

NOVI POGLED NA RAZVITAK I ULOGU MUZEJA

uz knjigu Eilean Hooper-Greenhill "Museums and the Shaping of Knowledge", Routledge, 1992.

Ivo Maroević

Filozofski fakultet

Odsjek za informacijske znanosti

Katedra za muzeologiju

Zagreb

Eilean Hooper-Greenhill, profesor na Odsjeku za muzejske studije (Department of Museum Studies) Sveučilišta u Leicesteru u Velikoj Britaniji, prije nešto više od dvije godine objavila je svoju neznatno preuređenu doktorsku disertaciju pod naslovom "Muzeji i oblikovanje znanja". Osnovnu tezu da su muzeji od trenutka kada su postali onim što jesu u našem svijetu, tj. spremišta i "kazališta" materijalne baštine čovjeka i svijeta koji ga okružuje, aktivno sudjelovali u oblikovanju znanja koje je dijelom bilo pohranjeno u predmetima baštine, a dijelom poticano i otkriveno materijalnošću i oblicima baštine, povezala je s novim tumačenjem povijesti što su ga u svjetsku znanost unijeli M. Foucault i F. Braudel. Temelj novog pristupa što ga nudi "effective history" (djelotvorna povijest) u suprotnosti je s traženjem izvora stvari i odbacuje pristup koji traži uspostavu kronologije, strukture reda i razvojnog toka od prošlosti do sadašnjosti. Primjenjujući Foucaultov pristup, ona će ustvrditi da naizgled konfuzni kabineti rijetkosti u renesansi i manirizmu umjesto 'pogrešaka u odabiru', kako su često kvalificirani, postaju iskaz 'istine razdoblja'.

U strukturi svoje knjige ona će najprije postaviti pitanje 'Što je muzej?', da bi nakon toga u poglavljima 'Prvi muzej Europe?', 'Prinčeva palača', 'Iracionalni kabinet', 'Kabinet svijeta', 'Spremište Kraljevskog društva', 'Disciplinarni muzej' i 'Korisna prošlost za sadašnjost' prošla poviješću europskih muzeja na način koji problematizira povijesna razdoblja i u kontekstu njihova svjetonazora, 'episteme' ili okvira znanja razmatra odabrane zbirke, kabinete i muzeje u funkciji oblikovanja tog istog znanja. Ona, dakle, zbirke i muzeje stavlja u položaj jednog od oblikovatelja znanja koji je apsolutno podređen znanju i dosezima znanja vremena u kojemu živi, relativizirajući tako dosege značenja predmeta materijalnog svijeta koje su ljudi pohranjivali kao jedinke i dijelove različitih sustava, s njima komunicirali i iz njih i od njih učili.

E. Hooper-Greenhill u poglavlju 'Što je muzej?' ne daje odgovor na postavljeno pitanje. Ona se čak i ne trudi to učiniti. Svjesna je promjena koje danomice mijenjaju predodžbe ljudi o muzeju, ali se ozbiljnije zadržava na dvije stvari: na znanju kao robu koju muzeji nude društvu i na taksonomiji ili klasifikaciji muzejskih predmeta koja reflektira racionalnost vremena u kojemu je provedena. Međutim, ona će u svojoj knjizi posredno doći do odgovora nudeći objašnjenje da su muzeji stvaratelji i posredovatelji znanja. Odatle do muzealnosti, znanstvene i kulturne informacije koja se u muzeju stvara i komunicira (što se očituje u hrvatskom doprinosu muzeologiji kao dijelu informacijskih znanosti) nije dalek put. Taj će put možda i britanske istraživače muzeja i muzejskog rada napokon od pojma 'museum studies', koji je u njih uobičajen, dovesti do pojma 'museumology', dakle, do muzeologije kao znanstvene discipline. No, pustimo to vremenu koje dolazi.

Budući da je oblikovanje znanja druga polovica naslova knjige, autorica će znatnu pozornost obratiti strukturi znanja kroz povijest tumačeći je na način Foucaultove 'episteme', koju on nudi kao koncept 'nesvjesnog, ali pozitivnog i produktivnog niza odnosa unutar kojih se proizvodi znanje i racionalno definira'. On time znanje dovodi u ovisnost o specifičnim elementima vremena i sredine poput onih: kulturnih, društvenih, političkih i znanstvenih. Foucault razlikuje tri glavne episteme: renesansnu, klasičnu i modernu, od kojih svaka predstavlja golemi kulturni i epistemološki preokret, prijelom koji znači potpuno prerađivanje znanja u određenom vremenu.

Temeljne značajke renesansne episteme su interpretacija i sličnost sa stvarima spremnim za međusobne skrivene odnose. 'Znati znači razumjeti kako su stvari svijeta iste, kolikogod mogle izgledati različite', reći će Foucault smatrajući da je svijet svijet znakova koje treba čitati, a tumačenje svijeta temeljna struktura znanja. Klasična episteme uvodi red i hijerarhiju serije. Klasifikacijska tabela pojavljuje se kao temeljna struktura znanja. Objektivna analiza usmjerava se prema razlikama. Stvari se grupiraju prema izgledu, a znanje postaje provjerljivo. Foucault će lijepo reći da su se 'krugovi renesansnog znanja pretvorili u razne tabele identiteta i razlika'. Znanje za koje se prije smatralo da nema granica, sada se smatra odredivim, s mogućnošću da se njime upravlja. Međutim, potkraj 18. st. i ovaj se oblik i prostor znanja razbio, jer nije bilo moguće 'sve stvari svijeta uvrstiti u tablicu, niti izumiti jezik u kojemu svaka riječ ima svoj duplikat u materijalnom predmetu'. Moderna episteme se ne zadovoljava izgledom stvari, već želi znati zašto one tako izgledaju. Stvari postaju organske strukture s različitim razinama složenosti i mnoštvom različitih međudodnosa. Principi trodimenzionalnog prostora su analogija i nasljeđivanje. Stvara se identitet odnosa među dijelovima predmeta. Početkom 19. stoljeća još se misli da je moguć cjelovit i jedinstven korpus znanja.

U tom kontekstu E. Hooper-Greenhill konstatira da se 'ni jedna dosadašnja povijest muzeja nije bavila epistemološkim kontekstom muzeja'. Za povijesti će muzeja reći da su jedne enciklopedijske i narativne, a druge da se bave pojedinim temama. Tzv. 'normalna' povijest nastoji pokazati kako se stvari nisu promijenile. Zbog toga je njezin pristup povijesti muzeja nadahnut Foucaultovim epistemama. Po njezinu je mišljenju Palača Medici u Firenzi bila prvi muzej Europe. Ona je reprezentirala snagu Cosima, koji useljava u palaču 1444. Iz sačuvanog opisa palače vidimo da je bila raskošno uređena. Među mnogim sobama nalazio se i studio koji je bio ispunjen rijetkim i čudnim predmetima. Filarete će reći da Piero Medici nije gledao na cijenu kada je bila posrijedi dobava vrijednog ili čudnog predmeta.

Tumačeći pojavu i značenje palače Medici, E. Hooper-Greenhill zaći će duboko u interpretaciju renesansnog vremena i svjetonazora. Ona će naglasak staviti na svjetovno, vidljivo i opipljivo, a ne na kontemplativno i duhovno. Sve se provjerava u sadašnjosti. To neće smetati da se sličnost utemelji kao konstruktivni element znanja toga vremena. Životinje mogu poprimiti osobine ljudi, svijet je moraliziran i podijeljen u slojeve suprotnosti. Sve se zbiva po astrološkim pravilima. Talismanima se mogu kontrolirati planetarni utjecaji. Citirajući Gombricha, ističe da je Piero Medici vodio rasprave sa svojim dragocjenostima, jer mu je kolekcija pomagala kontrolirati planete. Odnosi su vodili do numerologije (12 apostola, 12 znakova zodijskih, 12 rimskih careva - sličnost i podudarnost). Postupno se stvaraju ograničenja beskonačnom traženju sličnosti. U tom cijelom sklopu razvoja renesansnog načina mišljenja, gdje aspekti nadnaravnog osiguravaju racionalno objašnjenje svijeta, palača Medici će, prema mišljenju E. Hooper-Greenhill, biti prostor 'gdje se subjektivni prostori, materijalne stvari, djelatnosti i znanje oblikuju u složenoj međuzavisnosti'. Tako je i uništenje palače Medici 1494. godine predskazano sličnošću s nekim nadnaravnim pojavama.

Analizirajući umjetničke i znanstvene elemente u artikuliranju renesansnog svijeta, gdje je čovjek bio smješten između anđela i biljaka, na milost i

nemilost nadnaravnih i naravnih sila, koje nije mogao kontrolirati, E. Hooper-Greenhill zaključuje da kabineti predstavljaju pogled na svijet svojih skupljača, a da 'muzeji' preuzimaju središnje mjesto u zadaći prikaza svijeta kao pogleda na svijet. U tom kontekstu 'palača Medici nije nastojala prikazati sliku svijeta putem svojih zbirki i prostora, već je nastojala razviti svijest da su Medici snažniji, s više znanja i bogatiji od svojih sugrađana'.

Ovdje nećemo posebno razmatrati analizu nastanka i razvoja moći obitelji Medici, niti razvoj mecenatstva, čime se detaljno bavi autorica knjige, jer u tome nalazi objašnjenje kasnijeg značenja palače, kao ni formiranje zbirki, koje su dijelom otvorene - javnosti, iako je zanimljivo čitati kako su se s pojedinih predmeta u zbirkama čitale povijesne lekcije ili kako skupljač-učjenjak traži znanje i kako mu zbirka daje status, a skupljač-princ time izražava moć, kao i kako učenjaci postupno postaju savjetnici prinčeva u ostvarivanju ideje skupljanja. Ali valja reći da je zanimljivo tumačenje kako su mnogi artefakti i slike imali magično značenje u obitelji Medici i kako je njihovo skupljanje i postojanje davalo posebno značenje palači kao cjelini. Najznačajnije poglavlje sa stanovišta objašnjenja palače Medici kao 'muzeja' govori o njezinoj artikulaciji i reartikulaciji. Artikulacija uključuje privatni domaći prostor, materijalne stvari, bogatstvo, mecenatstvo, merkantilizam i osjećaj za prošlost i nadnaravno. Zašto je to 'muzej'? Autorica kaže da arhitektonski prostor nosi poruke u kamenu proklamirajući snagu dinastije, da unutarnji prostori indiciraju bogatstvo i status, dok mecenatstvo služi da bi se prostori artikulirali stvarima, i to jednim koje su posebno izradene za pojedini prostor i drugima koje su prikupljene iz drugih prostora i konteksta. Po njezinu mišljenju, funkcija 'prvog muzeja Europe' bila je uspostava položaja nadmoći uz kontrolirani pristup. 'Govor' palače Medici konstruiran je artikulacijom prostora, subjekata i značajnih objekata. U njemu pratimo razvoj prosuđivanja stvari od uloge savjetnika, poput Donatella od princa samoga u liku Lorenza, koji je bio 'arbitar ukusa'. Cosimu su metafizička pomagala, poput ambijenta i sadržaja palače davala moć, kada već nije imao vojničkih djela o kojima se piše i govori. Palača Medici kao prvi muzej Europe osnovana je radi dobrobiti obitelji koja ga je imala. Ovo je jedno od mogućih tumačenja pojma i značenja 'muzeja' kakvim ga je vidjela E. Hooper-Greenhill u svjetlu Foucaultova pristupa povijesti. Muzej je bio mjesto na kojemu su se preklapali svjetonazor vremena i aspiracije vladara, cjelina koja je djelovala uporabno i metafizički, svojim oblikom i značenjem. Drugim riječima, muzej je funkcionirao kao složeni i višeznačni artefakt.

Kabineti su posebno poglavlje u razvoju muzeja. Oni se javljaju u 16. i 17. stoljeću i pomak su od renesansne episteme prema novom pogledu na svijet. E. Hooper-Greenhill im posvećuje dva velika poglavlja svoje knjige pod naslovom 'Iracionalni kabinet' i 'Kabinet svijeta'. 'Kabinet kao "theatrum mundi" jedan je od najranijih i najobuhvatnijih pristupa konstituiranju svijeta kao pogleda.'

'Representatio' ili prikaz svijeta, reći će Heidegger, predstavlja svijet kao nešto što se može točno upoznati. U tom su kontekstu dvije temeljne funkcije kabineta: skupiti predmete zajedno, gdje oni mogu prikazivati različite dijelove postojećeg i skupiti reprezentativnu zbirku predmeta punih značenja, da bi se taj skup iskazao tako da poredak predmeta prikazuje i razjašnjava poznavanje svijeta. Uspoređujući palaču Medici i 'kabinet svijeta', E. Hooper-Greenhill će reći da kabinet ima šire ekstenzije; iako je palača prvi europski muzej, kabineti su preteče današnjih muzeja. Oni su objektivizirali znanje kako bi oslikali svijet, a odnos gledati i znati postaje jači i složeniji negoli je bilo samo gledanje kao najjači i najprosudbeniji osjećaj. Kabinet je zbirka, a muzej je mjesto za studij i razmišljanje. 'Kabinet svijeta' bio je oblik jezika sa složenim odnosima prema ostalim jezicima svijeta. U njemu se svrstavaju slike i sličnosti materijalnog svijeta da se otkrije red svijeta. I tako nas drevna umjetnost pamćenja koja se od antike preko srednjeg vijeka razvijala i mijenjala, a u renesansi je postala metodom opisa, otkrića i sinteze složenog

svijeta, dovodi do manirističkoga 'kazališta pamćenja', mjesta gdje se 'sve stvari koje ljudski um može shvatiti, a koje ne možemo vidjeti tjelesnim okom, nakon što se skupe zajedno, brižljivim razmišljanjem mogu izraziti određenim materijalnim znakovima na takav način da promatrač može odjednom zamijetiti svojim očima sve što je inače skriveno u dubinama ljudske svijesti'. Opis takva 'kazališta pamćenja' što ga je Giuglio Camillo otvorio u vili kraj Milana 1559. godine za kralja Franju I., predodžba je njegova vidljiva lika. Ono je bilo polukružno, podignuto na 7 razina i podijeljeno sa 7 prolaza koji predstavljaju 7 planeta. Na svaku se razinu dolazilo kroz 7 vrata. Kozmologija je bila oslikana po zidovima. Sve je bilo puno predmeta u kutijama na klupama i natpisa s objašnjenjima po zidovima. 'Riječi i predmeti su se nerazmrsivo miješali u promatranju, čitanju i tumačenju'. Promatrač je stajao na mjestu uobičajene scene. Svijet je bio pred njim uređen, racionalan i uslojen.

'Kabinet svijeta' zapravo je bio 'kabinet pamćenja'. To je bio enciklopedijski projekt koji udružuje prostor knjižnice i kazališta. E. Hooper-Greenhill će istaknuti tri elementa koja omogućavaju pojavu 'kabineta svijeta': epistemološki, organizacijski i programski, pri čemu se prvi oslanja na renesansnu episteme, drugi na mnemotehniku proizišle iz umjetnosti pamćenja, a treći na već realizirano Camillovo kazalište pamćenja. Južno od Alpa kabinet je imao vanjski i unutarnji prostor da bi se stvorio 'theatrum mundi', dok je sjeverno od Alpa kabinet naglašavao moć vladara. Prototip 'kabineta svijeta' bio je Studiolo Francesca I. osnovan u Firenci 1570. godine. Iako je postojao samo dvadeset godina, skupljao je artefakte koji su prikazivali red svijeta, tajno mjesto iz kojega je princ mogao vladati svijetom. Bila je to mala soba bez prozora ispunjena ormarima, slikama i skulpturama koje su bile poredane po kozmičkoj hijerarhiji. Vertikalni parovi slika prikazivali su elemente vatre i vode, zemlje i zraka. Promatrač je u središtu svijeta za razliku od Camillova kazališta, gdje je bio na sceni. Samuel Quiccheberg će 1565. u Münchenu izdati knjigu 'Inscriptiones vel tituli theatri...' u kojoj će, uz ostalo, izložiti i svoj klasifikacijski sustav koji je struktura 'theatrum sapientiae'. Taj će se sustav sastojati od pet razreda s odvojenim zbirkama. Prvi razred čini religiozna umjetnost. U drugom je razredu skulptura, numizmatika i primijenjena umjetnost. Treći je razred prirodoslovlje. U četvrtom je znanost i mehanika, igra, dokolica, oružje, oklopi i kostimi, a u petom su slike i grafike, genealogija, portreti, heraldika, tekstili, posoblje i pokućstvo. Taj će se svijet vezati na sustav Giordana Bruna, koji upotrebljava sobe pamćenja, kao i na 4 kruga umjetnosti oksfordskog doktora Roberta Fludda. Zanimljivo je nabrojiti te umjetnosti: slobodne umjetnosti (inženjerstvo, mjerenje vremena, kozmografija, astronomija, gatanje, aritmetika, glazba, geometrija, perspektivno crtanje, slikanje), umjetnost koja nadomještava prirodu u životinjskom kraljevstvu (pčelarstvo, svilarstvo, peradarstvo, medicina), umjetnost koja pomaže prirodi u biljnom kraljevstvu (sadnja i kalemljenje drveća, kultiviranje tla) i umjetnost koja ispravlja prirodu u mineralnom kraljevstvu (destilacija).

'Kunstammern' su, kako kaže E. Hooper-Greenhill, bili 'kabineti svijeta' na političkoj razini. Analizirajući tri habsburška primjera, onaj vojvode Albrechta V. Bavorskog u Münchenu, njegova brata Ferdinanda II. u dvorcu Ambras i njihova nećaka Rudolfa II. u Pragu, ona će ustvrditi da su to zbirke predmeta, antikvarnice i knjižnice koje su otvorene veleposlasticima, prinčevima, savjetnicima i academicima. U dvorcu su Ambras predmeti artikulirali prostor prema pravilima umjetnosti pamćenja. Neke su sličnosti otvorene, neke pak skrivene. Primjerice, u jednom su ormaru automati i znanstveni instrumentarij koji pokazuju čovjekovu moć nad prirodom. Klasifikacija je provedena po materijalu i univerzalnim ljestvicama prirodnoga svijeta. Rudolf je u Pragu izlagao svoju veličinu u svojoj zbirci inzistirajući da je prvi među carevima (Svetog Rimskog Carstva) i prvi među skupljačima.

Pojava 'Kunstschränke' kao kabineta svijeta u minijaturi značajna je, po mišljenju E. Hooper-Greenhill, jer uvodi potrebu za ekspertizom i objašnjavanjem predmeta. Trgovac Philip Hainhofer iz Augsburga, koji je izradio tri takva ormara koristeći se posebnom ceremonijom, objašnjava vlasniku Gustavu Adolfu značenje ormara. On je objasnio 'veze u slici svijeta oblikovane putem različitih materijalnih stvari i njihovim posebnim značenskim i brojnim drugim zakonitostima'. Time je postao kulturni posrednik ili tvorac 'muzeja'.

Prirodoslovne liječničke zbirke dominirale su Italijom potkraj 16. stoljeća. I u njih je sličnost povezivala stvari. Dva su sustava simetrije otkrivena u poretku unutar zbirki. Prvi se ticao pojedinačnih predmeta koji su bili poredani po principu 'izmjenične mikrosimetrije', dok se drugi sustav 'ponavljajuće makrosimetrije' sastojao od predmeta grupiranih po temama. I ovdje su se ispreplitali jezik i stvari. Pisalo se smještajem, poretkom i prikazom ideja putem slika i prostora. 'Jer prostori su bili poput voštane tablice ili papirusa, slike poput slova, poredak i dispozicija slika poput pisma, a konačni učinak poput čitanja', citirat će autorica knjige iz onovremenog spisa 'Ad Herennium' zaključujući da je princ u kabinetu htio pokazati svijet u kojem dominira, a učenjak/liječnik svijet koji se može spoznati.

Posebno i zanimljivo poglavlje pod naslovom 'Palače - vrtovi - svijet unutarnji i vanjski' polazi od teze da je jedno od značenja riječi 'kabinet' u Engleskoj u 16. stoljeću bilo i 'ljetnikovac ili vrtna kućica u vrtu'. Vrtovi su bili moćna metafora u renesansnoj Italiji. Klasične skulpture, rijetke životinje, prirodne stijene, biljni svijet i voda činili su zajedno s arhitekturom jedinstvo umjetnosti i prirode, dopunjavajući ideju palače kao muzeja. Zaključujući raspravu o 'kabinetima svijeta' E. Hooper-Greenhill će, potaknuta Foucaultovim načinom mišljenja, reći da 'objašnjenje oblikovanja zbirki kasnog 16. stoljeća može početi biti vrijedno samo ako uvažava neizmjenjivi epistemološki prekid koji postoji između sada i tada'. To se, naravno, odnosi i na značenje riječi 'umjetnost'. Povijest umjetnosti je iz povijesti muzeja izlučivala materijal koji za nju nije bio adekvatan osiromašujući pojam umjetnosti u vremenu u kojem je on značio više nego danas, ne htijući ući u smisao značenja riječi u vremenu u kojem su takve zbirke nastajale, ne razumijevajući bit skupljanja i izlaganja. Klasično doba koje je naslijedilo renesansu, ili klasicizam, kako ga uobičajeno zovemo, dovodi do razdvajanja riječi i stvari. Foucault će zabilježiti da se je 'čovjek u 16. stoljeću pitao kako je moguće znati da znak označava ono što označava, dok se nakon 16. stoljeća čovjek pita kako je znak povezan s onim što označava'. Analiza postaje univerzalna metoda. Mjerenje i red nastupaju umjesto sličnosti i interpretacije. 'Novi oblici znanja instalirali su se... između teorije i prirode, između biti i znati.' 'Zadaća znanja nije više bila iskopati staru riječ iz nepoznatih mjesta na kojima je mogla biti skrivena... nego sastaviti jezik, koji bi kao instrument analize i kombinacije realno bio jezik računanja i razjašnjenja'. Prikaz je zamijenio iskaz, odnosno nerazdvojenost iskaza i prikaza znanja. Analiza strukture vidljivoga u prirodoslovlju je pokazala mehanizam kojim se taj bogati prostor vidljivoga reducirao na sustav varijabla čije se sve vrijednosti mogu označiti - sve je u funkciji znanja i učenja. Magijske, raznolike i slučajne prirode stvari reducirane su, imenovane i analitički svrstane tako da budu prihvatljive za sve.

Umjesto doba renesansnoga kazališta s kružnim, harmoničnim prikazom svijeta nastupilo je 'doba kataloga'. Stvari koje su se izlagale zajedno da pokažu raznovrsno bogatstvo svijeta, sada se izlažu odvojeno, svrstane u porodice ili vrste. Slike koje su u renesansi bile dio dekoracije, sada se svrstavaju u serije. Prioriteti serija su bili formati, siže i oblik. Ideja dovršenja serije je važnija od autentičnosti slike, pa su se primjenjivale replike i kopije u manjem mjerilu. Pogled na svijet 'doba kataloga' tražio je razliku temeljenu na mjerljivim površinskim izgledima, zaključit će E. Hooper-Greenhill smatrajući

pogrešnim pristup G. Bazina i Van Holsta koji se prema kategoriji skupljanja i izlaganja umjetnosti u 17. stoljeću odnose na način 20. stoljeća. Spremište Kraljevskog društva (The Repository of the Royal Society) u Engleskoj primjer je na kojem E. Hooper-Greenhill objašnjava vrijeme 'klasične episteme'. Mislilo se da se može stvoriti univerzalnu zbirku materijalnih stvari, koja će biti identična u klasifikaciji s univerzalnim jezikom. 'Jezik i stvari predstavljali bi iste odjeljke svijeta.' Kraljevsko je društvo osnovano 1660. na Gresham Collegeu kao eksperimentalni znanstveni klub. Uza studij 'znanosti' drugi je cilj bio stvoriti opsežnu zbirku 'u težnji da se sastavi kompletni sustav solidne filozofije za objašnjenje svih fenomena što su ih proizveli priroda ili umjetnost i da se zabilježi racionalni uzrok stvari'. U zapisnicima se Društva zbirka zvala 'spremištem' ili pak latinski 'museum'. Ona je bila baza podataka, s riječima i stvarima koje su slijedile istu filozofsku važnost. Taksonomske tablice sistematiziraju vidljivi svijet, koji se dijelio na nebeski i zemaljski. One su omogućavale opis predmeta. Time dolazi do nove artikulacije materijalnog svijeta pomoću jezika, znanja i pamćenja. Opisati je, rekao je Foucault, 'značilo slijediti redanje manifestacija pojavljivanja, ali i slijediti razumljiv slijed geneze, što je značilo vidjeti i znati istodobno'. Nedostatak Spremišta Kraljevskog društva očitovao se u nemogućnosti da se sastavi cjelovita taksonomija, jer zbirka nije bila savršena. Ono je, umjesto da funkcionira kao znanstvena baza, bilo spremište stvari s vrijednostima rijetkosti, zadovoljstva i znatiželje. Po tome je očito imalo jače društvene nego znanstvene značajke, reći će autorica knjige. Danas bismo rekli da je to bio muzej u kojem je bio važniji sklop njegovih kulturnih nego znanstvenih informacija, koje je emitirao. Kult rijetkosti nastavlja magijsko značenje predmeta i imao je sljedbenika i među učenicima. E. Hooper-Greenhill će zaključiti da je katalogiziranje prirode bilo preambiciozno. S druge, pak, strane, taksonomske tablice uzimale su u obzir samo nekoliko atributa stvari, čime su se ignorirala velika semiološka područja. Ukazujući na to da lingvističke sheme otkrivaju epistemološke promjene, autorica kaže da 'promjena odnosa riječi i stvari u odnose riječi i svijesti zaslužuje daljnje istraživanje povjesnika muzeja'. Zanimljiva je usporedba s današnjicom, gdje bi valjalo uvažiti ograničenja klasifikacijske tabele znanja i odustati od posla, kojim kustos želi 'kompletirati zbirku', kao da je moguća potpuna tabelacija znanja. Smatrati akademsko znanje kustosa jedinom 'istinom' jedna je od zabluda muzejskog rada na koju nas upućuje povijesno mišljenje. Nije čudno da je u poglavlju 'Disciplinarni muzej', što će reći muzej temeljnih znanstvenih disciplina, E. Hooper-Greenhill upozorila na ulogu francuske buržoaske revolucije u stvaranju uvjeta za pojavu novoga muzeološkog programa. Umjesto privatnih uspostavljanje se javne zbirke. To je bio kraj zamišljanja svijeta kao fiksnog reda. Foucault će reći da je 'tema trodimenzionalne enciklopedije zamijenjena stalno revidiranim informacijama - totaliziranjem zbivanja, centraliziranjem informacija, njihovim prenošenjem iz jednog dijela zemlje u drugi... indiciranjem istraživanja koja valja provesti'. Disciplinarnе tehnologije nadgledaju, klasificiraju i kontroliraju vrijeme, prostor, tijela i stvari. Muzej će se snalaziti u raskoraku između dvije kontradiktorne funkcije: elitnog hrama umjetnosti i utilitarnog instrumenta demokratske edukacije.

Na primjeru Louvrea autorica će upozoriti na muzej kao na novi aparat za proizvodnju znanja. Objašnjavajući ulogu Louvrea u zaštiti baštine, u prihvaćanju velikog broja novih umjetnina dosegnutih konfiskacijom, ratnim plijenom i na druge načine, autorica upućuje na muzej kao na aparat novog društva, ciljan prema zajedničkom dobru države. 'Javni muzej je konstituiran da podijeli sa svima ono što je do tada bilo privatno i izloži ono što je bilo skriveno.' Transfer kulturne baštine svijeta u Pariz bio je dio politike. Umjetnici, prirodoslovci i drugi eksperti pratili su invazijske francuske trupe da prenesu materijal u Pariz. Prostori se dijele na spremišta i prostore za izlaganje. Konceptcija 'povremene izložbe' za svečane zgode izbija na površinu.

Umjetnička se djela konzerviraju i restauriraju, što traži povećanje stalnog personala u muzeju. Osnivaju se departmanski muzeji u Francuskoj a i diljem osvojenih krajeva. Govoreći o modernoj episteme, Foucault će istaknuti da su se kružni oblici sličnosti 17. stoljeća pretvorili u tablice identiteta preselivši se u trodimenzionalni prostor, gdje je opće područje znanja načinjeno od organskih struktura, tj. od unutarnjih odnosa između elemenata čiji totalitet oblikuje funkciju. Principi empirizma bili su analogija i sukcesija. Pomak prema filozofskom propitivanju i analizi odnosa može se identificirati u 'muzeju'. Povijest umjetnosti određuje odnose među izloženim umjetninama. Muzej postaje učionica, a ne mjesto za užitak. Muzeji su mjesta za prikazivanje kronologije, a ne više skrivenih, tajnih sličnosti ili srodnosti vidljivih oblika. Muzej u tom okruženju postaje institucija koja čuva i iskazuje znanje. Izložba je sada namijenjena onima koji ništa ne znaju o procesima sabiranja i koji nužno ne pripadaju istoj društvenoj grupi. Ističe se razlika između proizvođača i konzumenata znanja. U javnim muzejima subjekt koji proizvodi znanje radi u skrivenim prostorima, dok subjekt koji ga konzumira djeluje u javnim prostorima. Institucionalizacija muzeja unijela je novu disciplinarnu notu u procese oblikovanja znanja u muzeju, notu koja traje do danas, iako izmijenjena novim potrebama čovjeka i društva.

Zaključujući o uspjesima i nedostacima povijesti E. Hooper-Greenhill će još jednom istaknuti novi aspekt što ga u razmatranje povijesti muzeja unosi logika djelotvorne povijesti. Ona upozorava na različito promatranje svijeta i predmeta u različito doba. Analizirajući primjer slike 'Madona s djetetom', ona će reći da je u palači Medici ona bila magijski i religiozni predmet, dio dekorativne sheme unutrašnjosti. U 'kabinetu svijeta' bila je prikaz hijerarhijske strukture svijeta kao dio kozmološke slike. U Spremištu Kraljevskog društva smatrala bi se darom posebnog darovatelja. Status darovatelja, klasifikacijska shema i užitak bili su ravnopravni činitelji. U 'disciplinarnom muzeju' bila bi izvješena s posebnom edukacijskom funkcijom. Zaključak je više nego logičan da djelotvorna povijest upućuje na prave funkcije zbirke i muzeja, a ne samo na one koje su u današnjem očistu. 'Mnogi ljudi danas misle da muzeji samo prikazuju prošlost. To nije bila funkcija zbirke palače Medici, kabineta svijeta ili Spremišta Kraljevskog društva. Vrijednosti i prioriteti koji se cijene u muzejima danas nisu bili oni koji su bili važni u prošlosti.'

Prikaz ove zanimljive knjige ne bi bio potpun kada ne bismo spomenuli i posljednje poglavlje 'Muzeji u moderno doba'. Osvrćući se na modernu episteme, E. Hooper-Greenhill opet ne može mimoći Foucaulta koji ističe značenje i domet humanističkih znanosti. Promjena prema stvarima uslijedila je u načinu na koji se materijalne stvari razumijevaju u odnosu prema čovjeku. Priče o čovjeku, životu i civilizaciji postaju važnijima od fizičkih identiteta materijalnih stvari. Međutim, u muzejima se više promijenila tehnologija i artikulacija prostora nego ciljevi i funkcije. Razvoj novih tehnologija ubrzao je otvaranje novih muzeja. Ideje otvorenog spremišta, dostupni podaci o zbirkama, računalni pristupi, animirajući prostori ulaza u muzeje, prostori za komoditet posjetilaca stvaraju nove slike muzeja u svijesti ljudi. Muzeji su postali turistička odredišta. Ideje su postale važnije od predmeta. Ideja je ispričati priču, a predmeti se skupljaju u odnosu prema priči. Riječi se izlažu usporedno s predmetima. Prije je znanje o predmetu bilo presudno, a danas je znanje o publici jednako važno. Očekuje se da publika bude aktivnija. Marketing muzeja nije usmjeren prema novčanom dobitku, nego prema odgojnoj i zabavnoj vrijednosti. Znanje se ne oblikuje više tajnim kružnim strukturama ili klasifikacijskom tablicom, nego trodimenzionalno, holističkim iskustvom.

Šteta je što, zaključujući o djelotvornoj povijesti - koja nam pokazuje kako su značenja konstruirana s predmeta brojna, raznolika i lomljiva i, dok je god muzej spremište predmeta, uvijek se mogu otkriti nova tumačenja, novi kodovi i nova pravila - E. Hooper-Greenhill nije posegnula za suvremenom

muzeološkom teorijom koja započeta s muzealnošću predmeta Z. Stranskoga, a razvijana u djelima mnogih drugih muzeologa, daje okvir teorijskom razmatranju značenja predmeta. Ona kaže da je 'radikalni potencijal predmetnog svijeta beskonačna mogućnost novog čitanja', ali ne kaže da su u teorijama polja muzealne određenosti i neodređenosti dani široki okviri za prihvaćanje poruka djelotvorne povijesti.

Ova vrijedna knjiga otvara pogled na tumačenje povijesti muzeja kakvim se do sada malo tko bavio. Ona empirijski i korištenjem iskustava suvremenih povjesničara upozorava na ograničenosti i resurse predmetnog svijeta. Time samo potvrđuje nastojanja naših muzeologa i teoretičara informacijskih znanosti da su informacije (i to pretežno kulturne informacije) koje su pohranjene u materijalnom svijetu izvor različitih iskaza i prikaza znanja. U tom je smislu ova knjiga vrijedna potpora takvom pristupu oblikovanju znanja u muzejima.

Primljeno: 1. 6. 1995.