
FILM U MUZEJU, FILM I MUZEJ, FILMSKI MUZEJ FRAGMENTI O ODNOSIMA IZMEĐU MEDIJA I INSTITUCIJA

ALEJANDRO BACHMANN □ Austrijski filmski muzej, Beč, Austrija



sl.1. *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964.)

Promišljanje o vezi između filma, medija izumljenoga 1895., i muzeja, vrste ustanove koja se pojavila otprilike potkraj 18. st., otvara mogućnost razmatranja barem triju mogućih vrsta odnosa: filma *u* muzeju, filma *i* muzeja te filmskog muzeja.

Na temelju analize prvih dvaju tipova odnosa – filma *u* muzeju te filma *i* muzeja – cilj mi je sugerirati što bi filmski muzej mogao biti, o čemu bismo sve mogli govoriti kada govorimo o filmskome muzeju te koja bi mogla biti njegova šira funkcija danas. Kao studija slučaja za tu će mi svrhu poslužiti Austrijski filmski muzej, ustanova utemeljena 1964., u kojoj sam zaposlen kao voditelj Odjela za obrazovanje, istraživanje i izdavaštvo. Pritom ne želim sugerirati da je način na koji je konceptualiziran Austrijski filmski muzej jedini ispravan. Naprotiv, primjenom nekih osnovnih diskursa o filmu i muzeju na odabrani primjer

želja mi je učiniti ga konkretnijim te ga u tom smislu iskoristiti kao poligon za rasprave, pitanja i kritiku.

Film u muzeju

U svome osnovnom značenju sintagma “film *u* muzeju” sugerira da se neki medij nalazi unutar određene institucije. Na taj se način naglašava da je riječ o nečemu posebnom, nečemu izvanrednom. Koristiti se izrazom “film *u* muzeju” gotovo je isto kao i reći: *Hej, jeste li čuli, u onome muzeju imaju filmove, odmah pokraj slika i skulptura. Nevjerojatno!*

Time se upozorava na različitost filma – koji se ne uklapa lako u ono što se općenito smatra muzejom – u odnosu prema drugim umjetničkim formama. Nadalje, takav pristup predstavlja muzej kao koncept koji pretho-



sl.2. Peter Kubelka i Peter Konlechner
© Gerhard Heller

di mediju i nameće pitanje na koji bi se način spomenuti medij mogao uklopiti u tu instituciju. Osim ideološke rasprave o tome je li film umjetnička forma vrijedna muzejske pozornosti (pitanje koje danas uglavnom više nije aktualno), tu su i brojna praktična pitanja koja jasno upućuju na činjenicu da je film u muzeju doista nešto posebno.

Film ne možete objesiti na zid, ne možete ga smjestiti unutar izložbenog prostora poput skulpture, a čak i kada biste mogli, time biste umjetničku formu koja se realizira kao događaj sveli na predmet. Lako je zamisliti dijete rođeno 2060. kako kao dvanaestogodišnjak ulazi u filmski muzej koji taj medij predstavlja uz pomoć filmskih rola, vrpce, kamere ili scenarija, te dobiva iskrivljenu sliku o tome što film zapravo jest. Ako želimo da to dijete – zapravo već odrasla osoba okružena virtualnim slikama i lebdećim sučeljima – doista razumije što je film, kakav je trag ostavio na ljude 20. st. i kakvu je ulogu imao u širem povijesnom kontekstu, tada bismo mu ponajprije morali prikazati film. Jer film – istodobno kao proizvod ekonomskih prilika, odraz i uzrok određenih povijesnih događaja te kulturni proizvod – prije svega znači estetsko iskustvo.

Peter Kubelka i Peter Konlechner, koji su 1964. osnovali Austrijski filmski muzej, spomenutu su instituciju zamišljali upravo na taj način. U svom se radu nisu pitali kakav muzej žele već *kako bi trebalo izgledati mjesto na kojemu se film prikazuje u svim njegovim mogućim manifestacijama te kako takvo mjesto pretvoriti u muzej.*

To zapravo znači da je za njih i instituciju sve do danas izložbeni prostor morao biti (i još uvijek jest) kino. Polazeći od činjenice da je film vremenska umjetnost, umjetnost u vremenu, s početkom i krajem (u većini slučajeva), za čije je prikazivanje potrebno određeno vrijeme i koja posjeduje vlastiti unutarnji ritam – cilj im je bio pronaći idealno arhitektonsko rješenje. Kino se pokazalo kao idealan prostor koji je omogućivao da svi ti medijski specifični elementi u potpunosti dočaraju estetski učinak koji bi svako pojedinačno djelo definiralo kao jedinstveno unutar povijesti tog medija. Nadalje, kino je jasno označivao ili isticao spomenute elemente: u njemu su izriječkom naznačeni termini početka i završetka projekcije, a ujedno je ponudio savršen spoj idealne perspektive, tišine i tame, potrebnih kako bi se projiciralo svjetlo, kao i postojanje sjedala koja gledateljima ne dopuštaju da se neprestano premještaju već da, naprotiv, u ozračju umjetničke forme filma zaborave na sebe.

Iako se isticanje tih činjenica može doimati trivijalnim, ipak nije posrijedi pretjerivanje uzmemo li u obzir tendencije kulture pokretnih slika općenito te, posebice, diskurse vezane za film u muzeju.

U svijetu u kojemu se pokretne slike susreću na najrazličitijim ekranima (na zaslonu laptopa, na ekranima u zrakoplovima i dr.) i u kojemu brojni muzeji film predstavljaju na isti način kao i druge umjetničke forme iz svog fonda, jedna je činjenica važnija nego prije: naima, nužno je uvijek iznova isticati značenje kina kao izložbenog prostora i objasniti zašto nije riječ o zastarjelome već

Ako želimo da to dijete – zapravo već odrasla osoba okružena virtualnim slikama i lebdećim sučeljima – doista razumije što je film, kakav je trag ostavio na ljude 20. st. i kakvu je ulogu imao u širem povijesnom kontekstu, tada bismo mu ponajprije morali prikazati film.

Peter Kubelka i Peter Konlechner, koji su 1964. osnovali Austrijski filmski muzej, spomenutu su instituciju zamišljali upravo na taj način. U svom se radu nisu pitali kakav muzej žele već *kako bi trebalo izgledati mjesto na kojemu se film prikazuje u svim njegovim mogućim manifestacijama te kako takvo mjesto pretvoriti u muzej.*

To zapravo znači da je za njih i instituciju sve do danas izložbeni prostor morao biti (i još uvijek jest) kino.



sl.3. P. Adams Sitney, Jonas Mekas i Peter Kubelka, 1970. godine u Arhivi antologijskoga filma: *Nevidljivo kino*

jednostavno o idealnom prostoru za gledanje filma.

Da su te ideje bile ključne za osnivače Filmskoga muzeja postaje još jasnije uzmemo li u obzir prvi "nevidljivo kino" što ga je izumio Peter Kubelka koji je izgrađen 1970. unutar njujorškog Arhiva antologijskoga filma. Potpuni mrak prostorije naglašava činjenicu da bi film trebao biti iskustvo posvemašnjeg uranjanja koje u potpunosti okupira vaše oči i uši te od vas zahtijeva da za vrijeme gledanja zaboravite na prostoriju u kojoj se nalazite. Nakošenost redova za sjedenje omogućuje idealan pogled na ekran bez ikakvih zapreka. Kutija u visini ušiju trebala je blokirati moguću buku koju stvaraju ostali gledatelji te pojačati zvukove što dopiru s ekrana.

Štoviše, rekao bih da je situacija upravo suprotna, da to mjesto "zna" ili je "svjesno" toga da je povijesne uvjete nemoguće simulirati. Umjesto toga, govorimo o prostoru koji naglašava sve glavne odlike medija, o prostoru namijenjenom isključivo tome mediju. Zapravo, to je radikalni koncept: naime, riječ *radikalno* potječe od latinske riječi *radix*, što znači *korijen*, a Kubelki je zasigurno cilj bio doprijeti do samog korijena. Njegov bismo pristup kinoprostoru mogli usporediti s njegovim pristupom filmu općenito. Rastavljanje filmske vrpce na njezine temeljne sastavnice – svjetlost i tamu, zvuk i tišinu – koje Kubelka demonstrira u svom kratkom filmu *Arnulf Rainer* (1960.), čin je stvaranja sličan svođenju kina na njegove sastavnice i izbacivanju svega što nije prijeko potrebno.

Koncept filma *u muzeju* bitno se razlikuje od filma *u muzeju* u smislu izložbe kostima, strojeva i plakata u galerijskom prostoru ili u smislu projekcije 16-milimetar-

ske filmske vrpce unutar tzv. bijele kocke – neutralnoga izložbenog prostora s bijelim zidnim i poliranim metalnim površinama. Bijela je kocka zanimljiva točka usporedbe jer je kao izložbeni prostor rađena s jednakom radikalnom namjerom kao i nevidljivo kino Petera Kubelke, ali za sasvim različitu umjetničku formu. Kad govorimo o filmu *u nevidljivom kinu*, medij prethodi izložbenom prostoru, prostor je građen tako da mu u potpunosti bude podređen i stoga je postao – što drugo nego kino? U osnovi koncepta filmskog muzeja oduvijek je bio kino. Da bi film bio *u muzeju*, nužno ga je prikazati: film *u muzeju* nastaje u trenutku susreta filmske vrpce i projektora koji je ubrzava i njezine pojedinačne sličice baca na platno u zamračenoj prostoriji. Stoga sve što se prikazuje pri svakom aktiviranju kinematografskog stroja nisu samo slike na platnu već slike i prostorno-vremenski okvir unutar kojega se one ostvaruju.

Dijete koje bi 2080. prisustvovalo takvom događanju *u kinu* susrelo bi se sa svim što mu je potrebno za osnovno razumijevanje filma: dirnule bi ga slike na platnu nastale stotinu godina prije i vidjelo bi kako one nastaju. Razumjelo bi da su te slike uvjetovane određenim materijalnim uvjetima koji su sami po sebi rezultat procesa proizvodnje određenog društva: u tom bi smislu spomenuto, zamišljeno dijete moglo i emocionalno i tjelesno *osjetiti/iskusiti* te racionalno *razumjeti* film.

Film / muzej

Film je, dakle, *u muzeju* samo za vrijeme njegova prikazivanja *u kinu*. Da bi film bio *u muzeju*, da bi bio izložen

Film je, dakle, *u muzeju* samo za vrijeme njegova prikazivanja *u kinu*. Da bi film bio *u muzeju*, da bi bio izložen *u instituciji* zvanoj muzej, ta institucija mora imati kino *u kojemu* se redovito prikazuju filmovi.



u instituciji zvanoj muzej, ta institucija mora imati kino u kojemu se redovito prikazuju filmovi. Riječ je o idealnom izložbenom prostoru za film – ako se složimo da je film više od pokretnih slika, tj. da je kombinacija filmske vrpce i projektora čijim se međusobnim djelovanjem u određenome mračnom prostoru stvaraju spomenute slike.

Nakon što smo raspravili na koji je način film prisutan u muzeju, vrijeme je da se osvrnemo na vezu filma i muzeja. Spona filma i muzeja manje naglašava pomak medija u instituciju, a više neutralnu vezu između medija i institucije te obuhvaća niz međusobno ovisnih uvjeta: film tako odražava muzej, a muzej odražava film. Spona među njima zamišljena je kao mogućnost. Razmotrimo li vezu između filma i muzeja kao mogućnost, moramo se zapitati: na koji bismo način i zašto o njoj uopće trebali razmišljati?

Do ovoga se trenutka u raspravi još nismo pozabavili muzejom. Ustanovili smo da je filmu mjesto u kinu. Ali kino koji prikazuje filmove još uvijek nije muzej. Kako, onda, spomenuti kino postaje muzej? Da bi kino postao muzej, on ponajprije mora imati vlastitu zbirku. To ne znači da se kinu jednostavno dodaje zbirka, već da o kinu valja promišljati u kontekstu zbirke te tu zbirku konceptualizirati u kontekstu kina.

Za odgovor na pitanje zašto bi kino trebalo proširiti zbirkom podsjetio bih na riječi Pontusa Hultena. U razgovoru za knjigu Hansa-Ulricha Obrista *A Brief History of Curating* Hulten govori o važnosti zbirke za muzej: *Mislim da je zbirka apsolutno ključna... Zbirka je osnova cijele institucije.*¹

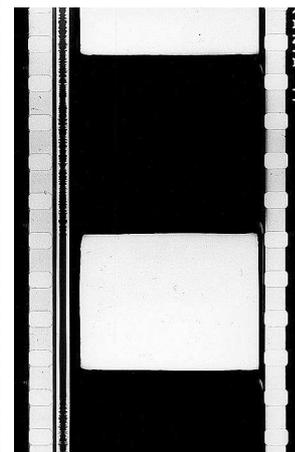
Kao trajna vrijednost materijalne i povijesne težine koja joj daje šire značenje, zbirka je ono što od kina čini muzej. Njezina stalna prisutnost u kinu s vremenom oblikuje izjavu o filmu, artikulira njegovo osnovno razumijevanje, mogući način da se definira što film jest i što je bio. S porastom zbirke i brigom o njoj argument postaje sve složenijim, nanovo se artikulirajući s dodatkom svakoga novog filma.

U Austrijskome filmskome muzeju stalna se izložba može pogledati svakog utorka.

Prvi ciklus, onaj kustosa Petera Kubelke, sastoji se od 63 programa koji jasno dočaravaju njegovu definiciju filma. Mnogi od tih filmova u prvi plan stavljaju sam medij: širok raspon tih samorefleksivnih uradaka visokog modernizma proteže se od ranih filmova braće Lumière, preko rane avangarde, do filmova iz SAD-a i Austrije iz kasnih 1950-ih. Zamjetan je gotovo potpun izostanak zanimanja za klasični narativni film.

Neposredno nakon toga slijedi drugi ciklus filma u 96 poglavlja, nazvan *Utopija filma*. Taj se ciklus razvija u sasvim drugačijem smjeru, usredotočenome na odnos između filma i političke, povijesne te društvene kulture u cjelini, a cilj mu je definirati širu funkciju filma u društvu. Zbirku čine dva ciklusa koja filmu i njegovoj povijesti pristupaju s vrlo različitih stajališta, dva ciklusa koja – kada se kombiniraju i prikazuju tijekom duljeg razdoblja – čine jednu od mogućih verzija filmske povijesti.

Oko 95 % izložbenih predmeta dio su zbirke i nude uvid u nju predstavljajući je kao proces, a ne kao fiksnu i strogo definiranu cjelinu. Poruka takve zbirke jest da tu,



sl.4. Nevidljivo kino, No. III
© Bruno Klotfar

sl.5. Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960.)

¹ Pontus Hulten; u: Hans-Ulrich Obrist. *A Brief History of Curating*. // Zürich, 2011., str. 46-47.



sl.6.-8. Zbirka plakata u u Austrijskom filmskom muzeju, Beč, Austrija

...zbirka je polazna točka, kao što Hulthen kasnije tvrdi: *To je zato što o susretu zbirke i povremenih izložaba razmišljam kao o iskustvu koje obogaćuje. Postoji neobična vrsta struje koja počinje teći i ona je pravi razlog za stvaranje zbirke. Zbirka nije utočište u koje se treba povući, ona je izvor energije, kako za kustos(ic)e, tako i za posjetitelj(ic)e.*

u tom prostoru, postoji određeno konstruirano pamćenje koje je u neprestanoj mijeni i koje stalno raste s pridruživanjem svakoga novog filma. Ona, nadalje, poziva ljude da prate njezinu logiku razmišljanja, a s vremenom je na idealan način i dovedu u pitanje. U konačnici, zbirka je polazna točka, kao što Hulthen kasnije tvrdi: *To je zato što o susretu zbirke i povremenih izložaba razmišljam kao o iskustvu koje obogaćuje. Postoji neobična vrsta struje koja počinje teći i ona je pravi razlog za stvaranje zbirke. Zbirka nije utočište u koje se treba povući, ona je izvor energije, kako za kustos(ic)e, tako i za posjetitelj(ic)e.*²

U skladu s tim, veći je dio izložaba privremenog tipa: riječ je o izložbama posvećenima pojedinačnim filmašima, tematskim zbirka i pokretima koji otvaraju zbirku, dovodeći je u svezu sa samom jezgrom i osnovom građevine. I zbirka i građevina posvećene su prošlosti i sadašnjosti, što se osobito očituje u našoj seriji *Osobno*, u kojoj predstavljamo suvremene filmaše, u premijerama filmova koji nisu pronašli domaće distributere i projekcijama sadržaja odabranoga u suradnji s raznim filmskim festivalima.

Razmotrimo li cijelu temu iz perspektive publike, mogli bismo reći da svaki posjetitelj kina s trajnom zbirkom ne gleda film za filmom već se susreće s filmovima koji su u dijalogu jedni s drugima, koji su međusobno povezani u neprekinuti proces: John Ford razgovara s Jonasom Mekasom, Sam Peckinpah s braćom Lumière, Chantal Akerman s amaterskim filmovima, a Apichatpong Weerasethakul sa svima njima. Prošlost i sadašnjost kina u neprestanom su dijalogu, a mi imamo mogućnost promatrati razvoj tog razgovora. Možda je Pontus Hulthen

upravo na to mislio kada je govorio o “neobičnoj struji koja počinje teći”.

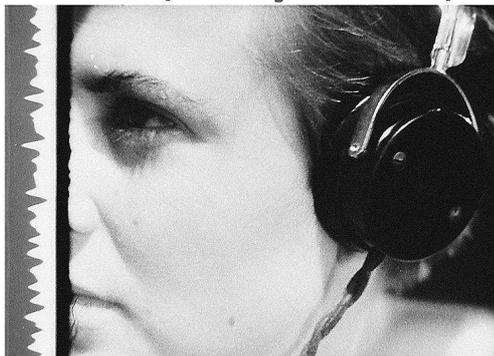
Razmišljamo li u tom smjeru, mogli bismo navesti brojne sličnosti između filma i muzeja: i jedan i drugi su procesi, a ne statične umjetničke forme; i film i muzej se razvijaju, mijenjaju i iznova artikuliraju kroz vrijeme; i film i muzej skupljači su integrirajućih elemenata svijeta koje potom smještaju u specifične međusobne odnose. Proces prikupljanja i uporabe kinematografskog stroja zajedno tvore instituciju koja nudi užitek, ali i otvara prostor za ispitivanje i istraživanje, ali i za odvlačenje pozornosti kroz film u svim njegovim manifestacijama. Muzej je trajna institucija u kojoj je moguća ta neprestana reartikulacija, neprekinuti protok slika i misli između zbirke i izložbe. Preteča takvog koncepta muzeja svakako je knjižnica *Aby Warburg*, u kojoj knjige nisu smještene na trajna mjesta na policama već se neprestano premještaju u skladu s njihovim vezama s drugim knjigama, drugim područjima istraživanja i sličnim konfiguracijama.

Filmski muzej

Recimo da smo ustanovili kako je filmski muzej mjesto na kojemu se prikazuju filmovi i čija filmska zbirka neprestano raste. Recimo također da sve to čini muzej jer je muzej institucija koja omogućuje taj kontinuirani proces rekonfiguracije i reinterpretacije. Zašto nam je danas potreban filmski muzej? Zašto bismo od takvog iskustva i zašto baš od filma imali koristi? Čemu, uostalom, *filmski muzej* – pojam koji sponu između medija i umjetničke forme predstavlja kao vrlo prirodnu? Zar internet i digitalna razmjena pokretnih slika u svim sferama života ne

Edition *filmmuseum* 01

Dziga Vertov Entuziazm (Simfonija Donbassa)



Österreichisches Filmmuseum (Wien)

Restauriert von Peter Kubelka / Restored by Peter Kubelka

Edition *filmmuseum* 62

Michael Pils Himmel und Erde



Österreichisches Filmmuseum, Wien

Doppel-DVD / 2-disc DVD set

ispunjavaju istu zadaću, i to s većim brojem filmova na raspolaganju i s većom fleksibilnošću?

Ono što filmski muzej razlikuje od slobodnog protoka slika na internetu jest stručna komponenta. Pritom ne mislim na stručnjake kojima je dovoljna vlastita općinjenost medijem i koji prikazuju svoje omiljene filmove, a od publike očekuju da se prepuste njihovu superiornom znanju. Naprotiv, ovdje mislim na stručnjake koji neprestano nastoje definirati vlastita uvjerenja i ideje u odnosu prema izvanjskom svijetu. Muzej može poslužiti kao idealno polazište za takvu djelatnost jer nudi posebno okruženje koje otvara višestran, složeniji pogled na film.

Zbirka koja je u neprestanoj mijeni odraz je konstelacija kroz određeno razdoblje – kad je riječ o Austrijskome filmskome muzeju, to je 51 godina. Muzejske zbirke analognih zapisa istodobno su trajan podsjetnik na činjenicu da se povijest temelji na materijalnim uvjetima: na promjenama formata (35 mm, 16 mm, 8 mm, 70 mm, 9,5 mm), filmskog materijala (nitrat, acetat, poliester, a nedavno i tvrdi disk) i produkcijskih sredstava (od kinematografa preko 35-milimetarske kamere do digitalnih sprava), te na činjenicu da su upravo ti materijalni uvjeti ključni činitelj koji određuje što će preživjeti kroz desetljeća, što će se prenijeti budućim generacijama, a što će se izgubiti.

Različitim aktivnostima – predstavljanja, zaštite, restauracije i obrazovanja – kustosi se neprestano suočavaju s tim uvjetima, što pak neizbježno utječe na njihov način razmišljanja o filmu. To je ono što čini bit kustoske djelatnosti: mariti za film i pobrinuti se da je pravilno zbrinut na svim razinama. To znači ukorijeniti povijesna stajališta i perspektive u višestranu pogled na medij. Smatram da

je to u raskoraku s pristupom koji polazi od baza podataka te elektroničkih i tiskanih izvora iz kojih se, prema nekom apstraktnom načelu, odabiru filmovi koji će se prikazivati, artikulirajući (i opet na apstraktan način) jednu od mogućih povijesti. Virtualni pristup filmu nužno će odvesti u virtualni pristup povijesti.

Primijenjen na našu studiju slučaja – na Austrijski filmski muzej, taj nevirtualni pristup vidljiv je u brojnim aspektima djelovanja naše institucije, karakterističnima za praksu filmskog muzeja: obrazovne aktivnosti mogu obuhvaćati analizu filma i pomno čitanje, no istodobno se u podjednako mjeri odnose na materijalnost i dijapozitive, što je razlog zbog kojega nastojimo raditi s analognim zapisima te u kinu. Restauracije koje obavljamo uvijek se temelje na pretpostavci da je film u potpunosti obnovljen tek kada pronađe put natrag, u izvorni format, i kada ga je moguće projicirati na način na koji se to činilo u trenutku kada je prvi put ugledao svjetlost dana. Kada objavujemo DVD-ove, uvijek nastojimo naglasiti indeksnu vezu između diska i izvornika, primjerice, prilažući dodatni sadržaj koji tematizira restauraciju.

U današnje vrijeme filmski muzej može biti mjesto produktivnog otpora koji se očituje u pokušajima vezanja virtualnih koncepata za materijalne i povijesne stvarnosti, čime se dovodi u pitanje digitalno obećanje da je sve dostupno svima bez ikakve novčane naknade. To nas podsjeća na činjenicu da cijenu plaćamo svim onim što ostaje nevidljivo: filmovi postaju pukim sadržajem, oznake vremena brišu se zahvaljujući digitalnoj vještini koja sve preobražava u potpune novitete, a trajna mantra prema kojoj je *sve dostupno upravo sada u digitalnome obliku* potiskuje brojne povijesno važne (ali neprofitabil-

sl.9. Zbirka filma u Austrijskom filmskom muzeju, Beč, Austrija



ne) oblike medija iz diskursa: eksperimentalnu i avangardnu praksu, amatersko snimanje filma, obrazovne te industrijske filmove. Filmski je muzej djelatna u očuvanju i održavanju određenog pogleda na film i njegovu povijest, neprestano razvijajući pristup koji nije podložan komercijalnim interesima i koji nudi kao alternativu svim posjetiteljima muzeja – od studenata do filmofila, od starijih osoba do djece rođene 2072. godine.

Filmski muzej može biti mjesto na kojemu se susreću dvije perspektive: jedna izvan njega samoga i druga – koja mu pripada, pri čemu obje perspektive odražavaju jedna drugu, čime naše razumijevanje najvažnijeg medija 20. st. postaje složenije, višestrano i stoga obogaćujuće.

Prijevod s engleskog jezika: Nada Kujundžić

FILM IN THE MUSEUM, FILM AND THE MUSEUM, FILM MUSEUM FRAGMENTS ON THE RELATIONSHIP OF A MEDIUM AND INSTITUTION

Film in the Museum, Film and the Museum, Film Museum – all of these possible relationships between a Medium and an institution could be looked at through the relationship of the How and the What: What do we think film is and how does that translate into a museum, rather than: What do we think the world is currently like and how does that translate into our understanding of how to present film in the museum?

While one cannot outplay the one through the other, one can surely emphasize one over the other.

Bringing into relation the history of the Austrian Film Museum, its curatorial concepts with regard to preservation, restoration, education and presentation, and its conviction that film is an event more than it is an object, the paper intends to aim toward another, more general question: What is a museum and how is it supposed to understand its function within society?