) уметничког дела код Делоша је праћено ћутањем о селекцији која јој претходи. Сваки је музеј, како је то Делош (за разлику од Малроа) до-

48 Исто, стр. 481.

49 Исто.

50 Исто, стр. 484.

бро разумео, у бити имагинарни, али не чином презентације већ селекцијом онога што подлеже реконтекстуализацији; он је један од могућих светова, да употребимо Лајбницову синтагму коју иначе и сам Делош радо користи. Као један од могућих светова који својим озбиљењем прикрива властиту сврховитост, музеј је увек храм јер овде и сада уметничког дела није доведено у питање масивним музејским зидовима. Напротив, ти зидови (селекција) много више него врата (презентација) представљају стално упућивање на свет изван музеја, свет који му је комплементаран, свет из ког он црпи властиту смисао. Из те спољашњости музеја која му увек претходи могуће је увидети да поред ауре уметничког дела постоји и аура уметничког музеја, која не може бити доведена у питање конструисањем неког њему претпостављеног, алтернативног музеја замена који би исправљао његове недостатке. Речју, потребно је напустити амбицију превазилажења музеја-храма као нежељене судбине и окренути се разумевању онога што је тим одређењем и, упркос њему, оцртано као трајни допринос нашем саморазумевању.

Истичући значај естетике и појма медијума за одређење виртуелног музеја, те бољим разумевањем Малроовог концепта имагинарног музеја (од онога што је понудио сам аутор), Делош је, уз све редукције којима је изабрао да прибегне, својом интерпретацијом допринео постављању питања о *природи* музеја, односно о ономе шта музеј јесте мимо захтева за његовим превазилажењем. Тешкоће с којима се његова интерпретација суочила могу бити превладане обогаћивањем његовог поступка семантичко-херменеутичком парадигмом, која је својим послањем увек била заинтересована за пропитивање судбине уметничког дела (у овом случају посредованог медијумом музеја), које је увек оно *овде и сада за нас*. Уосталом није ли већ Малро прогласивши непознатљиво (којим су „обухваћени смрт, смисао и порекло живота, жртва, окрутност“) за „бога имагинарног музеја“ пред њега поставио више пута понављани *захтев за постављањем питања*, „без кога имагинарног музеја не би било“?⁵¹ Нисмо ли доктрином постављања питања загазили у бескрај херменеутике? У сваком случају смо га призвали.

ЛИТЕРАТУРА:

Баумгартен, А. Г. (1985) *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, Београд: Бигз.

Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dritte Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, I 2, he-

51 Malraux, A. (1974) *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, pp. 221, 237–238.

erausgegeben Von Tiedemann, R. und Schwerpenhäuser, H. (1974)
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Делош, Б. (2006) *Виртуелни музеј*, Београд: *Clio*, Народни музеј.

Грубор, Н. (2012) *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*,
Београд: Плаго.

Kant, I. (2001) *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner.

Lindner, B. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben Von Lindner, B. (2006) Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Malraux, A. (1974) *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard.

Malraux, A. (1951) *Les voix du silence*, Paris: Gallimard.

Татаркјевич, В. (1976) *Историја шест појмова*, Београд: Полит.

Bojana Spasojević

University in Belgrade, Faculty of Philosophy –
Museology and Heritology Centre, Belgrade

MALRAUX AND DELOCHE –
A CONVERSATION ON THE MUSEUM

Abstract

This paper is dedicated to posing questions arising from contemplating the concepts of imaginary and virtual museums. Since a virtual museum, as interpreted by Deloche, primarily represents an imaginary museum (as defined by Malraux) it is necessary to establish a relation between these two similar concepts and point to their potential importance for understanding the museum as such. By implicit rejection of the distinction between museology and new museology for being futile in solving museological antinomies, this paper fully submits to the contemplation of the museum and its disciplinary definitions from the position of Deloch's interpretation of museology as a "philosophical discipline".

Key words: *imaginary museum, virtual museum, Bernard Deloch, Andre Malraux*