

študijsko gradivo

MUZEOLOGIJA

Predmeti, zbirke, muzeji

pripravila doc. dr. Katja Mahnič

januar 2008

1. Uvod

1.2. Muzeologija

muzeologija:

- znanstvena disciplina
- zgodovinsko gledano se je razvila iz **muzeografije** (praktični napotki o zbiranju, hranjenju, preučevanju in razstavljanju predmetov v najširšem smislu); sčasoma so se namreč na muzejskem strokovnem področju začeli pojavljati vse bolj konceptualni problemi:
 - koncept muzeja, muzejskega predmeta, muzejskega dela
 - pomen in smisel muzejskega predmeta
 - problem interpretacije muzejskega predmeta

Zbynek Stransky (1970): je razdelil muzeologijo na **zgodovinsko, strukturalno in praktično**; s tem je muzeologijo vzpostavil kot znanstveno disciplino z lastnim zgodovinskim razvojem, teorijo in prakso

- ne spada med temeljne znanstvene discipline (zgodovina, umetnostna zgodovina, arheologija, etnologija in kulturna antropologija, biologija, geologija itd.), vendar pa se ukvarja tudi z njihovimi spoznanji
- ni aplikativna, pač pa konceptualna veda; ne ukvarja se torej neposredno z muzejsko prakso (=> **muzeologija ni veda o muzejih!**), vendar pa deluje tako, da se izsledki njenega teoretskega preučevanja jasno odražajo oz. uporabljajo v praksi
- v središču pozornosti muzeologije je **proces muzealizacije** predmeta, v okviru katerega ta postane **muzealija** (poleg svojih imanentnih lastnosti predmet kot muzejski predmet pridobi še nove lastnosti)

muzejski predmet:

- dokument neke stvarnosti
- nosilec in izvor informacij
- posrednik (emitor) v komunikacijskem procesu
- dejavnik, ki obogati človekovo okolje, ustvarja različne identitete; deluje na celotno človekovo življenje

vendar pa muzejski predmet ne sme ostati izdvojen iz svojega najširšega družbenega in kulturnega konteksta; z drugimi besedami, muzealija ne sme obstajati le v izolirani muzealski stvarnosti, pač pa mora biti vključena v človekovo (vsakdanje) življenje

=> muzeologija se torej ne ukvarja zgolj s predmeti samimi (z interpretacijo samih predmetov se ukvarjajo temeljne znanstvene discipline, ki se ukvarjajo s preučevanjem predmetov), pač pa predvsem z vprašanji njihove vloge kot sredstva za posredovanje informacij, mehanizmov prenosa teh informacij ter kontekstov, v katerih ti

informacijski procesi potekajo

muzeologija je bila še do pred kratkim razdeljena na t.i. **specialne muzeologije**, ki so se ukvarjale z razmerjem posameznih temeljnih znanstvenih disciplin do muzejske dejavnosti in muzeologije v celoti; specialne muzeologije so se tako ukvarjale s problemi umetnostnih, arheoloških, zgodovinskih, tehniških, prirodoslovnih, etnografskih idr. muzejev; ta delitev, ki temelji na razmejitev temeljnih znanstvenih disciplin in je dediščina 19. stoletja, je v praksi pripeljala do tega, da so bili muzeji razumljeni predvsem v funkciji posameznih temeljnih znanstvenih disciplin (služili so predvsem njihovi eksplikaciji in argumentaciji: raziskovanje artefaktov umetnostne galerije naj bi služilo znanstvenemu oz. strokovnemu napredku umetnostne zgodovine); ta pogled je v sodobni muzeologiji, ki se je od analitične ravni obrnila k sintetični, presežen

=> sodobna muzeologija temelji na ideji celotnega konteksta muzejskega predmeta in ne le katerega od njegovih delnih pomenskih polj (npr. estetska dimenzija)

lit.: Ivo Maroević: *Uvod v muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993

1.2. Muzeji, zbirke, predmeti

muzeologija: veda, ki se v najširšem smislu ukvarja z dejavnostmi in procesi, ki se odvijajo znotraj muzejev

=> trije osnovni pojmi:

1. **muzej**
2. **zbirka**
3. **predmet**

vsi ti trije pojmi skupaj tvorijo celoto, nekakšen kulturni trikotnik, ki opredeljuje muzejsko dejavnost (Susan M. Pearce, 1992)

muzej = stalna ustanova, ki hrani zbirke predmetov-dokumentov in proizvaja vednost o njih (Peter van Mensch, 1992)

- muzeji so **značilni del kulturnega vzorca moderne Evrope** in evropsko vplivanega sveta

moderna Evropa se je v najširšem smislu pojavila po zatonu fevdalizma (od nekako sredine 15. stol. dalje; razvoj je šel čez več stopenj: zgodnji modernizem, klasični modernizem, postmodernizem); gre za kompleksen preplet načinov razmišljanja in delovanja (razvoj meta-pripovedi; etične norme; linearni čas, ki prinese historični diskurz; materializem); pomembno vlogo v tem procesu so odigrali tudi muzeji; ta vloga je bila v prvi vrsti izobraževalna: muzeji so bili pomemben člen pri vzgoji zanesljivih in redoljubnih državljanov

- po svoji naravi so muzeji **ustanove, ki hranijo materialne dokaze** (predmete in primerke) človeške in naravne zgodovine našega planeta
- muzej, ne glede na njihov obseg, **konstituirajo njegove zbirke in široko institucionalen namen**, ki je povezan s tem materialom; ta namen se izraža v (posebni) stavbi (ali njenih delih), zaposlenih (ne nujno plačanih), obiskovalcih in, najbolj pomembno, v **kulturni perspektivi, ki je podlaga delovanja muzejev** in na katero po drugi strani muzeji znatno vplivajo; v tem smislu so se prvi muzeji pojavili v sredini 15. stoletja v Italiji (renesančni dvori), čeprav lahko praksi zbiranja sledimo praktično v prazgodovino in jo poznamo tudi izven evropsko vplivanega sveta
- muzeji so prešli dolgo in kompleksno pot, da so dobili današnjo obliko; vendar pa je potrebno poudariti, da **so bili muzeji in njihove zbirke vedno javne institucije**; pri tem ne gre za javno v smislu, da so bili odprti za javnost, pač pa v smislu, da so v vseh obdobjih **zaobjemali in oblikovali javno percepcijo, kaj je vredno in pomembno**; zbirke in muzeji predstavljajo del zgodovine in filozofije vednosti (tako na področju zgodovine kot znanosti), ki pa sta po drugi strani delno tudi njihov rezultat; velik del prakse zbiranja je bil (in je) eksplicitna, samozavedujoča se dejavnost, ki prinaša prestiž

zbirka: v najbolj splošnem smislu gre za zbir, skupino fizičnih objektov; človek zbira iz različnih vzgibov (ti so povsem psihološki; v določenem smislu zbrani predmeti namreč predstavljajo „podaljšek“ človekovega telesa in duha); proces zbiranja je v prvi vrsti način, kako človek organizira svoj odnos do zunanjega, fizičnega sveta (vrednotenje njegovih posameznih delov; magična, simbolična, fetišistična, ekonomska) → muzejska zbirka

- muzejska zbirka je **osnovna enota, s pomočjo katere se strukturira celotni muzejski fond**
- vse (muzejske) zbirke imajo tri skupne lastnosti:

1. sestavljene so iz predmetov

muzejske zbirke sestavljajo deli človekovega fizičnega okolja, ki jih je iz prvotnega konteksta prenesel v muzejskega => materialna kultura

2. predmeti v njih prihajajo k nam iz preteklosti

predmeti imajo lastno življenje, ki je lahko precej daljše od človeškega; zato imajo moč, da zaradi svoje povezave z „resničnim“ življenjem, prenašajo preteklost v sedanost

po drugi strani pa to vpliva predvsem na njihovo **selekcijo**; med vsemi predmeti določenega tipa, ki so bili ustvarjeni z določenim namenom, se jih je ohranilo le del => delna slika o preteklosti

3. predmeti v zbirkah so bili zbrani z določenim namenom

pri izbiri predmetov za določeno zbirko ima odločilno vlogo človek-zbiratelj; ta zbirko oblikuje na podlagi lastne vednosti, vrednot in motivov => konstruiran pogled na preteklost in sedanost

predmet: besede ko so predmet, objekt, artefakt, primerek, stvar ipd. se nanašajo na del

fizičnega sveta, ki smo mu pripisali kulturno vrednost; pri tem ne gre zgolj za prave predmete – torej premične kose fizičnega sveta -, pač pa tudi za krajino, ki nosi družbeno strukturo

materialna kultura:

„Materialna kultura je tisti del človekovega fizičnega okolja, ki ga ta namenoma oblikuje v skladu s kulturno pogojenim načrtom.“ (James Deetz, 1977)

pri tem ni toliko pomembna tehnologija, s katero smo predmetu dali obliko in vsebino (čeprav je ta pomembna pri pripisovanju kulturne vrednosti), kot dejansko pripisana mu kulturna vrednost; to velja za vse oblike materialne kulture, tudi za tisto, ki je na prvi pogled „naravna“ (npr. primerki): tudi v njihovem primeru gre namreč za del fizičnega sveta, ki mu pripišemo neko vrednost → muzejski predmet

- moderna zahodna misel materialni svet in njene izdelke vrednoti nizko, kar je v kapitalističnem sistemu, ki je hkrati značilnost in predpogoj modernega sveta in je izrazito materialistično naravnano, svojevrsten paradoks; slabo vrednotenje materialnega sveta je posledica tradicionalne krščanske morale, njegove temelje pa lahko zasledimo že v platonističnem dualizmu med idejo in stvarnostjo; ta dualizem je ena od stalnic evropske misli, ki se kaže mdr. tudi v razmejevanju med idejo/misljo, ki je primarna, pomembnejša, in predmetom, ki je plod te misli in je sekundaren, manj pomemben (to npr. za sabo potege tudi poudarek na preučevanju produkcije in zanemarjanje proučevanja konsumpcije)
- predmeti prežemajo celotno človeško družbeno življenje; družbe, kot jo poznamo, brez predmetov ne bi bilo; prav zaradi te njihove običajnosti, predmeti pogosto izpadejo iz tradicionalnega filozofskega diskurza; vendar pa družbene ideje ne morejo obstajati brez fizičnega konteksta, fizični predmeti pa ostanejo brez družbenega konteksta po drugi strani tudi brez pomena; ideja in njen izraz nista dva ločljiva dela, pač pa isti družbeni konstrukt; nemogoče je ugotoviti, kaj je prej in kaj kasneje (ideja/misel in stvar nista zaporedni), saj je človeško mišljenje eksplicitno, ne glede na to, kako abstraktno je: vedno mora zavzeti materialno obliko
 - => ena od posledic tega je, da igrajo predmeti zelo **pomembno vlogo v družbeni reprodukciji** (kontinuiran proces, ki omogoča družbi, da živi dalje)
- predmeti v muzej ne prihajajo vsi naenkrat, poleg tega pa jih v okviru celotnega materiala, ki ga hrani muzej, razvrščamo v zbirke (glede na različne kriterije); razvrščanje je vedno rezultat selekcije; izbrani predmet je v notranji, neposredni, organski (**metonimični**) povezavi s korpusom predmetov, iz katerega je bil izbran; hkrati pa ta predmet zaradi svoje izbranosti (iztrganosti iz prvotnega konteksta) pridobi še neko novo, reprezentativno (**metaforično**) povezavo s celoto – postane njena slika

lit.: Susan M. Pearce: *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, London: Leicester University Press, 1992

2. Zgodovina zbiranja in interpretacije predmetov

2.1. Uvod

za razumevanje pojma in razvoja muzeologije je temeljnega pomena poznavanje njene

zgodovine; pri tem moramo ločiti med:

- **zgodovino muzejev** (zgodovina človekovega zbiranja najrazličnejših predmetov od preprostih začetkov do institucionaliziranja dejavnosti)
- **zgodovino muzeologije** (zgodovina pisanja o muzeoloških problemih in njihovih povezavah z drugimi znanstvenimi disciplinami)
- **zgodovina muzeološkega izobraževanja**

2.2. Zgodovina muzejev

muzej = stalna ustanova, ki hrani zbirke predmetov-dokumentov in proizvaja vednost o njih (Peter van Mensch, 1992)

zgodovina muzejev torej ni le **zgodovina institucij** pač pa tudi **zgodovina tistih procesov** znotraj človeške družbe, ki so vodili do zbiranja, vrednotenja in hranjenja predmetov ter prenašanja idej, shranjenih v predmetih

=> zgodovina muzejev:

- zgodovina različnih vrst in fizionomij zbirk, iz katerih so kasneje nastali muzeji (kulturni, družbeni in politični pogoji za izoblikovanje zakonitosti v zbiranju stvari, nastalih v preteklosti, ki so postale del kolektivnega spomina družbenih skupin in njihova konzumacija)
- zgodovina različnih, publiki namenjenih dejavnosti
- zgodovina pojma in pomena besede muzej

zbiranje in hranjenje predmetov je imelo v človeški zgodovini različen pomen: od povsem iracionalne dejavnosti, tesno povezane z magičnim delovanjem predmetov in prenosom teh pomenov v religiozne prakse, preko gospodarsko zaznamovane dejavnosti, ki je temeljila na vrednosti predmetov ne glede na njihovo morebitno družbeno iztrošenost, do kulturne dejavnosti, v okviru katere poteka proces materializacije družbenega spomina ne glede na to, ali imajo relevantni predmeti vlogo fetiša ali spominka

2.2.1. Protozgodovina muzejev in čas muz

od trenutka, ko je človek začel posegati v svoje fizično okolje (kot celoto – osvajanje prostora - ali v njegovih posamičnih delih – izdelava orodja in orožja), da bi si olajšal življenje, dalje lahko govorimo o materialni kulturi; že najpreprostejša kamnita orodja kažejo na človekovo kreativnost in sposobnost abstraktnega razmišljanja → iz svojega fizičnega okolja je ustvaril kulturno okolje

premišljeno oblikovanje posameznih predmetov (nanosi barve; oblikovanje v prepoznavne oblike) kaže na to da so imeli že naši predniki do svoje materialne kulture poseben odnos; kakšen natančno je bil ta odnos lahko zgolj ugibamo; obarvani predniki in podobne najdbe kažejo na prakso zbiranja; kakšni so bili njeni nameni, lahko tudi zgolj ugibamo; uporaba današnje delitve na uporabne in estetske predmete je za materialno kulturo naših najstarejših prednikov precej vprašljiva

s kompleksnejšimi oblikami družbe je povezan tudi vse bolj javni značaj materialne kulture; ta je počasi prevzela vlogo sredstva zunanje družbene diferenciacije; grobni pridatki najpomembnejših posameznikov prazgodovinskih kultur zelo dobro pričajo o tem

tudi grobnice vladarjev najstarejših civilizacij (Mezopotamija, Egipt, Kreta) so bile prave „**zbirke dragocenosti**“, ki izpričujejo prakso zbiranja dragocenih/pomembnih predmetov; zaradi simbolne vrednosti določenih predmetov, pa tudi stavb je v starih civilizacijah ena od pogostih praks, povezanih z vojaškim osvajanjem, postala plenjenje; pri tem ni šlo zgolj za materialno vrednost naropanih dragocenosti, pač pa predvsem za simbolno dejanje; o tem pričajo svetišča in zakladnice posameznih vladarjev, kamor so se stekali naropani predmeti; prav tako zbirko opisuje najstarejši ohranjeni zapis o „zbirki“

- poročilo o tem, da so Elamiti zaklade, naropane v Babilonu shranili v tempelj boga Inšišunaka v Suzi iz leta 1176 pr.n.št.
- zbirko naropanih zakladov lahko predvidevamo tudi v mestu Asur v 9. stol. pr.n.št. (potrjena z arheološkimi izkopavanji)

v okviru simboličnega izkazovanja vladarske moči so bile izrednega pomena torej tudi „**vladarske zbirke**“; vendar pa se te niso napajale le s plenom vojaških pohodov; reliefne upodobitve v slavnostni dvorani nekdanjega perzijskega glavnega mesta kažejo še en pomemben vir „vladarskih zbir“ - darovi podanikov in podjarmljenih ljudstev

- verjetno najbolj zanimiva je bila babilonska *Zbirka čudes človeštva* Nebukadnezarja II. iz 6. stol. pr.n.št., v kateri naj bi bili tudi več kot poldrugo tisočletje stari kipi
- za 5. stol. pr.n.št. imamo izpričano zakladnico v ahmenidski palači v Perzepolisu, poleg tega pa še posebne zgradbe kraljevske zakladnice, ki so bile ob slavnostnih priložnostih odprte za javnost (v njih naj bi bile mdr. shranjeni tudi grški kipi)

„zbirke dragocenosti“ so sčasoma prerasle svojo vlogo zunanjega znaka vladarske moči; v okviru antične civilizacije so postajale vse bolj pomembne tudi za ostale sloje prebivalstva; zato ne preseneča, da se je o njih vedno več tudi pisalo; tako je npr. Pavzanijs v 2. stol. v svojem opisu Grčije omenjal tudi zakladnice v templjih pa likovna dela na mestnih trgih in v trgovskih ložah; sredi 3. stol. je umetniške zbirke opisoval tudi Plutarh: tako npr. zveemo za zbirko tirana Arata iz Sikiona, v kateri naj bi bila najboljša dela slikarjev Pamfila in Melanta

v sklop templjev so bile pogosto vključene tudi **zakladnice**, v katerih so se zbirali darovi vernikov (npr. Atene, Olimpija, Delfi, Delos); pri teh predmetih ni bila pomembna le njihova materialna, pač pa tudi „umetniška“ vrednost; sočasno s športnimi tekmovanji so bila namreč organizirana tudi tekmovanja v likovnem oblikovanju; umetniška dela, ki so nastala kot rezultat teh tekmovanj, so ostala v svetišču, ki je bilo pokrovitelj tekmovanja

zakladnice so imele čuvarje, stražarje in svečenike (*hieropoei*); ti so skrbeli za popisovanje in razvrščanje, včasih pa tudi vodstva obiskovalcev; popisi predmetov so bili izredno podrobni (natančen opis predmeta: material, teža, oznake, če jih je predmet imel, še posebej posvetila, ime in poreklo darovalca, datum in ime božanstva, ki mu je bil dar namenjen); ker je bilo darov veliko, so jih morali selekcionirati: ohranili so zlasti posebno dragocene ali umetniško kvalitetne izdelke; ostale so zakopali v podzemne rove kot obredne daritve ali pa so jih pretopili; ob slavnostnih priložnostih so zaklade odnesli iz zakladnice in jih razstavili (ugled templja in božanstva, ki mu je bil posvečen)

pisni viri pa pričajo tudi o „**javnih umetniških zbirkah**“ v Grčiji, ki so arhetipi kasnejših galerij in muzejev; šlo je namreč za „umetniška dela“, razstavljena v javnih prostorih, ki so bili namenjeni državljanom

kljub nekaterim poročilom o „nenavadnem“ obnašanju pred slikami in kipi (Herondova pesem) je jasno, da jih ljudje niso dojemali kot estetskih predmetov → ne gre torej za „umetniške galerije“

če so bile zasebne zbirke v predhelenističnem obdobju izjema (znana je npr. zbirka atenskega vojskovođe Alkibiada), pa je helenistično obdobje prineslo pomembno novost – prve **zasebne zbirke**; s tem ko so se zbirke razširile tudi v zasebne domove, so prešle iz ritualnega, kulturnega oz. simbolnega sveta tudi v vsakdanje življenje

poleg tega je helenistično obdobje prineslo še eno novost - pojav **kraljevskih zbirk**: te so prinesle zavestno zbiranje nekaterih starih slikarskih del, ki so bila ob nekaterih slovesnostih dostopna tudi javnosti

zbirateljstvo je v antičnem obdobju svoj vrhunec nedvomno doseglo v rimskem obdobju; poleg nadaljevanja že ustaljenih oblik zbiranja je namreč to obdobje prineslo dve novi praksi:

1. **ropanje „umetniških“ del** na zasedenih ozemljih

plenjenje osvojenih ozemelj seveda ni izum Rimljanov, vendar pa je prav v rimskem obdobju ta praksa dobila povsem novo konotacijo; v ospredju namreč ni bila več zgolj simbolna dimenzija pljenja, pač pa vse bolj tudi kulturna apropiacija, povezana z željo/potrebo po razkazovanju statusa

začetek po zavzetju južne Etrurije, pravi razcvet pa po padcu Korinta; leta 212 pr.n.št. je M. Marcel v Sirakuzah naropal kipe in slike, kar naj bi po Livijevem mnenju povzročilo „odkritje“ grške umetnosti; Marcelovem zgledu so sledili tudi drugi vojskovođe (mdr. Sula in Lukul); zbirke umetniških del, ki so nastale na tak način, so bile razstavljene v zasebnih prostorih (vrtovi in atriji vil; npr. Zbirka Asinija Polija)

pa tudi v javnih zgradbah (npr. v svetiščih, portikih); značaj javnih zbirk so imele tudi umetnine, ki jih je bilo moč občudovati v dvoranah term in knjižnic, preddverjih, na pročeljih gledališč in v templjih

2. vzpostavitev „**umetnostnega**“ trga med Rimom in Grčijo:

v ohranjenem pismu je Cicero prosil svojega prijatelja v Atenah, da bi mu nabavil nekaj kipov za opremo njegove vile; opremljanje domov z „umetniškimi“ deli pa ni ostala omejena le na višje sloje, pač pa se je razširila tudi med meščani (zbirke v Herkulaneju in Pompejih; Pisanijski opisuje zbirko portretov vseh filozofov v Herkulaneju); če ni bilo možno dobiti originalov, so naročali kopije, ki so bile skoraj enako vrednotene kot originali; motivi zasebnih zbiralcev so bili v glavnem hedonistični in snobistični (bahanje) → zbiranje je konjiček, zbirka pa zunanji znak blišča in socialne diferenciacije

v kasnejših obdobjih rimskega cesarstva se je pri zbiranju pojavila pomembna novost – **tezavriranje** (kopičenje vrednosti); ekonomski vidik, ki je bil implicitno prisoten pri zbiranju zakladov v templjih in vladarskih hišah, je tako postal pomemben tudi na področju zasebnega

zbirateljstva

pri „umetniških“ delih, ki so jih iztrgali iz njihovega prvotnega konteksta in ki so v novem postala okras, je postala pomembna tudi njihova **estetska funkcija**; rimski zbiratelji pa so bili pozorni tudi na **patino, popolno serijo, resnično redkost in starino**; Agripa se je zavzemal za uveljavitev pojmovanja zbirke kot kulturne dediščine, do katere ogleda bi morala javnost imeti pravico; v tem času se je pojavila tudi že prva terminologija, povezana z zbiranjem: **pinacotheca** (že pri Vitruviju) kot zbirka slik, **dactylothea** (Plinij) kot zbirka kamej

antični čas je torej čas, ko se takšne in drugačne zbirke prvič pojavijo tudi v pisnih virih; zato ne preseneča, da prav v antičnih virih prvič naletimo na omembo besede muzej

mouseion/museum:

v času helenizma so se pojavili *mouseioni* - nekakšna središča znanstvenih, kulturnih in umetniških dejavnosti, ki so bila opremljena s knjižnico, raziskovalnimi prostori, predavalnicami in učilnicami; središča so bila posvečena muzam (hčerkam Zeusa in Mnemozine, boginje spomina) in so imela funkcijo zbiranja celotnega človeškega spomina

prvi *mouseion* je v Aleksandriji leta 308 pr.n.št. ustanovil egiptovski kralj Ptolemaj I. Soter na predlog svojega svetovalca in upravnika velike knjižnice Falerana; kasneje so *mouseione* ustanavljali tudi izven Aleksandrije; ti so sčasoma postajali prave „univerzitetne“ ustanove: ob kocu 4. stol. Libanij in Temistij uporabljata izraz *mouseion* za šolo v splošnem

v okviru rimske kulture se je tudi uporabljala beseda *museum*, ki pa je pomenila zbirališče filozofov

=> *mouseion* in *museum*, čeprav etimološka povezava med njimi nedvomno obstaja, ne predstavljata prednika današnjega muzeja

serapeion/serapeum:

filozof Filon Aleksandrijski (ok. 20-ok. 54) priča o „votivnih darilih“ (kipih, slikah, zlatih in srebrnih predmetih), ki so bili nameščeni v *serapeionu*, kulturnem prostoru znotraj kraljevske palače (nekakšna depandansa *mouseiona*)

serapej je bilo svetišče, posvečeno egipčanskemu bogu podzemlja Serapisu, ki so ga skušali helenizirati

=> zbiranje je bilo v antiki sprva povezano z religioznim oz. kulturnim delovanjem

2.2.2. Srednji vek

krščanstvo je v prvih stoletjih po utrditvi svojega položaja kot prevladujoče filozofije korenito poseglo v mehanizme ustvarjanja kolektivnega spomina in prakso zbirateljstva, povezano z njim

edina oblika „javne zbirke“ v srednjem veku je bila cerkev; v njenem okviru „umetniški“ objekti niso imeli zgolj votivne funkcije (kot npr. v antičnih templjih), pač pa predvsem izobraževalno in vzgojno; „umetniška“ dela naj bi namreč vernika poučila o vsem tistem, kar bi mu utegnilo koristiti – o zgodovini sveta, religioznih dogmah, svetnikih, hierarhiji kreposti, raznovrstnih znanostih, umetnosti in obrti

krščanska oblast je podpirala predvsem zbiranje ostankov svetih oseb (**relikvije**) in predmetov,

povezanih z njimi; poleg materialne vrednosti so pri tovrstnih predmetih pomembno vlogo igrale njihove duhovne reference

z nekaterimi omejitvami so bile prav tako kot cerkvene stavbe same dostopne vernikom tudi **cerkvene zakladnice**; šlo je za zbirke dragocenih predmetov in relikvij, ki so bili bodisi razstavljeni po cerkvenem prostoru, bodisi v posebnih prostorih znotraj cerkvene stavbe

opremo, ki jo je opatijski cerkvi St. Denisu pri Parizu razstavil opat Suger, je opisal tudi v svojem delu *Libellus de consecratione ecclesiae S. Dionysii*; tako vemo za opis marsikaterega dragocenega predmeta, ki se ni ohranil (npr. Elegijev križ in antependij za Karla Plešastega)

v svoji knjigi opat Suger opisuje tudi, kako je iz rimske porfirne amfore izdelal figuro orla; ta se je ohranila vse do danes; lahko pa jo vidimo med drugimi zakladi tudi na upodobitvi st. deniške cerkvene zakladnice, ki jo je v svoji knjigi *Histoire de L'Abbaye Royale de Saint-Denys en France* objavil dom Michel Felibien na začetku 18. stol. (opisi in grafične upodobitve)

zakladnica je med drugim vsebovala tudi relikviar sv. Benedikta, ustanovitelja benediktinskega reda, že omenjena Elegijev križ in Sugerjev orel, „zastor“ Karla Velikega, poleg tega pa še njegova krona, meč in sulica, pontifikale, ki so ga uporabljali pri kronanju francoskih kraljev, Salamonov skleda (visi na zadnji steni) in kupa iz sardoniksa, ki naj bi prvotno pripadala kelihu ptolomejskih kraljev (levo od Karlove krone: podoben kelih s kupo iz sardoniksa, ki izvira iz 2. stol. pr.n.št., in Sugerjevimi dodatki danes hranijo v washingtonski narodni galeriji; tudi ta kelih opisuje Suger v svoji knjigi); iz zbranih predmetov je jasna „politična ideja“, udejanjena z zbiranjem: avtoriteta samostana, ki ima korenine pri kralju Salomonu, in katere kontinuiteta vodi preko ptolomejskih vladarjev, rimskih cesarjev, sv. Benedikta, Karla Velikega in se končno potrjuje v navezi s sodobnimi francoskimi kralji (pokopna cerkev)

poleg relikvij in drugih dragocenih predmetov se je v cerkvenih oz. samostanskih zakladnicah sčasoma nabiralo tudi vse več predmetov, naropanih v okviru križarskih pohodov – vendar pa so imeli ti predmeti precej manjšo duhovno razsežnost kot zgodnjerednjeveški

v poznejšem obdobju so predmete iz cerkvenih zakladnic grafično upodabljali in jih ob praznovanju cerkvenih praznikov razmnoževali (npr. ohranjen lesorez s t.i. „balkonom z relikvijami“ v cerkvi sv. Štefana na Dunaju)

tudi v okviru srednjeveške družbe pa so bile zbirke dragocenih predmetov izredno pomembno sredstvo za uveljavljanje oz. izkazovanje moči fevdalnega gospoda (vladarja); glavna ideja je bila, da ni kralja brez zaklada; čim potemni sijaj zaklada, naj bi se razpršila tudi vladarjeva moč

=> velik pomen kraljevskih zbirk dragocenosti, ki so bile običajno rezultat več stoletnega dedovanja, darovanja in plenjenja

moda zbiranja se je zato sčasoma izredno razširila; vse bolj uveljavljene zasebne zbirke so pričele tekmovati z zbirkami relikvij in cerkvenimi zakladnicami; vendar pa so bile za razliko od cerkvenih zbirk, ki so imele jasno didaktično-spektakelsko funkcijo, zasebne zbirke namenjene ozkemu krogu privilegirancev

z zasebnimi zbirkami se je seveda začel širiti tudi krog predmetov, ki so jih zbiralci zbirali; zbirke so vse bolj postajale **zbirke redkosti in čudes**

- dragocenosti so dragocene, ker so redke → redkosti
- čudes so poznali v srednjem veku več vrst: Jacques Le Goff je namreč čudesa razdelil na tri sklope: *mirabilis*, *magicus* in *miraculosus*; med pojmi ni mogoče potegniti čiste ločnice, pogosto se pojmi prekrivajo v istem predmetu

pojem *miraculosus* je obsegal predmete in reči, povezane z nadnaravnim (domena božjega in svetnikov); v to kategorijo so spadale npr. tudi že omenjena relikvije; zbirke čudes v smislu pojmov *mirabilis* in *magicus* pa so bile posvetne narave; šlo je predvsem za magične predmete in čudesa predkrščanskega izvora; po prvotnem zavračanju slednjih, se je praksa v 12. in 13. stoletju spremenila: Cerkev je postala do tovrstnih predmetov bolj strpna, zato v 14. in 15. stoletju že lahko zasledimo estetizacijo čudes

1. magični predmeti (*magicus*): pojem so sčasoma začeli povezovati s hudičem in je dobila negativen prizvok; kljub temu so priznavali nekatere magične predmete
2. čudežni predmeti (*mirabilia*): različni predmeti, kot npr. velikanova kost, sfinga, bazilisk

zbirke so tedanji veljaki, kot rečeno, imeli na svojih gradovih in niso bile javno dostopne; zbirali so za lastno zabavo, pa tudi zato, ker so si od nekaterih predmetov obetali njihovega magičnega učinka (dolgoživost, plodnost, zdravje, izboljšanje spolnega življenja) → tovrstni predmeti so, ko so prestopili mejo med magijo, religijo in „znanostjo“, dobili status „prirodoslovnih redkosti“; te so nemalokrat našle pot tudi v cerkvene zakladnice (npr. zbirki v pariškem St. Denisu in beneškem San Marcu)

proti koncu 14. stoletja se je vedno bolj čutila težnja po sekularizaciji predmetov, ki so jih zbirali; v zbirke se vse bolj uvrščale tudi naravne redkosti, okrog katerih so zbiralci konstruirali nenavadne zgodbe, ki so jim pripisovali čudežno moč in posebne pomene (zbirka Oliverja Forza iz Trevisa; zbirka Giovannija Dondija); zanimanje zbiralcev se je v tem času ločil na dve področji:

- zbiranje umetnostno definiranega kulturno-zgodovinskega materiala (*curiosa artificialia*) in
- zbiranje prirodoslovno-znanstvenega materiala (*curiosa naturalia*)

to načelo delitve se je ohranilo vse do 19. stol., ko ga je nadomestilo specialistično razvrščanje

vojvoda Jean Berryjski (1340-1416) je imel na svojem gradu Mehun-sur-Yevre kabinet čudes; o njem vemo precej, saj se je ohranil njegov inventar, ki ga je leta 1413 sestavil Robinet Estampes; šlo je za zbirko, ki je bila po eni strani še čisto srednjeveškega značaja, po drugi strani pa je že kazala tendence prihajajočega obdobja (zbiranje zaradi estetskega užitka in ne kurioznosti; zanimanje za zgodovinsko vrednost predmetov! → J. Schlosser je mnenja, da je bil vojvoda Berryjski prvi moderni zbiralec)

- relikvije: Marijina obleka iz Chartresa, Jezusov kelih s svatbe v Kani, Jožefov zaročni prstan, otrokova kost od pomora nedolžnih otrok, mlečni zob device Marije
- redkosti iz narave: nojevo jajce, morske školjke, velikanova kost, kokosov oreh, dragoceni kamni, štirje zobje narvala (vojvodi podaril papež Janez XXII.; naj bi pomagali odkrivati strupe)
- zgodovinski predmeti: srebrn in zlat denar (najbrž rimski), kameje z izrezanimi portreti

s krepitvijo meščanskega sloja (preseljevanje s podeželja v mesta) se je poleg religiozno-kleriškega in dvorsko viteškega pojavila še ena skupina zbirateljev – meščani; želja po vse večjem udobju bivanja je pripeljala do tega, da so si „umetniška“ dela začela utirati pot v zasebna bivališča, kjer so imela funkcijo okrasa – vse bolj so bila cenjena zaradi svoje lepote in ne več zaradi religioznih, didaktičnih ali kakšnih drugih vzrokov

2.2.3. Obdobje renesanse in manierizma

začetek obdobja, ki mu pravimo renesansa, ne prinese kakšnega revolucionarnega reza, kar se tiče prakse zbiranja; to se je odražalo na dveh ravneh:

1. pomen materialne vrednosti predmetov: **zbirka kot zakladnica**

precejšen del zbirk so tvorili predmeti iz dragocenih kovin in mineralov (kelihi, krožniki, posode, krone, orožje ipd.); ko jih niso uporabljali, so jih hranili skupaj z ostalimi predmeti (npr. izdelke iz zlata in srebra skupaj z novci); oblika teh predmetov ni bila pomembna, zato so jih pogosto spreminjali v skladu z okusom časa ali željami trenutnega lastnika; v času potrebe so jih pretopili in prodali kot kovino (primer: papež Kalist III. je dal stopiti tiaro papeža Evgena IV., ki jo je izdelal Ghiberti, da je plačal vojno proti Turkom)

- zbirka v Piera de Medici, Firenze (1. pol. 15. stol.): na začetku oblikovana kot srednjeveška zakladnica; v njej so bili poleg uporabnih predmetov še kovanci, medalje ter grške in rimske geme; slike Masaccia, Uccella, Pollaiuola in fra Angelica niso bile del zbirke, temveč le dekoracija na steni (sprva je bila tudi vrednost slike določena glede na vrednost uporabljenega materiala, zlasti pigmentov; šele kasneje je cena postala odvisna od „mojstrstva avtorja“)

2. potreba po kopičenju brez metode: **enciklopedična zbirka kot predstavitev slike sveta oz. sveta kot slike**

tudi za renesanso je po eni strani značilno zanimanje za „čudeže narave“, za *varietas rerum*, hkrati pa se je večalo tudi veselje ob zaznavanju različnosti; kopičili so dejstva in stvari, nastajali so botanični vrtovi in zbirke mineralov; vendar pa renesančnemu zbiranju manjka moderna klasifikatorična teorija; renesančna misel je bila namreč določena s kozmološko sliko sveta, ki omogoča razvrščanje stvari glede na razmerja podobnosti → do konca 16. stol. je imela **podobnost** konstitutivno vlogo pri oblikovanju vednosti zahodne kulture; ker pa je vrednost podobnosti šele glede na število drugih nakopičenih podobnosti, je potrebno „pregledati“ ves svet

=> zbiranje je edina mogoča oblika povezovanja vednosti; zato so pri oblikovanju renesančne vednosti imeli veliko vlogo prav zbirke in „muzeji“

renesančne zbirke so bile organizirane tako, da so prikazovale hierarhijo sveta in podobnosti med stvarmi, bile so eklektične in enciklopedične (vseobsegajoče; naravni primerki in artefakti so bili izbrani tako, da bi lahko na osnovi njihove ureditve predstavili celoto sveta); kljub njihovi enciklopedičnosti pa jih moramo še vedno bolj kot kasnejše enciklopedične projekte razumeti kot srednjeveške zakladnice

zbirke so opisovali z najrazličnejšimi izrazi: *studio*, *studiolo*, *guardaroba* in *galleria* v Italiji, *cabinet* po ostali Evropi, zlasti v Franciji *cabinet de curiosites*, v nemških deželah pa *Wunderkammer* in *Kunstkammer*, ki so jo včasih imenovali tudi *theatrum* ali *theatrum sapientiae*; vsi ti izrazi označujejo prostore, v katerih so hranili zbirke najrazličnejših predmetov; njihova ureditev je predstavljala in utemeljevala tedanjo vednost o svetu

po drugi strani pa se v tem obdobju zgodita tudi dve veliki novosti, ki sta pomembno vplivali na nadaljnji razvoj prakse zbiranja:

1. pojav novega pomena pojma **muzej**

v začetnem obdobju renesanse se je latinski izraz *museum* uporabljalo za prostor, kjer je mogoče brati in študirati; lep primer takega „muzeja“, ki je bil posnetek aleksandrijskega *mouseiona*, je bilo moč najti na medičejem dvoru v Firencah; konec 15. stol., ki je v splošnem prineslo povečano zanimanje za preteklost, pa se je ime muzej prvič uporabilo za zbirko predmetov (florentinska zbirka Lorenza Veličastnega Medičejca *Museo dei codici e cimeli artistici*; *Museo Capitolino*, ki ga je leta 1471 ustanovil papež Sikst IV.)

prvi „zgodovinski“ muzej:

zdravnik, škof in humanist Paolo Giovio (1483-1552) je ok. leta 1520 v Comu začeli ustvarjati zbirko, ki se je od drugih razlikovala po tem, da je vsebovala le eno vrsto predmetov – slikane portrete; med leti 1537 in 1543 je dal zgraditi posebno zgradbo, ki bila namenjena hrambi njegove zbirke; posamezne sobane v zgradbi je po antičnih zgledih posvetil rimskim boginjam, eno pa Muzam in Apolonu – poimenoval jo je **muzej**; prav v to sobo je postavil svojo zbirko portretov (eni so bili originali, drugi kopije, narejene po medaljah, doprskih kipih ali drugih dokumentih)

- 150 portretov „slavnih mož“ je razdelil v štiri kategorije (preminuli plemeniti in odlični duhovi oz. geniji; takrat še živeči učenjaki in literati; ustvarjalci najodličnejših umetnin; papeži, kralji, vojvode in vojskovodje) => **prvi primer klasifikacijskega reda**

- portreti so imeli nalogo biti moralni zgled za obiskovalce (povečini plemiči in meščani); da bi ti razumeli sporočilo, je Giovio slike razporedil po racionalno zasnovanem redu in jih opremil s podnapisi => **prvi primer jasno zastavljenega prezentacijskega sistema** (z razstavljanjem posameznih predmetov dojamemo pomen celote)

Giovijev muzej je bil izredno popularen in so ga kasneje večkrat posnemali (zbirka portretov Cosima I.; zbirki Ferdinanda II. in vojvode Filipa II.; zbirka Katarine Medičejske s 340 portreti; zbirko Henrika IV. v mali galeriji Louvra z 22 portreti francoskih kraljev in kraljic idr.); mdr. je vplival tudi na G. Vasarija (svojo drugo izdajo *Vitae* je opremil z grafikami slikarjev)

prva „umetniška“ galerija:

po naročilu Cosima I. Medičejskega je v letih med 1556 in 1562 Giorgio Vasari (ki je sam zbiral umetniška dela in oblikoval prvo zbirko risb – te so bile do tedaj razumljene zgolj kot delovni in učni pripomoček v delavnicah) v Firencah zgradil *Palazzo degli Uffizi*; Cosimo je v njej po Gioviovem zgledu ustanovil galerijo portretov: njen program naj bi ilustriral vso družinsko kroniko, ki jo je Vasari komentiral v spremljevalnem besedilu (*Ragionamenti*); galerija je bila odprta za javnost in namenjena spoznavanju umetnosti; v prvem nadstropju je Francesco I. dal namestiti najdragocenejše umetnine iz medičejskih zbirk – tu se najverjetneje prvič pojavi uporaba besede **galleria**

beseda *galleria* je prvotno zaznamovala hodnik ali preddverje, kasneje pa so jo začeli uporabljati za dolge dvorane, opremljene s kipi (kot eksponati in del oprave, saj je bila v tem času umetnost še tesno vključena v vsakdanje življenje pomembnejšev); konec stoletja je galerija prostor, za razstavljanje slik in kipov

poleg tega je Vasari palačo Pitti povezal s parkom Boboli; park in palača sta predstavljala sklenjeno celoto – *teatrum mundi* – njun namen je bila povezovanje narave in umetnosti; po zgledu medičejske palače se je v naslednjem stoletju uveljavilo umeščanje kipov v vrtove oz. povezovanje palače in vrta; z začetkom 16. stol. je postajala namreč želja po javni vidnosti zasebnih zbirk vse močnejša, kar pripelje do njihovega „razstavljanja na odprtem prostoru“

arheološki parki:

izredno pomemben vzgib pri razstavljanju antičnih kipov v t.i. arheoloških parkih pa je bil tudi zmanjšanje njihove poganske konotacije: s tem ko so jih odstranili iz njihovega prvotnega konteksta, so kipi dobili metaforičen pomen, vrednost znamenj za kreposti in univerzalnih občutij

- kardinal Cesarini naj bi že ok. leta 1500 blizu cerkve S. Pietro in Vincoli imel svoj arheološki *giardino*
- arheološki vrt je imela tudi družina Massimi
- papež Julij II. (1503-1513) je v Belvederu v Rimu ustanovil zbirko antičnih kipov na odprtem, ki pa ni bil zgolj arheološki vrt, pač pa tudi prostor, namenjen meditaciji

umestitev kiparskih del v odprt vrt je imela velik vpliv na tedanje rimske kiparske postavitve in je bila zgled za mnoge prihodnje postavitve po vsej Evropi

Belvedere je s svojo razporeditvijo kipov v naravo postal zgled tudi za premožne družine, ko so opremljali svoja domovanja; tudi na tem področju je namreč papeštvu kmalu postala konkurenca rimska aristokracija; za razstavne prostore so uporabljali dvorišča svojih palač in celo njihova pročelja; mimoidočim obiskovalcem so na ogled postavljali kipe in antične frize

- družina Farnese: imeli so kar tri zbirke
- družina della Valle: njihova zbirka je bila tako popularna, da so jo upodabljali tudi umetniki: pročelje palače je narisal F. de Hollanda, pogled na notranje dvorišče je znan po bakrorezu H. Cocka, M. van Heemskerck pa je del zbirke upodobil v risbi; zbirko je kasneje proslavil Aldrovandijev katalog; kiparja Lorenzettija je della Vallejev vrt tako navdušil, da je razvil poseben način prezentiranja antičnih kosov (opisal ga je tudi G. Vasari); po tem načelu so bile urejena tudi notranja pročelja vile kardinala Ferdinanda de Medici v Rimu, dvorišče palače Farnese in dvorišče rimske palače Matei

na pročeljih in v notranjosti razstavljenih antičnih del so rimskim aristokratskim družinam služila kot orodje za ponovno pridobitev posebne družbene identitete in kulturne nadvlade

2. sprememba **odnosa do antike**

s spremembo podpornišтва iz javne, socialne in religiozne dolžnosti (donatorstvo) v sredstvo zasebne gloriifikacije (mecenstvo) se začne počasi spreminjati status umetnikov, s tem pa tudi likovne umetnosti → pojavijo se prve zbirke sodobne „umetnosti“

prehod iz donatorstva (odkup za grehe) v mecenstvo (dejaven odnos do sodobne produkcije; zavest o produkciji ene generacije) je imelo daljnosežen vpliv tudi na zbiranje: mecen, ki so bili običajno tudi zbiratelji, so dopolnjevali svoje zbirke

te spremembe so se kazale tudi na področju zanimanja za antiko; umetniki (slikarji, kiparji in arhitekti; mdr. Quercio, Donatello, Rossellino, Brunelleschi, Michelangelo, Alberti, Mantegna) so zbirali antična „umetniška“ dela, da so po njih študirali – to se jasno odraža v njihovih delih; kmalu so se jim pridružili trgovci, bankirji in bogati meščani najrazličnejših poklicev, ki so oblikovali svoje zbirke po lastnem okusu; pomembni zbiratelji so postali tudi papeži

- Martin V. (1417-1431): z razglasi in zakoni zavaruje poganske spomenike in prepove odtujevanje antičnih najdb ter njihovo uporabo pri novogradnjah
- Pavel II. : zbral precejšnje število bronastih kipov, plošč z napisi in drugih najrazličnejših starin; po njegovi smrti je zbirka propadla
- Sikst IV. (1471-1484): uporabi antične starine v politične namene; leta 1471 je podaril rimskemu ljudstvu bronaste antične kipe, ki so jih hranili v Lateranu, in jih ob tej priložnosti predstavil v *Palazzo dei Conservatori* na Kapitolu (središče imperialne in mestne oblasti); podarjeni kipi (mdr. *Voljkuja* in *Spinario*) niso bili pomembni zaradi svoje estetske vrednosti, pač pa zaradi simbolične asociacije na veličino in krepost antičnih Rimljanov → vloga papeštva v nasprotju z mestno oblastjo; novi muzej je bil prvi muzej, odprt za javnost (nekako v istem času so za javnost odprli tudi medičejski vrt San Marco v Firencah: Lorenzo il Magnifico ga je odprl za mlade umetnike, ki so delovali pod njegovim pokroviteljstvom, mdr. Leonardo in Michelangelo, da bi lahko študirali tam zbrane antične in sodobne umetnine); kasneje (zač. 16. stol.) so nekateri umetniki dobili celo visoka administrativna mesta, povezana z papeškimi zbirkami; Rafael je npr. postal nadzornik papeških antičnih zbirk in izkopavanj v Rimu

kmalu po znamenitem *Il Sacco di Roma*, ko so neprecenljivo škodo doživele številne rimske zbirke, so začeli izhajati katalogi in vodniki, ki so obiskovalce Rima vodili po pomembnih točkah mesta (svetišča, pomembna zaradi krščanske zgodovine, opremljene z relikvijami; profane *mirabilia*)

- katalog (1537)
- katalog Ulisseja Aldrovandinija iz Bologne
- katalog uradnega starinarja hiše Farnese Fulvia Orsinija

v tem času so se pojavila tudi prva vodstva po umetnostnih znamenitostih mesta; Giovanni Bartolomeo Marliano je zato 1544 objavil *Urbis Romae topographia* in uvedel organizirane sprehode po arheoloških znamenitostih (ogledovanje ruševin + branje odlomkov antičnih avtorjev)

s knjigami in bakrorezi se je vednost o antičnem Rimu širila po vsej Evropi; to je povzročilo veliko povpraševanje po antikvitetah med evropskimi vladarji

- Primaticcio je pri opremljanju gradu Fontainebleau za Franca I. iz Rima pridobil kopije antičnih kipov (133 zabojev kopij in marmornih kipov)
- tudi za Maksimiljana II. so v nosilnicah čez Brenner prinesli kar nekaj antičnih kiparskih del

temelj nadaljnjega razvoja prakse zbiranja sta predstavljali dve vrsti zbirk:

1. prinčevska zbirka

gre v prvi vrsti za rekreacijo sveta v malem okrog osebe princa; zaprto za javnost, dostop privilegij izbranih

na italijanskih dvorih je zbirateljstvo postalo skoraj obvezno, moda; tovrstne zbirke so imele tri glavne lastnosti:

- bile so enciklopedične
- namenjene so bile hedonističnemu uživanju
- namenjene so bile skrbnemu študiju

skoraj vsak dvor je imel *scrittoio*, *studiolo* ali *camerino* (prostor namenjen intelektualnim aktivnostim plemiča), katerih stene so mdr. okraševali s serijami portretov vladarjev in pomembnih mož

- Federigo da Montelfeltro (1444-1482) si je dal zgraditi kar dva *studiola*: leta 1470 v Palazzo Ducale v Urbinu, med leti 1480 in 1482 pa še enega v vojvodski palači v Gubbio

- Isabella d' Este (1474-1539): precejšnja redkost, saj je *studiolo* v mantovski vladarski palači dala urediti ženska; poleg *studiola* je bila sobana z obokom (*grotta*), obdana z omarami, kjer je Isabella hranila svojo zbirko (umetniški predmeti in kurioziteti); urediti pa si je dala tudi *giardino segreto*, namenjen sprehodom in razmišljanju

- G. Vasari je v letih med 1570 in 1573 izdelal načrte za *studiolo* Francesca I. v Palazzo Vecchio; šlo je za majhen, ozek in od zunanjega sveta popolnoma ločen študijski prostor, ki je bil namenjen enemu samemu človeku; njegove stene so bile poslikane ali pokrite s slikami, tako da je celota delovala kot umetno obdelan kos pohištva; ob stenah so bile tudi omare, ki pa so bile „skrite“ za slikami; v njih so bili v skritih predalih spravljene dragoceni redki predmeti manjših dimenzij, ki so bili urejeni v skladu s kozmičnim redom (tega je podpirala tudi ikonografija poslikave samega prostora); Francescov *studiolo* predstavlja prototip kabineta sveta

o izgledu *studiolov* pričajo tudi številne sodobne upodobitve svetih mož pri študiju, čeprav ni čisto jasno, koliko so avtentični in koliko plod slikarjeve domišljije

značilna oblika zbirk nemških vladarskih hiš so bile t.i. *Kunstammer*; v njih predmeti niso bili urejeni po sodobnih muzeoloških kriterijih, saj so odsevale razumevanje časa tedanjega časa (kljub zavajajočemu imenu niso vsebovale le umetniških del, pač pa tudi čudesa in druge dragocene predmete); njihova pomanjšana oblika so bile t.i. *Kunstschränk*

- zbirka nizozemske vladarske namestnice Margarete Avstrijske (1480-1530) na gradu Mecheln: brez dvoma izjemna med vladarskimi zbirkami severno od Alp; postavljena po novih estetskih in zgodovinskih načelih italijanske renesanse in po merilih ekonomske vrednosti slik, kakršna je oblikoval nizozemski trg umetnin; ohranjen inventar (mdr. portreti sodobnikov in dela največjih sodobnih umetnikov, npr. van Eycka, van der Weydna, Memlinga, Boscha)

- zbirka vojvode Albert II. Habsburškega (1550-1579) v Münchnu: leta 1563 je vojvoda dal v Münchnu za svojo *Kunstammer* zgraditi novo stavbo (kvadratno okrog osrednjega dvorišča → zgled za kasnejše umetnostne muzeje); ta naj bi vključevala še zakladnico, knjižnico in *antiquarium* z zbirko rimskih in drugih kipov; pri ureditvi zbirke mu je pomagal flamski zdravnik in zgodovinar Samuel Quiccheberg (1529-1567); ta je za vojvodo zasnoval ustanovo, ki je pomenila zametek sodobnega muzeja; Quiccheberg je zbirko razdelil na dva dela: *Wunderkammer (miraculosarum rerum promptuarioum)* in *Kunstammer (artificiosarum rerum conclave)*; leta 1565 je v Münchnu izdal traktat *Theatrum sapientiae – Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi*, v katerem je teoretično razdelal ureditev *Kunstammer* - gre za **prvi teoretični „muzeološki“ klasifikacijski sistem**, ki obsega pet razredov:

1. religiozna umetnost in slikovni material v zvezi z občo ali lokalno zgodovino
2. kipi, numizmatika in uporabna umetnost
3. „naravna zgodovina“ (originalni primerki in artefakti)
4. znanstveni in mehanični instrumenti, predmeti, namenjeni igri in prostemu času, orožje, oklepi, kostumi
5. slike in gravure, rodovniki, portreti, heraldika, tkanine, pribor in pohištvo

na podlagi Quicchebergovega traktata je bila urejena tudi Albertova zbirka; tako je bila razdeljena na naslednje sklope:

1. zgodovinski del, povezan z osebnostjo Alberta V.
2. zbirka starin in umetnin
3. prirodoslovna zbirka
4. instrumenti in orožje
5. slike v vseh tehnikah, grafike, risbe, portreti, grbi, preproge, gobelini in izbrano pohištvo

- zbirka vojvode Ferdinanda II. Tirolskega (1529-1595) na gradu Ambras pri Innsbrucku: pomembna zbirka, ki so si jo hodili ogledovat učeni možje na t.i. *tour du monde*; organizirana je bila v štirih sklopih (vsak je bil v svoji stavbi, ki so bile med seboj povezane in so stale zraven gradu):

1. zbirka orožja (*Rustkammer*)
2. knjižnica
3. zbirka slik in redkosti (*grosse Kunstammer*)
4. zbirka trofej iz vojn s Turki (*Turkenkammer*)

- zbirka cesarja Rudolfa II. (1552-1612) na dvoru v Pragi: Rudolfova *Kunstammer* je bila združevala vse, kar je mogoče najti v naravi, in vse, kar je plod človekove veščine in znanja; *Kunstammer* je igrala tudi pomembno diplomatsko funkcijo, saj so jo obiskovali diplomati in drugi odličniki (povabilo je bilo znak posebne naklonjenosti)

=> tipična in najbolj razširjena zbirka 16. stoletja v sebi združuje dva univerzuma, mikrokozmos in makrokozmos, zato predstavlja dve sferi, *naturalia* in *artificialia*, s čemer pridobi kozmološko moč; zbirka je sinteza in ogledalo univerzuma; vanjo so pogosto vključeni tudi čudesa in drugi kuriozni predmeti; drugačne oblike zbirk so redke (Giovio, Quiccheberg)

- *Dresdener Kunstammer*: leta 1560 jo je ustanovil Avgust I. Saški; zbirka je obsegala prirodoslovne in tehnične predmete ter umetniška dela; poleg tega pa je v zbirki obstajal še *cabinet d'ignorance*, kjer so hranili redkosti, ki jih niso znali klasificirati; za pomoč so naprosili kar obiskovalce; kabinet tehničnih inovacij predstavlja prednika tehničnih muzejev (razvijejo konec 18. stol.; največji razcvet v 19. stol.)

- zbirka Vilhelma IV. (1532-1592) v Kasslu: gre za zbirko znanstvenih instrumentov; vladar, ki je bil učenjak, si je na svojem gradu zgradil astronomsko opazovalnico in k sebi vabil znane učenjake; podobne tendence po oblikovanju specifičnih zbirk so postajale vse močnejše

2. učenjaška zbirka

razumevanje sveta prinaša možnost njegovega nadzora; zbiranje naravoslovnega materiala je zato pomenilo nadvlado nad naravo)

konec 16. stol. so se pojavile specifične zbirke, ki so jih oblikovali zdravniki in učenjaki; njihove zbirke so temeljile na preučevanju zelišč, korenin in mineralov ter so predstavljale dobro osnovo za herbarije, zbirke naravne zgodovine in vrtov v 17. stol.

- zbirka Antonia Gigantija (1535-1598) v Bologni: enciklopedična zbirka slik, knjig, antikvitet, instrumentov in naturalij; predmeti v zbirki niso bile ločene na naravne in artficialne, v njej je bila bolj poudarjena enakost kot različnost sveta

- zbirka Ulisseja Aldrovandija (1527-1605) v Bologni: v drugi polovici 16. stol. je Aldrovandi ustanovil obsežno in kompleksno prirodoslovno zbirko; zanimalo ga je več področij, še posebej pa kovine; o tem je napisal delo *Musaeum metallicum*, ki je izšlo posthumno leta 1648; njegov muzej se ni več omejeval zgolj na zbiranje kurioznosti in na naravne nenavadnosti (čeprav so bile udi te uvrščene v muzeografski register, ki je podprt s klasifikacijo); predmeti v njegovi zbirki so bili razvrščeni in razstavljeni glede na tri „naravna kraljestva“: živalsko, rastlinsko in mineralno po serijah in vrstah (človeški skelet, živalski skeleti, rastline, minerali)

- kabinet mineralogije Micheleja Mercatija (1541-1593): leta 1585 ustanovljeni kabinet je bil prvi tovrstni v Evropi; zbirka je bila urejena po arhitekturnem redu (v oštevilčenem pohištvu so bili razvrščeni minerali in kovine)

- muzej Ferranteja Imperata (ok. 1521-1600/09) v Neaplju je bil ust. leta 1599: poleg naturalij je muzej vseboval tudi artefakte, s čimer je

predstavljena enotnost stvarstva (rezultat božjega in človekovega ustvarjanja); razstavljeni so bili knjige, vaze, lonci in nagačene živali

=> v tedanjih zbirkah še ni delitve na tisto, kar opazimo (observacija), tisto, kar so drugi opazovali in sporočili (dokument) in tisto, kar so si drugi izmislili oz. v kar naivno verjamejo (bajke); zbirke so bile razumljene kot „besedilo“, namenjeno branju; „besedilo“ in njegov univerzalni oz. enciklopedični namen pa sta bila odvisna od zbiratelja: vladar si je v zbirki ustvaril svet, ki si ga je mogoče podrediti, učenjak pa svet, ki ga je moč spoznati

2.2.4. Obdobje baroka in razsvetljenstva (17. in 18. stoletje)

do začetka 17. stol. se je pojem muzeja že tako močno zasedrala v zahodnoevropsko kulturo, da ga kot idejo zasledimo pri številnih piscih

- Tommaso Campanella (1568-1639) je leta 1602 v zaporu napisal spis *Državi sonca*; v njej je opisal revolucionarno organizacijo vednosti, v katerem ima pomembno mesto tudi muzej; tega je izredno natančno opisal, bistveno zanj pa je, da je v njem človeku omogočen neposreden stik s stvarmi; to je bilo za avtorja izrednega pomena, saj je bil prepričan, da je neposredni stik človeka in stvari edini izvor resničnega spoznanja (človek na ta način spoznava, kar je ustvaril Bog); v svojem delu je opisal tudi sobe za spočenjanju otrok, ki naj bi bile opremljene z lepimi kipi znamenitih mož (ženska preko domišljije vpliva na svojega še nerojenega otroka)
- Francis Bacon (1561-1626) je leta 1624 napisal *Novo Atlantido*, v kateri je v izmišljeno Salamonovo hišo umestil akademijo in inštitut za znanstvene raziskave; med drugim je v delu opisal tudi dve galeriji: v eni naj bi hranili vzorce in modele vseh redkih in najboljših iznajdb, v drugi pa lipe vseh pomembnih iznajditeljev; Bacon govori tudi o klasifikatorjih, ki naj bi eksperimente zbirali v štiri predhodne kategorije, v razrede in tabele → v tem se že nakazuje prihajajoči razsvetljenski enciklopedizem oz. empirizem
- pesnik Giambattista Marino (1569-1625) je napisal poetično zbirko *La Galleria*, v kateri opisuje idealni muzej, v katerem so slike razvrščene glede na žanr, vsebino in tehniko, dalje pa tudi glede na motiv (pravljice, historie, portreti, capriccio in karikature), kipi pa glede na tehniko (reliefi, modeli-kalupi in medalje)
- Marco Boschini (1613-1678 ali 1704), poznavalec in interpret beneškega baroka je leta 1660 napisal rimani vodnik po beneškem slikarstvu *La carta del navegar pittoresco*; v njem je predlagal, da bi morale biti slike čim bolj usklajene z ambientom, v katerega so postavljene (barva sten, okviri, vrvice ipd.); v bistvu je govoril o nekakšnem ambientalnem muzeju

v tem času dobi pojem zbirka smisel, kot ga razumemo še danes: nekaj, kar načrtno zberemo, sistematično uredimo in interpretiramo; novo pojmovanje je zahtevalo tudi nove prakse zbiranja oz. urejanja ter novo okolje - pojavijo se t.i. **kabineti**; gre za posebne prostore, ki niso bili namenjeni zgolj razstavljanju (slike po stenah; dragocenosti v omari ob steni; kipi, novci, školjke, znanstvenimi instrumenti na mizi v središču prostora), pač pa so predstavljali tudi prostor srečanj in pogovorov med ljubitelji

v baročnem obdobju so še vedno pomembno vlogo pri uveljavljanju identitete vladarja igrale **slikarske zbirke**; pri tem so jim bili pogosto v pomoč umetniki, ki so včasih dobili celo službo dvornega slikarja (npr. Velazquez dvorni slikar španskega kralja Filipa IV.; D. Teniers ml. je

oskrboval slikarsko zbirko Leopolda Viljema)

zbiranje se je počasi širilo tudi med meščanstvom; to je omogočilo predvsem vse obsežnejše trgovanje z umetniškimi deli (posebne trgovine, ki so bile nekakšni prototipi modernih galerij; dražbe umetnin; razstave za komercialne namene ipd.); v zvezi z zbirkami so se s spremembami v razmišljanju in razmahom evropskega umetnostnega trga pojavili povsem novi problemi:

- problem dopolnjevanja in zaokroževanja zbirke
- problem določanja tržne vrednosti
- problem, kako prepoznati ponaredke
- problem kako razporediti umetnine na domu
- problem meril pri restavriranju

nekatero od teh problemov je v svojem delu *Considerazioni sulla pittura* leta 1620 obdelal Giulio Mancini; za razporeditev umetniških del po domu je predlagal kriterije (različni motivi po različnih prostorih; razvrstitev po vsebini, koloritu, času nastanka in šolah), ki napovedujejo t.i. odprte serije (za srednjeveške in renesančne zbirke je značilno, da so zaprte serije – predstavljajo zaprt sistem, mikrokozmos; klasična doba prinese bistveno novost – odprte serije)

v skladu z razsvetljensko željo po **sistematizaciji in interpretaciji** so se začele spreminjati tudi zbirke: začeli jih urejati po kronološkem in tematskem načelu (posamezne šole in avtorji); vendar pa je v splošnem še vedno prevladovala želja po zbiranju vsega človeškega vedenja, zaradi česar v tem času še ni moglo priti do prave klasifikacije oz. specializacije

katalogi zbirk:

namesto starejših inventarjev (v katerih so navedeni vse predmeti iz zbirke; sumaren način opisa; kronološki red) se pojavijo katalogi; ti so urejeni po nekem vnaprej določenem redu in predstavljajo diskurz, v katerem so razvrščeni predmeti; predmeti zbirke, ki so zajeti v katalogu, so rezultat dveh, za konstitucijo zbirke nepogrešljivih dejavnosti – zbiranja in sistematiziranja

- verjetno najstarejši katalog je leta 1611 spisal Agard iz Aresa
- eden prvih galerijskih katalogov je bil leta 1627 natisnjen *De Sacrificiorum et Triumphorum Vasculis*, v katerem so bili v risbi upodobljena vsa umetniška dela iz znamenite beneške zbirke Andree Vendramina

v tem času so se, zlasti v Flandriji, kjer praktično ne poznajo katalogov zbirk, le izredno natančne inventarje, uveljavile upodobitve kabinetov (*cabinet d' amateur*); tovrstne slike niso bile mišljenje, da bi visele v sami zbirki, pač pa so bile namenjene prijateljem, kolegom in sorodnikom za darila; razstavljene drugje so predstavljale nekakšne vizualne kataloge neke zbirke (npr. slike Davida Teniersa ml. (*Galerija nadvojvode Leopolda Viljena* (1653); *Galerija Leopolda Viljena v njegovi zbirki v Bruslju* (ok. 1647), ki jim je leta 1658 sledila še knjiga *Theatrum Pictorum Davidis Teniers Antwerpensis* – knjiga katalog s 264 grafikami, ki jih je Teniers izdelal po italijanskih delih, zbranih v vojvodovi zbirki)

vzporedno kabinetom umetniških del so bile v tem času pogosti tudi **kabineti učenjakov**, v katerih so zbiralci zbirali najrazličnejše artefakte, prirodoslovne primerke, naprave, instrumente ipd.; med tem sta, zaradi novosti, ki sta jih vpeljala, še zlasti pomembna:

- enciklopedični muzej, ki ga je v jezuitskem kolegiju v Rimu organiziral egiptolog, geolog, astronom, matematik, fizik in zdravnik Anastasius Kirchner (1602-1680); ta muzej je bil v svojem času najpomembnejši muzej ne samo v Italiji, pač pa tudi v vsej Evropi; razstavljen eksponate so Kirchnerju v veliki meri priskrbeli jezuitski misijonarji; sprva je v muzeju prevladoval značaj zbirke kuriozitet, po Kirchnerjevi smrti, pa se je njegov koncept spremenil – pomemben je postal ustroj muzeja, muzeografski okvir oz. razstavljanje kot njegova temeljna komponenta → odtlej muzej ni več sovpadal z zbirko, muzej so začeli dojemati kot obliko, pomembna pa je postala njegova pedagoška funkcija
- zbirka danskega naturalista Oleja Worma (1588-1654); zbirka, *Museum Wormianum*, je bila predstavljena tudi v katalogu, ki je izšel po njegovi smrti, leta 1665; ta je imel dve nalogi: prikazati vrednost zbranega gradiva in pa prispevati k polemiki med znanstveniki; Worm je že leta 1643 izdal šest knjig, od katerih je bila prva nekakšen priročnik za arheologijo; v njej je avtor načrtoval kar nekaj revolucionarnih idej:
 - poudaril je pomen domačih, torej nacionalnih starin (in ne le grških in rimskih)
 - v antikvitetah ni videl več heterogene zbirke znakov, ki jih ne razumemo več, pač pa je bil prepričan, da se da zgodovino rekonstruirati => zgodovina ni bila več branje antičnih besedil, pač pa je izhajala iz izkopanih (ohranjenih) spomenikov
 - njegov sistem je bil progresiven in sistematičen

proti koncu 17. stol. so se začele razvijati specializirane zbirke (v VB so se npr. ločili vrtovi in kabineti), katerih glavna značilnost je bila **zbiranje kompletnih serij**; to je bila posledica novega pogleda na predmete, ki jih je razločeval na podlagi zunanje oblike; na predmete še niso gledali kot na individualne objekte, pač pa kot na del serije

javni muzeji so sicer značilen pojav 2. polovice 18. stol., vendar pa so se prvi javno odprti muzeji pojavljali tudi že prej (kon. 17. stol.); najprej se za javnost odprle zasebne zbirke meščanov in intelektualcev, nekoliko kasneje univerzitetni muzeji, ki so bili na voljo predvsem študentom, na koncu pa so javne postale tudi velike kraljevske zbirke; ko postanejo muzeji javne ustanove, se spremeni etika obiskovanja muzeja (vstopnice, disciplinirano obnašanje itd.)

- leta 1671 so v Baslu za javnost odprli zbirko Amerbach
- sredi 17. stol. sta v Londonu svojo prirodoslovno zbirko in botanični vrt odprla John Tradescant st.(70-ta leta 16. stol.-1638) in njegov istoimenski sin (1608-1662; zbirka je kasneje prešla v last Eliasa Ashmolea (1617-1692), zgodovinarja, geografa, numizmatika, botanika, astrologa, alkimista, pozneje pa jo je prevzela oxfordska univerza; leta 1683 so jo namestili v posebno zgradbo in jo preimenovali v muzej s tremi imeni: *Musaeum Ashmoleanum*, *Schola Naturalis Historiae* in *Officina Chimica*; nova ustanova je razumela čutno izkušnjo kot bistveni vir spoznavanja in izobraževanja, muzej pa kot organizirano obliko izkustva (povezava s šolo in laboratorijem); zaposlili so tudi dva kustosa, ki so ju plačevali iz vstopnine

v prvi polovici 18. stol. sta na **širjenje prakse zbiranja** močno vplivali tudi arheološki izkopavanja v Herkulaneju (1737) in Pompejih (1748); zbiranje je postalo prva strast, za katero so ljudje porabili ogromno denarja; ustanavljali so nove gliptoteke ter zbirke gem in vaz; ena od posledic odkritij zasutih mest je bilo tudi, da je t.i. **študijsko potovanje v Italijo** postalo neogiben del vzgoje mladega človeka iz dobre družbe; zato se je povečal tudi obisk zbirke; ponekod so zato organizirali vodstva, nekje so morali celo omejiti število obiskovalcev

18. stoletje pa je v prakso zbiranja vneslo tudi nekatere pomembne in daljnosežne novosti:

1. rojstvo muzeologije

ob začetku 18. stol. so se začeli pojavljati vodniki za ljubiteljske zbiralce; s tem je bil položen temelj za razvoj nove znanosti – muzeologije

- hamburški trgovec Caspar Friedrich Neickelius je ok. leta 1727 objavil delo *Museographia*; šlo je za nekakšen vodnik, ki je prinašal podatke o lokacijah, kjer je moč najti primeren material za zbirke; poleg tega pa se je posvetil še dvema temama:

1. **klasifikacija predmetov:** zbirke je razdelil na *naturalia*, *artificialia* in *curiosa*; nemške kabinete je razdelil na *Raritätenkammer* (različne redkosti), *Gallerien* (kipi, slike), *Studio-museum* (predmeti in knjige), *Naturalienkammer* ali *Naturalienkabinett* (živali, rastline, minerali), *Kunstkammer* (terakota, kovine, steklo, keramika, optični instrumenti, medalje, denar, slike) in *Antiquitätenkabinett* (idoli in arheološke izkopenine)
2. **tehnika hranjenja predmetov:** predlagal je razporeditev zbirk in opisal primerne lastnosti prostora, kjer se jih hrani; razmišljal je o pakiranju starin ipd.

njegovo delo še ni moglo postati splošno veljavno, saj sta bili koncepcija in sistematizacija zbirk še vedno odvisni od lastnika, njihovega interesa in pogledov na svet

- D. Diderot je v *Enciklopediji* (1751-1780) opisoval tudi Kabinet naravne zgodovine, ki bi moral biti urejen po strogo preišljenemu redu (ta ni enak naravnemu); s tem so razsvetljske ideje o sistematizaciji dokončno prodrle tudi na področje muzeologije

- C. Linne je leta 1753 v delu *Instructio musei rerum naturalium* prvi povezal prirodoslovne znanosti in muzeologijo; v zbiranje prirodoslovnih predmetov je namreč vnesel znanstven, sistematičen način razvrščanja

2. spremembe v razstavljanju

v prvi polovici stoletja so bile zbirke še vedno urejene kot zaključene serije; pri zbirkah slik tako npr. posamezna slika ni igrala nobene posebne vloge, v kolikor se ni lepo vklopila v serijo (ureditev slik je upoštevala zunanje značilnosti del in ne njihove vsebine; slike in njihovi okvirji so se morali ujemati z idejo postavitve – slikam so zato pogosto spreminjali dimenzije, obliko in okvirje, ki so morali biti oblikovno in barvno usklajeni; fragmenti niso bili zaželeni, niso pa razlikovali med kopijami in originali)

- leta 1742 je arhitekt F. Algarotti saškemu volilnemu knezu Avgustu III. predlagal, naj ima stavba, kjer bi namestili njegovo dresdensko zbirko, obliko antičnega templja (štiri krila okrog kvadratnega dvorišča; središčna dvorana s kupolo ter manjšimi rotundastimi vogelnimi dvoranami) → rojstvo moderne muzejske arhitekture (zgled: Ufizzi)

- v letih med 1775 in 1782 je arhitekt M. Simoneti zgradil posebno stavbo za muzej Pio-Clementino v Vatikanu; razstavljanje antičnih kipov v neoklasicistični arhitekturi (zahteva po „zgodovinskem“ ambientu) v sobah s pompejansko rdečimi stenami je postal model za gradnjo muzejev oz. razstavljanje antičnih kipov za vso Evropo

razsvetljska želja po sistematizaciji je prinesla spremembe pri razstavljanju zbirk; to se lepo vidi npr. pri zbirkah slik, ki so bile po novem razporejene po šolah, kasneje pa se je

tej klasifikaciji pridružilo še kronološko načelo

- leta 1778 je C. Mechelen cesarsko zbirko na Belvederu reorganiziral po načelih klasičnega racionalizma; slike so bile razstavljene po pripadnosti šolam in ob upoštevanju kronološkega reda; galerijo so odprli za javnost 1781 (deset let pred Louvrom), s čimer je postala prva vladarska zbirka, dostopna javnosti

leta 1762 je numizmatik J. D. Koehler izdal priročnik za zbiranje in razstavljanje kipov: ločiti je potrebo pokončne, sedeče in ležeče, poleg tega pa še na oblečene in gole

kmalu po revoluciji je v Louvru zgodila še ena pomembna novost: prvič je v muzeju prišlo do selekcije predmetov na tiste, ki so bili razstavljeni, in tiste, ki so bili sicer shranjeni v muzeju, niso pa bili razstavljeni

3. prvi nacionalni muzej

zbirke sira Hansa Sloana (1660-1750), britanskega zdravnika in predsednika *Royal Society* so bile temelj prvega nacionalnega muzeja – leta 1753 ustanovljenega *British Museum*; Sloane je želel, da bi njegove zbirke „ohranili v korist in napredek znanosti in umetnosti, za blagor človeštva“; muzej so šest let kasneje odprli za javnost; bil je odprt za vse ljudi (brez vstopnine), njegova glavna funkcija pa je bila izobraževalna (otrokom do desetega leta starosti je bil vstop prepovedan); v muzeju je vladal strog red obnašanja (pisna prošnja za odobritev obiska; omejitev skupin na deset; vsaka skupina si je morala ogledati vse zbirke); zbirke so še vedno temeljile na principu kopičenja

2.2.5. Francoska revolucija in 19. stoletje

konec 18. stoletja je prineslo na področje muzejev ogromne spremembe: po eni strani demokratizacijo, po drugi pa nacionalizacijo: muzej je postal nacionalna ustanova, kar je pripeljalo do spremembe njegovega **programa**; pojavila se je povsem nova interpretacija muzejskega gradiva, s čimer so se odprle možnosti, da muzej postane sredstvo za izražanje in manipulacijo uradne politike

leta 1750 je francoski kralj Ludvik XV. za javnost odprl galerijo v palači Luxemburg; galerija je bila odprta do leta 1779; francoska revolucija je prinesla spremembo lastništva velikih zbirk (zasebni lastniki → ljudstvo); sprva je prišlo do precejšnjega uničevanja (simboli starega režima), kasneje pa je revolucionarna oblast zaščitila zbirke: zbrala jih je v Louvru (Louis Le Vau in Claude Perrault) in drugih muzejih, kjer so bili poslej razstavljeni v izobraževalne namene (javno dobro; kulturna dediščina kot last naroda); to je prineslo prečiščevanje, ponovno razdeljevanje in reorganizacijo zbirk; iz Francije se je ta praksa razširila tudi drugod po Evropi; v Louvre so leta 1794 začeli dovažati Napoleonov vojni plen => muzej kot javna, demokratična in državna institucija se je torej izoblikoval na podlagi treh elementov:

1. republikanizem
2. antiklerikalizem
3. uspešna agresivna vojna

revolucionarna oblast je ustanovila širi muzeje, ki so pokrivali štiri specifična področja: *Museum National* (figuralna umetnost), *Museum d'histoire naturelle* (prirodoslovne znanosti), *Museum des Monuments français* (nacionalna zgodovina) in *Museum des Arts et Metiers* (tehnika); s tem se je začelo novo obdobje muzejskega razstavljanja

z odprtjem muzejev za javnost so ti postali ne le prostor izobraževanja, pač pa tudi prostor vzgoje posameznik oz. njegovega „discipliniranja“; javni muzeji zaradi množice muzejev

namreč niso potrebovali le „represivnih organov“ (varovanje in nadzor), pač pa so s kodeksom obnašanja v muzeju ter z normiranjem odnosa do razstavljenih predmetov postali tudi sredstvo nadzora na posameznikom: muzeji so po eni strani skrbeli za artikulacijo vezi med obiskovalci in razstavljeni predmeti, po drugi pa so postali instrument, ki je omogočal nadzor nad ljudmi (podobno vlogo oblikovanja „publike“ so igrali tudi saloni, ki so jih prirejali že od 2. polovice 17. stol. dalje, s salonom leta 1699 pa so bili vse bolj priljubljena oblika kulturnega udejstvovanja meščanstva)

začetek 19. stol. je prinesel razcvet muzejev; razlogov za to je več:

- 1. decentralizacija muzejev oz. širitev mreže javnih muzejev:** tudi v državah, kjer so se vladarske rodbine obdržale na oblasti, so svoje zbirke odstopale državi in tako postale javne; še vedno so nastajale tudi zasebne zbirke, katerih cilj pa ni bil isti kot pri javnih zbirkah – izobraževanje in bogatitev nacionalne dediščine -, pač pa predvsem ljubezen do umetnosti in pa investiranje kapitala (razkazovanje bogastva, socialno razlikovanje, opremljanje prostorov ipd. niso več tako pomembni razlogi za zbiranje, kot so bili v preteklosti); pogosto so zasebni zbiratelji svoje zbirke kasneje predali javnim muzejem → donacije so pomemben vir širjenja muzejskih fondov
- 2. uveljavitev novih področij zanimanja:** romantično gibanje (1830-1840) je prinesla precej novih področij zanimanja (prazgodovina, srednji vek, oddaljene dežele); preučevanje teh obdobij, dežel oz. področij človekovega delovanja so zahtevala nove zbirke (prazgodovinske, etnološke), ki so se sčasoma razvijale v samostojne muzeje
pomemben dejavnik je bilo tudi neoklasicistično oboževanje antike in veliko zanimanje za vzhodnjaško umetnost; v VB, Nemčiji in Franciji so zato odpirali številne oddelke pa tudi nove muzeje, posvečene bodisi grški, bodisi sumerski, asirski, babilonski in egipčanski umetnosti → antične skulpture so postale jedro kulta umetnosti, katerega templji so bili muzeji; zato so tudi nove muzejske stavbe posnemale zgradbe antičnih templjev
 - münchenska gliptoteka, za katero je načrte izdelal Leo von Klenze, je bila zgrajena v grškem slogu (dorski portik, ki jasno kaže na Partenon)
 - tudi v VB je Robert Smirke zgradil muzej po vzoru grških templjev, npr. *British Museum*
 - v Berlinu se je Karl Friderich Schinkel pri načrtovanju kraljevega muzeja v Berlinu (danes *Altes Museum*) zgledoval po Partenonu
- 3. vzpostavitev moderne vednosti:** zanjo sta značilna predvsem nastanek humanističnih ter pojav človeka, ki je hkrati spoznavajoči subjekt in objekt lastne vednosti → vpliv novih ved (zgodovine, umetnostne zgodovine, arheologije, biologije in antropologije) na način predstavitve eksponatov v muzeju se je kazal predvsem v njihovem umeščanju v zgodovinski okvir; vsaka od teh ved je namreč določala predstavitev eksponatov kot dela evolucijskega zaporedja oz. zgodovine človeka, življenja, civilizacije, umetnosti itd.
 - zbirka v *Musee des Monuments francais* je na ta način prikazala zgodovino francoskega naroda; po francoskem zgledu so začeli tudi drugod po Evropi ustanavljati nacionalne muzeje

pomemben dejavnik pri vzpostavljanju tovrstne naracije je tudi ideja napredka, ki od najstarejšega časa vodi do razsvetljenstva (človek potuje iz teme v svetlobo)

4. **krepitev izobraževalna funkcije muzejev:** v VB so različni tehnični inštituti ter literarna in filozofska društva začela ustanavljati muzeje z izrazito izobraževalno funkcijo; še posebej veliko so pričakovali od umetnostnih muzejev in galerij, v katerih so videli sredstvo moralnega in intelektualnegaboljšanja ljudi

- v letih od 1831 do 1838 je bila ustanovljena londonska *National Gallery*, katere ena glavni funkcij je bila kultiviranje ljudskih množic, ki naj bi si vzgojile okus z izpostavljenostjo umetnosti; podobe britanskih herojev, zbrane v *National Portrait Gallery*, naj bi služile gledalcem za zgled in jih tako vodile k plemenitim dejanjem in lepemu vedenju

socialni reformatorji so v muzejih videli tudi izvrstno priložnost za srečevanje ljudi različnih slojev; vendar pa se to bolj ali manj ni uveljavilo, saj so muzeji slej ko rej ostali ustanove za (izobraženo) elito

19. stoletje nekaterih raziskovalci imenujejo kar **zlata doba muzejev**, saj je v tem času beseda muzej pridržana izključno za uradne ustanove javnega značaja; te so se razvijale v dve smeri:

1. **splošni muzeji in**
2. **specializirani muzeji**

pogosto sta se ti dve težnji medsebojno prepletali (npr. t.i. muzejski otok v Berlinu); po drugi strani pa zgolj delitev na prirodoslovne in umetniške zbirke ni več zadostovala, zato se vzporedno z novimi znanstvenimi disciplinami pojavijo tudi nove specializirane zbirke (univerzalnost baročnega koncepta muzeja zamenja partikularizem specializiranih interesov):

- arheološke zbirke, ki se ponekod osamosvojijo v posebne, **arheološke muzeje**,
- **umetnostni muzeji in galerije** nadaljujejo tradicijo delitve na prirodoslovne in umetnostne zbirke; umetnost je bila namreč prvenstveno namenjena (estetskemu) uživanju in ne izobraževanju, tako kot artefakti prirodoslovnih muzejev; v ZDA se v začetku 19. stoletja pojavi koncept univerzitetnega muzeja,
- **muzeji za umetnostno obrt in oblikovanje**, nastanejo kot presečišče nekdanjih zbirk *curiosa artificialia*, umetnostnih in tehničnih muzejev; svetovne razstave so v 2. polovici 19. stoletja jasno pokazale zanimanje javnosti za dosežke industrije in obrti,
- **tehnični muzeji** kot nasledniki nekdanjih kabinetov čudes,
- **zgodovinski muzeji** kot nasledniki portretnih galerij, ki začnejo zbirati tudi razne dele stavb (lapidariji!) in druge predmete, ki so padli kot žrtve modernizacije Evrope; vendar pa zgodovinski muzeji niso bili le kraj zbiranja, pač pa tudi mesto, kjer se je pisala interpretacija zgodovine, s čimer so bili tesno povezani s sodobno politiko (ta povezava različna po državah),
- **muzeji na prostem** (*Skansen*), ki muzealizirajo arhitekturo in njen inventar,
- **etnografski in antropološki muzeji**, ki so se pojavili kot rezultat povečanja zanimanja za narodno kulturo, ki se je ohranila na podeželju in so jo v prejšnjih časih imeli za manjvredno, in kulturo neevropskih kultur,
- prirodoslovni muzeji, ki sicer temeljijo na nekdanjih kabinetih *curiosa naturalia*, vendar pa ne zbirajo več redkosti, pač pa sistematično vse, kar je povezano z živo in neživo naravo (anatomske, paleontološke, mineraloške, geološke in druge zbirke) in

- **nacionalni muzeji**, ki se v 19. stoletju razvijejo kot posebna, muzeološka oblika nacionalne kolektivitete; zbirajo predmete, ki določajo nacionalno identiteto modernih evropskih narodov

muzej 19. stoletja je izpolnjeval predvsem **izobraževalno in zaščitno funkcijo**; po eni strani so se muzeji krepili kot institucije (gradnja novih, posebnih stavb), po drugi pa se je v tem času izvedla specializacija, s čimer posamezni muzeji postali popolnoma odvisni od novo izoblikovanih znanstvenih disciplin; muzeji so vse bolj postajali ustanove za prikaz vednosti in razstavljanja zbirk za javnost, hkrati pa je nova vednost vse bolj ostajala zaprta v študijskih zbirkah, ki so se začele razvijati v velikih muzejih

→ ta razdvojenost je v 20. stoletju privedel do svojevrstne krize muzejev, ki so morali zato poiskati nove poti interpretacije predmetov in odpiranja javnosti

racionalistično sistematizacijo eksponatov je v 2. polovici 19. stol. stoletja zamenjala spet nekakšna „baročna“ estetika (slike niso bile razporejene po šolah o. kronologiji, eksponati niso bili opremljeni z didaskalijami itd.); vendar pa se je proti koncu stoletja že začel napovedovati nov, modernistični način prezentiranja; zahteve sodobne prezentacije so bile:

1. pravilna klasifikacija
2. dobre didaskalije
3. izolacija vsakega razstavljenega predmeta od drugih
4. postavitve vsakega razstavljenega predmeta na prostor, kjer bo takoj in razločno viden

te zahteve so kazale k koncepciji razstavljanja, kjer vsak eksponat zaživi soje lastno življenje in ni le del zgodovine države, naroda, kulturnega napredka itd.

- k razvoju takšnega načina razstavljanja je veliko pripomogel Joseph Maria Olbrich, ki je leta 1898 na Dunaju oblikoval ti. Secesijsko hišo (*Haus der Secession*) - razstavno dvorano za skupino umetnikov, ki je delovala pod imenom dunajska secesija; umetnin posameznih slikarjev niso več gnetli druge poleg druge, ali celo druge nad drugo, temveč v širokih razmikih; dela istega avtorja so postavili skupaj, da so predstavljala celoto; najboljša dela so posebej izpostavili (niše, stojala)

ker se je bilo v muzejih prepovedano dotikati eksponatov, so strokovnjaki izrazili zahtevo po oblikovanju dveh zbirk – eno za občinstvo in drugo študijsko za specialiste; ta koncept je bil na prehodu v novo stoletju splošno sprejet

2.2.6. Dvajseto stoletje

20. stoletje je prineslo nekaj velikih sprememb, ki so pomembno vplivale tudi na muzejsko dejavnost:

- obe svetovni vojni po eni strani prineseta izkušnjo uničevanja dediščine, po drugi pa velike družbene spremembe, ki so vplivale tudi na muzejsko prakso (nove družbene ureditve, ideološko podprte politike)
 - na začetku stoletja je na področju razstavljanja umetnosti prišlo do problema sodobne umetnosti; v tem času je namreč še vedno prevladovalo mnenje, da je vloga umetnostnih muzejev obramba vrednot tradicije; tudi pod vplivom manifestov različnih gibanj, ki so javno razglašali škodljivost javnih muzejev, so se sčasoma začeli pojavljati prvi muzeji sodobne umetnosti

po koncu II. svetovne vojne je problem, kako razstavljati moderno umetnost, izginil; po vsej Evropi so začeli ustanavljati muzeje moderne umetnosti

- za 1. polovico 20. stol. pa je značilen še en pojav – totalitaristični sistemi; v totalitarnih državah je umetnost postala izključno pedagoško sredstvo za poučevanje ljudskih množic: v Rusiji je **muzej umetniških del postal muzej idej**, v katerem so likovna dela služila zgolj kot ilustracija (didaskalija) pri razlaganju zgodovine, v nacistični Nemčiji pa so s konceptom izrojene umetnosti (*Entartete Kunst*), ki so jo izgnali iz vseh kulturnih ustanov novega režima, skušali **preprečiti kvarne vplive na ljudstvo**

- informatizacija prinese spremembe v vlogi muzeja pri širjenju zbrane človeške vednosti
- razvoj prometa prinese povečanje turizma, pri čemer igra pomembno vlogo tudi obiskovanje muzejev in kulturnih spomenikov; muzeji morajo po novem po eni strani zadovoljiti potrebe lokalnega prebivalstva pa drugi pa tudi potrebe obiskovalcev, ki prihajajo iz popolnoma drugačnih kulturnih okolij
- razvoj znanosti se vedno bolj obrača k interdisciplinarnosti

vsi ti dejavniki so povzročili, da model muzeja, kot se je razvil v 19. stoletju, ni več odgovarjal sodobnim potrebam; muzej 20. stoletja ima svoje predmete razdeljene na dve skupini: tiste, ki so razstavljeni, in tiste, ki so v depojih (dostopni predvsem raziskovalcem) → ni več vsak muzejski predmet eksponat (muzeji se aktivno začnejo ukvarjati s problemi hranjenja in zaščite predmetov v depojih); pojavijo se novi načini razstavljanja predmetov (kontekstualizacija, vizualizacija, demonstracija ipd.; novi načini komunikacije z javnostmi: strokovna vodstva in delavnice, gradivo za obiskovalce, publikacije ipd.) in nove oblike muzejev (vse večja specializacija znotraj že tako specializiranih muzejev, npr. muzej prehrane, muzej letal ipd.; ekomuzeji)

v splošnem so se spremembe v muzejskem svetu odrazile na treh ravneh:

1. **fizični**: spremembe strukture arhitekture muzeja; integracija zunanjih in notranjih prostorov; razširitev muzeja izven stavbe; oblikovanje medsebojno odvisnih skupin znotraj muzejske mreže; na kratko: fizični prostor muzeja preneha obstajati znotraj ene same stavbe
2. **družbeni**: nova vloga muzeja v družbi in to ne le v tistih situacijah, v katerih muzej prevzame vlogo reprezentiranja posameznih družbenih tokov ali napetosti, pač pa tudi v tistih, v katerih muzej prevzema vlogo na najrazličnejših ravneh kulturnega življenja
3. **mentalni**: ustvarjanje novih mentalnih okolij, ki omogočajo nove možnosti in pogoje z delo z publiko: nove oblike komuniciranja informacij in sporočil, ki se skrivajo v muzejskih predmetih in muzejskem kontekstu (muzej postane sredstvo prenosa izkušenj preteklosti v sedanost in prihodnost na lokalni, regionalni in svetovni ravni)

na koncu je potrebno poudariti, da je sodobni evropski muzej še vedno precej konzervativen: model reprezentativnega modela muzeja iz 19. stoletja še vedno nismo zavrgli, smo pa ga temeljito prilagodili; precej bolj napredni v tem smislu so muzej v afriških in azijskih deželah: s popolnoma drugačnim odnosom do materialne kulture in predmetov kažejo, da evropski model muzeja ni več svetovno merodajni vzor

postmoderni muzej:

v 50-ih in 60-ih letih prejšnjega stoletja sta muzeologija in muzeografija doživeli korenite spremembe: muzejska ustanova je postala kraj ne le stalne, pač pa tudi občasnih razstav, poleg tega pa je morala vse opravljale tudi druge dejavnosti, ki ne spadajo v klasične muzejske dejavnosti (zbiranje, hranjenje, restavriranje, razstavljanje, izobraževanje, raziskovanje); gre za najrazličnejše ekonomske in socialne funkcije: v sodobnih muzejih tako najdemo tudi knjigarne, trgovine, restavracije, kinodvorane, vrtce ipd.; zaradi tega sodobni muzeji postajajo podobni kulturnim središčem, v katerih je muzejska ali galerijska dejavnost le ena od dejavnosti središča

druga lastnost postmoderne muzeja je način prezentacije razstavljenih predmetov: poudarek se je z objektov premestil na način njihove prezentacije; predmet fascinacija tako niso več razstavljeni eksponati, pač pa sredstva njihove prezentacije (visoka tehnologija, ki omogoča računalniško podprte multimedijske predstavitve, interaktivno komunikacijo, nadomestitev realnosti z virtualno resničnostjo ipd.); posledice tako koncipiranih razstav (ki posvečajo manj pozornosti tistemu, kar prezentirajo, kot tistemu, kar je sredstvo prezentacije) se kažejo v treh značilnostih postmoderne muzeja:

1. **preobrazba sredstva v cilj:** sofisticirana tehnologija, ki naj bi služila učinkovitejši in bolj zanimivi predstavitvi razstavljenih objektov, sama postaja predmet zanimanja in občudovanja
2. **„smrt muzejskega pedagoga“:** tudi tega v njegovi vlogi posredovalca informacij vse bolj nadomešča sofisticirana tehnologija
3. **razstava kot umetniško delo:** sodobne razstave vse bolj same na sebi postajajo nekakšna umetniška dela

osnovni problem sodobnega muzeja je, kako narediti odsotno in nevidno prisotno in vidno (preteklo zgodovino naroda, socialne skupine, države; umetnost itd.)

virtualni muzej:

vstop novih tehnologij na področje muzejev se ne odraža le v spremembi prezentacije tam razstavljenih eksponatov, pač pa tudi v pojavu virtualnih muzejev; gre za muzeje, ki ne obstajajo v resničnem svetu (v tem smislu so izpeljava Malreauxove ideje imaginarnega muzeja na tehnološko višji ravni), pač pa le v računalniku oz. na spletu; tudi virtualni muzeji lahko poleg „razstavne“ funkcije opravljajo tudi druge dejavnosti (knjigarna; prodaja reprodukcij ali celo izvornih del itd.)

- *The Tigertail Virtual Museum:* muzej likovne umetnosti, sestavljen iz izjemno bogate zbirke reprodukcij slik in kipov iz vseh zgodovinskih obdobij in različnih celin, kakršne ni mogoče videti v nobenem realnem muzeju

virtualni muzeji nudijo številne možnosti predstavitve in študija predmetov:

- soočanje predmetov iz različnih ustanov,
- povezovanje predmetov z najrazličnejšimi podatki,
- virtualne rekonstrukcije,
- virtualna ohranitev postavljenih razstav,
- ustvarjanje časovno in prostorsko neomejenih razstav,
- sestavljanje virtualnih popolnih zbirk, njihovo urejanje po različnih kriterijih,
- dodajanje avdio in video posnetkov itd.

to možnost zato s pridom že uporabljajo vsi večji svetovni muzeji in galerije, pomembno pa bi bila tovrstna praksa tudi za manjše ustanove, ki si na tak način lahko zagotovijo prepoznavnost; virtualni muzeji namreč, v nasprotju z bojznimi nekaterih strokovnjakov, ne bodo povzročili izginotje resničnih muzejev, pač pa se kažejo kot izvrstno dopolnilo dejavnosti ustanove

2.2.7. Razvoj zbirateljstva in muzejev na Slovenskem

razvoj zbirateljstva oz. muzejev na Slovenskem lahko razdelimo na štiri obdobja:

- 1. obdobje zbirateljstva**
- 2. obdobje 1821-1918**
- 3. obdobje 1918-1945**
- 4. obdobje po letu 1945**

ad 1.) obdobje zbirateljstva

Paolo Santonino v svojih popotnih dnevnikih iz let 1485/87 omenja zbirko rimskih napisov in reliefov v Celju (mala Troja)

Janez Anton Dolničar (1662-1714)

zbirka 50 napisov iz Ljubljane, Iga in Tomišlja; dvajset najlepših da leta 1701 in 1708 vzdati v stolnico in semenišče

Janez Vajkard Valvasor (1641-1693)

zbirka na gradu Bogenšperk (prvi „muzej“ na Slovenskem); tradicija „zbirk čudes“ + prvi znaki bolj organiziranega zbiranja (zbirka 8000 grafičnih listov; slike; matematični in kartografski instrumenti; zemljevidi; knjige; rudnine in okamnine; novci); zbirke je ponudil v odkup kranjskim deželnim stanovom (v denarne težave je zašel zaradi publicistične in zbirateljske dejavnosti), ki pa so ga zavrnil; zato jih je prodal v Zagreb; oblikuje tudi že idejo o muzeju, ki naj bi podpiral utrditev slovenske narodne samostojnosti

Baltazar Hacquet (1739-1815)

privatni anatomski muzej v Ljubljani (Hacquet kot učitelj anatomije, kirurgije in porodništva službuje na ljubljanskem liceju) in naravoslovne zbirke

Franc Anton Breckerfeld (1740-1806)

zbiral leksikalno gradivo med preprostim ljudstvom in tako pridobil slovenske imena rastlin, ptičev, rib, slovenske pregovore

Valentin Vodnik (1758-1819)

knjižnica z bogato numizmatično zbirko in starinami

Jožef Kalasanc Erberg (1771-1843)

rodbina Erbergov je imela na svojem gradu Dol pri Ljubljani bogate zbirke umetniških slik, kipov, dokumentov, novcev in knjig; Jožef Kalasanc je dal zanje sezidati dva posebna paviljona v obliki antičnih templjev, umetniški kabinet leta 1829 in biblioteko z arhivom leta 1831; uredil je tudi botanični vrt z več kot sedem tisoč rastlinami;

zbral naravoslovne predmete (rudnine, herbarije z domačimi rastlinami, nagačene živali), tehnološke, etnografske in umetniške predmete (slike tujih slikarjev, portrete znanih Kranjcev, nad osemsto starih bakrorezov, božjepotne podobice, rezbarije, kipe, grbe, pečate); v arhivu je imel pomembne dokumente o kranjskih plemiških rodovnikih, v knjižnici pa vrsto izjemno dragocenih starejših tiskov in rokopisov; ob numizmatični zbirki je oblikoval še zbirko zemljevidov in starega pohištva

Žiga Zois (1747-1819)

vnet zbiratelj; njegova zbirka mineralov je ena najlepših in najpomembnejših v svetu (ok. 5000 primerkov); zbirka je predstavljala temelj prvega muzeja na Slovenskem – *Kranjskega deželnega muzeja*, danes pa jo hrani *Prirodoslovni muzej*; njegov brat Karel (1756-1799) je ob gradu Brdo zasadil prvi botanični vrt na Slovenskem in v svojem herbariju ohranil ok. 2100 primerkov rastlin

Edvard in Karel Strahl (1817-1884 in 1850-1929)

zbiralca umetnin v Stari Loki; del zbirke je po smrti Karla prešel v last

v tem obdobju so na Slovenskem delovali še številni drugi zbiralci; o plemiških zbirkah pričajo predvsem ohranjeni zapuščinski inventarji in podobni popisi; meščanskih zbirk pri nas ni bilo, ali pa se niso ohranile

zbirke slik so med drugimi imeli Jožef Anton Polhograjski, Franc Sigismund Engelshaus, ljubljanski škof Ernest Amadej Attems, Jožef Anton Auersperg, družina Erberg, baron Reigersfeld, zdravnik in član ljubljanskih operozov Janez Andrej Coppini; pomembne so bile tudi zbirke štajerskih družin Sauer, Atems in Herberstein

ad 2.) obdobje 1821-1918

čas prebujanja muzejske zavesti in prvi začetki bolj načrtnega zbiranja – muzejska društva!; nastajanje deželnih in mestnih ustanov je pospeševala tudi država; mlade ustanove so imele pomembno vlogo pri krepitvi ideje Slovenstva

1821: po zgledu drugih avstrijskih muzejev je bila ustanovljena prva slovenska muzejska ustanova – *Kranjski deželni muzej v Ljubljani*; sprva izrazito regionalnega značaja, kasneje pa se razvije v osrednjo slovensko muzejsko ustanovo; muzej se je oblikoval s pomočjo donacije nekaterih zbirk (prvi darovalec je bil Josef v. Mordax, ki je muzeju podaril časopise): Zoisova zbirka mineralov, numizmatična zbirka Jožeta Repežiča, zbirka domačega slovstva Jakoba Zupana, herbariji Franca Hladnika in etnografska zbirka iz S Amerike škofa Friderika Barage; grof Franc Hohenwart, ki je muzeju daroval zbirko konhilij (hišic polžev in lupine školjk), okamenine in kapnike iz Postojnske jame, je leta 1836 napisal tudi vodnik po zbirkah muzeja; hkrati je opravil tudi večino organizacijskega dela v muzeju; leta 1881 je Karl Dežman, tedanji kustos muzeja izdelal program za nov muzej in dodal še osnutek za novo zgradbo; to so zgradili do leta 1885, novi muzej pa slovesno otvorili 2.12.1888

proti koncu 19. stoletja nastajajo muzeji tudi po drugih koncih Slovenije:

1882: *Celjski mestni muzej* (od leta 1965 *Pokrajinski muzej Celje*); drugi najstarejši muzej pri nas

1893: *Ferkov muzej* na Ptuj (od leta 1963 *Pokrajinski muzej Ptuj*); že 1830 je Simon Povoden dal v ostenje mestnega stolpa vzdati rimske kamne s Ptuja in okolice (dekret Dvorne pisarne iz leta 1828)

1898: *Šolski muzej slovenskega in istrsko-hrvatskega učiteljstva v Ljubljani* (po letu 1945 *Slovenski šolski muzej*)

muzeji so nastajali predvsem po zaslugi prizadevanj nepoklicnih muzealcev, ki o na ta način preprečili odliv arheološke dediščine v Gradec in na Dunaj; pomembno vlogo so odigrali člani *Zgodovinskega društva v Mariboru*, kjer so bili v letih med 1896 in 1909 ustanovljeni kar trije muzeji:

- 1896: *Diecezanski muzej za cerkvene starine* (oz. *Škofjski muzej*)
- 1903: *Mestni muzej* - prvi javni mestni muzej pri nas!
- 1909: *Narodni muzej*

ad 3.) obdobje 1918-1945

v splošnem lahko ugotovimo, da se število muzejev ni veliko povečalo, tudi obsežnejših načrtnih akcij zbiranja in preučevanja še ni bilo; še naprej so se uveljavljala muzejska društva; ker zakonskih temeljev za muzejsko delo še ni bilo je bil razvoj muzejske dejavnosti odvisen predvsem od lokalnih oblasti

krepitev vloge osrednjega, nekdanjega kranjskega deželnega muzeja, ki se je leta 1921 preimenoval v *Narodni muzej* (leta 1992 pa v *Narodni muzej Slovenije*)

1923: osamosvojitvev *Etnografskega muzeja*

1944: osamosvojitvev *Prirodoslovnega muzeja*

1918: ustanovitev *Narodne galerije*; leta 1934 prevzame del gradiva *Narodnega muzeja*

1924: vsi trije mariborski muzeji se združijo v *Pokrajinski muzej*; prvi pokrajinski muzej na Slovenskem

1935: ustanovitev ljubljanskega *Mestnega muzeja*

muzeje odprejo tudi v nekaterih drugih krajih po Sloveniji, npr. v Škofji Loki (1939) in Slovenj Gradcu (1937)

ad 4.) obdobje po letu 1945

obdobje izrednega razmaha slovenskega muzejstva: muzeji niso bili več odvisni le od zagretilih posameznih politikov, pač pa so se vključili v družbeni razvoj; urejena je bila zakonska podlaga njihovega delovanja, ki jih je postavila med glavne varuhe kulturne dediščine (*Zakon*); skupaj z drugimi kulturnimi institucijami so prevzeli skrb za ohranjanje narodnih izročil, utrjevanje naše zgodovinske vednosti, izobraževanje in širjenje kulture

1948: ustanovitev *Muzeja narodne osvoboditve LR Slovenije* (med leti 1962 in 1994 *Muzej ljudske revolucije Slovenije*; po letu 1994 *Muzej novejšje zgodovine* → muzej kot Althusserjev IAP!)

1948: ustanovitev *Moderne galerije* (izločitev iz *Narodne galerije*)

1951: ustanovitev *Tehniškega muzeja Slovenije*

v prvih letih po vojni so nastajali številni novi muzeji → gosta mreža muzejev; v zadnjih treh desetletjih se je delovanje muzejev konsolidiralo tudi v programskem smislu: usklajenost delovanja muzejske mreže; smotrnost zbiranja; decentralizacija in specializacija (osrednji in regionalni muzeji); podlaga za muzejsko delo vse bolj postaja raziskovalno delo

2.3. Zgodovina muzeologije

2.3.1. Uvod

razvoju zbiranja predmetov in oblikovanja zbirk, kabinetov dragocenosti in redkosti in muzejev je sledila tudi muzeologija kot znanstvena disciplina; sprva je za njim časovno nekoliko zaostajala, zaostanek pa se je sčasoma manjšal, tako da danes muzeološka misel že nekoliko anticipira prakso

sprva je šlo bolj za muzeografijo (opisovanje postopkov zbiranja in postopanja s predmeti, ki so se nabirali v zbirkah in kabinetih redkosti); kasneje lahko razvoju muzeologije sledimo preko traktatov in knjig o problematiki zbirk in muzejev, pojava specializiranih revij, delovanja posebnih združenj v okviru muzejske stroke in nenazadnje pojava organiziranega izobraževanja za muzejske poklice

celotno zgodovino muzeologije lahko razdelimo na štiri obdobja:

1. začetki muzeološke misli (do 19. stoletja)
2. protoznanstvena stopnja (19. stoletje-1934)
3. empirično-deskriptivna stopnja (1934-1976)
4. teoretsko-sintetična stopnja (po 1976)

2.3.2. Začetki muzeološke misli (do 19. stoletja)

v obdobju renesanse, ki predstavlja čas začetkov muzejev v današnjem smislu, se pojavijo tudi prvi spisi o zbiranju (posledica novih praks pri oblikovanju zbirk); ti se ukvarjajo predvsem z navodili za zbiranje (program, metode in cilj zbiranja ter nasveti za rokovanje, prenašanje in hrambo predmetov) in razmišljanjem o njegovem pomenu (pojavit se že vprašnji motivacije in kriterijev zbiranja, ki bosta kasneje izrazito muzeološka izziva)

- **Samuel von Quichenberg**: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias* (Napisi ali naslovi obsežnega gledališča, ki vsebuje posamezne stvari in izjemne svetovne slike), München 1565 (izd. Adam Berg); poudarja pomen klasifikacije, zagovarja renesančno obliko zbiranja (temelji na podobnosti predmetov; ti tvorijo poseben svet, ki ga je potrebno interpretirati); njegov svet je svet spomina, v katerem predmeti nastopajo kot nosilci spomina
- **Johan Daniel Major**: *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein* (Nepriistransko razmišljanje o umetniških in naravoslovnih kabinetih), Kiel 1674
- **D.M.B. Valentini**: *Museum museorum oder vollständiges Schau-Bühne* (Muzej muzejev ali popolni oder), Frankfurt am Main 1714
- **Caspar F. Neickelius**: *Museographie oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern* (Muzeografija ali navodilo za pravilno pojmovanje in koristno tolmačenje muzejev ali kabinetov redkosti), Leipzig und Breslau 1727; predmete združuje na naravne (*naturalia*) in umetniške (*artificialia*);

bližje je starejšim kabinetom redkosti kot modernim kabinetom umetnosti; prvič se pojavi pojem **muzeografija**

konec 16. in celotno 17. stoletje je čas intenzivnega življenja zbirk in kabinetov, hkrati pa tudi pisnega obveščanja zainteresirane javnosti o njihovi vsebini in možnostih ogleda (opisi zbirk, itinerarji, opisi muzejev)

- **Francois Grude (sieur de La croix du Maine)**: zbira do svoje smrti leta 1592 material za *Najbolj slavne knjižnice in kabineti (ki jih nekateri imenujejo sobe čudes) Francije, s popisom redkih knjig, medaljonov, portretov, kipov in slik, dragocenih gem ali ostalih dragocenosti in redkosti, ki jih lahko vidimo v hišah knezov, ki zbirajo take znamenitosti, ki pa je nikoli ne izda*
- *Itinerarium Galliae (Vodnik po Galiji)*, 1612
- *Ulysses Belgico-Gallicus (Belgijsko-galski Odisej)*, 1631
- *Nota delli Musei, galerie e ornamenti di Statue e pitture ne' palazzi e' ne' giardini di Roma (Beležka o muzejih, galerijah in okrasnih kipih in slikah v palačah in vrtovih Rima)*, 1664
- **Georgius de Sepibus**: *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam 1678; opis kustosa rimskega jezuitskega muzeja Museum Kircherianum (besedilo in slike)

v sredini 18. stoletja so se začeli najavljati novi pristopi k zbiranju in muzejskemu delu (sistematizacija); prav obdobje razsvetljenstva in enciklopedizma zato predstavlja zaključek prve stopnje razvoja muzeologije: za tega je bilo značilno ustvarjanje temeljev organizirane zbiralske dejavnosti, razmišljanje o muzejskih nalogah

- **Carl Linne**: *Systema naturae (Naravni sestavi)*, Uppsala 1735; razvije klasifikacijo naravnih vrst
- **Carl Linne**: *Instructio musei rerum naturalium (Vzpostavitev prirodoslovnih muzejev)*, Uppsala 1753; na podlagi klasifikacije naravnih vrst razvije klasifikacijo prirodoslovnih zbirk in muzejev ter vzpostavi sistematični cilj njihovega zbiranja
- stoletje po Linneju se je **Christian Jürgensen Thomsen**, kustos danskega narodnega muzeja starin, po njegovem vzoru začel ukvarjati s klasifikacijo starin (razvije koncept tridelne delitve prazgodovine na kameno, bronasto in železno dobo)

2.3.3. Protoznanstvena stopnja (19. stoletje-1934)

19. stoletje je prineslo znanstveno utemeljeno proučevanje muzejske dejavnosti; v splošnem se je središče zanimanja s samega zbiranja oz. njegovih pravil preneslo na zgodovino muzejev; izhajati so začeli zgodovinski pregledi muzejev po posameznih dežela ali celotni Evropi

- **Gustav Parthey**: *Das alexandrische Museum (Aleksandrijski muzej)*, Berlin 1830; delo je imelo močan vpliv na kasnejše oblikovanje in razvoj nemških muzejev
- **Gustav Klemm**: *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland (K zgodovini zbirk za znanost in umetnost v Nemčiji)*, Zerbst 1837
- **Louis Viardot**: *Les Musees d'Europe (Muzeji Evrope)*, Pariz 1860
- **Adolf Furtwangler**: *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit (O umetniških zbirkah v starih časih in danes)*, München 1899

- **Don Murray**: *Museums, Their History and Their use with a bibliography and List of Museums in the United Kingdom (Muzeji, njihova zgodovina in upoaba, z bibliografijo in seznamom muzejev v Združenem kraljestvu)*, Glasgow 1904
- **Julius von Schlosser**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance (Umetnostni kabineti in kabineti čudes v pozni renesansi)*, Leipzig 1908
- **V. Schärer**: *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen (Nemški muzeji. Nastanek in kulturnozgodovinski pomen naših javnih umetniških zbirk)*, Jena 1913
- **Julius von Schlosser**: *Die Kunst und Wunderkammern (Umetnost in kabineti čudes)*, Leipzig 1918

na področju prirodoslovja se je nadaljevala praksa ukvarjanja z muzejem kot fenomenom hranjenja in razstavljanja tistega dela narave, ki se lahko hrani in razstavlja le v zbirkah (ne le v smislu redkosti, kot je bilo to v navadi v srednjem veku, renesansi in baroku, pač pa tudi povsem vsakdanjih pojavov, ki dokazujejo naravni razvoj)

- **Philipp Leopold Martin**: *Praxis der Naturgeschichte (Praksa prirodoslovja)*, 1869; v drugem delu knjige z naslovom *Dermoplastik und Museologie* se ukvarja z razstavljanjem in vzdrževanjem prirodoslovnih zbirk kot temeljno muzeološko nalogo => **prva omemba pojma muzeologija**
- **Johann G.Th. Von Graesse**: *Die Museologie als Fachwissenschaft (Muzeologija kot strokovna znanost)*, 1883; muzeologijo prvič razume kot znanost, ki se ukvarja s področjem muzejev, in jo loči od temeljnih znanstvenih disciplin, ki določajo in se ukvarjajo z zbiranjem; na tej ideji je temeljila vsebina in položaj muzeologije v celotni prvi polovici 20. stoletja
- **Otto Homburger**: *Museologie (Muzeologija)*, Karlsruhe 1924

potreba, da se razmišljanja o muzeoloških problemih redno publicirajo, aktualizirajo in povzpnejo do ravni drugih znanstvenih disciplin, je ob koncu 19. stoletja pripeljalo do oblikovanja prvih strokovnih revij (večina jih je izhajala le kratek čas)

- *Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften*, 1878; kmalu se preimenuje v *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*, ki je v Dresdnu izhajal do leta 1885
- *The Museum Journal*, London 1901 in *Museumskunde* (časopis za upravljanje in tehniko javnih in zasebnih zbirk), Berlin 1905; ta dva časopisa sta izhajala skorj brez prekinitve do današnjih dni in sta igrala pomembno vlogo v razvoju muzeološke misli, čeprav so bili bolj naklonjeni člankom o muzejski praksi kot tisti bolj teoretskim
- *Museum News*, Washington 1924; časopis Ameriškega muzejskega društva (AAM)

leta 1931 je pariški časopis *Revue* izvedel mednarodno anketo o reformi javnih galerij; v njej je leningrajski profesor **Theodor Schmidt** zavračal muzejskemu predmetu značaj „subjekta“ in ga obravnaval kot objekt spoznavanja in dokument časa; istega leta je **Georges Wildenstein** v Parizu izdal posebno publikacijo z naslovom *Musees, Enquete internationale sur la reforme (Muzeji, mednarodna anketa o reformi)*, v kateri je zbral prispevke 41 avtorjev, ki so sodelovali v anketi; publikacija tako predstavlja povzetek dotedanje muzeološke misli

na prehodu iz 19. v 20. stoletje so se oblikovala tudi prva muzejska društva (1889 *British Isle's*

Museum Association (BMA); 1906 *American Association of Museums* (AAM); 1917 *Deutscher Museumsbund*); ta so imela pomemben vpliv na oblikovanje muzejske stroke, kar je dalje vplivalo na razvoj muzeologije kot znanstvene discipline; pojav močnih muzejskih združenj je pripeljalo tudi do krepitev mednarodnega položaja stroke; leta 1926 je **Henry Focillon** pri Ligi narodov ustanovil *Mednarodni urad za muzeje*, ki je takoj začel izdajati revijo *Museion* (1926-1940); s tem so se lahko problemi muzejske dejavnosti, muzejske stroke in muzeologije internacionalizirali; muzeologija je tako lahko iz druge prešla na tretjo stopnjo svojega razvoja

2.3.4. Empirično-deskriptivna stopnja (1934-1976)

tretje obdobje razvoja muzeologije omejujeta na eni strani Konferenca Lige narodov v Madridu leta 1934 (Splošna konferenca o arhitekturi in razvoju umetnostnih muzejev; 28.oktober-4.november), na drugi pa ustanovitev *Mednarodnega komiteja ICOM-a za muzeologijo* (ICOFOM) leta 1976 v Stockholmu

madridska konferenca je prinesla novo spoznanje o muzeju kot sredstvu prenosa sporočil iz preteklosti v sedanost in prihodnost; s tem se je odprl problem ideologizacije muzeja; v tem času se kot središče zanimanja muzeologije uveljavi muzej (temelji muzejskega dela – pogoji, metode in dobra praksa); leta 1937 je v Parizu izšla publikacija v dveh delih *Muzeografija*, ki predstavlja sintezo madridskih idej; oblikuje se pojem muzejskega dela in muzejske stroke; zbiranje izkušenj in opisovanje posameznih dejavnosti naj bi v prihodnosti služili kot temelj za razvoj muzeološke teorije

- **L.V. Coleman**: *The Museums in America. A Critical Study* (*Muzeji v Ameriki. Kritična študija*), Washington 1939
- **Alma S. Wittlin**: *The Museum. Its History and its Tasks in Education* (*Muzej. Njegova zgodovina in naloge v izobraževanju*), London 1949

druga svetovna vojna je prinesla na eni strani prekinitev po drugi strani pa povsem novo spoznanje o pomenu kulturne dediščine; leta 1946 so ustanovili *International Council of Museums* (ICOM), ki je bil neposredni naslednik Mednarodnega urada za muzeje (bogata izdajateljska dejavnost: reviji *ICOM News* in *Museum* ter zbirka monografij *Museums and Monuments*); v začetku 60-ih let so v Parizu ustanovili *ICOM-ovo dokumentacijsko središče*, ki ima pomembno vlogo pri zbiranju dokumentacije in bibliografskega gradiva za preučevanje muzeoloških fenomenov in elementov muzejskega dela; želja po zbiranju dokumentacijskega gradiva za področje muzeologije, je bila seveda že starejša

- **W. Clifford**: *Bibliography of Museums and Museology* (*Bibliografija muzejev in muzeologije*), New York 1923
- **R. Smith**: *A Bibliography of Museums and Museum Work* (*Bibliografija muzejev in muzejskega dela*), Washington 1928
- **S.F. De Borhegyi** in sod.: *Bibliography of Museums and Museum Work 1900-1961* (*Bibliografija muzejev in muzejskega dela 1900-1961*), Milwaukee 1961
- *Izbrana bibliografija tuje muzeološke literature*; od leta 1962 izdaja Muzeološki kabinet slovaškega narodnega muzeja v Bratislavi
- **J. Špet**: *Bibliographia museologica 1818-1967* (*Muzeološka bibliografija 1818-1967*), Praga 1968

v zahodni Evropi se je nadaljevala tradicija madridske konference (muzeologijo razumejo kot disciplino, ki pomaga pri muzejskem delu; izdajanje priročnikov in organizacija tečajev o

muzejskem delu; izogibanje pojmu muzeologija, namesto katerega se pojavita izraza **museum studies** in **Museumskunde**); v vzhodni Evropi pa se je muzeologija naglo razvijala kot samostojna disciplina (prvi poskusi teorije in filozofije discipline; razločevanje med muzejskim delom in muzeologijo)

- **Jiry Neustupny**: *Vprašanja moderne muzeologije*, dokt. diser., 1950; muzeologija je teorija, muzejsko delo pa metodologija; s tem se odpre možnost delitve med muzeografijo in muzeologijo, znotraj muzeologije pa še ločitev na temeljno znanstveno disciplino in muzeologijo kot posebne spoznave
 - => skupaj z idejo, da ima muzeologija pomembno družbeno in izobraževalno vlogo, povzroči težnje po oblikovanju muzeologije kot znanstvene discipline
- *Osnovy sovjetskogo muzejevedenija (Osnove sovjetske muzeologije)*, 1955; zastopajo tezo, da je muzeologija znanost, katere predmet je muzejska dejavnost; jedro zanimanja so muzejski predmeti, ki sestavljajo muzejsko zbirko; poudarjajo sicer nujnost znanstvenega razskovanja, vendar pa v okviru posamezne znanstvene discipline

leta 1958 je bil v Riu de Jeneiru *Regionalni muzejski seminar UNESC-a*, kjer so **muzeologijo** definirali **kot vejo znanja, ki preučuje cilje in organizacijo muzeja, muzeografijo pa kot tehniko zbiranja in opravljanja muzejskega dela, ki se sklicuje in naslanja na muzeologijo**; od takrat naprej je to postala „uradna“ definicija (enciklopedije, slovarji)

leta 1963 je Poljak **Wojciech Gluzinski** muzeologijo definiral kot pomožno zgodovinsko vedo; že leto kasneje pa je skupina vzhodnonemških avtorjev v reviji *Neue Museumskunde* muzeologijo zastavila povsem drugače: **muzeologijo** so razumeli **kot samostojno znanstveno disciplino**, ki ima poseben predmet preučevanja, kar jo natančno razmejuje od ostalih znanosti; spadala naj bi v področje dokumentacijskih znanosti (poleg npr. arhivistike in bibliotekarstva); s tem je bil položen temeljni kamen za razumevanje muzeologije kot informacijsko-dokumentacijske vede (čepprav v tem času ni prerasla empirične ravni); leta 1965 so na 7. *generalni konferenci ICOM-a* v New Yorku prišli do zaključka, da je potrebno „teoretsko“ muzeologijo poučevati na univerzitetnem nivoju (posebni tečaji za šolanje muzejskih delavcev; vzpostavljanje prvih kateder za muzeologijo na univerzah, zlasti v nekdanji Češkoslovaški (Bratislava, Brno), ki je prevzela pobudo pri kasnejšem razvoju muzeološke misli); pod pojmom „teoretska“ muzeologija je bila mišljena muzeologija, ki ni bila strogo vezana na muzejsko prakso; prav dejavnosti, povezane z izobraževanjem muzejskih delavcev, je kasneje prinesla spoznanje o pomanjkljivosti zgolj pragmatično usmerjene muzeologije

konec 60-ih let je prineslo tri pomembne dogodke:

- leta 1967 je **Antun Bauer** v 6. številki *Muzeologije* objavil svoje nastopno predavanje na postdiplomskem študiju muzeologije v Zagrebu; v njem je razvil tezo, da je osrednji predmet muzeologije muzejska zbirka oz. muzejski predmet; s poudarjanjem razkoraka med predmetom kot subjektom in objektom v zbirki in na razstavi je odprl pot proti večplastni obravnavi muzejskega predmeta
- leta 1968 je **Jiry Neustupny** v knjigi *Museum and Research (Muzej in raziskovanje)*, ki je izšla v Pragi uvede razlikovanje med občo in specialno muzeologijo: **obča muzeologija** prevzame vse tiste naloge, ki so skupne vsem muzejskim predmetom in delu v muzeju kot celoti, **specialna muzeologija** pa definira na ravni uporabe temeljnih znanosti pri muzejskem delu; knjiga je prva celovita publikacija o teoriji muzeologije
- leta 1969 je **Zbynek Stransky** v Brnu organiziral *Mednarodni muzeološki seminar*; ob tej priložnosti je razvil prvi konsistentni sistem muzeologije kot znanstvene discipline, ki ga je razdelal na zgodovinski, strukturalni in praktični ravni; oblikoval je muzeološko

teorijo (sistematiko in metodologijo) in jo postavil v razmerje z osnovnimi nalogami muzejske dejavnosti

ti dogodki so pripeljali do tega, da se je muzeologijo poslej razumelo kot avtonomno polje zanimanja (zopet se pojavi pojem muzeologija); leta 1971 sta ICOM in UNESCO želela izdati publikacijo *Treatise of Museology (Razprava o muzeologiji)*, vendar pa do tega ni prišlo; muzeologija še ni prešla na svojo teoretsko-sintetično stopnjo; tako je še precej publikacij, ki so izhajale v naslednjih letih, muzeologijo obravnavalo v njeni pragmatični vsebini in se ni preveč ukvarjalo s teoretsko-filozofskimi vprašanji discipline

2.3.5. Teoretsko-sintetična stopnja (po 1976)

začetek zadnje stopnje v razvoju muzeologije označuje definicija muzejskega predmeta kot **INDOK (informacijsko-dokumentacijskega)** objekta oz. nosilca kulturne informacije, ki presega spoznavne potrebe v okviru temeljne znanstvene discipline

leta 1976 je bil ustanovljen *ICOFOM – ICOM's International Committee for Museology (ICOM-ov mednarodni odbor za muzeologijo)*, ki je imel prvotno trinajst članov; kasneje je zrasel do skoraj najmočnejšega ICOM-ovega mednarodnega odbora; kot tak je postal glavni okvir za mednarodno muzeološko razpravo (tematski simpoziji in druge oblike za izmenjavo mnenj; izdajanje literature); delovanje ICOFOM-a lahko razdelimo na več obdobj:

1. obdobje (1977-1982)

zaznamuje prvi predsednik ICOFOM-a **Jan Jelinek**; glavni vprašanji, ki jih postavi, sta, profil muzejske stroke in bistvo znanstvenega raziskovanja v okviru muzejskega konteksta; v tem obdobju so bile ICOFOM-ove naloge predvsem tri:

- utemeljitev muzeologije kot znanstvene discipline,
- preučevanje (družbena vloga, dejavnosti in funkcije) in pomoč razvoju muzejev in muzejske stroke ter
- vzpostavitev kritične analize glavnih trendov v muzeologiji

v tem obdobju sta bila organizirana dva uspešna simpozija: *Identiteta raziskovanj, tipičnih za muzej* v Varšavi (1978) in *Multidisciplinarnost in interdisciplinarnost v muzejskem delu* v Torgianu (1979); tretja tema, ki je bila predvidena za simpozij v Mehiki leta 1980, *Sistematika in sistemi v muzeologiji*, je doživela neuspeh; tega leta je izšel prvi zvezek *Museological Working Papers* (MuWoP 1); čeprav je publikacija doživela le dve številki, je pomenila pomemben korak k razvoju mednarodnega muzeološkega dialoga

2. obdobje (1983-1989)

zaznamuje njegov drugi predsednik, **Vinoš Sofka**; za to obdobje je značilno izpopolnjeno delovanje odbora, ki se kaže v skrbnem načrtovanju programa, dobro pripravljenih letnih posvetih, obširnem publiciranju najrazličnejših pristopov ter organizaciji (vzpostavijo se *ICOFOM Study Series*) drugih oblik dela (seminarji, delavnice); omogočena je široka mednarodna izmenjava mnenj in tem (potreba po muzeologiji; muzeološko izobraževanje; odnos muzeologije in krajine ipd.)

v tem obdobju si je muzeologija počasi pridobila položaj znanstvene discipline: počasi se izoblikuje definicija predmeta preučevanja; cilji in organizacija dela v muzejih prenehajo biti osrednja tema; zamenja jih razmišljanje o možnostih uporabe in integracije številnih temeljnih muzeoloških dejavnosti, ki se dogajajo znotraj muzejskega konteksta, ne glede na to, za katero institucijo gre; z razvojem discipline je tesno povezano tudi vprašanje terminologije, ki so se ji raziskovalci še posebej posvečali (prvi muzejski slovarji so se pojavili že v prvi polovici 70-ih let); leta 1986

je ICOM v Budimpešti izdal *Dictionarium Museologicum* (*Muzeološki slovar*) v dvajsetih jezikih

leta 1983 je W. Gluzinski na londonskem simpoziju razlikoval med stvarno (*real*) in predpostavljeno (*postulated*) muzeologijo; prava naj bi bila tedanja empirično-deskriptivna muzeologija, predpostavljena pa naj bi bila bodoča, teoretsko podprta muzeologija; **Ivo Maroević** je na istem simpoziju prvič muzeologijo definiriral kot del informacijskih znanosti ter muzejski predmet kot izvor in nosilec informacij, predmet muzeologije pa je iskal v teoretskega jedra informacijskih znanosti; istega leta je bila muzeologija na Hrvaškem priznana kot znanstvena disciplina v okviru informacijskih znanosti (težnje po skupnem postdiplomskem študiju dokumentacije, bibliotekarstva in informacijskih znanosti, ki sta se jim kasneje pridružili še muzeologija in arhivistika); z novo definicijo muzeologije kot informacijske znanosti naj bi se po mnenju nekaterih raziskovalcev pojavilo tudi vprašanje primernosti pojma muzeologija (**T. Šola** predlaga najprej pojem **heritology**, kasneje pa pojem **mnemozofija**)

leta 1989 je **Z. Stransky** v referatu na *International Summer School of Museology*, ki so ga pod pokroviteljstvom UNESCO-a organizirali v Brnu, rezimiral dosežke dotedanjega razvoja muzeologije; naštel je tri kriterije, ki muzeologijo definirajo kot znanstveno disciplino: historičnost (z njo so se ukvarjali predvsem vzhodnoevropski muzeologi), notranja logika znanstvene vednosti (posebni predmet, znanstveni jezik, metode in lastne znanstveni sistem) ter objektivna družbena potreba po muzeologiji (vzhodnoevropski muzeologi so jo iskali v okviru marksizma, zahodnoevropski pa v obliki družbene relevantnosti prakse); zahodnoevropski muzeologi so v glavnem zavračali teoretsko-filozofsko podprte ideje vzhodnoevropskih kolegov, zaradi njihovega „marksizma“; zato se je v začetku 70-tih let v Franciji pojavila t.i. **nova muzeologija**, ki je povzročila številna gibanja; leta 1985 je bilo ustanovljeno mednarodno gibanje za novo muzeologijo (MINOM), ki kulturno dediščino razume kot celovit pojav, v okviru katerega je vključena tudi muzeologija skupnosti (ideja ekomuzologije; kulturna dediščina kot sredstvo za izboljšanje družbe; muzeologija kot način življenja)

3. obdobje (od 1989 dalje)

trenutni predsednik ICOFOM-a je **Peter van Mensch**; pod njegovim vodstvom se nadaljuje razvoj strok, kot je bil zastavljen v predhodnem obdobju; muzeologija kot znanstvena disciplina si vse bolj utrjuje svoj položaj med drugimi znanostmi; po svetu se ustanavljajo različna središča, izobraževalne ustanove in druge oblike organiziranja strokovne dejavnosti, izdajajo se nove publikacije (npr. *New Research in Museum Studies*, ki jo pod vodstvom Susan Pearce izdaja Oddelek za muzeologijo na leicesterski univerzi)

P. van Mensch je v svoji doktorski disertaciji *Towards a Methodology of Museology* (*Proti metodologiji muzeologije*) leta 1992 najprej rezimiral razvoj muzeološke misli; tako je muzeološko misel 80-ih let razdelil na tri skupine:

- **empirično-teoretski pristop**: prizadevanje za razumevanje muzeoloških fenomenov v njihovem zgodovinskem in družbenem kontekstu
- **prakseološki pristop**: prevlada funkcionalne racionalnosti, ki ima za cilj uporabnost v muzejskem delu
- **filozofsko-kritični pristop**: razmišljanje o razlogih in bistvu muzeologije, njenim odnosom do sveta; v okviru tega pristopa loči med tremi „šolami“: **marksistično-leninistična muzeologija** (muzej kot ideološko orodje), **nova muzeologija** (zaradi nezadovoljstva z muzejsko prakso išče izhod v celotni

dediščini) in **kritična muzeologija** (postavlja vprašanja in išče primerne odgovore)

v nadaljevanju je definiral **metodologijo** muzeologije: odredil je njen **predmet preučevanja** in **strukturo**; največ pozornosti je posvetil muzejskemu predmet kot nosilcu podatkov in informacij, določil je njegove funkcionalne in strukturne značilnosti, definiral je problem konteksta in pomena predmeta ter vzpostavil njegov odnos z zbirko; muzeološke funkcije je definiral kot zaščito (zbiranje, konserviranje in hranjenje), raziskovanje in komunikacijo, s čimer je prestrukturiral teorijo Z. Stranskega; van Menscheva teorija je najbolj konsistentna teorija muzeološke metodologije do sedaj

2.4. Zgodovina muzeološkega izobraževanja

skupaj z razvojem muzeološke misli v samostojno znanstveno disciplino lahko sledimo tudi pojavu muzeološkega izobraževanja in posledično tudi oblikovanja muzeološkega poklica (predpogoj za poklic je akademsko šolanje; primerni učni programi pa lahko izhajajo le iz temeljnih predpostavk discipline, ki se jo poučuje); ta proces medsebojne povezanosti razvoja muzeologije in muzeološkega izobraževanja lahko zasledujemo v dveh smereh:

1. hitro širjenje možnosti muzeološkega izobraževanja (ustanavljanje novih izobraževalnih središč in ustanov)
2. vse večji interes pedagoškega kadra, ki skrbi za muzeološko izobraževanje, za razvoj muzeološke misli

najstarejša muzeološka visoka šola je bila leta 1882 ustanovljena v Parizu; kot *Ecole de Louvre* deluje še danes (navezava na umetnostne muzeje in galerije; osredotočenost na praktična znanja)

prva univerzitetna katedra za muzeologijo je bila ustanovljena leta 1922 na brnski univerzi (delovala med 1922 in 1939 ter med 1946 in 1948); leta 1963 je J. Jelinek na isti univerzi ustanovil muzeološki oddelek, s čimer se je odprla prva povojna možnost muzeološkega izobraževanja; vodstvo prevzame kasneje Z. Stransky, ki šoli da tudi mednarodni ugled (od leta 1989 organizira *International Summer School of Museology*)

v ZDA sta prve tečaje za muzeologijo organizirala Univerza Harvard in Fogg Art Museum (pod vodstvom J. Sachsa); kasneje je organizacijo muzeološkega izobraževanja prevzelo AAM, pa tudi več drugih ustanov (*Smithsonian*); za ameriško muzeološko šolanje je značilna predvsem tesno sodelovanje med izobraževalnimi ustanovami in muzeji

od 30-ih let dalje so se oblikovale muzeološke izobraževalne ustanove (katedre, oddelki, inštituti ipd.) praktično po vseh evropskih deželah; med najpomembnejšimi so: *Department of Museum Studies* Univerze v Leicesteru, *Katedra za muzeologijo Filozofske fakultete* Univerze v Zagrebu, *Reinwardt Academie* v Leidnu

precej pomembno vlogo v razvoju muzeološkega izobraževanja j imel tudi *The ICOM International Committee for Training of Personnel ICTOP* (ICOM-ov mednarodni odbor za izobraževanje muzejskega osebja), ki je bil ustanovljen leta 1968; leta 1971 je bil sprejet *The ICOM Common Basic Syllabus for Professional Museum Training* (ICOM-ov skupni temeljni učni program za izobraževanje muzejskega osebja), ki so ga leta 1979 še dopolnili; dokument je praktični vodnik za vse muzeološke izobraževalne programe (v njem praktična komponenta prevladuje nad znanstveno-teoretsko); leta 1991 je bil na sestanku ICTOP-a predlagan *Code of Ethics for Museum Training Programs* (Etični kodeks za muzeološke izobraževalne programe), ki naj bi postavil norme za muzeološke izobraževalne programe vseh profilov in stopenj

lit.: Ivo Maroević: *Uvod v muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993; Lidija Tavčar: *Zgodovinska konstitucija muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije*, Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij in Narodna galerija, 2003; Sergej Vrišer: *Muzeji v Sloveniji*, v: Ralf Čeplak in drugi (ur.): *Vodnik po slovenskih muzejih*, Ljubljana: Zveza muzejev Slovenije, 1992, str. 7-8; Andreja Rihter in Marjeta Ciglencečki (ur.): *Vodnik po slovenskih muzejih. 252 muzejev in galerij*, Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije in Mladinska knjiga, 2001; Darinka Kladnik: *Sto muzejev na Slovenskem*, Ljubljana: Prešernova družba, 1998

3. Muzeografija

3.1. Uvod

v stroki še vedno ni konsenza o razmerju med muzeologijo (kot teorijo) in muzejskim delom (kot prakso); delo v muzeju (v najširšem smislu) je vsekakor starejše od muzeologije kot znanstvene discipline in v tem pogledu „bolj temeljno“; vendar pa lahko prav muzeologija s svojimi razmisleki danes pomaga pri razreševanju nekaterih osnovnih problemov muzejskega dela: napetost med temeljnimi znanstvenimi vedami, uporabnimi tehničnimi postopki zaščite in ideje identifikacije in komunikacije sporočil dediščine

po mnenju P. van Menscha (1989) sta doprinosa muzeološke teorije muzejski praksi dva:

1. zavest o predmetu kot nosilcu informacije
2. razumevanje muzejskih funkcij kot integriranega sistema

muzeografija: pojem, ki se je prvič pojavil kot naslov knjige z nasveti za delo z zbirkami in predmeti v njih; skupaj pojmom muzeologija je v uporabi vse do danes; pri tem je izraz počasi spremenil svoje pomensko polje: danes pomeni predvsem opisovanje muzejev in njihovih dejavnosti (praktična raven uporabe muzeologije)

kljub temu, da je pojem muzeografije tesno povezan predvsem z delovanjem muzejev v smislu organizacijskih oblik delovanja muzeja in se v splošnem ne uporablja pri opisovanju delovanja na področju zaščite naravne in kulturne dediščine, pa je muzeografija ponekod prešla ozke meje muzejskega področja (zlasti področje konservatorstva, ki je postalo samostojni poklic)

muzeografija se ukvarja z vprašanjem **kako** in ne **zakaj**; obsega številne različne dejavnosti (dokumentacija, hranjenje, zaščita itd.)

3.2. Muzeji in muzejske ustanove

kot ustanova je imel **muzej** bistveno vlogo pri oblikovanju muzeologije; ta pa se je kasneje osamosvojila in danes v muzeju vidi le eno od oblik muzeološkega delovanja; P. van Mensch (1987) je vpeljal pojem **muzeološke ustanove**, ki se le delno pokriva z muzejem; strogo ločuje tudi med **muzejem kot institucionalnim konceptom** (strukturalistična kategorija) in **muzejem kot eno od konkretnih oblik tega koncepta** (zgodovinsko in družbeno-kulturno definirana ustanova); razvoj koncepta muzeja razume kot institucionalizacijo, v temelju antropološki proces, v katerem se objektivizira individualno obnašanje (s pravili obnašanja se omejuje svoboda, zagotavlja pa stabilnost in varnost); kot strukturalistična kategorija („družbeni sistem“) ima izraz muzej širši obseg kot če se ga uporabi za zgodovinsko in družbeno pogojeno ustanovo

=> **muzeologija se ukvarja z muzejem kot institucijo, muzeografija pa s posameznimi ustanovami in njihovimi vrstami**

osnovna posebnost tako muzejske institucije kot tudi muzejskih ustanov je njihova raznolikost

(ta sledi iz raznolikosti gradiva, ki ga hranijo, varujejo in raziskujejo); vsaka od muzejskih ustanov se na svoj način približuje ali oddaljuje od institucije muzeja (sprejema ali zavrača njene zakonitosti)

definicija muzeja služi več namenom (znanstveno-raziskovalnemu, strokovnemu, administrativnemu itd.), vendar pa je pomembna predvsem kot merilo za presojanje muzeoloških ustanov; definicij muzeja je bilo v preteklosti precej

- ICOM (1974, dopolnjena 1989): **Muzej je neprofitna, stalna, javnosti odprta ustanova v službi družbe in njenega razvoja, ki zbira, hrani, raziskuje, komunicira in razstavlja materialne dokaze človeštva in njegove okolice z namenom preučevanja, izobraževanja in zabave.**

ICOM v svojem statutu z izrazom muzej pokriva širši nabor muzeoloških ustanov (naravni, etnografski in arheološki spomeniki in najdišča, zgodovinski spomeniki, najdišča naravne dediščine, znanstvena središča, planetariji, knjižnice, arhivi itd.)

- P. van Mensch (1992): **Muzej je stalna muzeološka institucija, ki varuje zbirke predmetov kot dokumente (*corporal documents*) in proizvaja vednost o teh dokumentih.**

stalna muzeološka institucija: gre za idejo in ne konkretno ustanovo; izključuje zasebne zbirke, občasne razstave, sejme ipd.

varuje: v najširšem smislu (zbiranje, zaščita, registracija, dokumentacija – vse funkcije ali pa tudi ne)

zbirka: ločitev muzejev od kulturnih spomenikov (ne velja za zgodovinske stavbe, ki vključujejo tudi zbrane predmete)

corporal documents: ločitev od arhivov in knjižnic (ti hranijo znanje, vednost, zbrano v dokumentih oz. knjigah; muzeji hranijo predmete); starejši izraz materialni dokazi je bil preširok, izraz dokument pa implicira idejo, da muzejski predmet nosi informacije

proizvaja znanje: izključuje komercialna podjetja, trgovine, avkcijske hiše ipd.; izraz zaobjema znanstveno preučevanje in komunikacijo

muzejska ustanova: konkretna oblika institucije muzeja; v sebi že od vseh začetkov združuje funkciji „starinarnice“ in mesta afirmacije vrednotenja preteklih obdobij; ta dvojnost v marsikaterem pogledu določa družben položaj muzejskih ustanov

- 19. stoletje: sistematizacija in klasifikacija znanstvenih disciplin je povzročila razpad muzejskih ustanov na ozko specializirane muzeje (odvisne od posameznih disciplin) → kriza muzejske stroke, izguba integracije znanja
- danes: prihaja do velikih sprememb; glavna je težnja po integraciji (muzejske mreže in muzejski sistemi; raziskovalni laboratoriji za posamezne materiale); pomembna novost je tudi vse večje zanimanje javnosti za muzejske ustanove kot dejavnike pri zaščiti in interpretaciji dediščine ter komuniciranju vednosti

s pojavom sodobne muzejske ustanove se je postavilo tudi vprašanje **klasifikacije (tipologije, taksonomije) muzejskih ustanov**; razlogi za to so praktični in teoretski; glede na različne kriterije lahko vzpostavimo več klasifikacij muzejskih ustanov; P. van Mensch (1992) jih deli

glede na štiri postavke:

1. muzejski predmet
2. muzeološke funkcije
3. organizacijska struktura
4. komunikacija z družbo

glede na **vrsto muzejskih predmetov** van Mensch loči:

- **multidisciplinarni (splošni, enciklopedijski) muzeji**
- **specializirani muzeji**
 1. interdisciplinarni muzeji¹
 2. umetnostni muzeji in muzeji umetne obrti
 3. arheološki in zgodovinski muzeji
 4. etnografski muzeji in muzeji kulturne antropologije
 5. prirodoslovni muzeji in muzeji fizične antropologije
 6. muzeji znanosti in tehnologije

v smislu **muzeološke funkcije** prideta kot kriterij za tipologijo muzejskih ustanov v upoštevanje predvsem varovanje in prezentacija, izobraževanje pa praktično sploh ne; muzeološka funkcija je zato v splošnem precej slab kriterij za vzpostavljanje dosledne klasifikacije

precej boljši kriterij za klasifikacijo muzejskih ustanov je **organizacijska struktura**; ta namreč vključuje mnoge komponente, ki se jih da upoštevati pri klasifikaciji (nastanitev, območje, lastništvo); glede na namestitev lahko ločimo med:

1. muzeji v novo zgrajenih stavbah
2. muzeji v adaptiranih zgodovinskih stavbah
3. muzeji v avtentičnih zgodovinskih prostorih
4. muzeji na prostem
5. muzeji v naravi

vsak od teh tipov muzeja je odvisen od prostora, v katerem domuje, zato prostor bistveno vpliva na njegovo delovanje, muzeološko in komunikacijsko orientacijo; van Mensch (1992) je svojo klasifikacijo utemeljil na povezavi kriterija prostora in upravljanja; zato loči:

1. zasebne muzeje in neodvisne muzeje
2. državne muzeje (na različnih administrativnih ravneh)
3. muzeje kulturnih in izobraževalnih ustanov (šole, univerze, samostani)
4. muzeje ustanov, ki nimajo kulturnega predznaka (tovarne, podjetja, društva)

¹ Multidisciplinarni so tisti muzeji, ki združujejo več raznovrstnih zbirk, ki pa delujejo skoraj kot v sebi zaključeni „muzeji“. Interdisciplinarni muzeji pa so tisti, ki raznovrstne predmete sestavljajo v smiselno celoto.

prostorsko načelo je pomembno predvsem v državah, kjer je z mrežo muzejev določeno tudi območje, na katerem muzeji delujejo (s tem sta povezana tudi status in pomen muzejev); kategorijo državnih muzejev bi zato lahko dalje razdelili še na:

- nacionalne
- regionalne
- mestne
- krajevni muzeji (in vse nižje lokalne ravni muzejev)

tudi kriterij **komunikacije** s publiko se do sedaj ni izkazal za najbolj uporabnega (ciljno občinstvo se izkaže za arbitrarni kriterij); v splošnem bi se morebiti glede na ta kriterij dalo (pogojno! s tako delitvijo se namreč zmanjšuje dostopnost pristopa za vso populacijo) govoriti o:

- odprtih (toplilih) muzejih
- zaprtih (hladnih) muzejih
- muzejih, ki so usmerjeni k omejenemu delu populacije: muzeji za normalno populacijo, muzeji za otroke, muzeji za šolarje in študente, muzeji za hendikepirane, muzeji identitet (določene nacionalne in družbene skupine)

obravnane in druge klasifikacije muzejskih ustanov služijo urejevanju področja muzejske dejavnosti in olajšujejo pregled nad dejavnostjo; hkrati olajšujejo tudi znanstveni pristop k posameznim muzeološkim problemom na ravni muzejske ustanove

3.3. Delovanje muzejev

mreža muzejev: model strukturiranja dejavnosti muzejev na področju države ali administrativne enote, ki ima za cilj pokrije področja s kvalificiranimi muzejskimi ustanovami; znotraj mreže se mora upoštevati:

- specifičnost posameznih muzejev,
- vertikalna hierarhija po strokovnosti,
- horizontalno povezovanje glede na območje ter
- učinkovit raspored spremljevalnih dejavnosti (zaščita in dokumentacija)

mreža ni statični model, v katerem je vse določeno in nespremenljivo, pač pa mora biti dinamičen sistem, v katerem se na določeno časovno obdobje verificira dejavnost in status posameznih muzejskih ustanov (to omogoča pokrivanje evidentiranih strokovnih praznin); temeljni dokument za mrežo muzejev je **register muzejskih ustanov**, v katerem so natančno določeni status, rang in področje delovanja vsake muzejske ustanove

matičnost muzejskih ustanov: v sistemu muzejskih ustanov pod tem izrazom razumemo organizirano obliko delovanja, ki zagotavlja:

- enotnost pristopa k strokovnemu in znanstvenemu muzejskemu delu in opravljanju muzeoloških funkcij,
- vertikalno povezanost ustanov višjega in nižjega statusa skozi definirano hierarhijo,
- organizirano sodelovanje med njimi,
- strokovno pomoč in nadzor nad delom muzejskih ustanov,

- skupno politiko zbiranja in distribucije muzejskega gradiva zaradi povečevanje kvalitete in oblikovanja kulturnih prostorov (področij) na ravni države s pomočjo vseh oblik muzejske dejavnosti

matičnost se uresničuje v treh oblikah medsebojne povezanosti muzejskih ustanov:

1. vertikalna povezanost

povezovanje specialnih muzejev, stalnih razstav ali zbirk, ki vključujejo določeno vrsto muzejskega gradiva, na vseh ravneh; matični muzeji vsake od vrst muzejev so dolžni omogočiti in organizirati različne oblike kolegialnega dela (strokovne skupine, strokovni odbori ipd.), nuditi strokovno pomoč in zagotavljati strokovni nadzor nad delom muzejev iste vrste na nižjih ravneh; oblikujejo enoten strokovni pristop k zbiranju, obdelavi, distribuciji in prezentaciji muzejskega gradiva za določeno področje

2. horizontalna povezanost

po eni strani povezovanje splošnih muzejev zaradi pokrivanja določenega področja, po drugi strani pa razvijanje integrativnega procesa med muzeji in zbirkami specialnega tipa (skupnosti muzejev na ravni države, regije ali mesta); v okviru takih sekcij se vzpostavijo strokovni stiki, možnost strokovne pomoči, pa tudi vertikalnega strokovnega nadzora

3. mrežna povezanost

integracija horizontalne in vertikalne povezanosti muzejskih ustanov; znotraj nje se vzpostavijo nekatere dejavnosti, ki so v skupnem interesu:

- informacijsko-dokumentacijska dejavnost
- konservatorsko-restavratorska dejavnost
- raziskovalna muzeološka dejavnost
- organizacijska, zakonodajna in integrativna dejavnost

tovrstna integracija deluje v okviru strokovnih muzejskih središč ali direkcije za muzeje, ki so matični za navedene dejavnosti; ti organizirajo mrežo področnih ustanov (pri muzejskih ustanovah, restavratorskih zavodih ali delavnicah, dokumentacijskih središčih ipd. ali pa izven njih), s pomočjo katerih se ustvari horizontalna povezanost na terenu z muzejskimi ustanovami veh vrst

organizacija muzejske ustanove: ne glede na svojo velikost ali raven mora biti vsaka muzejska ustanova organizirana tako, da zadovolji vse tri temeljne muzeološke parametre: varovanje, raziskovanje in komunikacijo; zato mora imeti **muzejsko zbirko** (gradivo), **strokovno ekipo** in **primerno opremljene prostore** (strokovno osebje in prostori sov funkciji muzejskega gradiva)

=> obstoj muzejske zbirke je predpogoj za delovanje muzejske ustanove

organizacijo muzejske ustanove lahko razdelimo na tri organizacijske oblike, ki so med seboj povezane (delujejo ena na drugo in jih med sabo ne moremo popolnoma ločiti):

1. organizacija muzejskega gradiva po zbirkah

razdelitev muzejskega gradiva po posameznih zbirkah ni posledica kakšnih formalnih pravil, pač pa je bolj posledica značaja in vrste samega fonda ter tradicije in zgodovine posamezne muzejske ustanove

zbirka: osnovna enota, s pomočjo katere se strukturira muzejski fond; splošni muzeji imajo zbirke strukturirane približno tako, kot so določena področja specialnih muzejev; specialni muzeji pa imajo zbirke organizirane tako, da zadovoljujejo

razmerja med muzejskim gradivom in posamezno temeljno znanstveno disciplino; pri organizaciji zbirk je pomemben še njihov izvor ter način pretekle in bodoče akvizicije

pri raziskovalnem delu, dokumentaciji in komunikaciji z javnostjo prihaja do prepletanja posameznih zbirk

2. organizacija muzeja po organizacijskih enotah

organizacijske enote muzejske ustanove so odvisne od njenih osnovnih dejavnosti:

- enote za upravljanje z zbirkami (temeljna dejavnost muzejske ustanove)
- enote, ki so zadolžene za odnose z javnostjo in komunikacijo
- konservatorsko-restavratske in bibliotečno-dokumentacijske enote (tesno povezane z upravljanjem zbirk)
- tehnične enote (postavljanje razstav, varovanje muzejskih prostorov in delovanje muzejske infrastrukture)
- upravna in administrativna enota (upravljanje, finance in kadrovske zadeve)

struktura in številčnost posameznih enot je odvisna od značaja in velikosti muzeja; vendar pa mora imeti vsaka muzejska ustanova vsaj strokovno osebje, ki se ukvarja z zbirkami, in osebje za upravljanje in administracijo (ostale enote se vzpostavijo glede na finančne in kadrovske možnosti)

kustos: osnovni muzeološki poklic; ukvarjajo se z muzejskimi predmeti in so nosilci celotnega muzeološkega dela v ustanovi; ker poklic kustosa v sebi združuje vse tri temeljne muzeološke funkcije, so kustosi odgovorni za njihovo pravilno odvijanje tudi v drugih organizacijskih enotah; ponavadi imajo univerzitetno izobrazbo temeljne znanstvene discipline, povezane s posamezno zbirko

registratorji: v nekaterih muzejih skrbijo za registriranje muzejskih predmetov in njihovo osnovno dokumentacijo

dokumentalisti in bibliotekarji: skrbijo za primarno dokumentacijo in pripravo vseh njenih nadaljnjih oblik oz. njeno obdelavo ter muzejsko knjižnico

konservatorji, preparatorji in restavratorji: skrbijo za preventivo in kurativo fizične zaščite muzejskih predmetov

muzejski pedagogi in andragogi: se v najširšem smislu ukvarjajo z odnosi med muzejem in javnostjo

3. organizacija muzejskega prostora

prostor muzeja je okvir, v katerem se odvija celotna muzejska dejavnost, zato mora ustrezati integralnemu izvajanju vseh temeljnih muzeoloških funkcij; v splošnem mora torej muzej imeti:

- **prostore, namenjene varovanju muzejskega gradiva** (zaprti za javnost; depoji, prilagojeni posameznim vrstam materialov muzejskega gradiva, + restavratsko-konservatorske delavnice; lahko dislocirani)
- **prostore, namenjene raziskovanju muzejskega gradiva** (delno zaprti, delno dostopni javnosti; študijski depoji ob prostorih kustosov; kontroliran dostop)
- **prostore, namenjen komunikaciji z javnostjo** (dostopni za javnost; več funkcij: recepcija, garderoba, blagajna, kavarna + razstavni prostori + predavalnice + knjižnica in dokumentacijsko središče; režim varovanja)

- **delovni prostori za tehnične službe** (ločeni, a dostopni tudi za javnost; skladišča, odlagališča)

- **prostori za upravo in administracijo** (delno dostopni za javnost; v povezavi s prostori strokovnega osebja; režim varovanja)

idealno razmerje med prostori za varovanje, raziskovanje in komunikacijo je 1:1:1; dejansko stanje je odvisno od tega, v kakšni stavbi domuje muzejska ustanova (historična zgradba ali moderna stavba, prilagojena muzeološkim funkcijam)

4. Muzeologija

4.1. Uvod

muzeologija: definicija muzeologije se je v preteklosti razvijala in spreminjala; danes ne moremo govoriti o enotni definiciji (to dobro odraža vse probleme in kontroverze, povezane z disciplino: nepriznavanje, razmejitev področja preučevanja idr.)

- UNESCO (Rio de Janeiro, 1958): muzeologija je znanost, katere smisel je preučevanje nalog in delovanje muzejev; muzeografija je tehnika zbiranja in muzejskega dela glede na muzeologijo; s to definicijo se je muzeologija uvrstila med znanstvene discipline, hkrati pa se je jasno ločila od temeljnih znanstvenih disciplin, ki so do tedaj imele primat nad raziskovalnim delom znotraj muzejev
- W. Gluzinski (1983): opozori na razcep med teorijo in prakso muzejskega dela; uvede pojem stvarne muzeologije (delovanje muzejskih ustanov)
- Z. Stransky (1989): uvede tri temeljne kriterije, zaradi katerih je muzeologija znanstvena disciplina – zgodovinskost, notranja logika znanstvene vednosti in objektivna družbena potreba po disciplini; najpomembnejša je po mnenju Stranskega notranja logika znanstvene vednosti, ki sloni na petih problemih – posebni predmet vednosti, znanstveni jezik, metode, lastni znanstveni sistem in možnost vključitve v že obstoječi znanstveni sistem; že leta 1970 uvede tudi pojem muzealnosti in muzealija za muzejski predmet
- P. Van Mensch (1989): muzeologija je znanost, ki se ukvarja z raziskovanjem selekcije, vzdrževanja in javnega pristopa k materialnim pričevanjem naravne in kulturne dediščine, ki jo hranijo ustanove (prvenstveno muzeji), katerih cilj je raziskovanje, vzgoja in rekreacija
- I. Maroević (1993): muzeologija je del informacijskih znanosti, ki se ukvarja s preučevanjem identifikacije, varovanja in komuniciranja muzealnosti materialnih virov kulture in narave (prvenstveno muzealij) s ciljem varovanja človeške dediščine ter interpretacije in posredovanja njenih sporočil, pa tudi organiziranega in institucionaliziranega človekovega udejstvovanja (predvsem znotraj muzejev) za doseganje teh ciljev; z drugimi besedami, muzeologija se ukvarja s preučevanjem muzealnosti kulturne in naravne dediščine (muzealij), delovanja muzejev in odnosom med muzejsko teorijo in prakso

informacijske vede: vede, ki se ukvarjajo s preučevanjem procesov emisije, zbiranja, izbora, vrednotenja, obdelave, shranjevanja, iskanja, prenosa, razširjanja, tolmačenja, uporabe in zaščite informacij, pa tudi z družbeno komunikacijo v vseh njenih oblikah

muzeologija je del informacijske znanosti, ker se ukvarja s preučevanjem procesov emisije informacij, shranjenih v predmetih dediščine (muzealijah); muzeologija je primarno **interdisciplinarna** in **integrativna** disciplina

teorija muzeologije: strukturalna muzeološka raven, na kateri se vzpostavlja sistem abstraktnega muzeološkega mišljenja; v njej se razvija celoten znanstveno-spoznavni in metodološki aparat muzeologije; v njej se muzeologija strukturira kot znanstvena disciplina; mdr. vsebuje naslednja področja:

- definicija muzeologije in predmeta njenega zanimanja
- oblikovanje teoretskih predpostavk za temeljne muzeološke funkcije
- preučevanje odnosa med muzeološko teorijo in muzeološko prakso
- interdisciplinarni odnos med muzeologijo in temeljnimi znanstvenimi vedami, ki dediščino preučujejo na analitični ravni
- razvoj muzeologije kot informacijske znanosti

predmet muzeologije:

1. Z. Stransky (1970): predmet muzeologije je preučevanje muzealnosti s pomočjo muzealij; muzealnost je lastnost muzejskega predmeta, da, s tem ko ga izločimo iz okolja, v katerem se nahaja, in ga prenesemo v muzejsko stvarnost, postane dokument neke stvarnosti; vendar pa to velja tudi za predmete, ki ne postanejo muzealije, vendar pa zaradi določenih lastnosti tudi brez prenosa v muzej postanejo dokument časa (npr. zgodovinska jedra mest, zgodovinske stavbe, krajinska arhitektura, naravni rezervati ipd.); ti predmeti v svojem „naravnem“ okolju živijo pod varstvenim režimom (omejena uporaba), zaradi česar dobijo nov značaj

muzealnost: Z. Stransky definira muzealnost kot temeljno značilnost muzejskega predmeta; to je lastnost muzejskega predmeta, da je v eni stvarnosti dokument neke druge stvarnosti (v sedanosti dokument preteklosti; v muzejskem prostoru dokument neke zunanje stvarnosti); nosilca muzealnosti sta material in oblika predmeta; muzejski predmet je v muzeju nosilec muzealnosti, zato ga Stransky definira kot **muzealijo**

V. Schubertova je za ugotavljanje muzealnosti vzpostavila tristopenjski model:

1. primarno vrednotenje muzealnosti
2. prepoznavanje pomena predmeta za vsako posamezno komplementarno znanstveno disciplino
3. sekundarno vrednotenje (prave) muzealnosti

muzealnost pa ni le lastnost pravih muzealij, torej muzejskih predmetov, pač pa tudi prostora (zgodovinska mesta in kraji, kulturna krajina, naravni rezervati ipd.) in celo predmetov, ki so še v vsakdanji uporabi, vendar pa imajo za nekoga (posameznik ali skupina) že simbolno vrednost vezi s preteklostjo

s „smrtjo“ predmeta preneha tudi njegova muzealnost; če imamo možnost predmet, preden izgine, na kakršenkoli način ohraniti (kopija, posnetek), se ustvari nova muzealnost, ki pa ni enaka prvotni; proces muzealizacije se nepretrgoma nadaljuje z vedno novimi in novimi predmeti; muzealizacija je zato v bistvu začetek procesa reševanja pred pozabo => ena od primarnih nalog muzejev in celotnega delovanja pri varovanju naravne in kulturne dediščine

varovanje in prezentacija dediščine, tako v muzejskih institucijah kot tudi *in situ*, imata lahko močno vlogo pri ugotavljanju in potrjevanju kulturne, naravne, nacionalne ali katerekoli druge identitete

identiteta: vzajemno ujemanje materialnega in duhovnega na več družbenih ravneh, pri čemer se prepletajo tri osnovne kategorije: čas, prostor in družba; v času se pojavljajo prvine preteklosti, sedanjosti in prihodnosti; v prostoru govorimo o prvinah mikroprostora in makroprostora; na ravni družbe govorimo o socialni, nacionalni, javni in zasebni prvini, pri čemer so pomembni nosilci: posameznik, skupina, nacija, razred, religija, človeštvo

predmeti in celota kulturne dediščine vsebujejo lastnosti, s pomočjo katerih se lahko izrazijo določene identitete; vendar pa so identitete, ki jih najdemo v kulturni dediščini, vedno le **potencialne**; predmet je sicer s svojo materialnostjo v resnici dokument časa (nastanka in trajanja), njegove lastnosti prodirajo v družbo v obliki znanstvenih in kulturnih informacij, vendar pa se njegova sporočila oblikujejo v prostoru, stvarnem ali muzejskem, vedno glede na interes konkretne družbe in časa; identitete, ki jih prepoznamo v kulturni dediščini, niso nikoli enoznačne ali izključujoče; imajo sposobnost seštevanja in združevanja (pri tem lahko vsaka identiteta zadrži svoje temeljne lastnosti, pogosto pa se z združevanjem ustvari tudi neka nova kvaliteta)

muzeologija preučuje identitete kot del muzealnosti (noben predmet ni sam po sebi muzealija in noben predmet sam zase ni zadosten pokazatelj identitete); ker je identiteta ena od kulturnih oz. družbenih spremenljivk in jo lahko v muzeološkem kontekstu razumemo kot vrednoto v okviru vseh mogočih družbenih sprememb, je jasno, da se muzeologija ukvarja le z v danem trenutku družbeno in znanstveno relevantnimi identitetami dediščine

=> muzeološka teoretska misel uvršča lastnost „izražanje identitete“ med tiste kriterije muzealnosti, ki so odločilni pri določanju muzealne kvalitete določenega predmeta

2. I. Maroević (1993): preučevanje lastnosti predmetov ali sklopov kulturne dediščine, ki lahko organizirano in usmerjeno prenašajo človekova sporočila (posamezniku ali družbi; iz obdobja v obdobje), v okviru različnih kontekstov (primarnih, arheoloških ali muzeoloških); preučevanje načinov in zgodovine teh načinov organiziranja in prenašanja sporočil; muzeološki interes pokriva torej družbene, kulturne, znanstvene, informacijske, tehnične in tehnološke vidike delovanja informacijskih in komunikacijskih procesov

Maroević uporabi teorijo informatologije M. Tuđmana (funkcionalistični model), ki temelji na semiotiki, za razlago nalog muzeologije; muzeološko interpretacijo tako vidi kot sklop dokumentacijskega, komunikacijskega in informacijskega pristopa:

- **dokumentacijski pristop**: preučevanje materialov in oblik muzealije, pri čemer njeno sporočilo ni pomembno → **dokumentacija**
- **komunikacijski pristop**: preučevanje sporočil, katerih nosilec in posrednik je muzejski predmet s svojo materialnostjo → **muzejsko sporočilo**
- **informacijski pristop**: preučevanje vednosti o muzejskem predmetu → **muzejska informacija**

iz tega sledi, da je muzealija:

1. **dokument v času**: dokumentacijski proces, ki je odvisen od materiala in fizične strukture predmeta (avtentične ali spremenjene), se odvija v času in prostoru
2. **sporočilo v določenem prostoru** (ko se konkretizira): komunikacijski proces, ki temelji na lastnostih oblikovanja in obdelave komunikacijskih lastnosti predmeta

(mediji, nadomestki in druge oblike komunikacije lastnosti predmeta), se odvija v času in družbi

3. **informacija v določeni družbi:** informacijski proces, ki temelji na vsebini predmeta, muzealnosti ali vednosti o predmetu, pri čemer fizična prisotnost predmeta včasih ni odločujoča, se odvija v prostoru in družbi (vedno v sedanjosti)

Univerza v Zagrebu, ki muzeologijo razvija kot informacijsko znanost, je zato muzeološko interpretacijo razvila okrog jedra informacijski znanosti:

- **znanost in teorija informacij:** muzeološka znanost in teorija kulturnih informacij
- **teorija informacijskih sistemov:** muzej kot informacijski sistem, katerega temelj je dediščina; razmerje in prežemanje z ostalimi informacijskimi sistemi v sferi kulturnih informacij
- **teorija odločanja:** teorija muzealskega odločanja (selekcija; določanje muzealnosti; vpliv komunikacijskih obrazcev)
- **komunikologija:** muzealna komunikacija (razstavljanje in druge oblike komuniciranja; interpretacija; muzejsko sporočilo; sporočilo dediščine; preteklost in tradicija; zaščita kulturne dediščine)
- **strukturiranje in organizacija informacij:** preučevanje in strukturiranje nosilcev in virov informacij (muzealije; muzejske zbirke; predmeti in sklopi kulturne dediščine; komunikacijski format informacij dediščine; komunikacijski obrazci)
- **oblikovanje baz podatkov:** muzejska dokumentacija kot oblikovana baza podatkov (inventarji; topografije naravne in kulturne dediščine; vse oblike beleženja in formatiziranja podatkov, ki so vezani na predmete dediščine)
- **informacijsko-dokumentacijski sistemi:** muzej kot specifični informacijsko-dokumentacijski sistem in njegove povezave z drugimi INDOK sistemi v kulturi in znanosti, s katerimi se interdisciplinarno povezuje (organizacija dela; uporabniki; odnosi med dokumentacijo in informacijami)
- **teorija klasifikacije:** muzejska klasifikacija skupaj s klasifikacijo naravne in kulturne dediščine
- **semiotika:** semiotika, uporabljena v muzeologiji, odpira vrsto možnosti za analizo znakov in pomena pri definiranju muzejskega sporočila

odnos muzeologije do temeljnih znanstvenih disciplin: leta 1968 je bil uveden pojem **specialne muzeologije**, ki je skušal formalizirati odnos med muzeologijo in posameznimi temeljnimi znanstvenimi disciplinami, ki se ukvarjajo s preučevanjem predmetov v muzejskih zbirkah (arheologija, etnologija, zgodovina, umetnostna zgodovina, naravoslovje in tehnika); pri zagovornikih pojma specialne muzeologije nikoli ne naletimo na jasno razločevanje med vsebino muzeološkega preučevanja od preučevanja drugih disciplin; to je predvsem posledica tega, da so specialno muzeologijo razumelo integrativno, pri čemer je muzeologija igrala vlogo pomožne vede in so jo razumeli predvsem v njenem muzeografskem vidiku

glavna povezava med muzeologijo in temeljnimi znanstvenimi disciplinami je muzejski predmet; vendar pa je za muzeologijo muzejski predmet glavni predmet preučevanja, za ostale discipline pa le ena od prvin njihovega znanstvenega zanimanja; muzejski predmet lahko preučujemo kot znak, ki ima tri glavne sestavine: material, obliko in pomen; prav enovitost vseh treh prvin iz stvarnega predmeta naredi v določenih okoliščinah muzejski predmet; muzeologijo in temeljne

znanstvene discipline povezuje vednost (o predmetu); vednost lahko delimo na:

- **formatizirana vednost:** temeljni na „dokumentarnih“ podatkih o predmetu, ki izhajajo iz njegove materialnosti in oblike; prvenstveno jo proizvaja temeljna znanstvena disciplina, ki jo skuša interpretirati kot del obče vednosti
- **kontekstualna vednost:** se oblikuje na razstavah ali drugih oblikah muzejske stvarnosti (depoji, študijski depoji); proizvaja jo muzeologija z nizom svojih dejavnosti (selekcija, interpretacija, komunikacija)

temeljna znanstvena disciplina se glede na muzejsko zbirko prvenstveno ukvarja z odkrivanjem in definiranjem selektivnih znanstvenih informacij, torej uporablja analitski pristop:

- preučuje pojavnost in materialnost predmeta, njegove lastnosti, njegovo osnovno znanstveno vsebino – v resnici torej bere jezik njegovega materiala in oblike
- prispeva k valorizaciji postopka selekcije posameznih predmetov

vendar pa je preveč omejena z lastnim področjem delovanja (predmet, pa četudi gre za muzejski eksponat, je zanjo le predmet preučevanja), zato zanemarja:

- družbeno strukturo predmeta
- sekundarne informacije
- različne sloje humanih in vrednostih dimenzij
- relacije med predmeti

z drugimi besedami: temeljna znanstvena disciplina se ne ukvarja s preučevanjem tistih muzealnih značilnosti predmeta, ki se nahajajo znotraj in okrog predmeta in ki predstavljajo vez med predmetom in drugimi oblikami in manifestacijami človekovega delovanja, drugimi temeljnimi znanstvenimi disciplinami ter načini in sredstvi, s katerimi se (s kombinacijo ali medsebojnim delovanjem predmetov) ustvarjajo nove vsebine ali znanstveni sklopi

muzeologija, ki je komplementarna temeljni znanstveni disciplini, pa s svojim informacijskim in komunikacijskim pristopom vzpodbuja integrativne procese; izhaja iz interdisciplinarnosti in raziskuje stratigrafijo sporočila; s pomočjo različnih interpretacij vzpodbuja retroaktivno vrednotenje določenih znanstvenih predpostavk; raziskuje vse vrste družbene uporabnosti definiranih sporočil; poudarja družbeni pomen ter se ukvarja s pospeševanjem varovanja, vzdrževanja, raziskovanja in razstavljanja muzejskih predmetov kot nosilcev sporočil in informacij; vztraja na zanesljivosti materialnosti posameznih muzejskih in drugih predmetov (predmet razume kot vir avtentičnih informacij); v proces selekcije vnaša dokumentacijsko-muzeološke dejavnike kot dopolnilo znanstvenim dejavnikom temeljne znanstvene discipline

4.2. Muzejski predmet in muzejska zbirka

predmet: del fizičnega sveta, ki smo mu pripisali kulturno vrednost

identiteta predmeta: P. van Mensch (1988) razlikuje tri različne identitete predmeta:

1. **idejna identiteta** (*conceptual identity*): ideja, ki se pojavi še pred materializacijo predmeta; ponavadi jo lahko zanemarimo in upoštevamo kar stvarno identiteto predmeta
2. **stvarna identiteta** (*factual identity*): identiteta predmeta v trenutku njenega nastanka
3. **resnična identiteta** (*actual identity*): identiteta predmeta v trenutku, ko pride v stik z njim

poleg teh treh lahko uvedemo še pojem **zgodovinska identiteta** oz. **identiteta trajanja**, ki obsega le identiteto predmeta v času njegovega nastanka in identiteto predmeta, v trenutku, ko se začnemo ukvarjati z njim, pač pa tudi identiteto, ki je razlika med tema dvema (v identiteti predmeta se odvijajo spremembe zaradi fizičnega propadanja, izrabe, konserviranja, restavriranja, spremembe namembnosti, družbene iztrošenosti, spremembe konteksta ali okolja predmeta); identiteto trajanja je zato van Mensch (1989) razdelil na:

1. **strukturalna identiteta**: identiteta materialnosti predmeta; tekom življenja predmeta se spreminja zaradi fizičnih sprememb predmeta
2. **funkcionalna identiteta**: identiteta namembnosti; tekom življenja predmeta se spreminja zaradi sprememb uporabnosti predmeta (tehnološka zastarelost; pojav nove funkcionalnosti)

muzejski predmet: Z. Stransky (1970): muzejski predmet je predmet dediščine, ki je izdvojen iz svoje stvarnosti, da bi v novi, muzejski stvarnosti, v katero ga prenesemo, postal dokument stvarnosti, iz katere je bil vzet; predmet dediščine je stvarni predmet, ki s svojim materialom in obliko dokumentira stvarnost, v kateri je nastal, v kateri je živel in s katero je vstopil v sedanjost; predmeti dediščine imajo bogate sloje pomenov, s katerimi komunicirajo sporočila preteklosti v sedanjost in jih varujejo za prihodnost

z muzeološkega vidika izbira predmeta za muzejski predmet ni posledica zgolj dejstva, da predmet obstaja, pač pa prvenstveno posledica njegovih lastnosti, ki so lahko pomembne na ravni znanstvene, družbene ali ostalih vrednot, ali pa imajo kvaliteto redkosti, specifičnosti ali ekskluzivnosti

muzeologija se ukvarja z vsemi temi identitetami predmeta enakomerno, saj so vse pomembne za identifikacijo njegove muzealnosti; temeljen znanstvene discipline se najpogosteje ukvarjajo s stvarno identiteto, težje pa svoj predmet poistovetiti z njegovo idejno in resnično identiteto; vendar pa se tudi posamezne temeljne znanstvene discipline med seboj razlikujejo glede na obravnavo identitete predmeta (UZG se ukvarja predvsem s stvarno identiteto predmeta, ki naj bi bila najbolj blizu idejni, prizadeva si, da bi čim bolj zanemarila zgodovinsko identiteto; ARH vedno raziskuje in dokumentira resnično identiteto in si prizadeva za rekonstrukcijo stvarne identitete)

muzejski predmet kot vir, nosilec in posrednik informacij:

muzejski predmet in vsak predmet dediščine je vir in nekonvencionalni nosilec informacij (tehnologija lastne izdelave; raven splošnega človeškega znanja v trenutku njegovega nastanka; tehnika obdelave; večina oblikovanja; možnosti izražanja določenih emotivnih in kulturnih sporočil; zavestni in podzavestni sloji, vtakani v obliko in izgled predmeta; zgodovina uporabe in človekovega odnosa do predmeta; prvine sloga)

proces emitiranja informacij, ki jih nosi predmet, se nikoli ne zaključí; pri tem je zanimivo, da se predmet pojavlja v dveh vlogah: po eni strani kot vir informacij, po drugi pa tudi kot sredstvo prenosa informacij; predmet lahko informacijo posreduje na več načinov:

1. neposredni stik: preučevanje predmeta (ponavadi rezervirano za raziskovalce)
2. publicirani rezultati preučevanja predmetov
3. razstavljanje predmetov

muzej kot zbirališče muzejskih predmetov lahko razumemo kot informacijski sistem

muzejski predmet kot vir vednosti:

ker so znanstvene informacije temelj in vsebina vednosti, lahko ugotovimo, da je muzejski predmet kot vir informacij hkrati tudi vir vednosti; muzejski predmet raziskovalcu nudi dve vrsti informacij:

- **znanstvene informacije:** so selektivne; proces njihovega pridobivanja je dokumentiranje (informacije odkrivamo)
- **kulturne informacije:** so strukturne; proces njihovega pridobivanja je tolmačenje oz. interpretacija (informacije formuliramo)

obe vrsti informacij tvorita temelj človekove vednosti; o muzejskem predmetu (pa tudi drugih oblikah dediščine) se oblikujeta dve vrsti vednosti:

- **formatizirana vednost:** to ponavadi oblikujejo temeljne znanstvene discipline, ki muzejski predmet analitično preučujejo glede na njegovo materialnost in obliko; širši javnosti je (trajno) dostopna v znanstvenih in strokovnih publikacijah
- **interpretacija,** ki jo delimo na tekstualno in kontekstualno: oblikuje jo muzeologija, ki muzejski predmet preučuje in postavlja v njegovem kontekstu; javnosti je dostopna (omejen čas) v obliki razstav in drugih oblik začasne komunikacije

muzejski predmet kot vir vednosti deluje v dve smeri: na raziskovalce (širitev vednosti v okviru temeljnih znanstvenih disciplin) in na javnost (pridobivanje nove vednosti)

naloga muzeologije kot informacijske vede je torej preučevanje muzejskega predmeta kot vira vednosti; ta vednost pa ni zgolj vednost, generirana v okviru posamezne temeljne znanstvene discipline, pač pa je zaradi kontekstualizacije veliko širša

muzejski predmet kot dokument (nosilec podatkov):

P. van Mensch (1989) je predmet definiral kot najmanjši element materialne kulture, ki ima v sebi prepoznavno in priznano funkcijo; pri tem se je opral na definicijo materialne kulture, kot jo je oblikoval J. Deetz (1977): materialna kultura je del fizičnega okolja, ki jo spremenimo s kulturno pogojenim obnašanjem; vanjo spadajo fizični predmeti, rastlinski in živalski svet, kulturni pojavi, jezik itd.; tako razumljene predmete lahko razvrstimo v tri kategorije:

1. naturfakti (naravni predmeti)
2. artefakti (predmeti, ki jih je izdelal človek)
3. mentefakti (abstraktni podatki ne glede na fizični nosilec, pisava, slika, zvok)

glede na svojo pojavnost se predmeti vseh treh kategorij po mnenju P. van Menscha (1989) nahajajo v enem od treh stanj:

- v uporabi, ko živijo v **primarnem kontekstu:** aktivno življenje predmeta, ko ta bolj ali manj nastopa kot blago (uporaba; recikliranje; sekundarna uporaba; ponovna uporaba); glede na sposobnost predmeta, da „preživi“ (se prilagaja spremembam) ločimo trajne in prehodne predmete
- izven uporabe, ko so v **arheološkem kontekstu:** začasna ali trajna odložitev predmeta; lahko je stabilna (posledica namernega shranjevanja – grobnice, zakladnice - , naravnih in drugih opustošenj, vojn, zavržbe; v zemlji ali pod vodo) ali nestabilna (kot posledica družbene ali tehnološke iztrošenosti predmeta; na podstrešjih in v kletih)

- zavarovani, ko so v **muzeološkem kontekstu**: varovanje predmeta; intenzivno preučevanje in komuniciranje njegovih lastnosti in sporočil; predmet nima več svoje klasične namembnosti, pač pa informacijsko in komunikacijsko; predmet ni več blago pač pa predmet dediščine

spremembe konteksta predmeta so pogoste in praviloma enosmerne (iz primarnega v arheološki kontekst ter iz arheološkega v muzeološki kontekst); sprememba iz primarnega v arheološki kontekst je posledica **funkcionalne degradacije** predmeta (družbena smrt predmeta, ki pa ni tudi njegova fizična smrt) ali premika predmeta iz vidnega v nevidni svet (po K. Pomianu, 1990; zakladnice, grobi pridatki, zaobljubne daritve ipd.); prehodi iz arheološkega v muzeološki kontekst pogojujejo **institucionalizacijo** muzejskega konteksta osnovni podatki, ki jih predmet nosi v sebi, in dokumentarni pomen predmeta (s tem pa tudi njegova muzealnost) se oblikujejo v primarnem in arheološkem kontekstu, njegova vrednost in komunikacijska sporočila pa v muzeološkem kontekstu; pri tem van Mensch kontekst razume kot kombinacijo fizičnega in idejnega (družbenega) okolja predmeta

obstaja več metodologij določanja lastnosti predmeta; pri tem je prišlo do poenotenja o njegovih štirih najpomembnejših lastnostih (definirala S. Pearce, 1986):

1. **material**: surovina, oblika, konstrukcija in tehnologija
2. **zgodovina**: opisni prikaz namena in uporabe
3. **okolje**: vključuje vse prostorske odnose
4. **pomen**: obsega emotivna in psihološka sporočila

pri tem je pomembno spoznanje E. Leacha, da se sporočilo predmeta nanaša na njegove fizične lastnosti, arbitrarna človekova izbira pa predmet uporablja kot *signum* z dveh različnih vidikov:

- kot **znak** (ko individualni kos predstavlja celotno kategorijo predmetov; metonimija)
- kot **simbol** (ko se pojavi arbitrarna asociacija brez predhodnih odnosov; metafora)

če upoštevamo še van Menschevo (1989) razumevanje pristopa k obravnavi muzejskega predmeta (kot vir informacij in kot sredstvo prenosa informacij) in njegovo definicijo treh ravni podatkov, dobimo tridelni model obravnave predmeta:

1. **fizične ali strukturalne lastnosti predmeta** (*hardware*): material, konstrukcija, oblika
2. **funkcionalne lastnosti predmeta** (*software*): uporaba, uporabnost in pomen predmeta, ki jih tvorita njegova pomen in vrednost
3. **odnos predmeta do konteksta**: nanaša na fizično in idejno okolje

na ta način se lahko približamo **biografiji predmeta**, pri čemer prihaja do prekrivanja posamezne temeljne znanstvene discipline (oz. več njih) in muzeologije: sinhroni popis podatkov se dopolni z diahronim nizom identitet predmeta (idejna, stvarna in resnična)

Z. Stransky (1974): dokumentarna vrednost predmeta je temelj njegove muzealnosti; stopnja dokumentarnosti je neposredno sorazmerna s stopnjo informacijskega sozvočja med fenomenom, ki ga dokumentiramo, in ohranjenega predmeta kot dokumenta; muzealizacija nujno prinese izgubo podatkov na ravni konteksta (primarnega in arheološkega), zato je pomen predmeta kot dokumenta odvisen od ravnotežja med primarnimi in sekundarnimi podatki ter stopnje kompenzacije izgubljenih fizičnih in kontekstualnih podatkov, ki jo lahko dosežemo s kvalitetno dokumentacijo

predmet v muzeološkem kontekstu je pričevanje o primarnem in arheološkem kontekstu in vseh svojih identitetah: izvor podatkov za dokumentacijo in preučevanje na eni strani ter primarni dokument določenega časa, prostor, dogajanja in družbe na drugi strani

proces muzealizacije predmeta pripelje do spremembe njegovega pomena, saj se spremeni njegova družbena vloga; I. Kopytoff govori **singularizaciji** in **sakralizaciji** predmeta: predmet začne svoje življenje kot blago, postopno s staranjem izgublja svojo vrednost, ko pa doseže stopnjo starine (antikvitete), njegova cena spet začne rasti; pri tem pride do odtujitve predmeta (iz njegovega lastnega konteksta), za katerega pa velja zanimiv paradoks: kot avtentičen dokument stvarnosti, iz katere smo ga oddvojili, nam predmete približuje preteklost, hkrati pa proces njegove odtujitve oddaljenost med sedanjostjo in preteklostjo samo še povečuje

avtentičnost muzejskega predmeta: dokumentarna vrednost muzejskega predmeta temelji na njegovi avtentičnosti; vendar pa imamo že vsaj od helenističnega obdobja dalje podatke o zamenjevanju originalnih/avtentičnih predmetov z njihovimi zamenjavami (Eumenes II. V Pergamonu; Hadrijan v svoji vili v Tivoliju; Franc I. V Fontainebleauju; Isabella d'Este)

odnos med originalom in njegovo zamenjavo je kompleksen; glede na namen in stopnjo eksaktnosti lahko zamenjave za originale razvrstimo v štiri tipe:

1. kopija, ki je izdelana zaradi zaščite originalnega predmeta ali ker originalnega predmeta ne moremo pripeljati v muzej (čim bolj natančni posnetek originalnega predmeta)
2. kopija, ki je izdelana kot rekonstrukcija poškodovanega ali izgubljenega predmeta (kreacija in interpretacija originalnega predmeta)
3. izvorni muzejski predmeti, ki jih zbiramo, ker so bili izdelani kot kopije določenih predmetov (odlitki kipov, odtisi grafike, modeli in makete)
4. zamenjave za original (fotografije, diapozitivi, hologrami, video in filmski trakovi)

nadomestni predmet je predmet, ki zamenja originalni muzejski predmet; izdelan je iz posebej izbranega materiala in s pomočjo odgovarjajoče tehnologije v muzeju ali za muzej; njegov namen je, da bi čim nudil boljšo predstavo o izvornem muzejskem predmetu ali predmetu dediščine izven muzeja z vsemi muzejskimi lastnostmi; vzroki za njegovo izdelavo so zaščita izvirnega predmeta, potreba po njegovem razstavljanju, izobraževanje ali znanstvena primerjava, ko v muzeju ne moremo razstaviti izvirnega predmeta; najpogosteje za nadomestne predmete uporabljamo izraze:

- kopija ali reprodukcija
- odlitek ali odtis
- rekonstrukcija
- model
- maketa

poznamo pa tudi **ponaredke** (falsifikate), ki služijo popolnoma drugim namenom

muzejska zbirka: je temeljna oblika organizacije življenja muzejskih predmetov v muzeju; muzejska zbirka je množica muzealij in rezultat procesa njihove akumulacije ter sinhrono spremembe konteksta; predmet s tem, ko postane del muzejske zbirke, izgubi vez s stvarnim

svetom in vstopi v sistematizirani svet vednosti, v katerem postane sestavni del neke nove skupine; postane enota v nizu, del nove kolektivitete, v kateri veljajo drugačna pravila vrednosti in reda; kot del muzejske zbirke muzejski predmet postane del umetnega konteksta

muzejske zbirke se med seboj razlikujejo po lastnostih, velikosti, vrednosti, kriterijih, vrsti muzeja, organizaciji itd.; tudi motivacija za nastanek posameznih muzejskih zbirk je lahko različna; vendar pa poleg umetno ustvarjenih zbirk poznamo tudi zbirke, ki so nastale z naravno akumulacijo (npr. zgodovinske sobe)

pri definiciji vsebine muzejske zbirke ima odločilno vlogo človek: pri nastajanju zbirke so pomembni njegova vednost, usmeritev, svetovni nazor, temeljna ideja in vizija zbiranja in še kaj; zato se muzejske zbirke med seboj razlikujejo

pomembno vlogo pri oblikovanju muzejske zbirke pa imajo tudi temeljne znanstvene discipline oz. njihovo razmerje do zbirke

=> **muzejska zbirka je rezultat procesa akumulacije z vnaprej določenim ciljem**

4.3. Muzeološke funkcije

4.3.1. Uvod

po ICOM-ovi definiciji muzeja (1974) so muzeološke funkcije urejene po naslednjem vrstnem redu: zbiranje, varovanje, preučevanje, komuniciranje in razstavljanje materialnih virov človeka in njegove okolice

konec 60-ih let 20. stoletja je Z. Stransky razvil zaokrožen muzeološki sistem, v katerem je muzeološke funkcije interpretiral kot muzejske teorije (teorija muzejske dokumentacije (selekcije), teorija muzejske tezauracije in teorija muzejske komunikacije); največja pomanjkljivost sistema Stranskega je dejstvo, da so teorije preveč ozko vezane na muzejsko prakso, zato jih le težko povežemo s fenomenom dediščine kot totalitete, v okviru katere je muzej le eden od možnih segmentov organizirane skrbi za dediščino; kljub temu pa je sistem Stranskega napovedoval kasnejše modele, zlasti model PRC

v sodobni muzeološki teoriji sta se v 80-ih letih prejšnjega stoletja uveljavila dva modela muzeoloških funkcij:

1. **CC model** (*Curation-Communication*): model je uveljavilo Britansko muzejsko združenje leta 1984 v publikaciji *Manual of Curatorship* (*Kuratorski priročnik*)
2. **PRC model** (*Preservation-Research-Communication*): model so leta 1983 utemeljili na Reinwardtovi akademiji v Leidnu na Nizozmskem

oba modela sta bila utemeljena bolj na delovanje muzejske institucije kot pa na muzeološki teoriji; vendar pa je PRC model po mnenju P. van Menscha (1992) dovolj splošen, da se ga da smiselno uporabiti za celotno kulturno dediščino, s tem pa tudi sprejemljiv za muzeološko teorijo; po PRC modelu so osnovne tri muzeološke funkcije torej:

- **varovanje**
- **raziskovanje**
- **komunikacija**

vse tri funkcije se lahko med seboj komplementarno povezujejo znotraj muzeja, vsaka posamezna funkcija pa lahko tudi individualno deluje na okolje ali iz okolja sprejema pobude, neodvisno od ostalih dveh funkcij; prav ta sposobnost samostojnega delovanja jim daje široko uporabnost pri fenomenih predmetov dediščine in dediščine kot celote izven muzejskega konteksta

4.3.2. Varovanje

varovanje kulturne dediščine je osmišljena dejavnost, ki ima za cilj preprečevanje njenega propadanja; gre za večplasten družbeni, znanstveni, strokovni in humani proces, usmerjen k ohranitvi in interpretaciji spoznavnih vrednosti v materialnem svetu, ki nas obkroža; cilji varovanja kulturne dediščine so:

1. varovanje integritete dediščine
2. ustvarjanje pogojev za njeno ohranjanje (preprečevanje njenega propadanja in ohranitev za prihodnost)
3. preprečevanje možnosti, da pride do procesov, ki bi spremenili ali poškodovali dediščino
4. ustvarjanje pogojev, da lahko določena družba uživa dediščino

varovanje muzejskih predmetov (zbirk) je specifična oblika varovanja naravne in kulturne dediščine; po eni strani gre za vez po drugi pa odnos med primernim in muzeološkim kontekstom muzejskega predmeta (van Mensch, 1992); osnovna naloga pri varovanju materialnega sveta dediščine je **ohranjanje potencialnih informacij** v predmetu dediščine; njihovo odkrivanje je vedno vprašanje časa, zato je potrebno poskrbeti, da se predmet ohrani v čim bolj avtentičnem stanju; ohranjanje funkcionalnih in kontekstualnih informacij predmeta je veliko težja, saj so vezane na njegovo okolje; van Mensch (1985) zato govori celo o idealističnem in materialističnem varovanju

varovanje dediščine lahko poteka *in situ* ali *ex situ*, ponavadi je to povezano z dejstvom, ali gre za nepremično ali premično dediščino; vsako varovanje dediščine je povezano s **selekcijo** (kaj sploh varovati), ki temelji na različnih kriterijih (ogroženost, vrednostni sistem); že oblikovanje (muzejske) zbirke oz. umestitev predmeta vanjo je prvi korak njegovega varovanja; primarna dilema muzeološkega pristopa ni varovati *in situ* ali *ex situ*, pač pa ocena, **kaj varovati in v katerem ambientu** (avtentičnem ali ustvarjenem)

varovanje predmetov v muzeju pokriva širok nabor muzejskih dejavnosti:

1. **zbiranje**: po eni strani varstveni ukrep, po drugi strani pa oblika znanstvene dokumentacije sveta, ki nas obkroža; iz te dejavnosti izhajajo vse druge oblike uporabe, interpretacije in komunikacije predmeta; v različnih ustanovah naletimo na različne strategije zbiranja (značaj ustanove); v splošnem pa vseeno lahko govorimo o šestih kriterijih zbiranja (po SAMDOK; mednarodni standardi za dokumentiranje sedanosti; Švedska 1977):
 - kriterij **pogostosti oz. redkosti** pojava predmeta
 - kriterij **stopnjevanja** (inovacije)
 - kriterij **reprezentativnosti** (idej, vrednostnih sodb, vseh prvin, ki so višje od funkcije)

- kriterij **privlačnosti** (povezava s posameznimi osebami ali dogajanjem)
- kriterij **področja** (fizična povezanost skupine predmetov)
- formalni oz. **oblikovni** kriterij (estetski predmeti oz. tisti, ki imajo lastnost reference ali prototipa)

2. **varovanje**: preprečevanje fizičnega propadanja muzejskih predmetov; temelji na zaščiti fizičnih lastnosti in celovitosti predmeta na vseh treh ravneh: material in struktura, oblika in način obdelave, pomen; pri varovanju moramo biti zato pozorni na več dejavnikov:

- **preventiva**: primarna oblika varovanja: ustvarjanje pogojev, ki bodo omogočili, da bo predmet v muzejski ustanovi nemoteno „živel“ in izpolnjeval funkcijo, zaradi katere je bil izločen iz stvarnosti in prenesen v muzejski kontekst (ustreznost prostorov; redno vzdrževanje predmetov)
- **zaščita materiala**: temeljni na varovanju snovi, strukture in tehnologije predmetov; pri tem je potrebno spoštovati celovitost predmeta kot dokumenta; ločimo **konserviranje** in **restavriranje**
- **zaščita oblike**: najtesneje povezana z zaščito materiala; ponavadi ne poznamo večjih posredovanj v obliko predmeta; poseben problem so **kopije muzejskih predmetov**; po splošnem konsenzu jih opravičujejo naslednji dejavniki: original pripada drugi ustanovi, original se je izgubil, izredno velike dimenzije originala, neprenosljivost originala (freske, arhitektura, kipi, fragmenti), krhkost originala, varnost kadar gre za izredno dragocene originale, neetičnost nakupa ali razstave originala (van Mensch, 1992); ne smemo pa pozabiti, da je kopija vedno **interpretacija** originala
- **zaščita pomena**: pomen muzejskega predmeta je rezultat vseh dejavnikov, ki so bili udeleženi pri njegovem nastanku; njegov pomen lahko torej varujemo predvsem tako, da ga čim bolj natančno in celovito dokumentiramo (**interpretacija**; sekundarna dokumentacija)
- **dokumentacija**: v smislu **projekcije** predmeta; zlasti to velja za njegovo obliko (različne vizualne reprodukcije, ki lahko v primeri izgube predmeta, tega celo „nadomestijo“)
- **rokovanje z muzejskimi predmeti**: muzejsko osebje mora biti izšolano za varno rokovanje z muzejskimi predmeti (strokovno in znanstveno delo; transport; razstavljanje)
- **etika postopkov rokovanja z muzejskimi predmeti**: zaradi nujnosti pravilnega odnosa do varovanja muzejskih predmetov se je razvila posebna etika rokovanja z muzejskimi predmeti (ICOM, Buenos Aires, 1986); ta se nanaša na vse postopke varovanja od preventive do razstavljanja; v njej je jasno določena vloga kustosa kot osnovnega čuvarja muzejskih zbirk, ki je zanje odgovoren, in tehničnega osebja; glavno vodilo je ohranjanje celovitosti muzejskega predmeta; pri tehničnih posegih varovanja so zato pomembni naslednji dejavniki: profesionalna kompetentnost, reverzibilnost postopka, ohranjanje značaja predmeta in dokumentacija

- **metodologija**: ločimo več osnovnih stopenj varovanja muzejskih predmetov:

* ugotavljanje vzrokov poškodb (ti so lahko notranji, torej povezani z materialom, konstrukcijo in izvedbo predmeta, lahko pa so zunanji, torej povezani z naravnimi in družbenimi dejavniki)

* zagotavljanje pogojev, ki bodo preprečevali poškodbe predmetov

- * nadzor pogojev, ki omogočajo mirno „življenje“ predmetov
- * organizacija (od organizacije konservatorsko-restavratorskih enot in delavnic do izdelave hierarhije odgovornosti)

B.M. Feilden je razvil lestvico sedmih stopenj intervencije:

- preprečevanje propadanja (preventiva)
 - zaščita (vzdrževanje)
 - utrjevanje (konsolidiranje) ali konserviranje
 - restavriranje (ali obnova)
 - reproduciranje (ali izdelava kopij in nadomestkov)
 - rekonstruiranje (izdelava izgubljenih objektov na osnovi dokumentacije)
 - novo vrednotenje ali rehabilitacija (nova uporaba)
3. **varnost muzejskih prostorov:** glede na nevarnost, ki preti muzejski stavbi, s tem pa tudi muzejski predmetov, ki so hranjeni v njej, ločimo: zaščito pred naravnimi nesrečami in vojnim plenjenjem ter zaščito pred krajo in vandalizmom
 4. **socializacija varovanja:** pri varovanju muzejskih predmetov je vse bolj uveljavljena težnja po socializaciji varovanja – želja pa čim večjem obsegu varovanja *in situ*, s čimer preprečimo izdvajanje predmetov in njihovega prvotnega okolja (arheološki parki, rekonstrukcije ipd.)

4.3.2. Raziskovanje

raziskovanje je miselni proces, v katerem prihaja do integriranja muzeologije s temeljnimi znanstvenimi disciplinami; v tem procesu raziskujemo in znanstveno interpretiramo informacijske vrednosti naravne in kulturne dediščine: analitično raziskujemo vrednosti muzejskih predmetov znotraj muzejske zbirke, muzejskih zbirk znotraj muzejskega fonda, dediščine znotraj prostora; povečujemo znanstveno vrednosti zbirk in zalogo znanstvenih informacij, ki nastajajo kot rezultat tega procesa; dolgo časa je bila glavna oblika raziskovanja v muzejskih ustanovah raziskovanje, vezano na temeljne znanstvene discipline (muzeji so se razvili iz znanstvenih zbirk), danes pa velja za pravo obliko raziskovanja naravne in kulturne dediščine kombinacija temeljnega znanstvenega in muzeološkega raziskovanja

vrste raziskovanja: zaradi razlik med muzejskimi predmeti se metodologija njihovega raziskovanja (vezana na posamezne temeljne znanstvene discipline) lahko močno razlikuje; po drugi strani pa je njihovo muzeološko raziskovanje dokaj enotno; v splošnem ločimo tri področja muzeološkega raziskovanja (po Klausewitzu, 1979):

1. **analiza, opis in komparativno vrednotenje predmeta:** predvsem stvar zanimanja temeljnih znanstvenih disciplin (konceptualna in resnična identiteta predmeta), vendar pa mora biti integrirano tudi v muzeološko raziskovanje
2. **kulturno, sociološko in drugo vrednotenje vseh vrst predmetov znotraj funkcionalnega okvirja njihovega okolja:** muzeološko raziskovanje funkcionalne in razvojne identitete predmeta
3. **aplikativno raziskovanje glede na konserviranje, restavriranje in razstavljanje predmeta:** čeprav strukturalne identitete ne moremo ločiti od njegove resnične in stvarne identitete, pa njegovo raziskovanje zahteva postopke specifičnih (naravoslovnih in tehničnih) disciplin; pri tem ločimo dve glavni usmeritvi:

- raziskovanje materiala in strukture predmeta
- raziskovanje fizične zaščite predmeta

dokumentacija: je nujni sestavni del vsakega raziskovanja oz. dejavnosti, torej tudi tiste, ki se ukvarja z varovanjem in interpretacijo dediščine; z dokumentacijo fiksiramo rezultate raziskovanja, delovne procese in postopke ter jih beležimo v odgovarjajočem mediju; s tem vstopajo v fond človekove vednosti različnih ravni

Z. Stransky (1970) je že muzejske predmete oz. zbirke razumel kot primarno dokumentacijo stvarnosti, celotno ostal dokumentacijo pa sekundarno dokumentacijo; v splošnem pa velja, da je dokumentiranje kulturne dediščine organizirani proces beleženja informacij, ki jih posedujejo in emitirajo predmeti in celote dediščine; ta proces temelji na z dogovorom ali standardom (predpisom) določenemu naboru (število in kvaliteta) podatkov o predmetu ali celoti dediščine; ti podatki, ki so različne narave, obsega in intenzitete, morajo biti pregledno in sistematično obdelani in arhivirani, da bi nudili čim bolj celovito osnovo za nadaljnje strokovno in znanstveno delo; tudi za oblikovanje dokumentacije velja posebna etika: dokumentacija mora biti pravočasna, precizna in avtomatična, predvsem pa javno dostopna

v vsakem dokumentacijskem sistemu ločimo tri ravni delovanja:

1. **ustvarjanje dokumentacije:** konstanten in neomejen proces; domena kustosa (dokumentalisti stopijo v proces obdelave dokumentacije, ko je ta že izdelana); glede na vsebino in funkcijo ločimo:
 - **primarna dokumentacija:** vsebuje dve skupini podatkov: gradivo o predmetu (klasična dokumentacija od opisov, risb, fotografij, videoposnetkov itd.) in podatke, urejene v podskupine (dokumentacija iz določenega obdobja, vezana na določeno skupino predmetov; fototeka; diateka ipd.)
 - **sekundarna dokumentacija:** prenos primarne dokumentacije na nov medij (mikrofilm, magnetni trakovi, diskete ipd.)
 - **terciarna dokumentacija:** pregledi, kartoteke, katalogi, indeksi, popisi in druge oblike pregleda dokumentacije

pri izdelavi dokumentacije se je potrebno držati nekaterih osnovnih načel:

- **spoštovanje vrednosti predmeta dediščine:** pri dokumentiranju ne sme priti do poškodbe ali razvrednotenja predmeta
- **namenskost:** dokumentacija ne sme postati sama sebi namen (standardizacija!)
- **preciznost in eksaktnost:** pomembna je kvaliteta podatkov
- **pravočasnost:** podatki se ne smejo „izgubljati“
- **celovitost:** k predmetu moramo pristopiti z vseh relevantnih vidikov (zgodovinski razvoj; material in struktura; oblikovanje; stanje; pomen v vseh možnih identitetah, idejne, stvarne, funkcionalne, strukturalne in resnične)
- **postopnost:** preprečuje improvizacijo
- **selektivnost:** načelo korekcije, ki preprečuje, da bi dokumentacija prekomerno narasla
- **kontinuiranost:** načelo sekundarne korekcije (možnost popraviljanja pomanjkljivosti dokumentacije iz preteklosti)

2. **uporaba dokumentacije:** eden od ciljev dokumentacije, zato se dokumentiranje ravna in usmerja glede na (potencialne) uporabnike; te lahko delimo v dve skupini:
- neposredni uporabniki dokumentacije pri opravljanju muzejskih funkcij
 - uporabniki, ki na osnovi dokumentacije gradijo politiko odnosa do dediščine, skrbijo za propagando in razvijajo zavest o pomenu dediščine za družbeno skupnost

pri uporabi dokumentacije je potrebno biti pozoren na njeno varnost in izrabo (bolje uporabljati sekundarno dokumentacijo)

3. **arhiviranje in varovanje dokumentacije:** izvorno dokumentacijo (v skladu z ustaljenimi klasifikacijskimi sistemi) hranimo v IN-DOK centrih; njihova glavna naloga ni shranjevanje podatkov, pač pa posredovanje podatkov uporabnikom
- dokumentacijo v muzejih in galerijah lahko razdelimo na dve kategoriji:
- **dokumentacija, povezana z muzejskim fondom:** delimo jo lahko še na strokovno-znanstveno in konservatorsko dokumentacijo
 - **dokumentacija o delovanju muzejske ustanove:** o njej lahko razmišljamo kot o muzeološki dokumentaciji

dokumentacija in informacije, ki jih vsebuje, postanejo nov svet v muzejskem ambientu; dokumentacija varuje in transformira (stvarne predmete v sistem besed, slik in simbolov); avtentičnost se izgublja, imaginacija pa povečuje

=> sčasoma tudi dokumentacija pridobi lastnosti kulturne dediščine

4.3.3. Komunikacija

komunikacija lastnosti in vrednosti predmetov in celote naravne in kulturne dediščine je eden temeljnih ciljev vseh dejavnosti, ki se ukvarjajo z varovanjem, raziskovanjem in posredovanjem vrednosti dediščine; komunikacija sporočil dediščine vnaša kulturno dediščino neposredno v stvarno življenje ljudi, s čimer podeljuje dediščini značaj enega od konstitutivnih prvin življenja; zavest o dediščini tako postane del identitete okolja, prvina pri predstavljanju enega okolja drugemu, močna motivacija turističnih migracij in ogromen izobraževalni potencial

v okviru muzeja poznamo različne oblike komunikacije; nekatere oblike komunikacije so vezane neposredno na muzejski predmet

- razstava

druge oblike komunikacije pa niso vezane neposredno na muzejski predmet in ga tudi ne morejo nadomestiti:

- publikacije, razglednice, diapozitivi, DVD, glasbeni posnetki ipd.
- katalogi razstav, fotografije, glasba, videoprojekcije, multivizija in računalniški programi, povezani z razstavami
- replike, modeli in druge oblike reprodukcije muzejskih predmetov
- predavanja, pogovori, različne prireditve, znanstvena srečanja

razstava: predstavlja jedro muzejske komunikacije; s pomočjo razstave mnogopomenska sporočila, ki jih prenašajo predmeti dediščine, sporočamo obiskovalcem; na razstavi se s

pomočjo predmetov emitirajo sporočila, gledalci pa jih absorbirajo; ker je to vedno povezano z njihovo sposobnostjo in možnostmi absorpcije, emitirana sporočila ne sovpadajo nujno z absorbiranimi; sporočilo razstave se vedno ustvarja v sedanosti in ni identično istemu iz preteklosti

=> **razstava je kreativni medij!**

sporočilo razstave je konkretizacija in aktualizacija razstavljenih predmetov, kot so si jih zastavili avtorji (kustos-oblikovalec-pedagog); informacija, ki jo dobi obiskovalec, pa je njegova reakcija na vsebino tega sporočila; da sporočilo razstave ne bo zgrešilo publike, je potrebno uskladiti kode strokovnjakov in kode publike (v nasprotnem primeru lahko pride do komunikacijskega šuma)

muzejska razstava je hkrati prikaz in izkaz vednosti: po eni strani avtorji z razstavo prikazujejo želeno vednost, po drugi strani pa razstavljeni predmeti v kontekstu razstave tvorijo novo vednost; pri razstavljanju je potrebno biti pozoren na publiko, ki jo želimo nagovoriti; ločimo med **ciljno, potencialno** in **resnično publiko**; resnična publika razpade še na **receptivno** in „**zadeto**“ **publiko**: receptivna je tista, ki razume sporočilo razstave, kot so si ga zamislili avtorji, „zadeta“ publika pa je tista, ki v razstavi poleg zelenih najdemo tudi nova sporočila (torej so pri ogledu kreativni)

muzejski predmeti, vključeni v razstavo, so simbolični objekti, ki interaktivno delujejo na simbolični sistem, ki ga v danem trenutku predstavlja razstava; ta s posredovanjem simbolične dejavnosti muzeologije in temeljne znanstvene discipline vzpostavlja ravnotežje med prikazom in izkazom vednosti

muzejsko sporočilo je sredstvo, s katerim muzej komunicira informacije, vsebovane v svojem fondu, in vzpodbuja konkretiziranje novih informacij v muzeološkem kontekstu; tipični muzejski medij za prenos muzejskega sporočila je razstava (ni pa edini medij + razstava ni nujno vezana na muzej); ločiti je potrebno med muzejskim in muzeološkim sporočilom: muzejsko sporočilo se formulira in prikazuje v okviru muzeja, **muzeološko sporočilo** pa implicira formulacijo sporočila dediščine; vsak obiskovalec razstave lahko v njej najde lastno sporočilo, ki je neodvisno od avtorjevih namer, muzejsko sporočilo je zato lahko **ciljno ali namerno**, lahko pa je **spontano**, kadar nastane kot rezultat individualnih nagnjenj obiskovalcev

muzejska razstava kot komunikacijski obrazec vsebuje več dejavnikov, katerih parametri se v razmerju do časa in družbe spreminjajo: isti muzejski material lahko v različnih obdobjih in družbenih razmerah s pomočjo subjektivnih kreativnih dejanj posameznikov emitira različna muzejska sporočila in ustvarja različne komunikacijske obrazce razumevanja

=> **muzejska razstava je kompliciran muzeološki informacijski sistem in specifičen komunikacijski obrazec**: na njej se s pomočjo predmetov dokumentov prenaša uporabnikom ali javnosti muzejsko sporočilo, ki se konstituira v vsakem posameznikom v skladu z njegovimi interesi, vednostjo in domišljijo; zato moramo z vsemi razpoložljivimi sredstvi težiti k temu, da je osnovna vsebina razstave čim bolj čitljiva

tipologija razstav: obstaja več različnih tipologij razstav; **glede na obliko interpretacije** muzejskega fonda v splošnem ločimo štiri tipe razstav (Z. Stransky, 1970 + dopolnitve):

1. **stalna razstava**: konkretizacija sporoča muzejskega fonda oz. objektivizacija muzejskega tezavra; vsebuje najbolj pomembne, znanstveno utemeljene in stvarne prikaze in teme, ki jih izkazujejo muzejski predmeti; vsebovati mora vse tri osnovne

lastnosti razstave: **zanimivost, estetskost in didaktičnost**; najbolj trajna oblika muzejske reprezentativne komunikacije; kljub temu jo občasno lahko spremenimo oz. nadgradimo (akvizicija novih muzejskih predmetov, ki bolje izkazujejo muzejsko sporočilo; materialna in družbena iztrošenost muzejskih predmetov ali muzeografskih pomagal)

2. **občasne razstave**: vodilo pri njihovem koncipiranju je tematiziranje določenih problemov ali zaokrožanje vednosti, povezane z določeno muzejsko zbirko (zato so pogosto, kar se vsebine tiče, monodisciplinarne); ker so časovno omejene so lahko postavljene provokativno ali problemsko (prostor za interpretacijo je veliko večji in svobodnejši), uporabljamo lahko nova, svobodnejša, celo eksperimentalna muzeografska pomagala
3. **premične oz. ogledne razstave**: razstave brez muzealij, torej razstava kopij, reprodukcij, modelov ipd.; komunikacijski prenos poteka na nižjem nivoju, ker ne vsebujejo primarnih sredstev (predmetov) pač pa sekundarne; po značaju gre predvsem za animacijske in didaktične razstave (pogosto potujoče)
4. **tematske razstave**: razstave, ki se ukvarjajo s širokimi kulturološkimi, umetnostnimi, zgodovinskimi, tehničnimi ali znanstvenimi temami; so časovno omejene, v vsebinskem smislu pa podobne stalni razstavi, vendar pa poleg muzejskih predmetov vključujejo tudi druge dele dediščine (arhivsko gradivo, bibliotečno gradivo; kulturni spomeniki itd.); po značaju so **reprezentativne, celovite in vseobsegajoče**, vendar pa je prav zaradi tega njihova interpretacija veliko bolj časovno pogojena (vednost določenega trenutka)

P. van Mensch (1992) je strukturalno identiteto razstave definiriral glede na tri kriterije: strategija (organizacija materiala na razstavi), slog in tehnika; **glede na strategijo** loči tri tipe razstav:

1. **taksonometrijske razstave**: razstava ki temelji večinoma na razstavljenih predmetih, muzeografskih pomagal pa je čim manj (tradicija razstav 19. stoletja, ko je bila tendenca pokazati čim več); razstava je linearna, razstavljeni predmeti so med seboj enakovredni, njihovo sporočilo je v abstraktni objektivnosti – dominantna je količina in znanstvena resničnost materiala; ločimo **konkretne razstave** (avtentično muzejsko gradivo; dokumentarna avtentičnost) in **abstraktne razstave** (sekundarno gradivo; ilustrativna avtentičnost)
2. **narativne razstave**: služijo sporočanju ideje; glavno organizacijska načelo je naracija; izbor primarnega in sekundarnega materiala je podrejen razlaganju ideje, ki jo posreduje razstava; v glavnem gre za linearne razstave, v katerih je malo prostora za oblikovanje glavnemu alternativnih sporočil
3. **situacijske razstave**: služijo sporočanju ideje; za njih je značilna visoka stopnja konkretnosti, katere cilj je omogočiti obiskovalcu doživeti avtentično muzealizirano preteklost

tudi **glede na slog** P. Van Mensch (1992) loči tri tipe razstav:

1. **estetske razstave**: izbiro in razporeditev predmetov na razstavi določa estetski kriterij; v tem primeru razstava deluje kot kreativno dejanje, v katerem prihaja do prežemanja vsebine in oblike; pogosto se inovacije teh razstav uporablja tudi pri razstavah drugih dveh tipov; najpogosteje pri umetniških razstavah
2. **evokativne razstave**: glavno vodilo je evokacija obdobja, države, ambienta, sloga; razstavni prostor prevzame vlogo odrske scene, na kateri se odvijajo vsebinske

sekvence

3. **didaktične razstave:** posredujejo vednost tako, da enakopravno uporabljajo muzejsko gradivo in muzeografska pomagala; uporabljajo metodične modele učenja in poučevaja; njihovi cilji in pričakovani rezultati morajo biti zato natančno določeni

vsi trije slogi razstavljanja se lahko med seboj kombinirajo in dopolnjujejo; v splošnem lahko ugotovimo, da je slog razstave sredstvo, s pomočjo katerega se izvaja nevtralizacija primarnega in arheološkega konteksta predmetov znotraj muzeološkega konteksta

tehnika razstavljanja omogoča komunikacijo, zato nujno vpliva na medsebojne odnose razstavljenih predmetov (poudarjanje ali zanemarjanje posameznih oblik muzealnosti); **glede na tehniko** P. van Mensch (1992) loči dva tipa razstav:

1. **statične razstave:** so stabilne in se ne spreminjajo; pretežno temeljijo na avtentičnem gradivu; posredniki med razstavljenimi predmeti in obiskovalci niso potrebni
2. **dinamične razstave:** so spremenljive; na njih je nujna soudeležba obiskovalcev; odnos med eksponati in obiskovalcem je aktiven; lahko jih še dodatno opredelimo kot **avtomatično dinamične** (dinamične brez sodelovanja obiskovalcev; npr. film), **operativno dinamične** (aktivirajo jih obiskovalci z lastno voljo in udeležbo) in **interaktivno dinamične** (oblikuje se dialog z obiskovalcem, tako da ta oblikuje lastno vizijo razstave)

raznolikost tipologij razstav kaže na široke možnosti, ki jih nudi razstavljanje kot oblika komunikacije muzejskih sporočil; ker se ta nenehno spreminja, je tudi tipologija razstavljanja odprt sistem

stalna razstava: najpomembnejša in najbolj kompleksna oblika muzejske prezentativne komunikacije; v nekem smislu legitimira obstoj muzeja; predstavlja stvaren muzejski prikaz vednosti, ki je akumulirano v muzejskih predmetih in zbirkah nekega muzeja, ne glede na to, za kakšen muzej gre; njene najpomembnejše lastnosti so:

- stabilnost glede na razstavljeno gradivo
- časovna odpornost oz. relativna dolgotrajnost
- definiranost in artikuliranost muzejskega sporočila

stalna razstava je zato vedno odraz širine fonda muzeja → stalna razstava kaže na celovito politiko zbiranja, odraža namen zbiranja in definira fiziognomijo muzeja kot celote; pri načrtovanju stalne razstave se je zato dobro izogibati improviziranju, vključevanju predmetov, ki niso dovolj znanstveno ali muzealno raziskani, problematiziranju vsebin, ki niso do konca preučene ali za katere muzej ne razpolaga z dovolj gradiva; material mora biti predstavljen tako, da ga gledalec z lahkoto obvlada in da si po ogledu zaželi ponovnega obiska

najpomembnejša lastnost stalne razstave mora biti **interdisciplinarnost** (medsebojno delovaje in prežemanje več disciplin), saj le ta omogoča:

- preseganje omejitev posameznih disciplin
- uravnoteženje prispevkov posameznih disciplin
- relativiziranje individualnih prispevkov

interdisciplinarnost mora voditi nastajanje stalne razstave na vseh razvojnih stopnjah:

1. **ideja**
2. **sinopsis**: oblikovanje jasne predstave o prikazu in pomenu muzejskega fonda
3. **scenarij**: dokončni izbor materiala, ki bo vključen v stalno razstavo; kvantifikacija znanstvenih, oblikovnih in kulturnih podatkov, ki jih bo posredovala stalna razstava
4. **maketa**: potrditev scenarija v stvarnem prostoru, kjer bo stala razstava; grafični prikaz razporeditve v prostoru (2D ali 3D); cilj je najti načine, da bodo muzejski predmeti in njihova sporočila na najboljši možni način delovali kot posredniki vednosti (kustosi; oblikovalci; konservatorji; pedagogi)
5. **terminski plan**
6. **realizacija**

pravila za postavljanje stalnih razstav v prilagojeni obliki veljajo za postavljanje katerekoli razstave

4.3.4. Izzivi sodobnih muzejev

muzeji in galeriji so na točki prenove: pojavljajo se nove oblike muzejev, novi načini dela s predmeti, nov odnos do razstavljanja in novi načini komuniciranja z muzejskimi javnostmi; v novi, post-industrijski družbi znanja muzejske institucije razvijajo jasno družbeno funkcijo – izobraževanje

učenje v okviru muzejske institucije je precej drugačno od učenja v okviru običajnih izobraževalnih institucij:

- učenje je neformalno
- pomemben je proces učenja in ne njegov rezultat (ni preizkusov znanja)
- v okviru muzejske institucije je učenje povezano z različnimi področji človekovega delovanja (pri načrtovanju je uporaben npr. Gardnerjev model sedmih področij inteligentnosti)
- različne metode učenja (delavnice, demonstracije, igra vlog)
- učenje poteka ob/s pomočjo predmetov (fizična in praktična izkušnja)

zaradi svoje izobraževalne vloge imajo muzejske institucije vedno pomembnejšo vlogo tudi v sklopu dejavnosti v prostem času oz. na področju turizma)

muzeji se zato v zadnjih letih vse bolj spreminjajo iz statičnih skladišč artefaktov v aktivna mesta učenja in izobraževanja => **radikalne spremembe v organizaciji in delovanju (celotni kulturi) muzejskih institucij**; poleg pogleda navznoter (proti svojim zbirkam) je vse bolj pomemben tudi **pogled navzven** (proti javnostim)

vprišanja, ki si jih mora zato zastavljati vsaka sodobna muzejska institucija so:

1. Kakšna je uporabnost predmetov, za katere hranjenje porabimo toliko denarja?
2. Zakaj naj bi družba svoje redke vire uporabila za vzdrževanje zbirk?
3. Kako lahko artefakti, primerki in predmeti iz oddaljenih predelov sveta vplivajo na naša življenje v današnjem, pogosto težkem in zapletenem času?

4. Kakšna je vrednost teh artefaktov, primerkov in predmetov za ljudi?

v prihodnosti bo odnos med muzejskimi institucijami in njihovimi javnostmi postajal vedno bolj pomemben; zato mora temeljiti na pristni in učinkoviti rabi muzeja in njegovih zbirk: sodobnemu obiskovalcu namreč ne zadošča več zgolj vizualno izkušnja razstavljenih predmetov, vse bolj se postavlja zahteva po neposrednem, predvsem pa aktivnem stiku s predmeti

vsaj od začetka 90-ih let prejšnjega stoletja se muzejske institucije vse bolj zavedajo potrebe po prilagajanju **dejanskim in potencialnim obiskovalcem** => del modernega muzeja so postale tudi **marketinške metode in marketinške strategije**

v splošnem torej lahko ugotovimo naslednje:

1. za sodobni muzej je značilno, da se približuje svojim obiskovalcem (razvijanje novih metod dela z obiskovalci; vključevanje marketinških metod in strategij: raziskave tržišča, masovna komunikacija)
2. večja se poudarek izobraževalne vloge muzeja (krepi se zavest o pomembni socialni funkciji muzejskih institucij)

za uspešno delovanje na tem področju morata biti izpolnjena dva pogoja:

1. strokovnjaki za marketing morajo biti popolnoma vključeni v kulturo muzejske ustanove ter morajo poznati filozofijo muzeja
2. muzejsko osebje se mora zavedati koristi, ki jih razvoj marketinških metod prinese muzejski instituciji

sodobna definicija govori o treh funkcijah muzejske institucije:

1. **varovanje**: zbiranje in skrb za predmete
2. **raziskovanje**: raziskovanje predmetov
3. **komunikacija**: vse dejavnosti in strokovne prakse, ki omogočajo ljudem dostop tako do predmetov kot tudi do rezultatov njihovega preučevanja; gre za široko polje dejavnosti, ki jih v splošnem lahko delimo na tri skupine:
 - dejavnosti, ki privabljajo obiskovalce v muzej (oglaševanje in trženje)
 - dejavnosti, ki raziskujejo potrebe obiskovalcev (raziskovanje trga in evalvacija)
 - dejavnosti, ki so usmerjene v zadovoljevanje intelektualnih potreb obiskovalcev (izobraževanje in zabava; pri čemer je glavni cilj izobraževanje, ki pa je zaradi manj formalnega okolja lahko povezano z zabavo)

v zadnjih letih se vse bolj poudarja komunikativna narava muzejskih institucij; komunikacija znotraj muzejskih institucij je dveh vrst:

1. **masovna komunikacija** (komunikacija na daljavo: razstave; publikacije; video in audio posnetki ipd.)

njene glavne značilnosti so:

- je posredna (enosmernost)
- ne da se je prilagajati (neodzivnost)

- odvija se v odsotnosti enega od udeležencev (neenakost)

2. **naravna komunikacija** (osebna komunikacija: vodstva po razstavah; pogovori; predavanja; demonstracije; poizvedbe; družabni dogodki ipd.)

če želimo v muzejski instituciji uspešno komunicirati, se moramo posvetiti mehaniki in psihologiji komuniciranja; z drugimi besedami, temelj dobrega dela v muzeju vsebuje tudi poznavanje temeljev komunikologije

v zvezi z delovanjem muzejskih institucij se je najprej pojavil preprosti, enosmerni model komunikacije (prvič v ZDA že v 60-ih letih prejšnjega stoletja); temelji na ideji, da obiskovalci prejema sporočila, ki jih sporočajo (zakodirajo s pomočjo predmetov na razstavi) kustosi; pri tem je smer komuniciranja enosmerna, aktivni udeleženci procesa komunikacije so kustosi, obiskovalci pa le pasivno sprejemajo sporočila

preprosti sistem komunikacije je sčasoma nadomestil bolj zapleteni sistem, ki upošteva zapletenost samega procesa sporočanja (mehanizmi komunikacije: kodiranje in dekodiranje; aktivnost obiskovalcev); kljub temu še danes marsikatera muzejska ustanova v svojih razstavah temelji na enostavnem sistemu komunikacije

vendar pa razstave niso edini način komuniciranja muzejske institucije s svojimi obiskovalci; **holistični pristop k muzejski komunikaciji** mora upoštevati mnoge dejavnosti znotraj institucije: delovanje institucije kot celote in njen ugled (urejenost muzejske stavbe; prijaznost zaposlenih; infrastruktura), najrazličnejše dejavnosti, povezane z obiskovalci, ki se delijo na tiste „na licu mesta“ (razstave in spremljevalne dejavnosti; muzejske knjigarne; spominki) in „zunanje“ (publikacije; propagandni material; internetne strani)

če želimo, da bi bila muzejska ustanova zares uspešna v komunikaciji s svojimi obiskovalci, moramo v njenem proračunu brez dvoma nameniti nekaj sredstev tudi za analizo potreb, pričakovanj in zadovoljstva najrazličnejših javnosti

za muzejske delavce je pomembno, da razumejo socialne funkcije muzejev in galerij; **analiza obiska** je bistveno informacijsko orodje za upravljanje muzeja: vsebovati mora tako kvantitativne kot kvalitativne analize; pri tovrstnih analizah so pomembna mdr. naslednja vprašanja:

1. Kakšen delež in kateri sloji populacije obiskujejo muzeje?
2. Se to spreminja glede na tip muzeja?
3. Kakšno sliko imajo ljudje o muzejih in kaj pričakujejo od obiska muzeja?
4. Zakaj imajo nekateri ljudje občutek, da muzeji niso za njih?

iz dostopnih analiz je razvidno, da na obisk muzeja močno vplivata družbeni razred in stopnja izobrazbe; pomembni dejavniki so tudi stopnja socializacije, družinske navade in odnosi ter osebni interesi, povezani z zbirkami in razstavami

obiskovalci muzejske institucije se med seboj močno razlikujejo glede svojih fizičnih, intelektualnih in socialnih potreb; zato je smiselno množico obiskovalcev razdeliti na **ciljne skupine** – skupine ljudi, ki morajo imeti skupne vsaj nekatere značilnosti; ena od možnih delitev na ciljne skupine:

- družine
- izobraževalne skupine (šolske skupine)

- skupine ljudi s posebnimi potrebami (starejši; ljudje s posebnimi potrebami)

koncept ciljnih skupin lahko uporabimo, da določimo specifično javnost za specifičen dogodek, razstavo, publikacijo ali celo institucijo

izrednega pomena za uspešno delovanje muzejske institucije je tudi **evalvacija**; poznamo več metod; v splošnem ločimo „znanstveno“ (kvantitativno; številčni podatki o uspešnosti sporočil, zanimivosti razstavljenih predmetov, delovanju razstavljenih modelov ipd.) in „naravno“ (vprašalniki; pogovor o razstavi) evalvacijo

za obiskovalca je obisk muzejske institucije celosten dogodek: razstava in spremljevalne dejavnosti, dostopnost hrane in pijače, čistost sanitarij, prijaznost uslužbencev, neproblematičnost/težavnost celotnega obiska na praktični, intelektualni in socialni ravni; ta celoten vtis bo določal njegovo izkušnjo z muzejsko institucijo; to je še posebej pomembno za obiskovalca, ki je prvič v muzeju

da bi sodobna muzejska institucija uspešno delovala, mora poskrbeti za svojo **delovno in razvojno politiko**, pri čemer mora upoštevati vse segmente muzejskega delovanja: zbiranje, varovanje in raziskovanje predmetov; razstavljanje; izobraževanje; skrb za obiskovalce; upravljanje; trženje