

---

# Diskurz muzeja, podvojitve v perceptivnem polju

Darko Štrajn

Termin »diskurz« je iz strukturalistične semiologije že davno proniknil malodane v vsakdanjo govorico, kar pa ne pomeni, da ni ohranil svoje relevance kot znanstveni pojem. Tu imam kajpada v mislih pomen »znanstvenosti«, kakršno poznamo v pomembnem delu sodobnejše humanistike, utemeljene z reflektivno epistemologijo, ki upošteva kompleksnosti jezika in vozlišča pomenov v spajanju različnih logik in zvrsti vednosti. *Muzej* ni samo termin. Na vprašanje o tem, kaj (vse) je muzej, je mogoče odgovoriti dokaj hitro, če mislimo samo na definicijo ustanove, v kateri organizirajo, sistematizirajo, klasificirajo, artikulirajo in interpretirajo kolektivni spomin. Vse te dejavnosti so neizbežno »intencionalne« in so lahko raznoliko usmerjene, pri čemer naj, zato da bo bolj jasno, na kaj merim, omenim ekstremni primer razstave *Entartete Kunst* od 19. julija do 30. novembra 1937 v Münchnu. Kot je znano, je ta razstava reorganizirala, na podlagi nacistične ideologije sistematizirala in klasificirala takratno sodobno umetnost po rasističnih kriterijih in hkrati ponudila tendenciozno interpretacijo umetnosti, kar je zrcalil že sam naslov razstave. Komisija pod vodstvom Adolfa Zieglerja je poskrbela za to, da so bile ključne smeri slikarstva 20. stoletja (ekspresionizem, dadaizem, kubizem, *Neue Sachlichkeit*, nadrealizem) razglašene za degenerirane. Dela, ki so jih *izpostavili* na tej famozni razstavi, so nabrali po takrat delujočih galerijah po Nemčiji, kar pomeni, da so z razstavo takratnemu še obstoječemu kulturnemu občinstvu signalizirali novi *Zeitgeist*, novo realnost totalitarne dominacije, ki je zajela tudi, kot bi danes rekli z Jacquesom Rancièrjem (2000), estetski režim.

V primerih, ki me tu bolj zanimajo, namreč v primerih bolj poudarjenega vprašanja širše dojete umetnosti, je časovna perspektiva manj gotova kot v

primerih muzejev različnih zgodovin ali tradicij; lahko je celo tudi obratna od perspektive preteklosti, saj umetniške invencije pogosto intervenirajo v mentalne konstrukte v koordinatah prihodnosti, kar je izvedljivo z metonimičnimi gestami. Le-te »prestavljajo« sam okvir predstavitve eksponatov tako, da predelajo, reinterpreterirajo in subvertirajo reference preteklosti ter sedanjosti. To se lahko v specifičnih primerih zgodi v novih presenetljivih, provokativnih ali plemičnih muzejskih interpretacijah estetskih, zgodovinskih in kakorkoli že vrednostnih, »dekonstruktibilnih« umetniških pojavov tudi starejše umetnosti. Dojemanje muzejskih postavitvev kot diskurzov je v muzejski dejavnosti že ponotranjena sestavina postavljanja razstav in je prav tako sestavina opredeljevanj v teoretskih in kritičkih odzivih na različne postavitve. Takšno razumevanje danes niti ni več posebno novo, pa hkrati tudi še ni izčrpalo svojih epistemoloških potencialov in – kot bom skušal prikazati v nadaljevanju – ima zelo verjetno še veliko odprtih problemov na različnih segmentih družbeno-muzejskega kompleksa in zagotovo, ne nazadnje, na področju muzejske pedagogike.

### **Transformacije umetnosti in pedagogike**

Ko torej govorimo o muzejih, galerijah in drugih podobnih prostorih razstavljanja umetnosti, v različnih stopnjah in formah pa tudi o razstavljanju česarkoli, ni lahko na hitro na splošno definirati in spraviti na skupni imenovalce vsega, kar se prikazuje v prostorih omenjenih ustanov. Te omogočajo afirmacijo estetske, politične in vsakršne idejne pluralnosti ter mnogoznačnosti, ki pa delujejo tako, da izpostavljajo specifičnost, singularnost – nekaj, kar pač »lovi« – in potencialno ujame pogled, sem in tja v zadnjem času tudi kak drug čut (voh, sluh, okus). »Specifičnost razmerja, ki se vzpostavlja znotraj neke galerije, je namreč v tem, da ima vsaka podoba (ki je izvorno sama po sebi določena entiteta) kot ‚ozadje‘ celoto vseh ostalih slik, in da lahko deluje enkrat kot ‚figura‘, drugič pa kot ‚ozadje‘.« (Tavčar, 2007: str. 169.) Ta ugotovitev napotuje k temu, da se o dogajanju v muzeju ali galeriji ne moremo izrekati z enim samim pojmom, češ da gre za *razstavo*, nemara za *nastavljanje* čutnih objektov kantovsko definiranemu nezainteresiranemu zaznavanju, kajti vsa pluralnost razpostavljanja umetniških objektov v prostorih, kakršni so muzeji, galerije ali, denimo, predzverja različnih stavb, kot so banke, hoteli ali tudi javni parki, ki privzamejo funkcijo galerije, se odvija v procesih perceptivnih podvojitvev. Kar je *izpostavljeno* v razstavnem prostoru, je neizbežno ujeto v shemo zapletene komunikacije v odnosu subjekta in objekta. »Klasičnega« pretvarjanja, da je v muzeju postavljen ali obešen na steni objekt, ki s to postavljenostjo dobi ne samo »objektnost«, ampak estetsko ali vrednostno

objektivnost, že dolgo ni več, kakor tudi skoraj ni več tiste konservativne umetnostne zgodovine, ki je v danem *estetskem režimu* (Rancière, 2000) tako pretenzijo podpirala. Polje vednosti, ki ga je opredeljevala umetnostna zgodovina v svoji vsekakor veličastni tradiciji, se je najbolj odločilno preoblikovalo v šestdesetih letih 20. stoletja, nato pa je sledilo nezaustavljivo dogajanje, ki mu z dobrimi razlogi ne bi rekel »razvoj«. To dogajanje je brez dvoma temeljilo na vzajemno podpirajočih se revolucijah v družbi in umetnosti, se je pa kot tako tesno prepletalo s transformacijami v omenjenem polju vednosti, glede katerega Jure Mikuž pristaja na danes široko sprejeto poimenovanje »študije vizualne kulture«. Mikuž (2011: str. 118) navaja že precej nesporne ugotovitve, da se je to polje oblikovalo na »presečišču psihoanalitičnih in medijskih diskurzov«. Ni pa ostalo samo pri tem, saj se je »širilo na razne manifestacije optičnih izkušenj ter na vse različice vizualnih praks«. Vsekakor ni mogoče ugovarjati, da je na procese formiranja tega polja vednosti, praks in raziskovanja »vplivalo jezikoslovje v najširšem smislu in novi filozofski, sociološki ter antropološki pogledi na problematiko reprezentacije (v najširšem, diskurzivnem smislu prikaza, predstavitve)«. Končno je to dogajanje proizvedlo novo umetnostno zgodovino:

»Poleg ožje likovne umetnosti so raziskave zajele še arhitekturo, fotografijo, film, televizijo, video, nove medije, reproduktivnost, virtualnost, digitalnost, muzeje, galerije in druge arhive oziroma načine hranjenja podob, hipertekstualnost, medmrežje, multimedialnost, instalacije, performans. Tako se je uveljavilo tudi obravnavanje podob, ki izgublajo telesno konkretnost nekdanjih podob objektov, z vsemi posledicami, ki jih to prinaša, od trženja in hranjenja do fetišizma in čaščenja. Z epistemološko nujno interdisciplinarnostjo so nove študije prispevale k ukinjanju tradicionalne delitve na visoko in nizko umetnost ter vzpostavile drugačna pojmovanja odnosov med podobo in besedilom.« (Mikuž, 2011: str. 18.)

Niz sprememb, ki ga navaja avtor, bi bil še popolnejši, če bi ga nadaljeval tudi s takima področjema, kot sta vzgoja in izobraževanje. Zaradi utilitarnih edukacijskih in odločevalskih (političnih) teženj, okrepljenih še posebej v obdobju strukturno vsiljene finančne krize po l. 2007 je na stopnjah splošnega izobraževanja mogoče opaziti sorazmerno nenaklonjenost »preveliki« udeležbi umetnosti v šolskem kurikulumu. Ni dvoma, da so te transformacije že vplivale na učne vsebine in prakse.

Umetniški muzeji so v sploh ne tako kratki tradiciji funkcionirali na podlagi taksonomij umetnosti (zvrsti, šole, trendi, posamezna »velika imena« ...) ali konstrukcij zgodovinskih evolucij. V obdobju, ki ga

(po mnenju prevelikega števila avtorjev, da bi jih bilo smiselno navajati) opredeljujeta Foucaulteva teoretska intervencija in hkratni velikanski razcvet muzejev, pa so prevladali koncepti diskontinuitete, preloma in dekonstruktivnega dialoga z zgodovino. Glede na to je mogoče reči, da je morda šele pravkar nastajajoča novejša muzejska pedagogika produkt tako aktivnosti muzejev kot akterjev v izobraževalnih institucijah. »Učenje v muzejih je potencialno bolj odprto (*open-ended*), bolj individualno usmerjeno, bolj nepredvidljivo in bolj sprejemajoče za večkratno raznolike odzive, kot je v prostorih formalnega izobraževanja, kjer je to, kar poučujejo, usmerjano z od zunaj določenimi standardi.« (Hooper-Greenhill, 2007: str. 4-5.) Iz razprave Hooper-Greenhillove pa sicer lahko povzamemo, da pedagogika v »post-muzeju« še zdaleč ni že dokončana in da jo bolj določajo odprta vprašanja kot že utrjene prakse in metode. Upošteva je, da je bila zadevna knjiga napisana tik pred izbruhom finančne krize, ki je upočasnila in tudi preusmerila spremembe v javnih šolskih sistemih na škodo humanistike, je mogoče trditi, da v tem pogledu ostajamo pri istem: »/.../ odnosi med idejami devetnajstega in enaindvajsetega stoletja o izobraževalnih smotrih in muzejski pedagogiki v kontekstu analize sodobnih edukacijskih dosežkov /.../ sugerirajo, da potrebujemo nove načine artikulacije edukacijskih vrednosti muzejev, ki zaznavajo premike in kontinuitete, ki so značilne za postmoderno« (ibid.: str. 201). Razlogov za to, da so se potrebe po »novih načinih artikulacije« sploh pojavile in seveda sprožile raziskovanja, eksperimentiranja in odzive med kuratorji, kustosi in seveda umetniki, ni mogoče opredeliti prav na kratko, vsekakor pa je bila teorija diskurza muzeja med ključnimi dejavniki vznika omenjenih potreb. »Preprosto« poučevanje o »pravilnem« razumevanju umetnosti v muzejih, galerijah in drugih prostorih je glede na pluralnost estetskih koncepcij, glede na strategije samih umetnikov v sodelovanju ali polemiki s kuratorji, teoretiki in družbenimi avtoritetami, vse bolj nemogoče (če je kajpak sploh kdaj tako poučevanje res bilo mogoče) in se mora soočati z razsrediščenji subjektivnih pozicij, ki jih »povzroča« omenjeno delovanje muzejev in umetnikov.

### Izpostavitve

Kaj je torej diskurz muzeja? Raba termina je razvidno metaforična in tudi ne bi mogla biti drugačna, kot zatrjuje tudi sama njegova zagovornica. Mieke Bal, ki je namreč ena od utemeljiteljic koncepta *diskurza muzeja*, postavlja v izhodišče svoje obravnave pojem izpostavitve (*exposure*), pri čemer se sklicuje na grški glagol *apo-deik-numai*, ki ni povsem enoznačen in lahko pomeni »javno predstaviti« ali »javno demonstrirati«. Da pri uvedbi pojma *izpostavitve* ne gre za pojmovno kaprico, se izkaže v njeni utemel-

jitvi, po kateri » subjekt objektivira, izpostavlja samega sebe kot objekta; to naredi izpostavitve za izpostavo sebstva« (Bal, 1996: str. 2). Diskurzivno delovanje muzeja Mieke Bal torej povezuje s posebno gesto *izpostavitve*: »Diskurz, okoli katerega nastajajo muzeji, in ki definira njihovo primarno funkcijo, je *izpostavitve*.« (Ibid.) *Izpostavitve*, ki je proizvod omenjene geste, vsebuje »prikriti« imperativ, namreč usmerjanje obiskovalčevega pogleda, kateremu tako sugerira, ne samo, naj objekt *po-gleda*, ampak obiskovalcu tudi sugerira, da »nekaj je takšno« (kot »nekdo« trdi, da je). Gesta *izpostavitve* torej vključuje »epistemično avtoriteto«. Kot sem omenil v uvodnem fragmentu tega besedila, je taka »avtoriteta« v najbolj brutalnem pomenu besede lahko politična ali oblastna (s primesmi »pedagoškosti«) kot v primeru razstave *Entartete Kunst*. Seveda pa je »normalna« epistemična avtoriteta v muzejih praviloma bolj verodostojna, vsekakor pa neizbežno v svojih *izpostavitvah* zavzema stališča, ki že dolgo niso več izključno »estetska« in odražajo kompleksne interakcije med dejavniki, ki participirajo v oblikovanju konceptov razstav. Pri tem ni nepomembno to, da je diskurz muzeja javni diskurz.

Ponovimo vprašanje še enkrat: Kaj je torej diskurz muzeja? Odgovor, ki ga najdemo pri Mieke Bal v zgoščeni obliki, pojasnjuje, kako je o diskurzu muzeja mogoče govoriti tudi zaradi transformacij, ki sem jih omenil v prejšnjem razdelku. Muzejske *razstave* v predhodnem obdobju bi povsem lahko obravnavali s podobno metodologijo, toda to, da se je pojem diskurza plasiral v polje *izpostavljanja* eksponatov in hkrati dešifriranja njihovih pomenov v določenem času, namreč v dobi postmoderne, ni neko nevtrarno dejstvo. To dejstvo ima veliko opraviti s konstitucijo percepcije in družbene vloge umetnosti. Nadaljevanje pojasnjevanja vzrokov in učinkov teh sprememb bi nas vodilo v dialog s sociologijo, ekonomijo, politiko in kajpada antropologijo.

Tudi dokler ostajamo na bolj abstraktni pojmovni ravni in ne govorimo o posameznem muzeju ali o posameznih *izpostavitvah*, se nam izkaže, da je (v posrednem pomenu besede) muzejska dejavnost pridobila manifestno »formo« diskurza v interakcijah s svetom zunaj muzeja. »Umetnine ni bilo več mogoče presoјati na podlagi same njene imanentne ureditve čutne in konceptualne determinacije, ampak je bilo treba v pojasnjevanje (razumevanje in tudi doživljanje) vključiti zapleteno mnoštvo obkrožujočih potencialnosti kulture in družbe, to je kontekstualnih determinacij.« (Šuvaković, 2012: str. 30.) Eden izmed vidikov teh interakcij je bila tudi prelomna (post)strukturalistična semiologija, ki je razvila in hkrati izluščila pojem diskurza iz okvira lingvistike in močno razširila njegove rabe. Ekspanzija medijev je drugi del te kompleksne enačbe.

»Diskurz' tu ne pomeni še ene jezikovne invazije; nasprotno, raba takega termina za analizo muzejev terja ,multimedializacijo' samega koncepta diskurza. Diskurz vključuje sestavo epistemoloških navad, omogoča in predpisuje načine komuniciranja in mišljenja, ki jih lahko rabijo tudi drugi, ki sodelujejo v diskurzu. Diskurz ustvari podlago za intersubjektivnost in razumevanje. Sproža epistemološke drže. Prav tako vključuje neraziskane domneve o pomenu in o svetu. Jezik je lahko del medija, uporabljenega v diskurzu in ne obratno.« (Bal, 1996: str. 3).

Če to dojamemo dosledno, gre za to, da muzejske *izpostavitve* obravnavamo *kot* diskurz, hkrati pa se je treba zavedati, da *so* diskurz zato, ker *so organizirane* kot diskurz. V razpravah o tem diskurzu tako kot, denimo, pri Aleidi Assmann (1988), najdemo ugotovitve o tem, da je zaznavanje reči drugačno, kot je zaznavanje teksta, kar pomeni, da se pri tem zaznavanju (branju) kaže naučiti in vaditi *Lange Blick*, »dolgi pogled«. Mieke Bal nadalje na splošni ravni svojo teorijo muzejskega diskurza specificira glede na udeležbe v komunikaciji, v središču katere je dihotomija subjekt/objekt. *Izpostavitev* je, kot poudarja avtorica, *konstativ*. To je pomemben poudarek, saj je za potrebe analize treba razlikovati med konstativom in performativom glede na Austinovo opozicijo, ki utemeljuje njegovo filozofijo vsakdanjega ali navadnega (*ordinary*) jezika. Kot bomo videli v nadaljevanju, pa ima navedena identifikacija muzejsko izpostavljenih objektov daljnosežne posledice, ker s svojo »degradacijo« objekta muzejske *izpostavitve* z ravni performativa na raven konstativa opredeli iluzoričnost subjekta, ki naj bi po klasičnih estetikah bil vpisan v razstavljeni artefakt.

Dvojna *izpostavitev* (*double exposure*) pa je mogoča v obliki komunikacije, ki jo bom poimenoval epistemični trikotnik, saj jasno evocira »formulo« semantičnega trikotnika.<sup>1</sup> Tega poimenovanja ni opravila Mike Bal, ki pa je zapisala, da »na izpostavitvi ,prva oseba', izpostavljaavec, pripoveduje ,drugi osebi', obiskovalcu, o ,tretji osebi', razstavljenem objektu, ki pa ne sodeluje v pogovoru« (Bal, 1996: str. 3–4) in je s tem pravzaprav neizrecno evocirala idejo semantičnega trikotnika. Konceptualizacija muzejske dejavnosti kot diskurza omogoča še drugačno obravnavo, v kateri se izkaže, da epistemološko opredeljene relacije niso »čiste«, zunaj kontekstov, predvsem pa *ne* neodvisne od razmerij moči in oblasti.

1 To poimenovanje seveda ni moja izvirna ideja. Ko je govora o semantičnem trikotniku, na splošno kot izvirnega avtorja ideje navajajo Aristotela (drugo knjigo *Organona*), sicer pa velja, da sta shema strukture pomena, znane kot »semantični trikotnik«, oblikovala Ogden in Richards l. 1923. »Med simbolom in referentom ni drugega relevantnega odnosa kot indirektnega, ki sestoji iz tega, da ga nekdo uporabi za to, da zastopa referenta. Simbol in referent nista neposredno povezana /.../, ampak samo posredno preko dveh stranic trikotnika.« (Ogden, Richards, 1989: str. 11–12.)

Ko je to nekoč postalo jasno, da namreč *javnih* dogajanj v oblikah *izpostavitvev* – upošteva, da so kulturne manifestacije ene izmed dejavnosti javnih razkazovanj (*display*) – ni mogoče odšteti iz razmerij moči in oblasti, so Foucaulteve študije postale okvir razlaganja transformacij v polju muzejskih praks.

»Muzeji so nekoč zapirali objekte med svoje zidove, toda v devetnajstem stoletju so se njihova vrata odprla širokemu občinstvu – pričam, katerih navzočnost je bila tako bistvena za prikazovanje oblasti, kot je bilo pred tem prikazovanje ljudi v spektaklu kaznovanja v osemnajstem stoletju. /Muzeji so torej/ institucije, ne zaprtosti, ampak prikazovanja, ki tvorijo kompleks discipline in razmerij moči, katerih razvoj bi bilo bolj plodno zoperstaviti kot vzporejati s formacijo Foucaultevega zaporniškega arhipelaga.« (Benett, 1988: str. 73.)

Dejstvo, da se je »odpiranje« muzejev odvijalo vzporedno z nastajanjem zaporniških sistemov, je treba upoštevati s stališča genealogije institucije muzeja. »Na določenih točkah se /oba procesa/ vzajemno prekrivata in odvija se prenašanje pomenov ter efektov med njima.« (Ibid.: str. 74.) Če ne sledim še naprej zanimivi in utemeljeni Benettovi analizi, lahko vendarle sklenem, da je vpetost muzejske institucije v razmerja, ki jih generira strukturirajoča sila oblasti, določujoča in pomembna tudi za tvorbo diskurza *izpostavitvev*. Če so v sistemu nadzora, ki ga na koncu koncev najbolj konkretizira zaporniški sistem, muzeji skupaj z drugimi institucijami discipliniranja od oblasti dobili svoje posebne naloge v delovanju kulturnih tehnologij, je bila njihova prvotna naloga obrniti pogled nadzora, opredeliti delovanje gledanja (*gaze*) glede na nadzor. V muzeju gledanje postane agens samo-discipliniranega občinstva, ki mu klasična estetika (ko gre za umetnostne muzeje) predpisuje delo na kultiviranju okusa. S tem determinirano polje pogleda pa se sčasoma tudi transformira in služi za kontekst reagiranja umetnosti tako, da se ta postavi v razmerju do oblasti (tudi razpršenega nadzora) v množstvu drž, med katerimi so najbolj opazne subverzivne, provokativne in politično izrecne postavitve. Koliko so le-te dosegle vrhunec v času avantgard in poznejšega modernizma, koliko se bližamo novi meji v razumevanju subjektno-objektnega razmerja v *prostoru* muzeja, koliko so muzeji, morda tudi znova v prenovljenih kulturnih tehnologijah v okviru kapitalističnega globalnega trga, redifinirani glede na svojo izvirno nalogo sodelovanja v kompleksnem sistemu nadzora nad spoznavanjem itd., so vprašanja, ki presegajo moj namen v tem članku. Se pa ta vprašanja kažejo tudi v dilemah sodobne umetnosti in v njenih težavah v danem tržnem sistemu »vrednotenja«. Muzejska pedagogika se kajpak ne more povsem izvzeti iz vseh teh kompleksnih determi-

nacij, iz katerih bi za najbolj visoko zavestnega učitelja umetnostne vzgoje (ali katerekoli druge vzgoje, ki se more odvijati v muzeju) lahko vzniknile ne samo estetske, ampak tudi etične dileme.

V omenjeni knjigi Mieke Bal obilno demonstrira različne rabe teorije, temelječe na njeni konceptualizaciji muzejskega diskurza. V dialogih z aktualnimi disciplinami, ki jih je sama v sodelovanju s kolektivom Amsterdamske šole analize kulture (ASCA) povezala v specifično inačico interdisciplinarne teorije kulture, je preučila izbrane muzejske *izpostavitve*, analizirala posamezna umetniška dela glede na njihovo *izpostavljenost* v muzejih in se osredotočala na diskurze etnografskih razstav. Naj za primer omenim njeno obravnavo poskusa kritične razstave na temo fotografij domačinskih afriških žensk in dekliv iz kolonialnih časov v poglavju *A Postcard from the Edge* (Razglednica z roba). Razstava je bila mišljena kot kritika »belskega moškega kolonializma«, čigar pogledu (fotoaparata) se kaže seksualna razpoložljivost črnk na fotografijah. Ta mešanica kolonialnega in seksističnega pogleda se neizogibno »ponovi«, ko so fotografije uvrščene v razstavo. Čeprav se je kurator razstave Raymond Corbey postavil kot kritik s stališča teorije postkolonializma, je v analizi Balove na podlagi njene metodologije branja muzejskega diskurza postalo jasno, da »se kritik ne more izogniti temu, da je izpostavitveni dejavnik (*agent*)«. Njena določitev pravzaprav paradoksnega položaja, v katerem se znajde »izpostavitveni subjekt«, presega pomen določitve partikularnega primera: »Lahko razstavljáš in /hkrati/ kritiziráš, toda sama gesta razstavljanja (*showing*) je konstativ in nima modalnih kvalifikacij: ne more reči ‚ne‘ svojemu lastnemu objektu.« (Bal, 1996: str. 197.) Kuratorjeva kritika je bila zapisana v katalogu in spremnih besedilih ob *izpostavljenih* fotografijah in analiza v zadevnem poglavju se ukvarja z vsem tem in nekoliko tudi s širšim kontekstom zunaj same razstave. *Diskurz muzeja* je torej vedno »besedilo«, ki se v shemah, kakršen je semantični (epistemični) trikotnik, sklicuje na realnosti, iluzije, podobe, dogajanja, stanja, institucije ..., skratka na kulturne korelate *zunaj* muzeja; iz te zunanosti pa prihajajo tudi obiskovalci. Diskurza muzeja brez opore v akademski interdisciplinarnosti torej kratko malo ni. »Performiranje interdisciplinarnosti v muzeju izpostavlja, preiskuje in kritizira meje, ki obstajajo med disciplinami in umetninami zato, da bi vzajemno povežalo akademsko znanje z znanjem muzeja in z izkušnjami sveta.« (Garioian, 2001: str. 245.) Umetniški eksponat, ki je izpostavljen v muzejsko diskurzivnem kontekstu, je postavljen v razmerje med zunanostjo in notranostjo (muzeja) in je neizbežno konstativ, ker je z gesto kuratorja dejanje v odnosu z »besedo« (objektom) naloženo subjektu – tretjemu členu v epistemičnem trikotniku in torej objekt ne more igrati vloge performativa.



## Konec umetnostne zgodovine?

Najbrž tudi iz mojega opisovanja diskurza muzeja ni težko razbrati njegove konstitutivno vsebovane geste sprotne aktualizacije in s tem neizogibnega učinka dehistorizacije v njegovem delovanju. Teorija diskurza muzeja, ki lahko deluje tudi kot metodologija, je torej v enem svojih določil – namreč v obravnavi *izpostavljenih* objektov kot konstativov – antiteza umetnostne zgodovine. Ta bi se težko odrekla diahronistični metodologiji in retoriki »razvoja« umetnostnih slogov, opisovanja značilnosti posameznih umetnostnih obdobj in del velikih kanoniziranih umetnikov. Iz diahronističnega pristopa, na hitro povedano, tako izhaja »iluzija« performativnosti umetniškega dela, utemeljena na ideji *subjekta* kot avtonomnega agensa, s kakršnim je osrediščena tudi klasična estetika vse do Adorna. Teorija diskurza muzeja je v svoji naravnosti k aktualizaciji pomenov umetnosti in drugih objektov muzejskega *izpostavljanja*, s kar konstitutivnim integriranjem metode dekonstrukcije, vsekakor bolj usmerjena k oblikam interpretacije, ki jim je ljubši sinhroni pristop. Nič novega ne bom povedal, če ob tem še ugotovim, da se umetniški in vsakršni drugi (antropološki, folklorni, industrijski in tem podobni) eksponati v »razsrediščnem« pogledu, ki ga formira teorija diskurza muzeja, vse bolj izenačujejo tako glede na pozicije v perceptivnem polju muzejske *izpostavitve* kot tudi v refleksivnih artikulacijah analiz, generiranih v tem polju. Kot ugotavlja Šuvaković (2012: str. 29–30), je izvire dehistorizacije v študijah kulture mogoče iskati v transformacijah in dogajanjih same umetnosti v šestdesetih in sedemdesetih letih s posebej vidnim prispevkom konceptualne in potem neokonceptualne umetnosti: »Zamenjava diahronega s sinhronim je v postmodernih teorijah izvedena s projekcijo ‚časovnih osi‘ ter ‚časovnih trajektorij‘ v prostorske zemljevide, to pa pomeni mreže znotraj odnosov sodobnosti.« (Šuvaković, 2012: str. 29.) Kar je bilo po Badiouju mogoče identificirati kot *dogodek* na področju umetnosti, namreč *performans*, je pomenilo na ravni forme popolno transformacijo, ki je v nekaj potezah na različnih umetniških področjih, od glasbe do filma, vpeljala povsem nepričakovane parametre umetnosti, ki jih tudi muzeji niso mogli ignorirati. Ta *dogodek* se je ujemal s podobnimi nepričakovanimi novostmi na drugih področjih v šestdesetih letih: »/.../ v politiki Revolucija; v ljubezni erotična osvoboditev, v umetnostih performans; in v znanostih epistemološki prelom« (Badiou, 2008: str. 381). V svet, kakršen je obstajal pred prelomom emblematičnega maja 68, je potemtakem vdrlo nekaj, česar družba in kultura tega sveta nista pričakovali in tudi nista mogli pričakovati. Če si dovolim zelo hipotetično posploševanje, bi lahko rekel, da se je svet kako dobro desetletje in pol po drugi svetovni vojni stabiliziral in se je kazal kot

predvidljiv, obvladljiv, načrtovan, progresiven, ker se je tako, med drugim, množično-psihološko moral zdeti v prvih dveh desetletjih po največji katastrofi v zgodovini, ker je, ne nazadnje, tak svet bil objekt množične kolektivne želje. Spremembe je bilo mogoče misliti predvsem kot razvojni napredek ali kot (jedrsko) katastrofo konca sveta. »Znotraj konstruktibilnega univerzuma je nujno (ni pa tako odločeno), da dogodek ne obstaja.« (Badiou, 2005: str. 305.) *Dogodek* je torej razsul »konstruktibilni« univerzum in s tem je na umetniškem področju muzeje soočil s sodobnostjo, ki je celotno umetniško polje opredelila kot dogajanje, ki se kot tako manifestira tudi v muzeju, četudi je tam *izpostavljeno* kot pravkar minulo. Tako, kot je po Derridaju (1998) obveljalo, da je pisava predhodna govoru, je v zadevnem času izbruhov dogodkov teorija anticipirala družbene prakse in ena izmed njih je bila tudi umetnost. »Celokupna aparaturna teoretskega ukvarjanja z umetnostjo je bila premeščena z umetniškega dela na kulturalni kontekst, kot na kulturalno, potem pa družbeno prakso. Izgubljanje zgodovine je bilo učinek, nujni učinek vzpostavljanja *liberalnega* principa nad koncepcijami zapletenih zgodovinskih razvoj/revolucij, emancipatorskih projektov ali izpolnjevanja zgodovinskih teženj.« (Šuvaković, 2012: str. 29.)

Kaj vse še lahko pomeni »dehistorizacija«? Umetnostna zgodovina v pomenu discipline, ki se ukvarja z likovno umetnostjo, je vključena v »igro«. Četudi je jasno, da vsako teoretsko ukvarjanje z umetnostjo črpa iz umetnostne zgodovine, pa je ta predmet ne samo novih interpretacij, ampak vrste dekonstruktivnih pristopov, aktualizacij in vsakršnih prevrednotenj. Kot smo se poučili pri Šuvakoviću in še prej pri Mikužu, so v njeno polje vdrle nove discipline in interdisciplinarne kombinacije disciplin, kot so študije vizualne kulture, ki se naslanjajo na tradicijo semiotike in s tem favorizirajo sinhronijo nasproti diahroniji. Teorija diskurza muzeja vstopa v to kontekstualnost tako, da jo poudarjeno upošteva, vsekakor pa je ne zrcali na pasiven način. Poenostavljeno rečeno, delo umetnostne zgodovine, ki ugotavlja »umetniško vrednost«, le-to vključuje v muzejsko dejavnost kot samo eno izmed determinant, ki tipično opredeljuje naracijo vsake posamezne razstave. Gotovo je pri tem treba upoštevati velike razpone razlik med muzeji, galerijami in posebnimi umetniškimi »dogodki« velikega formata kot, denimo, Bienale v Benetkah ali letni sejmi umetnosti v Baslu ali po Evropi »potujoča« Manifesta. Veliki in/ali še posebej »elitni« muzeji in galerije narekujejo nenapisana pravila, proizvajajo »trende«, ki jih manjši muzeji in galerije prevajajo v lastne kontekste in se jim sem in tja upirajo ali jih kritizirajo. Družbeni kontekst, ki ga označujejo mediji, digitalizacija in poglobljanje družbenih neenakosti sprevačajo prvotni prevrat v oblikovanju muzejskega diskurza v šestde-

setih letih. Očitno prevladovanje neoliberalne ideologije in korelativnega ekonomskega sistema, ki se skuša nevtrarno poimenovati za tržnega, odreja tudi muzejem prostor delovanja.

»V neoliberalni družbi poglobljenje sega na vsa področja. Tudi področja, kot so zdravje in družbeni odnosi, ideje in logika, identiteta in spol, umetnost in kultura, so vse bolj obravnavani v ekonomskih terminih. Umetnost pomeni Damiena Hirsta, Jeffa Koonsa in zelo drage luksuzne ter popistične /poppish/ igrače v ‚ludo-kapitalizmu‘. V sodobnem svetu identiteta pomeni trendovski izgled, idealno človeško bitje pomeni samo-sproducirano telo, v znanosti in tehnologiji dolgočasno govoričo inovacije, teorija pa kot oglaševalska govoriča začenja nadomeščati mišljenje.« (Karttunen, 2013: str. 182.)

Podobnih kritičnih opisov bi lahko našli še veliko v aktualni teoretski literaturi, ki se pretežno identificira s položajem umetnosti in umetnikov in skuša misliti vzporedno z njimi dileme umetniškega delovanja. Medtem ko vodilne galerije v skladu z uveljavljenim zvezdniškim sistemom uporabljajo posamezne umetnike za komercialne vabe, neredko v dvojni izpostavljenosti afirmirajo umetnike provokatorje, nastrojene proti globalnemu režimu. To pomeni, da se vseeno še odvijajo vsakršni alternativni in subverzivni akti *izpostavljanja* artefaktov. Prav zato je teorija, ki je nedvomno nastala v odnosu zrcaljenja danih dogajanj v muzejskih praksah, neumno rečeno, potrebna. S stališča teorije diskurza muzeja je mogoče razvijati strategije čitanja sporočil medijskih *izpostavitvev* v kontekstih, razbirati pomene iz prostorskih odnosov med artefakti, saj na primer zaporedje *izpostavljenih* objektov praviloma signalizira singularno sintakso in tako sugerira specifično gibanje po muzeju. Pojasnjevalni zapisi ob objektih, prispevki v katalogih, načini, kako so »izpripovedovane« biografije umetnikov – vse to in še marsikaj, kar nisem omenil, se v zrcalu teorije diskurza muzeja kaže v *dvojni izpostavljenosti*. Gre za dvojnost v gesti *izpostavitve*, ki po Mieke Bal hkrati usmerja pogled in sugerira, kaj neki objekt je, pri čemer gre v tej podvojenosti istočasno za vizualno razpoložljivost in za učinkovanje epistemološke avtoritete. Ta podvojenost pomeni tudi posledično *podvojenost v perceptivnem polju* in po mojem ne more izključevati refleksivne reakcije v tretjem členu epistemičnega trikotnika. Gre za gibanje, ki ni krožno, ampak poteka po linijah pogledov. Z vsake točke virtualnih dialogov muzejske »pripovedi« je mogoče vračunati »vrnjeni pogled«, kar nas kajpak spomni na znamenito Lacanovo opredelitev učinka anamorfoze v znanem enajstem seminarju (Lacan, 2010), ponazorjene s pomočjo Holbeinove slike *Ambasadorja* (1533). Ker so teorije (med katerimi je tudi menda med umetnostnimi zgodovinarji nepriljubljena

teorija diskurza muzeja), formulirane po *dogodku* performansa, z dogajanjem sodobne umetnosti z roko v roki muzejske prostore pretežno podredile dehistorizaciji, so obiskovalci uokvirjeni v koordinate sodobnosti. Učinek dehistorizacije kajpada ni to, da zgodovina preprosto izgine, ampak to, da ni več nedvoumne poteze epistemološke avtoritete, ki bi jamčila za preteklost, ki je zdaj v diskurzu kontekstualizirana s sodobnostjo. Obiskovalci muzeja se transformirajo v »objekte« *izpostavljanja* artefaktov, instalacij, izmišljenih zgodovin, vizualizacij mentalnih procesov; predpostavljeno je, da prihajajo iz sveta potrošništva in muzeji hočeš-nočeš temu svetu niso zunanji. Njihova vloga v takem svetu pa je neizogibno ambivalentna.

## Sklep

Vključevanje »elementa« umetniške vrednosti v muzejske prezentacije nikoli ni bilo zelo enostavno, zdaj pa je še manj tako, še zlasti, ko se obiskovalci znajdejo pred sodobnejšimi umetniškimi objekti ali ob muzejskih postavitvah objektov z namenom pozunanjenja interpretacije pomena objekta skupaj z njegovo *izpostavitvijo*. Tudi nepoznavalcu ali naključnemu turistu ne more uiti dejstvo, da se muzeji vse bolj trudijo k svoji osnovni uslugi, torej izpostavljanju artefaktov in prezentacijam umetnosti (ali objektov zgodovinskega spomina), dodajati interpretacije in razlage bodisi z živimi vodiči po razstavah bodisi z elektronskimi avdio vodiči. Ta dejavnost »vodenja« po razstavi je nazoren dokaz prakse diskurza muzeja, ko se kurator ne izraža več samo z aranžiranjem *izpostavitve*. Po navadi mu priskoči na pomoč dokaj ekspertna govorica vodičev, artikulirana s stališča epistemološke avtoritete, kakršno je Mieke Bal identificirala že v gesti *izpostavitve*. V polju muzejske pedagogike zdaj lahko govorimo o naraščajoči delitvi dela med učitelji (likovnega pouka) in muzejskimi eksperti, ki so vsi bolj ali manj izurjeni v praksah diskurza muzeja. Delovanje muzejske artikulacije, ali, kot smo rekli, *izpostavitve* je neizbežno izkoreninilo učenjaško lagodnost, ki je nemara kdaj bila lastnost muzejske pedagogike. Tradicionalni pristopi na podlagi klasične estetike so še bolj v zaganju po vdoru najprej elektronskih vizualnih in zdaj digitalnih tehnologij. Opraviti imamo s transformacijo percepcije ter branja sporočil *izpostavitve* v muzeju ali v ambientu, ki bi ga lahko poimenovali razširjeni muzej. Kot ugotavlja Timothy Murray, imamo spričo velike ekspanzije multimedialnosti in tehnologij prikazovanja opraviti z »močnejšim učinkom na občinstvo« kot kadarkoli doslej. »Posledično se scena performansa zdaj razteza daleč naokoli od kinematografskega gledališča v fluidne prostore muzeja, galerije, koncertne dvorane in celo na arhitekturne fasade ter na zatemnjeni javni trg.« (Murray, 2008: str. 35.)

Samo različni tehnološki prodori, vdori, ekspanzije in na drugi strani transformacije produkcije umetnosti še ne bi bili dovolj za to, da bi proizvedli velikanske spremembe vloge muzejev, razumevanja njihove »koristnosti« in, ne nazadnje, same rasti muzejske dejavnosti v javnem in zasebnem sektorju. Muzeji so družbene ustanove, delujoče na visoki ravni organiziranosti in vpetosti v družbene, še zdaleč ne nujno samo ozko kulturne, kontekste. Koliko različnim muzejem uspeva participirati v statusu avtonomije, ki jo *estetski režim* prekanjeno dodeljuje umetnosti, je lahko posebno zanimivo in kompleksno vprašanje, ki ga za umetnost zainteresirana teorija za zdaj obravnava bolj kot ne sporadično, čeprav vsaj od Duchampovega dejanja selekcije *ready-made* objekta za razstavo – zlasti v primeru razvpite *Fontane (1917)* – ni dvoma o »aktivnosti« muzeja že s samim njegovim pasivnim obstojem; in vendar se še vedno zdi, kot da bi bili muzeji in galerije povsem samoumevni. Kljub bogati »tradiciji« umetniških akcij v 20. stoletju zunaj muzejskih prostorov je očitno, da se te akcije referirajo na muzej kot označevalec. Umetniški fenomeni – izmed katerih sem v tem besedilu bežno omenil samo nekaj izrazitih primerov – so integralni del družbenega dogajanja. Dejstvo, da so muzeji rasli vzporedno z zaporji, ni nepomembno tudi glede na njihov smoter, ki je odločilno pedagoški, kot je, seveda z drugačno utemeljitvijo, tudi v primeru zaporov. Muzeji so torej izvirno »govorili« v kontekstu.

»Od muzejev so pričakovali, da si bodo prizadevali za dobro družbo z vcepljanjem okusa za umetnost v delavske razrede, civilizacijsko poslanstvo povezano z oblikovanjem državljanstva. Izobraževalni smotri muzeja devetnajstega stoletja danes ne zdržijo, ko se ne zdi več mogoče narediti unificirano ‚dobro‘ družbo. Od izobraževanja ne pričakujemo več, da bo prilagodilo posameznike za stalne položaje v življenju, ampak, da se bodo namesto tega oblikovali okoli idej o vseživljenjskem učenju, fleksibilnosti, prilagodljivosti in samouresničevanju. Učenje se nič več ne ukvarja z obvladovanjem razsežnih področij znanja, ampak mu gre za proizvodnjo ljudi, ki v fluidni in spreminjajoči se družbi vedo, kako se učiti, in ki imajo močne samo-identitete.« (Hooper-Greenhill, 2007: str. 13.)

Težava, ki se kaže v sodobni poziciji muzeja in umetnosti, upošteva neoliberalni kontekst, v katerem skupaj z različnimi kritičnimi teorijami govorimo kot o kapitalizmu prevečne produkcije (Deleuze, 1991), kot o kognitivnem kapitalizmu (Moulier-Boutang, 2011; Vercellone, 2007), kot o družbi spektakla (Debord, 1999; Metz, Seeßlen, 2012) in podobno, je prav kolizija z njegovo izvirno funkcijo. Za nazaj lahko govorimo o tem, da so muzeji, glede na deklarirani namen »izboljševanja družbe«, določ-

ni z razsvetljensko paradigmo. V istem pogledu za nazaj in v skladu s kritiki razsvetljenstva pa lahko govorimo o tem, da so prav s prakticiranjem estetiških idej sodelovali v delovanju »ideoloških aparatov države« (Althusser, 1976). Teorija diskurza muzeja je intervenirala ravno v tej točki in soočila muzej z nujo po refleksivnem pristopu, pri čemer pa je skupaj z disciplinami, ki so s to teorijo korelativne, opravila delo »dehistorizacije« in s tem marginalizirala smoter družbene emancipacije. Izhod, ki se nakuže, seveda ne more biti nikakršna vrnitev v neko prejšnje diskurzivno in organizacijsko stanje, ampak je lahko predvsem oblikovanje teoretskega polja, ki bo temeljilo na dialektiki spomina, umetniških praks in kritične pedagogike. Muzeji, umetnost in pedagogika so torej zdaj pred skupnim problemom. Kar Hooper-Greenhillova imenuje »artikulacija novih načinov edukacijske vrednosti muzejev«, bo mogoče oblikovati v interakciji institucij in konceptov. Nekaj ključnih temeljnih konceptov je nedvomno mogoče šteti za prispevek teorije diskurza muzejev.

## Literatura

- Althusser, L. (1976) *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (Notes pour une recherche). V Althusser, L. *Positions 1964-1975*, str. 67-125. Paris: Les Éditions sociales.
- Assmann, A. (1988) *Die Sprache der Dinge. Der Lange Blick und die wilde Semiose*. V Gumbrecht, P. (ur.). *Materialität der Kommunikation*, str. 237 - 251. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Badiou, A. (2005) *Being and Event* (prev. O. Feltham). London: Continuum.
- Badiou, A. (2009) *Logics of Worlds, Being and Event 2* (prev. A. Toscano). London: Continuum.
- Bal, M. (1996) *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- Bennett, T. (1988) *The Exhibitionary Complex. New Formations* (Spring 1988), 4, str. 73-102.
- Debord, G. (1999) *Družba spektakla* (prev.: M. Štular, T. Lesničar Pučko). Ljubljana: ŠOU, študentska založba.
- Deleuze, G. (1990) *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de minuit. (Angleški prevod: Postscript on the Societies of Control, *October* 59, Winter, 1992, str. 3-7.)
- Derrida, J. (1998) *O gramatologiji* (prev. U. Grilc). Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Garoian, Ch. R. (2001) *Performing the Museum. Studies in Art Education* 42 (3), str. 234-248.

- Karttunen, U. (2013) Art as Crime: The Possibility of Critical Art in a Market-based Society. V: Lang Ye (ur.). *Diversities in Aesthetics: Selected Papers of the 18th Congress of International Aesthetics*, str. 180–201. Beijing: Chinese Society for Aesthetics.
- Lacan, J. (2010) *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* (prev. R. Močnik, Z. Skušek, S. Žižek). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hooper-Greenhill, E. (2007) *Museums and Education, Purpose, Pedagogy, Performance*. London, New York: Routledge.
- Metz, M. von, Sesßlen, G. (2012) *Kapitalismus als Spektakel oder Blödschinken und Econotainment*. Berlin: Suhrkamp.
- Mikuž, J. (2011) *Pogledati – gledati, videti – uvideti*. Ljubljana: Narodna galerija.
- Moulier-Boutang, Y. (2011) *Cognitive Capitalism* (prev. E. Emery). London: Polity Press.
- Murray, T. (2008) *Digital Baroque / New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Ogden, Ch. K., Richards, I. A. (1989 [1923]) *The Meaning of Meaning*. Orlando, Fl.: Harcourt and Brace Jovanovich.
- Rancière, J. (2000) *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Pariz: La Fabrique-Éditions.
- Šuvakovič, M. (2012) *Umetnost i politika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Tavčar, L. (2007) Izobraževanje v muzejih in galerijah: diskurz kot sredstvo za razumevanje zbirke in kataloga umetnin. *Šolsko polje: revija za raziskave vzgoje in izobraževanja* 18 (7/8), str. 165–174.
- Vercellone, C. (2007) From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism. *Historical Materialism* 15, str. 13–36.