

ANDRÉ DESVALLÉES* □ Glavni konzervator, Pariz, Francuska

Nakon više od dva stoljeća službenog postojanja i tri desetljeća propitivanja, vjerujemo da je došao trenutak da se postavi pitanje o budućnosti muzeja. Doista, protekla su tri desetljeća u kojima je osporavan smisao postojanja muzeja, njegove društvene opravdanosti kao i odnosa prema njegovu sadržaju i njegovim korisnicima, no ujedno se već dva desetljeća događa jedna formalna preobrazba koja nije nužno vezana uz pitanja postavljena tijekom deset zadnjih godina.

Istovremeno je rasla svijest o činjenici da iščitavanje muzejskog predmeta (bez obzira na to je li narodne, folklorne ili umjetničke provenijencije) ovisi o kontekstu unutar kojeg je izložen, i to u vrijeme kada su se suvremene likovne kreacije počele same po sebi pretvarati u izložbe.

No, kao kruna tih dvojbi, u zadnjih je desetak godina sve spomenuto stavljeno pod znak pitanja, ako već ne u cijelosti, a ono svakako u odnosu na preoblikovanje forme muzeja i to pojavom multimedija i revolucijom u telekomunikacijama. Sama bit muzeja nije značajnije pogođena sve bogatijim načinima izražavanja, jer multimediji su, možda, samo povratak izvorima; no opasnost vreba u poremećenim načinima komuniciranja, u kojima naša institucija može izgubiti vlastitu dušu, ako ne i samu svoju bit.

Pred nas su, dakle, postavljena mnoga pitanja, za koja nismo sigurni da imamo i odgovore. Preostaje nam samo da si ta pitanja postavimo iskreno i pošteno, jer se neosporno nalazimo na prekretnici u povijesti muzeja, koja je jednako značajna kao i ona otprije dva stoljeća, kada je Europa privatnu zbirku pretvorila u javni muzej. Tu ćemo prekretnicu pokušati analizirati što podrobnije.

I. 1. Potkraj šezdesetih (no već su i krajem 19. stoljeća postojala dva pionira) muzej su sa svih strana počeli ozbiljno **osporavati**, od vrha do dna, u zemljama u razvoju jednako kao i u zapadnim zemljama. Prva velika bomba eksplodirala je u Grenoblu, u Francuskoj, u prvim danima rujna 1971. godine, u vrijeme 9. opće konferencije ICOM-a. Druga je krenula iz Santiago de Chilea, 31. svibnja 1972., u obliku zaključka okruglog stola koji je UNESCO organizirao s latinoameričkim

arhitektima, muzeolozima i sociolozima. Dopustite mi da se osvrnem na njihove deklaracije koje smo skloni zaboravljati. One čine sadržaj manifesta onog što sam jednom kasnije nazvao *novom muzeologijom* i što se odonda proširilo po čitavom svijetu, a što sam, prije nekoliko godina objavio u dva sveska kao zbir važnih tekstova.¹

Podsjećam na najvažnije smjernice. Ponajprije, golema većina više ne razumije muzej; on za velik broj ljudi govori ezoteričkim jezikom (to je bila tvrdnja kanadskog muzeologa Duncana F. Camerona, nakon niza drugih, uostalom, sve tamo od kraja dvadesetih godina). Muzej mora odabrati drukčiji jezik, ali i drukčiji sadržaj, želi li da ga razumiju oni koji su nakon velikog ispitivanja koje je proveo Pierre Bourdieu² definirani kao "ne publika" i za koje su pojedinci počeli vjerovati da nešto treba učiniti (John Kinard koji je osnovao lokalni muzej u jednom crnačkom kvartu u Washingtonu ili Mario Vasquez u predgrađu grada Mexica). Počelo se govoriti da zbirke muzeja nisu vlasništvo onih koji upravljaju muzejom, već čitavog stanovništva na čijem je teritoriju muzej postavljen; za njih je, štoviše, odgovorno čitavo čovječanstvo, kako nas uvjerava UNESCO, a slijedom sličnih ideja velikana prosvjetiteljstva i francuske revolucije; svaka je zajednica odgovorna za kulturnu baštinu koja pripada njezinim članovima, čak i onda kada ona ostaje u domovima pojedinaca, reći će nešto kasnije Hugues de Varine, u to vrijeme direktor ICOM-a. No najoštriju kritiku uputio je Afrikanac Stanislas K. Adotevi, u svoje doba savjetnik UNESCO-a, koji je naglasio da za Afrikance "predmet u muzeju, lišen svoje funkcije i banaliziran, nije drugo do proizvod intelektualnih devijacija onih elemenata koji su strani njihovoj kulturi: drukčija, strana svijest prilijepljena na stvarnu situaciju" dodajući uz to nešto što se odnosi i na druge, a ne samo afričke kulture: "muzej sam po sebi ne predstavlja ništa. On je tek zamisao koja upućuje na djelovanje koje treba započeti, praktičan koncept koji znači, da se pronalaženje i otkrivanje realnosti na koju on aludira nalazi u domeni ne apstraktnog, već stvarnog čovjeka, u sveukupnosti njegovih društvenih i ljudskih odnosa. (...) Naposljetku, muzejski predmeti nisu nikada predstavljali ništa drugo do očite, opipljive i materijalne izraze čovjekovog duhovnog i moralnog postojanja, čovjeka u njegovu

1 Vagues, *Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. Macon et Savigny le Temple, W et Mines, svezak 2: knjiga 1, 1992., str. 275.

2 BOURDIEU, Pierre et Darbel, Alain. *L'Amour de l'Art: les musées européens et leur public*. Paris, Ed De Minuit, 1966., str. 219.

okruženju, tradicijama, životu, načinu na koji je preoblikovao materiju, usvojio i pretvorio u svoj unutarnji svijet vanjske sadržaje, kako je, napokon, prihvatio vlastitu kulturu, t.j. osigurao i zaštitio njezin razvoj. Preko muzejskih predmeta spoznajemo da kultura pušta korijene u stalnom dodiru prošlosti s budućnošću, u često mahnitom dijalogu između tradicije i kretanja." Mogao bih ovdje citirati cijelo izlaganje, toliko je ono strastveno i uvijek aktualno. Podsjećam da je Adoteviev prvi zaključak: "Očito je da muzej, kao mjesto obmanjujućeg diskursa europske muzeologije mora nestati, da ga treba otjerati sa scene prekidom koji nalaže muzeografska praksa stvarana i izrasla na iskustvu milijardi onih ljudi, koje i dalje ignoriramo, a koji su svakim danom sve svjesniji činjenice da su u stanju ponuditi modele drukčije od onih koje su nam u naslijeđe ostavili klasična Grčka i renesansa. Svijest o takvoj stvarnosti je eksplozivna. Učinit će da se muzeografija počne manifestirati u funkciji kritike kulture, u svojoj istinskoj funkciji izjednačavanja sa svakodnevnom realnošću pomoću koje će umjeti prigriliti jednu novu, eksperimentalnu priču." I za kraj: "Nova muzeografska praksa mora pripremiti dolazak nove, istinski odgovorne kulture. To može postići jedino tako da stvari promijeni iz korijena. /.../ Muzeografija će, dakle, biti radikalna, ili je neće biti."³

Učiniti od muzeja **mjesto kritičkog razmišljanja** za sve, unijevši u nj saznanja i iskustva koja se ne mogu steći nigdje drugdje - ni u kinu ni na televiziji. Čak niti u školi! Svatko može primijetiti da smo, trideset godina nakon ovih opomena u obliku predskazanja, još daleko od evolucije koja je apsolutno neophodan zadatak za opstanak muzeja - ili barem za njegovo preuzimanje društvene funkcije. Brojčani podaci o posjećenosti ne daju odgovore na postavljena pitanja. Stoga, ako iznosim brojke koje se odnose na Francusku, to nije iz taštine koja bi me zadovoljila, već samo da pokažem koje su tendencije (drugi mogu navesti brojčane podatke koji se odnose na Njemačku, Italiju, Veliku Britaniju ili Sjedinjene Države). U Francuskoj, od vremena André Malrauxa pa do Jacka Langa, samo u nacionalnim muzejima, broj posjetitelja je od prosječnih 5 milijuna godišnje sedamdesetih godina porastao na 9 milijuna sredinom osamdesetih, a 2000. godine taj broj dosegao je 15 milijuna. To znači da se u svakom desetljeću broj posjetitelja udvostručio. Proteklih se trideset godina, pak, broj posjetitelja u nacionalnim muzejima (onima koji su u vlasništvu države) utrostručio. Sam muzej Louvre, koji je 1920. godine imao samo milijun posjetitelja, a 1980. tek 2,5 milijuna, premašio je brojku od 5,5 milijuna posjetitelja nakon što je izgrađena piramida.⁴ No, te brojke valja usporediti sa slapovima Niagare, koje godišnje posjeti 11 milijuna posjetitelja, ili Disneylanda kraj Pariza sa 25 milijuna posjetitelja godišnje.

Razlika u broju posjetitelja nije toliko osjetna kod povremenih izložaba. Godine 1967. izložbu *Tutankhamon i njegovo doba* u Parizu vidjelo je milijun i pol posjetitelja.

To je bio prvi boom. *Stogodišnjicu impresionizma* u Galeries nationales Grand Palaisa, posjetilo je 1974. godine 550 tisuća posjetitelja, a *Moneta* 1980. također više od 550 tisuća - no, zanimljivo je podsjetiti kako se procjenjuje da je neke od salona 19. stoljeća vidio isti broj od pola milijuna posjetitelja, što je prosječan broj posjetitelja dobre pariške izložbe u današnje vrijeme, usprkos tome što je 1993. godine 1,4 milijun posjetitelja prodefiliralo Musée d'Orsayem da bi vidjelo *Zbirku Barnes*. Svake godine, velike pariške izložbe koje organizira Reunion des Musées nationaux vidi između milijun do dva milijuna posjetitelja. Ali te su povremene izložbe vrlo skupe (između 5 milijuna i 10 milijuna franaka, bez troškova izdavača, ili u prosjeku više od milijun dolara) i koštaju više nego što donose, unatoč svim popratnim prigodnim proizvodima za tržište i čitavom projektu daju izrazito "merkantilističku" notu...⁵ Ovdje i ne spominjem Ruse, koji svoju kulturnu baštinu žele učiniti rentabilnom do te mjere da su spremni iznajmiti svoje izložbe.

Svjedoci smo kako se milijarde investiraju da bi se ta mjesta kulture pretvorila u supermarket za predmete kulturne baštine. Našim je muzejima zasigurno bilo potrebno pomlađivanje; no, u njih su pripušteni trgovci iz hramova - trgovci popratnom prigodnom robom. Muzeji su umjeli zadržati svoju vjernu publiku intelektualaca stručnjaka i pripadnika srednjeg sloja koji posjećuju barem jednu izložbu godišnje (s tim da je jedni te isti posjećuju i nekoliko puta), a obiteljski posjeti također su u laganom porastu od 19 do 25 posto tijekom zadnjih deset godina; no, umjesto da se *ne-publika* zamijeni publikom iz lokalnog okruženja, dobili smo površnu publiku, koja se uglavnom sastoji od turista, koji, u skladu s programom turoperatera "obiđu Louvre u sat vremena", s jedinim ciljem da pogledaju Niku iz Samotrake i *Mona Lizu*, a koji čine 25 posto svih posjetitelja Louvrea i više od polovice posjetitelja svih pariških muzeja. Takav je razvoj događaja ekonomski normalan, "ako uzmemo u obzir da danas 1,5 milijarda pojedinaca godišnje prokrstari površinom Zemlje. (taj će se broj samo povećavati kada i druge zemlje dosegnu odgovarajući stupanj razvoja)⁶". Muzeji su dakle, doživjeli "omasovljenje, koje je tek naličje vulgarizacije"⁷. Brojčani pokazatelji su, znači, varavi. Uslijed ugodnijeg i boljeg dočeka posjetitelja i postava, koji je, ako već osiromašen, svakako znatno privlačniji, muzeji su u broju posjetitelja dobili ono što su izgubili na kvaliteti publike, a njihova demokratizacija ima više komercijalni no kulturni smisao.

2. Ali u muzeografiji - unatoč onome što je vidljivo, također je izgubljeno na kvaliteti sadržaja. Sigurno je da nigdje ne postoji više objektivnosti u smislu estetskoga gledišta nego što je ima u humanističkim znanostima, no barem možemo ograničiti **likovno zagađivanje**. Prema detaljnom istraživanju koje je počelo već dvadesetih godina (mislim na Louis Hauteceura, koji je

3 ADOTEVI, Stanislas. *Muzej u suvremenim obrazovnim sustavima*. Dokumenti s devete opće konferencije ICOM-a. Grenoble, 1971., str. 19-30. Preuzeto iz *Négritudes et négrologues*. Paris, 10/18, neobjavljeno izdanje, 1972., str. 283-304. Objavljeno u *Vagues*, knjiga 1, 1992., str. 119-138.

4 Informacije navedene pod brojevima dobio sam od Claude FOURTEAU, zamjenice voditelja službe za kulturu Musée du Louvre. Kolokvij: *Budućnost muzeja*. Musée du Louvre, 23. ožujka 2000.

5 Navedene informacije o suvremenim izložbama dobio sam od Irène BIZOT, delegirane predstavnice Skupštine nacionalnih muzeja. Kolokvij: *Čemu služe izložbe?* Paris, Musée du Louvre. 22. ožujka 2000.

6 FOURTEAU, Claude. Kolokvij: *Budućnost muzeja*. Musée du Louvre, 23. ožujka 2000.

7 HEINCH, Nathalie. Predavanje: *Čemu služe izložbe?* Paris, Musée du Louvre. 22. ožujka 2000.

bio suradnik na *Muzeografiji*, publikaciji u dva debela sveska o dokumentima međunarodne konferencije u Madridu koju je 1934. godine organizirao Međunarodni ured muzeja, preteča ICOM-a⁸), mnogo prije nego što arhitekti stupaju na scenu u šezdesetima, konzervatori su bili uvjereni da su, tragajući za nultim stupnjem likovne zagađenosti, pronašli dobro rješenje u smislu maksimalnog isticanja vrijednosti izložaka. Ne znam kakve je odjeke Hauteceœur imao u inozemstvu, ako ih je uopće bilo, ali smo mi od 1961., zajedno s Georges Henri Rivièreom, za naše izložbe uniformno prihvatili crnu pozadinu i umjereno, usmjereno osvjetljenje. Krajem desetljeća ista su načela primijenjena u galerijama Berlin-Dahlem muzeja, a zatim u National Gallery of Art u Washingtonu.

Stvari su se odonda pogoršale zbog činjenice da je novac preplavio muzeje na zapadu. U Francuskoj su prva obnavljanja počela Zakonom - nacionalnim programom (d'une Loi-programme nationale) 1978., no tek zahvaljujući "velikim radovima" koje je pokrenuo predsjednik François Mitterrand 1982. godine, muzeji su se okoristili privilegijama koje su nenadano došle kao dar s neba. Renoviranje svojih muzeja počeli su zatim Nijemci, a kasnije Englezi, koji su napuštena povijesna zdanja - ili stare tvornice - počeli pretvarati u muzeje i graditi nove. Budući da većina konzervatora nije dobila formalno obrazovanje iz muzeografije (osim na terenu, kao i ja sam) i da su vlasti, zbog njihove veće umješnosti u uređenju prostora, dale više povjerenja arhitektima, pa čak i kada on nisu za to bili dodatno, specifično obrazovani; arhitekti su se u svom radu oslanjali na maštu, ne vodeći pretjerano računa o imperativima namjene svoga djela kao ni o prethodnim, muzeografskim istraživanjima na koja sam se osvrnuo - a što se sigurno ne bi usudili uraditi da je u pitanju bila bolnica ili vojarna.

Bez namjerne zlobe možemo zaključiti da su brojni arhitekti iskoristili svoja muzejska ostvarenja kako bi dobili na značenju i vrijednosti. Često se primjećuje da korpus muzejskih zdanja zadnjih dvadeset godina 20. stoljeća predstavlja odličan prikaz arhitektonskih ostvarenja u tom istom razdoblju - bez obzira na to je li riječ o američkim, britanskim, francuskim, talijanskim ili japanskim arhitektima. I nije neobično zaključimo li da su oni svoja ostvarenja željeli pretvoriti u snažne oznake jednog neujednačenog urbanizma. Najočitiiji primjer je nedavna izgradnja Guggenheimova muzeja suvremene umjetnosti u Bilbaou, čiji je autor sjevernoamerički arhitekt Franck O. Gehry. Mogli bismo spomenuti mnoge druge, za početak L'Institut du Monde Arabe, otvoren u Parizu 1987. godine, koji se teško može koristiti za izložbe, ali za koji Jean Nouvel priznaje da nije primio muzeološki program u vrijeme arhitektonskog natječaja i da mjesec dana prije otvorenja još uvijek nije znao što će u njemu biti izloženo. Jednako tako Franck O. Gehry, koji je sagradio i druge muzeje, upravo uređuje jedan u bivšem silosu u New Yorku, a da ne zna koje će se zbirke u njemu pohraniti. Za razliku od njega, Jean

Nouvel je dobio program za nedavni natječaj na kojem je pobijedio u Parizu za Musée des Arts et des civilisations na Quai Branlyju i zna šta će u njemu biti izloženo. Priznajmo dakle, da krivnju snose i konzervatori koji ne daju uvijek programe i arhitekti koji nisu dovoljno zahtjevni i koji često sami sebi ugađaju. Spomenute boljke često dolaze od uspjeha onih muzeja kojima vladaju političke ili ekonomske odluke. Istu smo pojavu doživjeli u 19. stoljeću u vrijeme raskošnog razdoblja izgradnje monumentalnih muzejskih zdanja, kada su bili najvažniji neoklasistička fasada i monumentalne stepenice.

No, vratimo se pitanju muzeografije, koje je bitno. Tijekom proteklih desetljeća rijetki su bili arhitekti kojima je bilo važnije dati prednost sadržaju koji je trebalo izložiti, pred vlastitom intervencijom na njemu. To čine ili su učinili neki, kao na primjer Renzo Piano u Hustonu, ili u Francuskoj Antoine Stinco ili Richard Peduzzi, te u manjoj mjeri Christian Germanaz. Gotovo svi ostali predost daju dekoraciju pred muzeografijom. Bilo da crtaju odviše vidljive popratne izložbene materijale (na primjer: Jean - Michel Wilmotte ili Gae Aulenti, čiji rezultati variraju); bilo da podižu staklene kaveze u kojima se izložci nemaju na što prisloniti i gdje se problem osvjetljenja kreće od zaklonjenog izvora svjetlosti do nemogućnosti da se svjetlost usmjeri na izložke; bilo da rade razmještaj u prostoru čijim bojama i oblicima nedostaje samozatajnosti - odabir boje ima najveću važnost jer utječe na boju umjetničkih djela.

3. Prilično kasno je otkriveno da izložba postavlja semantičke probleme, u onoj mjeri u kojoj je izloženi predmet višeznačan i ne izražava isti smisao kao i "kontekst" koji mu se pridaje. Tako je pitanje koje se postavilo od šezdesetih nadalje, bilo - treba li stvoriti distancu time što ćemo izložak (= "exhibit", "exponat") lišiti bilo kakvog konteksta i svakome dopustiti osobnu interpretaciju zahvaljujući onome što mu pruža vlastita kultura - ili izložak treba uvijek uroniti u kontekst.

Do danas su izdiferencirane četiri osnovne linije djelovanja, koje odgovorni za izložbe slijede u skladu s vlastitim ukusima, maštom ili zahtjevima:

- 1.) Izložiti eksponate bez obzira na učinak koji bi arhitektura mogla imati na njihovo iščitavanje. To je najčešći slučaj kod lošije opskrbljenih muzeja i onih koji su smješteni u povijesnim zdanjima, čije se arhitektonsko ili dekorativno bogatstvo ne smije narušiti.
- 2.) Arhitektu ili "dizajneru" prepustiti odgovornost za uređenje muzeja i gledati kako postav izložbe postaje dekoracijom (u terminološkom smislu promatrati kako se izlaganje pretvara u scenografiju) u kojoj se odvija igra prostora i boja korištenjem eksponata kao dijelova te iste dekoracije. Tako se često postiže učinak koji plijeni pogled i koji je većinom zavodljiv, ali bez sadržaja.
- 3.) Maksimalno neutralizirati prostor i dopustiti da se vidi samo ono što doista čini sadržaj izložbe.

8 Éd. SDN, OIM i IICI, s.d.(1935.).
Pretisak teksta Louis
HAUTECEŒUR: *Arhitektura i postav
muzeja*. Paris, RMN, 1993., str. 78.

4.) Nije dovoljno izdvojiti sadržaj iz okruženja u kojem je pohranjen, ako ne dobiva potrebni vizualni kontekst koji bi mu istodobno služio za semantičku nadopunu (ekološku nadopunu, prirodnu ili društvenu, odnosno likovnu, shodno prirodni izložka i naglasku koji želimo dati interpretaciji), zahvaljujući, eventualno, intervenciji scenografa (i, koji bi, ako je moguće, uključio u to i postojeći arhitektonski kontekst, ali na umjeren način). Osim u slučajevima konzerviranja in situ ili postavljanja izložbe u povijesnim zdanjima, najčešće se za jedan te isti postav kombiniraju oba sustava, budući da se savršeno nadopunjuju (jedan kao analitički, a drugi kao sintetički).

5) Možemo se osvrnuti i na posljednju modu koja se sastoji u povezivanju stvarnih predmeta s virtualnim kontekstom, no taj će novi način, koji je za sada posljednja faza evolucije, kako za muzeje likovnih umjetnosti tako i za znanstvene, odnosno tehničke muzeje, opširnije razmatrati kasnije.

Neophodan je, dakle, kontekst na koji se možemo pozvati. Taj kontekst mora biti što je moguće više vizualan, jer stvaramo u svijetu vizualnog. Samo u krajnjem slučaju, kada pisano tumačenje postaje neophodno, kada bez njega ne možemo, utječemo se pisanoj riječi (opasci, na primjer). No, izložba se nikada ne smije pretvoriti u zidnu knjigu. Dogodi li se to, znači da je izložba bila ili loše osmišljena ili se predmet ne može eksploatirati muzeološkim sredstvima.

Muzejska publika više ne prihvaća bilo što i bilo je u redu dati za pravo muzeologu poput Duncana Camerona, koji je prije više od trideset godina zahtijevao da se diskurs profesionalaca dešifira. To istovremeno pretpostavlja da parazitska arhitektura ne ometa diskurs i da govor koji se prihvati bude razumljiv svima. No, u tome smo još daleko od rješenja - naročito u izložbama likovnih umjetnosti, unatoč tome što je došlo do nekog napretka.

4. Istina je da je jedna druga evolucija ispremiješala karte: ona koju su likovni umjetnici, poglavito kipari, inicirali svojim **instalacijama**, koje ne samo da su u svijet umjetnosti uvele obične predmete (koji su prije bili ograničeni na područje etnografije, arheologije i povijesti), već ih izlažu za razgledanje tako što ih "instaliraju" na način konzervatora (kao u Muzeju u Neuchâtelu) ili scenografa (kao što sam prije desetak godina vidio u Zagrebu u ostvarenjima Željka Kovačića). Rezultati su u oba slučaja bili izuzetno privlačni, no žanrovi su se ispremiješali do te mjere da više nismo uspjeli razlikovati sadržaj od žanra ili oblika. Kao što je uočeno već 1986., predmet je počeo "izlagati mjesto".

II. Nakon što smo se osvrnuli na sve što je izazivalo nedoumice i bilo osviješteno u zadnjih trideset godina, vratimo se novijim izazovima i promjenama koje će odrediti budućnost muzeja u sljedećem tisućljeću.

Želim prije svega govoriti o **neizbježnim promjenama** zahvaljujući novim tehnologijama (NT): mjestu novih medija i revoluciji vizualnog i virtualnog.

1. Ostavljajući po strani ono što nije specifična uloga muzeja, sa stanovišta muzejskih čimbenika, smatra se da se **primjena novih tehnologija** uglavnom odvija na četiri muzejska područja:

a) mogu služiti kao dopuna upravljanju zbirkama: putem informatizacije, digitalizacije i umreženja izložbenog korpusa putem teleprijenosa;

b) mogu služiti kao dopuna istraživanjima: analizom i slikovnim prikazom materijala i tehnika; kontekstualizacijom (bilo vizualnim prijenosom miljea, rekonstrukcijom ili simulacijom).

Tu može biti riječ o substitutima koji su ostvareni pomoću infografike i slikama sinteze s ciljem ne nužno komercijalizirane rekonstrukcije, kao što su 1994. bili primjeri rekonstrukcije-simulacije rimskoga grada Arlesa, rekonstrukcije lokaliteta Marmaria u Delfima koja je sadržavala i virtualnu rekonstrukciju Tholosa, zatim virtualne rekonstrukcije mauzoleja u Rouenu, ili one Aleksandrijskog svjetionika, pa rekonstrukcije-simulacije samostana u Clunyju; sve je iste godine izveo IBM....te još nekih nakon toga kao Karnaka i Stonehedgea; tu je i antički rimski grad, čiju je virtualnu rekonstrukciju Infobyte izveo 1998. po predlošku freske koja je pronađena u tada netom otkrivenoj kripti, pa bazilika sv. Franje u Assisiju za koju je ista kompanija napravila virtualnu rekonstrukciju sa svim detaljima kako bi omogućila njezino obnavljanje.

Neću suviše duljiti o ova prva dva aspekta koja su poznata i ne predstavljaju prevelik rizik od zastranjanja, osim kada je u pitanju stavljanje na tržište dokumentacijskog fonda.

Otkrića digitalizacije kao načina rekonstrukcije, izlaganja, konzultiranja i prijena.

c) nove tehnologije mogu također služiti i kao **nadopuna izložbe** putem: interakcije (to je katkada puka naprava-igračka, ali je isto tako divno pedagoško sredstvo); stavljanja u kontekst pomoću rekonstrukcija i simulacija (prilagodivši za širu publiku sredstva koja su korištena u istraživanju). U muzejima klasičnog tipa taj je odnos najuočljiviji jer daje kontekst koji potiče tehničke i znanstvene izložbe (u Galeries permanentes du Musée des Arts et Métiers, koji je ponovno otvoren nakon rekonstrukcije) - bilo da su prirodoslovne (vidi la Grande Galerie de l'Evolution koja je ponovno otvorena nakon obnavljanja 1994.) ili antropološke (projekt u Musée des Arts et des civilisations na Quai Branly u Parizu). Možemo također razmišljati o izložbama likovnih umjetnosti čiji bi povijesni i tehnički kontekst bio prikazan pomoću granica interaktivnosti u blizini djela (kao što je to bilo s putujućom izložbom o Codexu Vaticanusu Leonarda da Vincija što ga je kupio Bill Gates, a koja je

omogućila dešifriranje djela dajući istodobno na uvid originalni tekst koji je Leonardo šifrirao pišući ga naopako u ogledalu, tekst postavljen na pravu stranu, transkripciju teksta štampanim slovima i njegov prijevod na francuski: to se može učiniti samo pomoću multimedija). Sve je snimljeno i na CD-romu, možemo se tako prisjetiti svega što je na CD-romima snimljeno o umjetnicima, a što se također nalazi u kabinama i multimedijским dvoranama u nastavku izložbe. To je uostalom učinjeno i u Louvreu prigodom izložbe skulptura iz Afrike, Oceanije i Amerika.

d) NT mogu poslužiti kao komercijalizirani **proizvodi - derivati** koji nadopunjuju i prate izložbe. Riječ je o vrlo bogatom tržištu koje se javilo najprije kao dodatak, a zatim kao zamjena tržištu videokaseta, poglavito onih s monografijama umjetnika, a koje su već dopuštale analize i usporedbe. Tu su zatim i substituti izložaba (stalnih postava poput *Le Louvrea: Slike i Palača, Muzej d'Orsay: virtualni posjet*, kao i povremenih izložaba poput *Sva znanja svijeta* u Bibliothèque nationale Francuske, 1996., poput Leonardo da Vincija, počevši od već spomenutog Codexa, koji ne samo da je preuzeo sadržaj granica interaktivnosti izložbe, već je, štoviše, zamijenio djelo u njegovu povijesnom i estetskom kontekstu, sa svim vezama koje se nameću). Može se raditi o široj selekciji (kao što je Rječnik moderne i suvremene umjetnosti s RMN-om (Réunion des musées nationaux) kao partnerom, ili nadalje o originalnim djelima koja jedino pomoću multimedija mogu biti prikazana na način dostojan njihove veličine, kao što je *Tutankhamon* autorice Christiane Desroches Noblecourt, koja je pomoću fotografija i planova povezala povijesni i topografski kontekst puno bolje od, za oko isključivo estetskih izložaba u Grand Palaisu. Da i ne spominjemo kompjutorske igre koje se temelje na posjetu izložbi, kao što su *Versailles ili Enigma kraljevskog groba* (Egipat, 1156. g. prije Krista). Ovdje je riječ o komercijalnim proizvodima. No kroz navedene smo primjere mogli osjetiti da je granica između onoga što je proizvedeno kao nadopuna samoj izložbi i proizvoda-derivata izložbe vrlo uska. Do te mjere da često, odlazeći s izložbe na kojoj jedan ili nekoliko multimedija nadopunjuju originale u dvije ili tri dimenzije, poželimo pohrliti u dućan da provjerimo postoji li i CD-rom.

e) (naposljetku) NT možemo konzultirati i pomoću njih komunicirati na daljinu zahvaljujući **Internetu**. Može se raditi o umreženju virtualnih muzeja s bazom podataka od 100.000 suvremenih umjetničkih djela koje nudi Videomuseum, 130.000 predmeta umjetničkih zbirki iz 60 francuskih muzeja iz baze Joconde, ili zbirke Musée des Arts et Métiers: može biti riječ o selektivnim izložbama poput one u National Gallery of Art u Washingtonu, iz Centra Georges Pompidou, Fondacije Cartier; ili se može raditi o umreženju, s Narcisseom, o prenošenju tisuća fotografija i radiografija digitaliziranih slika koje je dao Laboratoire des Musées Francuske. Od sada možete u stvarnom vremenu usporediti, na primjer, Vermeerova *Filozofa* koji je u Parizu i njegov

pandan *Geografa* koji se nalazi u Frankfurtu, ili opet jednog Van Dycka iz Londona s Jordaensom iz Amsterdamu: za to vam je od sada dovoljno pritisnuti web stranicu različitih muzeja pa da se pred vašim očima otvori vaš dosje - muzej. U to možemo ubrojiti i posjet imaginarnim izložbama kao što je *Stoljeće prosvjetiteljstva u francuskom slikarstvu u muzejima Francuske* koju je 1994. ostvarilo naše Ministarstvo kulture. No valja priznati da, ako nas ti CD-romovi često i obogaćuju, pretraživanje web stranica, naprotiv, najčešće ne utražuje našu glad i to poglavito zbog niske kakvoće uzrokovane premalim brojem piksela.

Možemo dakle, na ovaj način rezimirati neposredne prednosti digitalizacije za publiku:

- rekonstrukcija konteksta pomoću hipermedija, što se inače rijetko evocira, ako uopće, na umjetničkim izložbama.
- rad kod kuće, na vlastitom kompjutoru;
- vizualna kvaliteta koja je često superiornija onoj u dvorani, uz uvjet da je ekran dovoljno velik i da ima dovoljan broj piksela (još smo daleko od krajnjih rezultata i to zbog fotografskih svojstava); no CD-ROM omogućava usredotočivanje na eksponat, naročito kod slikarstva, što nije moguće kada je knjiga u pitanju, a što izložba pruža još uvijek vrlo rijetko u arhitektonskom okruženju koje nije neutralizirano, o čemu smo ranije govorili.
- istraživanje i surfanje što je olakšano zahvaljujući neposrednim vezama koje nudi hipertekst, tako što ne moramo koristiti kazalo kao kod čitanja, i što ne moramo hodati iz jedne dvorane u drugu, pa se vraćati, kao što je tom prigodom posjeta izložaba. Teleprijenos putem Interneta omogućuje, osim razmjene, i simultanu komunikaciju koju izložbe ne pružaju - pa čak ni putujuće izložbe koje su uvedene u drugoj trećini dvadesetog stoljeća.

2. Prije no što nastavimo, valja nam uspostaviti ravnotežu između **prednosti** na koje sam se osvrnuo i **smetnji** koje stvara digitalna substitucija eksponata na izložbama i u teleprijenosu.

Velika rasprava koju je pokrenula digitalna substitucija odnosi se na **ponovno uspostavljanje** materije. Ta je rasprava opravdana ukoliko se odnosi na umjetnička djela za koja priroda materijala od kojeg su napravljena ima određenu važnost, i na predmete znanstvenog karaktera čiju bismo materiju trebali dati na analizu. Manje je važno za područja u kojima je naglasak na formi, t.j. kada je predmet koji je sačuvan i izložen tek materijalni svjedok što pohranjuje samo dio stvarnosti koju želimo sačuvati i izložiti.

Želim govoriti o svim znanstvenim ili tehničkim područjima u kojima pojave, procesi i kretanja što ćemo ih podvrgnuti analizi (a što se uglavnom izražava u dijagramima) imaju

znatno važniju ulogu od strukture same materije. To se još točnije odnosi na izložbe koje svjedoče o povijesti, civilizaciji i događajima vezanim uz život nacije, naroda ili pojedinca, odnosno društvenih pojava koje daleko bolje objašnjavamo ako ih, umjesto samih "pravih stvari", evociramo pomoću substituta. Kao što sam već napomenuo, uzroci loše kvalitete reprodukcije koja se nudi širokoj publici su komercijalne prirode, pa čak i onda kada umijemo reproducirati sa savršenom preciznošću. Dovoljno je pogledati Infobytovu reprodukciju vatikanskih prostorija ili Sikstinske kapele, na kojima možemo uočiti detalje na Raffaellovim i Michelangelovim slikama bolje nego da smo na licu mjesta, ili da nam je pruženo zadovoljstvo približiti oči na deset centimetara od slike. Svedene na stvarnu veličinu originala, takve im se reprodukcije bez ikakve zamjerke mogu ravnopravno staviti uz bok.

Iako je uvođenje konteksta apsolutno neophodno za izložbu, taj je proces istodobno izložen i velikoj opasnosti. Dok je korištenje graničnih pokazatelja odlično kao diskretna nadopuna kad je riječ o izložbama umjetničkih djela, takvo je rješenje nedostatno kada se radi o tehničkim i znanstvenim izložbama. Potisnuti kontekst unutar granica poželjno je jedino kada je riječ o pukom dodavanju nečeg pozitivnog onom bitnom što se nalazi u samom izloženom djelu. Kada se, naprotiv, bit nalazi unutar konteksta (tehnički ili znanstveni proces, kretanje nekog stroja ili životinje, rast neke biljke ili životinje, sadržaj "crne kutije" itd.), "prava stvar" postavljena na neki postament postaje pomalo sakralizirana, dok je njezina istinska bit kao skrivena unutar granica iz koje je treba izdvojiti - ili, pak, odviše diskretno uočljiva na videu. Kako bi se u takvim slučajevima mogao jasno uočiti smisao, bolje je kontekst svesti na njegovu stvarnu dimenziju, i u nj inkorporirati pravu stvar.

Preporučljivo je, dakle, držati mjeru onoga što je dobro i onoga što nije neophodno potrebno. Dobro je koristiti substitute da bismo stvorili potreban broj konteksta koji moraju biti digitalizirani kako bi se lakše reducirali, umnožili, i postali interaktivni. Nije dobro kada se umanjivanjem konteksta minimalizira njegova uloga.

Naprotiv, širimo li raspravu, nailazimo na najveće pesimiste, pa čak i na zagrižene protivnike **multimedija i Interneta**, koji, po njima, predstavljaju najveću opasnost za muzeje.

Razmotrimo najprije glavne argumente. Treba izbliza pogledati postoji li doista konkurencija i rizik da nove tehnologije prouzroče nestanak interesa publike za muzej i njegovo ishodište. To već ovisi o različitim čimbenicima! O posjetiteljima, o prirodi muzeja, i onome što će učiniti osobe odgovorne za muzeje. Doista, malo je šanse, barem u prvo vrijeme da aktualna ne-publika počne posjećivati muzeje češće nego prije. No sigurno je da će putem multimedija otkriti čitav svijet muzeja i nacionalne baštine o čijem postojanju nisu ni

slutili. Sljedeći korak te ne-publike biti će želja da pogledaju originale čije su virtualne kopije vidjeli - ma koliko vjerne one bile. Tako će se pridružiti stalnoj, vjernoj publici. Brojčano bi publika trebala rasti. To je u svakom slučaju točno za umjetničke muzeje. Sumnja se i dalje može odnositi na druge vrste muzeja u onoj mjeri u kojoj još nisu uspjeli pronaći pravi muzeografski jezik da bi priopćili ono što žele, i pokazali vrijednost onoga što čuvaju. Želim govoriti i o povijesnim i o znanstvenim muzejima, koji u najgorem slučaju izložke pokazuju bez dodatnih objašnjenja, a u boljem slučaju zidove pretvaraju u knjige. Za njih bi multimediji mogli postati ozbiljna konkurencija. No i tamo će ostati jedan dio originala: bila to naprava ili povijesni stroj, ili rijedak arheološki, odnosno etnografski predmet.

Međutim, valja nam nadići takav površan pristup o tome što smatramo opasnošću i to tako da pažljivo promotrimo bit sadržaja (**opipljiva ili neopipljiva materija**) i suštinu forme (**virtualno i multimediji**).

Promjena je strukturalna, što dolazi od virtualizacije slike: postavljena su pitanja, zauzeti su stavovi, kontradiktorni. Za neke, kao za Bernarda Delochea, jednostavna reprodukcija slike gotovo je jednako beskorisna kao i muzej, jer smisao daje struktura, koju možemo direktno informatizirati.; za druge, virtualizacija na prvome mjestu unosi revoluciju u muzej. Istina je da muzej krije baštinu, ali nije jedini koji to čini. Naprotiv, ono dodatno što čini, a u tome je praktički jedini, jest preuzimanje uloge posrednika između konkretnih stvari i pojedinaca. Godine 1986., upravo kada su multimediji stupali na scenu, Jean Davallon je našao za shodno podsjetiti na očitu istinu po kojoj je izložba fizički susret između predmeta i posjetitelja⁹. No 1994. Jean-Louis Déotte već je stišao svoje oduševljenje za digitalizaciju banki podataka. (Citiram ga): "Uzimajući u obzir da su muzeji posljednja javna **gostoljubiva** mjesta, možemo se samo radovati toj novoj etapi materijalne kulture i njezine historiografije koja se sastoji u informatizaciji muzeja, u promjeni zbirki u banke nematerijaliziranih podataka, s obzirom na postojanje arhiviranja i pristupa virtualnom. /.../ No ta promjena, koja se doista odnosi na budućnost medijateka i biblioteka, na budućnost muzeja utjecat će samo preko vrpce, putem onoga, dopustite mi da se izrazim neprecizno, što je u djelu svedivo na **informaciju**, na ono što nije njegova materija (tvar): znači ono što je njegov stvarni sadržaj dostupan spoznaji¹⁰." Tek nam predstoji da to vidimo! Godine 1996. Jean-Pierre Mohen, direktor Laboratorija Muzeja Francuske (Laboratoire des Musées de France), ako je još i imao neke sumnje, nije više brinuo o sredstvima: "Ako pomoću informatike možemo ovladati velikim brojevima, ako je digitalna slika zadovoljavajuća, moramo se ipak zapitati nije li apstrakcija koju uvode mediji opasna za razumijevanje realnosti koju smo do sada spoznavali isključivo neposrednim kontaktom." (Mohen, 1996:45)

⁹ DAVALLON, Jean (dir.) *Clacquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: La mise en exposition*. Paris: CCI- Centre Georges Pompidou. 1986., passim.

¹⁰ DÉOTTE, Jean-Louis. *Arbitectura novih zvukova*, preuzeto iz *Kakvi muzeji za budućnost?* Kolokvij D.M.F. 1994. (u tiskanju)

Može se reći da su se, sve otkako postoje kabineti i muzeji, informatička dokumentacija, umreživanje i digitalizacija slike naprosto dodavali jednostavnom izlaganju i vješanju u zid vizualnih predmeta i djela, dodajući pritom ili oduzimajući nešto tradicionalnoj muzeologiji. Velik je skok napravljen onog časa kada su se ti novi sadržaji usmjerili prema širokoj publici, stavljajući joj na raspolaganje, a da je pritom ne prisiljavaju na mijenjanje mjesta i prostora, **svjetski virtualni muzej** - i to ne samo jednu zbirku, već izložbu obogaćenu različitim kontekstima (povijesnim i topografskim) i interrelacijama (hipertekstualne veze koje omogućuju da znanstvenici i medijatori istovremeno rade na unaprijed programiranim istraživanjima).

Nakon tog skoka NT (nove tehnologije) nezaustavljivo generiraju čitavu mutaciju muzeja u smislu njegove uloge konzervatora i mjesta istraživanja, te njegove uloge u organiziranju i održavanju izložaba. Što se tiče ove prve uloge, kao što je to naglasio Bernard Deloche¹¹ (1996.), nove tehnologije prije svega odgovaraju potrebama koje nameće substitucija, i ako već, što se njega tiče, nimalo ne mijenjaju bit sadržaja, onda svakako mijenjaju prirodu komuniciranja. Promjena se odnosi na formu "muzeja za sve" kakav se počeo stvarati u 19. stoljeću nakon pronalaska fotografure, i kakvim ga je zamislio André Malraux u svom "imaginarnom muzeju" i u "Galeriji Plejada". Walter Benjamin je 1936. godine primijetio: "Mehanizirana reprodukcija pruža originalu priliku za sveprisutnost koje je inače lišen. /.../ Katedrala napušta svoje mjesto da bi ušla u prostor ljubitelja glazbe; zbor koji nastupa na otvorenom ili u koncertnoj dvorani sada odzvanja bilo kojom prostorijom¹²". Istovremeno smo s podrške koju je pružao običan komad papira prešli na informatičku podršku s individualnog ili kolektivnog, ali monotipskog promatranja na univerzalno i svjetsko promatranje.

U stvari, ono čemu prisustvujemo jest povratak konceptu muzeja. Globalno selo u globalnom muzeju, a ne obratno: ne muzej u selu. Ne više samo mjesto na koje odlazimo kako bismo vidjeli uzorke s čitave zemaljske kugle, mjesto koje nudi "sa zajedničke točke gledišta ono što nas može podučiti i informirati o običajima i prilikama naroda od kojih nas dijele vremena i prostori", kao što je to 1796. priželjkivao Millin de Grandmaison, projektirajući svoj univerzalni muzej. Ne više zgrada u koju odlazimo, a koja je postala mjestom pohranjivanja svih onih svjedoka koji su bili otrgnuti iz svoje sredine, već i sveg ostalog što prilazi vama, dolazi k vama, a što razgledate istom onom brzinom kojom s jednog mjesta prelazite na drugo da biste gledali i promotrili ono što vas zanima.

Dijagnozu otežava činjenica da promjenu ne možemo uočiti odmah, jer je ona skrivena u nutрини biti. Glavni doprinos od dodavanja konteksta samo nadomješta manjak u onoj mjeri u kojoj to tehnike nisu dopuštale u vrijeme kabineta znamenitosti i prvih muzeja. U početku su uzimani samo uzorci stoga što se, budući da se još

nije razmišljalo o eko-muzejima, u kabinete ili muzeje nije moglo utrpiti baš sve; ako su umjetnički predmeti bili istrgnuti iz svoga konteksta, to je bilo zato što sve palače i sve crkve jednostavno nisu mogle stati u galeriju; a najviše stoga jer se nije moglo kretati čitavom zemaljskom kuglom s ciljem prikupljanja - iako su se zbog toga umnogostručila putovanja!

Možemo sanjati (iako to vjerojatno nije tako daleko jer slične tehnologije već postoje na satelitima). Kamere Big Brothera koje su već pomalo svugdje, a opremljene su ne samo zumbovima već i elektroničkim mikroskopima i telekomandama na vašoj konzoli, moći će u vaš dom uskoro unositi što su neki drugi s najvećim naporom proučavali, razvrstavali, klasirali, skupljali tijekom pet ili šest stoljeća. Taj način približavanja već se nesmetano i bez zastoja provodi u globalizaciji baštine, kako one živuće, tako i mrtve.

Hramovi muza, mjesta učenja i znanja, nisu nužno bili i mjesta prikupljanja i čuvanja materijalnih dobara, a *aleksandrijski museion*, koji je bio spojen s bibliotekom, nije neizbježno imao funkciju zbirke. Muze su bile Zeusove kćeri, a boginja Mnemosina bila je otjelovljenje pamćenja. Izvorište muzeja i muzeologije, baš kao i velikim dijelom informatike, nalazi se, dakle, u pamćenju. Cyberspace nas ponovno vraća univerzalnoj enciklopediji koju su sanjali izumitelji koncepta muzeja i svi prvi muzeolozi prije pisma, od Giulija Camilla 1550. do Samuela Quiccheberga,¹³ koji je 1565. muzej vezao uz umijeće memoriranja te ga osmislio kao metodu razvrstavanja i sređivanja svih znanja svijeta. Svi su oni priželjkivali enciklopedijsku zbirku, sistematski razvrstanu, koja bi se nudila našem vizualnom iskustvu i bila pohranjena na zatvorenome mjestu. No, kako nas je, u vezi Quiccheberga nedavno podsjetio François Mairesse, "čuvanje memorije ovdje se događa preko pisma. Predmet se još ne preispituje u svom svojstvu glavne vrijednosti, nosioca informacije, iako je neprijeporno nosilac značenja (semiofor) i povezan s moći koju iz njega izvlači kolekcionar. Quiccheberg, jašući konja između dva razdoblja, čuva ideju, a ne ono što je dostupno osjetilima."¹⁴ Njegova ideja univerzalnog teatra, koji je istodobno pisana enciklopedija i zbirka predmeta koji su izloženi da bi se proučavali, produžuje vijek srednjovjekovnih Suma tako što sređuje njihov sadržaj, prevodi kulturu Kunst-und Wunderkammere u nastajanje, te navješćuje enciklopedijske koncepcije Leibniza, Bacona i francuskih enciklopedista. Model Quicchebergova muzeja pojavljuje se najprije u obliku kataloga. Za njega je talijanski koncept sobice za učenje, radne sobe ("studiolo") postao metaforom intelektualnih aktivnosti.

Takvu koncepciju muzeja, često ograničenu na pisani katalog, nalazimo sve do 18. stoljeća, kod C.F. Neickela¹⁵ u njegovoj *Muzeografiji* (1727.) u kojoj je muzej definiran kao soba, kao mjesto u kojem "su prirodni i umjetnički rariteti svih vrsta izloženi usporedno s dobrim i korisnim knjigama". A te su knjige "muzeji riječi" i priručnici za

11 DELOCHE, Bernard. *Prema virtualnom muzeju i zamjenskim zbirkama*. Brno, 25. listopada 1996. Predavanje na Međunarodnoj ljetnoj školi muzeologije (neobjavljeno). Vidi također: Museologica, Lyon, 1985.; pretisak. Macon, W/MNES, 1982., str. 223.

12 BENJAMIN, Walter (1936). „Umjetničko djelo u doba njegove mehaničke reprodukcije”, preuzeto iz *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, str.142.

13 QUICCHEBERG, Samuel (1529-1567). *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi Complectentis Rerum Universitatis Singulas Materias et Imagines Eximas, ut idem Recte quoque dici possit, 1565*.

14 MAIRESSE, François. *Očuvanje i sjećanje*, objavljeno u *Muzeologija i sjećanje*. ICOFOM Study Series 27, 1997 (godišnji simpozij međunarodnog Odbora za muzeologiju, u povodu 20. obljetnice), str. 72-76.

15 NEICKEL, C.F. *Museographia*, 1727.

one kolekcionare koji se sami žele posvetiti znanstvenim istraživanjima. Istodobno dok je čovjek potvrđivao svoje mjesto u središtu svijeta, "organizacija prostora u znanstvenim kabinetima tog doba obavljala je zapravo sintezu postojećih paradigmi muzeja, ali isto tako i paradigmi izložbe i knjižnice¹⁶."

Nema tako davno, Thierry Gaudin je primijetio: "Ono što će se profilirati pomoću multimedija bit će radikalno drukčije od onoga što poznajemo. Slika koja omogućuje prijenos tehnika bit će u središtu tih promjena. Naše spoznaje vezane uz znanost okoristit će se novim poticajima. No multimediji nisu samo prijenos slike: to je isto tako i prijenos teksta, brojki, zvuka, animiranih slika, pokreta - jednom riječju, osjećaja. Tu je zatim i čitava jedna 'pritajena' stvarnost koja će, iako je sve do sada izmicala osjetilima, pa nije mogla biti pohranjena u pamćenju, ubuduće objediniti područje pisane riječi¹⁷."

Moramo se, međutim, čuvati jedne opasnosti, koja je više vezana uz komunikaciju nego uz virtualizaciju. Uistinu, prijenos uz virtualnu podršku potiče pitanje u kojoj mjeri sredstva komuniciranja postaju sama sebi svrha koja će na kraju prikriti sadržaj koji bi trebala prenositi, te neće li medij sve više zauzimati mjesto koje pripada poruci. Godine 1991. Bernard Deloche se je upitao o umjesnosti primjene znanosti i tehnike na evoluciju koju je nedavno doživio muzej; riječ je o primjeni onog "slavnog načela Marshalla Mc Luhana: '**medij je poruka**' po kojem treba vidjeti je li transformacija medija posljedica mutacije izloženog sadržaja, ili novi mediji, uz pretpostavku da dolaze iz vanjskog svijeta, donose istinsku promjenu muzeja i njegova sadržaja /.../'". Primijetio je: "čini se kao da je predmet promijenio mjesto, a ipak, ništa se nije promijenilo, jer, napokon, struktura muzeja po svom je svojstvu medijska tako da oblikuje njegovu poruku, a ne samo izložbe za čiji je nadzor i upravljanje muzej zadužen." Na kraju je zaključio: "pod vidljivom promjenom medija, poruka (utisnuta slika) nije se promijenila više od samih medija (muzej koji se prilagodio). /.../ Sigurno je da se novina sadržaja nije pokazala odlučujućom, jednako kao što se čini da novina medija ne povlači automatski izmjenu same poruke." (1991: 56, 60, 62, 63).

Doista, za Bernarda Delochea fotogrametrija "bilježi mnogobrojne informacije", koje skicu pretvaraju u "stvar istovjetnu s predmetom, ali upotrebljivu u toj istovjetnosti /.../. Spomenik je tako sveden na sumu parametara koji ga opisuju na konvencionalan način, usporedbe postaju moguće jer je svaki predmet transkribiran u jedinstven i homogen sustav¹⁸". No, reducirajući estetsku analizu na elemente informacije, čini se da je ostavljeno po strani sve što može izbjeći rešetko reprodukcije. Sigurno je da, čak i kada smo se domogli svih ključeva strukture, kako kromatske, tako i grafičke u tri dimenzije (3D), ostat će uvijek jedan dio, koji u nedostatku boljeg izraza zovemo umjetničkim genijem ili austom, a što će uvijek biti teško analizirati (pa možda i virtualizirati); nesumnjivo će i na cyberspaceu biti nepoznatih područja za koja

ćemo potrošiti mnogo vremena prije no što im otkrijemo strukturu.

U svojoj knjizi **Utopija komunikacije**¹⁹ Philippe Breton objelodanjuje jednu drugu opasnost, istaknuvši već 1992. reducirajući karakter koji komunikacija nameće sadržaju koji prenosi, kao i kompaktizaciju, kasnije simplifikaciju, koje se pridaju informacijama kako bi one uopće postale poruke koje se mogu priopćavati: "Informacija, bilježi on, mora uvijek odgovarati zahtjevima 'punog', maksimalnog ispunjavanja, dok se produkcija znanja uvelike oslanja na identifikaciju i prihvaćanje zona neznanja". Dalje objašnjava "da su mediji, šireći informacije, zapravo povećali naše nepoznavanje stvarnog svijeta, jer neznanje nema boljeg saveznika od iluzije o znanju"; na kraju zaključuje: "medij je postao centar koji na svom putu absorbira sve" (1992: 141, 142 i 145). Neprijeporno je da nas Breton vraća natrag McLuhanu, ali zato da bi mu uputio kritiku. Ne bi li nas trebao vratiti unatrag sve do Montaignea, za kojeg je lijepo oblikovana glava vrijedila više od dobro ispunjene (pametne) glave? Upravo to je navelo Jeana Davallona da pojasni: "Muzej nije medij u uobičajenom smislu pojma /.../ Sigurno je da tu dolazi do komunikacije između posjetioca i nekog predmeta ili neke spoznaje, ali ipak, tu se ne radi o modelu industrije komunikacija koji bi se temeljio na razvijanju mreže za širenje informacija²⁰. Ne treba znači, miješati komunikaciju i informaciju i ne treba zaboraviti da je zadatak muzeja prije svega priopćavanje sadržaja i znanja.

No u svom pristupu kibernetizaciji muzeja, Deloche zanemaruje nove zahtjeve koji se postavljaju na muzej, a koje je Jean Davallon definirao kao "vizualnost kao sredstvo prikazivanja prostora" zaključivši da "konceptcija izložbe teži napuštanju logike diskursa kako bi se slobodnije kretala u logici vizualnog i prostornog²¹". Moramo zaključiti da će se prostornost koja je ostvarena u znanstvenim centrima, kao što su Palais de la Découverte u Parizu ili Exploratorium u San Franciscu, ubuduće pojavljivati u cyberspaceu, iako možda na neki drugi način: kao dokaz nam mogu poslužiti brojne međunarodne izložbe koje su upravo u procesu kreiranja, poput: *City of News (MIT)*, *Palais de la Mémoire*, *Exposition universelle*, *Mosaïca*, i druge Utopije²². A to je tek početak! Jednako kao što su veliki prostori u kojima se danas održavaju znanstvene izložbe, ili web stranice izložaba koje nudi cyberspace označeni interaktivnim pokazateljima, tako i interakcija generira prostornost stvarajući iluziju prostora kojim se posjetilac kreće. Štoviše: stavljajući interaktivnost u središte prostora kojim se krećemo, znanstveni su centri stavili čovjeka (posjetitelja) u središte muzejskog prostora, a da mu istovremeno ne nude više od uloge potrošača. I to, eto, čine te virtualne izložbe.

Zar nam se naš novi svijet cyberspacea ne prikazuje i kao neizbježan, produljeni pokret širenja i vraćanja prema izvorima koji su iznjedrili prve eko-muzeje trideset godina ranije, a u kojima je također čovjek bio u središtu

16 VAN PRAET, Michel. *Znanstvene izložbe, 'znanstveno kritička ogledala' evolucije ideja u prirodnim znanostima*, Bulletin d'histoire et d' épistémologie des sciences de la vie, svезак 2, knjiga 1., 1995., str. 54.

17 GAUDIN, Thierry. *Revolucija multimedija*, Le Nouvel Observateur, objavljeno u prilogu uz br. 1568, 24.-30. studenoga 1994., str. 24-30.

18 DELOCHE, Bernard.: *Museologica*, Lyon, 1985.; pretisak. Macon, W/MNES, 1989., str. 138-139. Točnije: «Stvarno proučavanje tradicionalnog muzeja i mogućnost njegove usporedbe s nacrtom novog muzeja pretpostavlja istovremeno konstrukciju modela koji obnavlja proces stvaranja područja homogene objektivnosti, sposobne da sve što uđe u muzej i izađe iz njega svede na varijante jedinstvenog parametra, t.j. na informaciju» (str. 127).

19 BRETON, Philippe. *Utopija komunikacije*. Paris, La Découverte, 1992., str. 175. (proširena izdanja: 1995., 1997.)

20 DAVALLON, Jean. *Je li muzej uistinu medij?*, Publics et musées, n.2, studeni 1992., str. 104 i 101.

21 DAVALLON, Jean. *Možemo li govoriti o 'jeziku' znanstvene izložbe?* objavljeno u Faire voir, Faire savoir. La muséologie scientifique au présent. Québec, Musée de la Civilisation, 1982., (Bernard Schiele dir.), str. 53.

22 Cf. Rieusset-Lemarié, I. *Područja pamćenja, odnosno, bodanje stvarnim ili virtualnim gradskim krajolicima* objavljeno u La Société des clones a l'ère de la reproduction multimédia. Arles, Actes Sud, 1999.

