

MAAILMA MUSEALISEERUMINE

François Mairesse

Enamiku ICOMi rahvusvahelise museoloogia alamkomitee (ICOFOM) aktiivsete liikmete jaoks on muuseum, nagu me seda tunneme tänapäeval, vaid üks spetsiifilise suhte, mis inimesel reaalsusega on, võimalikke vorme. See suhe tähendab teatud arvu objektide valimist, nende kogumist (st klassifitseerimist, konserveerimist ja dokumenteerimist) ja nende näitamist. Selles plaanis on ka teisi võimalikke lähenemisi pärandile, mis ei vii läbi reaalset muuseumisse paigutamise akti, ent võivad siiski klassifitseeruda museoloogilisteks.

Musealiseerimise uudissõna (inglise keeles *musealization*) hakkasid kasutama 1970ndatest alates ICOFOMi liikmed, et kirjeldada protsessi, mille eesmärgiks on pärisasja¹ eemaldamine selle looduslikust või kultuurilisest päritolukeskkonnast ja sellele museaali staatuse andmine². Objektist saab niiviisi muuseumi ese, museaal (inglise keeles *muséalia*). Musealiseerimisoperatsioon ei seisne samas ainult eseme museaalsesse keskkonda asetamises, Tšehhi museoloog Zbynek Stransky resümeerib: muuseumi ese ei ole ainult ese muuseumis. Konteksti muutmise ja valiku, kogumise ja näitamise kaudu toimub eseme staatuse muutumine, esemest saab uurimis- ja eksponeerimisobjekt, see muutub kultuurikandjaks³.

Musealiseerimistöö ületab kollektioneerimispõhimõtte, et paigutada filosoofilisse raamistikku, mis põhineb moodsate teaduste tekkimisel ja mõistuse kontseptsioonil. Infokandja-ese või musealiseeritud dokument-ese on renessansist alates arenenud muuseumi teadusliku tegevuse keskmes, mille eesmärgiks on reaalsuse uurimine selle fragmentide (pärisasjade või *real things*'ide) kogemise ja uurimise põhjal. See teaduslik lähenemine juhib eseme objektiivset ja korratavat uurimist, läbib eseme tähendust varjava aura⁴. Mitte imetleda, vaid näha: teadusmuuseum ei näita lihtsalt ilusaid esemeid, vaid kutsub aru saama nende mõttest. Museoloogia läheneb sellest vaatevinklist pigem laboratoorium-muuseumi ideele ja vastandub pühakoda-muuseumi omale, samamoodi nagu etnoloogia uurib aafrika või okeania eset mitte (üksnes) kui kunstiteost, vaid kui märki.

¹ „Pärisasjad (*real things*) on sellised asjad, mida esitame nende endina ja mitte millegi muu mudelite, piltide või representatsioonidena. Nendeks on igat liiki ja erinevate mõõtudega kunstiteosed ja inimeste loodud esemed (artefaktid) antropoloogia-, kunsti- ja ajaloomuuseumides. Ka loodusloomuuseumide eksponaadid ja loodusteaduste muuseumide loodusunähtuste näidised on sellised pärisasjad.” CAMERON D., *The Museum as a communication system and implications for museum education*, *Curator*, 11, 1968, lk. 33-40. Vt ka MAIRESSE F., *Muséologie et présentation : où sont les vraies choses ?*, *ICOFOM Study Series*, 33b, Oktoober 2002, lk. 62-68.

² „Musealiseerimine – ühe (või mitme) pärisasja eemaldamise operatsioon selle (või nende) loodus- või kultuurikeskkonnast ja sellele (või nendele) museaalse staatuse omistamine. Selle olemusliku muutuse tunnistamine panigi Zbynek Stranskyt 1970ndal aastal *muuseumiesemete* jaoks välja pakkuma *museaali* mõistet. Musealiseerimine algab *eraldamise* või *seiskamise* etapist. vt. – *museaalsus*”. DESVALLEES A., Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, raamatus DE BARY M.O., TOBELEM J.M., *Manuel de Muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, 1998, lk. 205-251.

³ STRANSKY, Z., *Originaux contre substituts*, *Icofom Study Series*, 9, 1985, lk. 103-113. Selles kontekstis on musealiseerimine erinev pärandistamisest, kus mingi vara pärandiks tunnistamine ei eelda otseselt uurimis- ja kommuniqueerimistegevust, nagu see toimub muuseumis.

⁴ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, raamatus *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, lk. 140-192.

Et seda teha, eraldatakse esemed oma päritolukontekstist, uurimaks neid kui sellele reaalsusele, millesse nad kuulusid, iseloomulikke dokumente. Muuseumiese ei ole enam kasutamiseks või vahetamiseks mõeldud ese, vaid peab andma autentset tunnistust reaalsusest. See muutus, mis toimub päritolukeskkonnast eraldamisega, toob samas kaasa ka informatsiooni kao, mida ilmekaimalt tõestavad arheoloogilised salakaevamised, mil kontekst, millest esemed välja on kaevatud, on täiesti puudu. Seepärast sisaldub musealiseerimises kui teaduslikus protsessis kindlasti kogu muuseumitegevuste tervik: säilitamine (valimine, hankimine, käitlemine, konserveerimine), uurimine (k.a. katalogiseerimine) ja kommunikatsioon (näituste, väljaannete jm abil) või teisest vaatepunktist lähtuvalt valik, kogumine ja esitus⁵.

PÄRISASJAD JA NENDE KONTEKSTID

Peter van Mensch, võttes kokku tähtsamate museoloogiateadlaste seisukohad⁶, eristab kolme konteksti, milles pärisasju võib leida⁷. Esmane ja ka kõige laiem kontekst on see, milles asju kasutatakse ja mille keskel pärisasjad liiguvad: loomad oma loomulikus keskkonnas, tööriistad ja muud inimese kasutatavad esemed jms. Asjade „elu” ei ole alati lineaarne ja esineb küllalt üllatusi, juba alates nende väljamõtlemisest ja valmistamisest kuni nende kasutamiseni enne äraviskamist või kadumist. Asju taaskasutatakse aegajalt, neile leitakse uusi funktsioone, tarvitatakse vahetuskaubana jne. Ei jõua enam kokku lugeda vankrirattaid, mis on lühtrialuseks, või võipütte, milles hoitakse vihmavarjusid, nagu ka kaelakette või merekarpe, mida kasutatakse valuutana jne. Asjade, aga ka loomade elu lõpeb tihti üsna jõhkralt ja asjade puhul (meie tarbimisühiskonnas) ka järjest kiiremini. Algab prügi, prahi ja ülejäägi elu, prügimäe elu. Asi võib ka ära kaduda, tema saatus on samasugune: ta jõuab uude konteksti, „kasutusest väljas” konteksti, mis on arheoloogi pärusmaa (pärast kaltsukorjajat, kes asju esmase konteksti poole tagasi viib). Kolmas kontekst, mida nimetatakse *museoloogiliseks* või *pärandi kontekstiks*, on see, kus toimub säilitamine. Asi on oma algkontekstist eemaldatud, et seda saaks sobivas kohas säilitada. See on ainus kontekst, mis on täiesti kultuuriline. Elusolend võib liikuda esmases kontekstis või peale surma sattuda arheoloogilisesse konteksti, aga selleks, et ta säiliks, on kindlasti vaja inimlikku sekkumist.

Kultuurilist tegevust, mille eesmärgiks on pärisasja esmasest või teisest kontekstist eemaldamine ja selle säilitamine, võiks nimetada *pärandistamiseks* või *museoloogiliseks säilitamiseks*⁸. Pärandistamine hõlmab ka musealiseerimise, aga kõik, mis on pärandistatud, ei pruugi olla musealiseeritud. Säilitamine võib toimuda kõigepealt *in situ*, näiteks ajalooliste paikade (eriti *ajalooliste majamuuseumide* või vanade musealiseeritud majade), monumentide, immateriaalse pärandi, looduskaitsealade ja ökomuuseumide puhul. Vallasasju,

⁵ Esimene vaatepunkt vastab PRC (säilitamine, uurimine ja kommunikatsioon) mudeli põhimõtetele, teist arendab Stransky, vt allpool.

⁶ Teaduslik museoloogia või kujunemisjärgus museoloogia on peamiselt vanast idablokist lähtuv mõttevool, mis sai kuulsaks 1970-80ndatel. Mitmed selle mõjukamateist kaitsjatest mängisid aktiivset rolli ka rahvusvahelise museoloogia komitee ICOMi koosseisus. Vt lühiealise ajakirja *Museological Working Paper (MuWop)* esimest numbrit (1980).

⁷ MENSCH P. van, *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis, 1992, p. 109-149..

⁸ Van Mensch ei räägi pärandistamisest. Seda põhimõtet kaitsevad Klaus Schreiner ja Tomislav Šola (viimane lõi *heritology* mõiste, mida ta eelistab museoloogia mõistele). Just sel põhjusel esitabki Peter van Mensch kontseptsiooni muuseumiesemest ehk musealist, mis satub muuseumisse, ja museoloogilise objektist, mida säilitatakse. Ökomuuseum oma olemuselt ei säilita esemeid ning ei ole kollektsioonile rajatud. Ökomuuseum osaleb tervenisti säilitamisprotsessis, aga *in situ* lähenemisega, esitatavad asjad ei ole musealiseeritud, aga need on museoloogilised objektid.

näiteks välja kaevatud esemeid, kunstiteoseid või looduslikke näidiseid, säilitatakse enamasti *ex situ*. Selleks on kaks võimalust: neid võidakse säilitada üksikuna (nii on see mõnikord väga suure eseme puhul, mida saab säilitada ja eksponeerida üksi) või kollektsioonis. Lisaks võib säilitamine olla eraviisiline või avalik (institutionaliseeritud). Muuseumides nagu ka arhiivides ja raamatukogudes säilitatavad esemed on säilitatud *ex situ* ja avalikus kogus. Säilitamine võib lisaks toimuda ka ainult (filmidel, fotodel, joonistel jne) dokumenteerimise kaudu ning materjal olla hoiul arhiivis või lihtsalt raamatukaante vahel.

Musealiseerimistooming

Miks võetakse mõned asjad välja oma päritolukontekstist ja pannakse muuseumisse? Musealiseerimise loogika on mõnikord sarnane teistele tegevustele, näiteks erakogu rajamisele. Põhjused, miks midagi kogutakse, on kindlasti väga sarnased nendele, miks luuakse muuseume, aga ei ole siiski ühiselt kirjeldatavad.

Zbynek Stransky arvab, et see, mida otsitakse ja mis paneb inimesi asju säilitama, on nende *museaalsus*. Museaalsus tähistab musealiseeritud asja omadust hetkest, mil selle museaalne väärtus nõuab selle eraldamist originaalkontekstist. Mõiste loodi selleks, et rõhutada selle tegevuse mitmetahulisust (ja seega ka paljusid põhjusi), mis paneb inimese mõningaid reaalsuse näidiseid säilitama. See ei käi ainult intellektuaalset infot kandvate dokumentide (raamatute, arhiivide) kohta, vaid näidiste kohta reaalsuse kõigist aspektidest, ka kõige subjektiivsematest – lahinguväljalt leitud püssikuul, lill või taimekõrs, mille on toonud kallis inimene, üks sarviku sarv jne. „Museaalsus võib olla autentne (üheselt mõistetav), potentsiaalne (latentne) või tulevane (oodatav). Et museaalsuse tingimuseks on asjade eraldamine nende päritolu-, eksisteerimis- või avastamiskontekstist, peab selle konteksti dokumenteerima, et seda oleks võimalik taastada. Ilma saatva dokumentatsioonita ei saa valitud asjast museaali”⁹.

Eseme musealiseerimisel, seega tema säilitamisel *ex situ*, sooritatakse tegelikult väljalõige, mida André Malraux nimetab *eraldamiseks*, André Desvallées *väljajuurimiseks* ja Jean-Louis Déotte *seiskamiseks*. Aga näituste sfääris, kus eksponaadid ei pruugi tingimata musealiseerimise etappi läbinud olla, toimub konteksti vahetamine ühes järgus. Seetõttu, kui Jean Davallon mainib eraldamise akti, kasutab ta seda otse igapäevaelust näitusesfääri liikuva eseme kohta. Autor-teostaja „kaalub, sõelub ja valib eseme välja. [...] Ta eemaldab selle maailmast, puhastab selle maistest seostest. Sellest ka näituseeksponaadi kahemõtteline, isegi paradoksaalne põhielemus: päris asi, mis ei ole enam pärismaailmas.”¹⁰

Stransky eristab musealiseerimisprotsessi kolm etappi, mis on tema arvates ühtlasi ka muuseumi kolm peamist funktsiooni. Need on valik, kogumine ja esitus¹¹. „Valik tegeleb võimalike museaalsuse kandjate kindlakstegemise ja nende päritolu- või avastamiskontekstist eraldamisega, [...] kogumine seisneb kollektsioonist tesaruse, aga ka selle hoidmiseks tarvilike tingimuste loomises ning teistes seotud tegevustes, [...] esitlustegevus on suunatud musealiseeritud reaalsuse ühiskondlikule teadvusele taasesitamisele ja ka selle tähendusele”¹².

⁹ STRANSKY Z.Z., *Muséologie Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk, 1995, p. 44.

¹⁰ DAVALLON J. (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Expo-Média, 1986, p. 244. Viited Davallon'ile, Malraux'le ja Déotte'ile pärinevad André Desvallées' artiklist „Cent quarante termes muséologiques”, *Op. Cit.*, p. 243.

¹¹ Seda mudelit ei saa üksüheselt kõrvutada PRC (säilitamine, uurimine ja kommunikatsioon) mudeliga, mille on defineerinud Reinwardti Akadeemia. Kui viimane mudel peegeldab ilmselt paremini muuseumi funktsioonide tervikut rõhutades just uurimistegevuse aspekti, rõhutab Stransky esitatud mudel musealiseerimise kahe keskse faasina just valikut ja kogumist.

¹² STRANSKY, *Op. Cit.*, p. 40-41.

Need kolm tegevust ei lase siiski veel eristada erakogu loomist klassikalises muuseumis läbiviidavast musealiseerimistegevusest. Toome siinkohal välja kaks momenti, mis lubavad paremini eristada muuseumi kollektsioonist, nendeks on muuseumi seotus teadustegevusega ning kogude institutsionaliseerumine.

Samamoodi nagu Bernard Deloche eristab käesolevas kataloogis erinevaid võimalike muuseumide vorme, mille vaid üheks näiteks on klassikaline muuseum, on ka musealiseerimisoperatsioon vaid üks lahendus paljude hulgast, mis museoloogilises või pärandisse puutuv kontekstis realiseerub. Vaatleme neist kolme varianti, mis tähistavad reaalsuse säilitamise paljude võimaluste katkematut jada, peatudes esmalt erakollektsiooni faasil, mis eelneb kaasaegsele muuseumile. Sest tegelikult on musealiseerimisel just kollektsiooni loomisega kõige rohkem ühisjooni. Ent kaks teist pärandistamise viisi pälvivad samavõrd meie tähelepanu: säilitamine ilma kollektsioonita ja säilitamine ilma eraldamiseta.

ENNE MUSEALISEERIMIST: ERAKOGU

Kollektsiooni loomine tähendab esemete valikut, nende eraldamist originaalkontekstist (kas esmasest või arheoloogilisest), nende kogumist ja esitlemist, aga mitte tingimata teaduslikku või insitutsionaliseeritud tegevust – just need kaks omadust eristavadki muuseumi kollektsioonist.

Kristoff Pomian määratleb kollektsiooni kui „igasugust looduslike või tehisobjektide kogu, mida ajutiselt või lõplikult hoitakse väljaspool majandusringlust, millele on suletud ja selleks otstarbeks kohandatud paigas rakendatud spetsiaalne kaitse ning mida vaatamiseks eksponeeritakse”¹³. Kollektsioonide tekke võib seega asetada vanimate inimtegevuste hulka (Pomiani jaoks on meile teadaolevalt vanimaks kollektsiooniks püriiditükkide, merekarpide ja kivististe kogu, mis leiti Hüääni koopa kaevamistel Arcy-sur-Cure’is). Kollektioneerimine on läänemaades arenenud järjepidevalt, eriti kreeka ja rooma ajal (mõtleme kreeka templitesse kogutud erinevatele varandustele – ennekõike Ateenas ja Delfis – või Sulla ja Verrese loodud kogudele rooma ajal¹⁴). Keskajal, kaugel sellest et kaduda, leidsid kollektsioonid endale kiiresti parima hoiupaiga kirikutes. Reliikviatest, aga ka huvitavatest või imelistest asjadest (krokodillidest, fossiilidest, tulekividest jms) koostatud kogud näisid oma imettegevate võimete või koletislikkusega kinnitavat jumaliku väe ulatust, peegeldades ühtlasi kogusid omava kiriku vägevust.

Kollektioneerimise põhjused

Mis põhjused tõukavad inimesi kollektioneerima? Pomiani arvates viib selle kentsaka tegevuseni vahenduse otsimine nähtamatuga (sellega, mida ei saa näha selle üleinimlikkuse tõttu, näiteks surnute maailm, „sealpoolne”, aga ka kauged või vähetuntud maad). Inimesed koguvad mittepraktilistel põhjustel teatud hulga esemeid andide, reliikviade, kuninglike tunnusesemete (*regaalide*) või matusetarvetena. Need esemed ei ole „kasulikud”, tarvitavad (seega tarvitusväärtust omavad) või asendatavad (vahetusväärtusega), Pomian määratleb neid kui *semiofoore*, „asju, millel pole kasutust eelpool selgitatud tähenduses, aga mis esindavad nähtamatut, on seega tähendust kandvad, mida ei käsitseta, vaid eksponeeritakse vaatamiseks,

¹³ POMIAN K., *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

¹⁴ ALSOP J., *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Londres, Thames&Hudson, 1982.

mis ei kulu”¹⁵. Semiofoor avab oma tähenduse, kui seda eksponeeritakse, kui sellest saab kollektsiooni osa. Ta meenutab nähtamatut, mitte-öeldut, mitte-nähtut, viib vahendaja sinna, kus viis meelt osutuvad kasututeks. Võib koostada esemete (muutuva) hierarhia, tuginedes efektiivsuse alusel nende suhtele nähtamatuga. Aga pakkumisel ja nõudmisel on ka omad tagajärjed ning sotsiaalne hierarhia toob kindlasti kaasa sotsiaalseid suhteid väljendavate kogude tekkimise.

Selliste kogude omandamisel ja valdamisel võib igal juhul näha teatud hulka motiive, mida Wittlin püüdis reastada juba rohkem kui pool sajandit tagasi¹⁶: majanduslike aarete omamine (need on püha- või kuningakodade varandused, mis on mõnikord sõja ajal „mobiliseeritavad”), sotsiaalse prestiiži saavutamine (juba antiiktekstid annavad tunnistust mõnede suurte kollektsionääride prestiižist), võluväe valdamine (üks sarviku sarvi, muumiaid ja besoaare otsiti nende ravivõimete pärast, samamoodi nagu hulka kristlikke reliikviaid), mingile grupile lojaalsuse väljendamine (eriti just riiklike, regionaalsete või kohalike kogude kaudu), uudishimu ja uurimistöö ergutamine (peamiselt looduslooliste kogude kaudu, mille otsesed eellased on kurioositeetide kabinetid oma koletiste või ebatavaliste loomade ja artefaktidega), esteetilise rahulduse saamine (kunstikogude puhul). Kolleksioon on nagu prisma, mis peegeldab ja annab edasi kollektsionääri suhtumist ja kaalutlusi tema valikutes ja kasutatavates tehnikates (omandamises, säilitamises, eksponeerimises): „Kogumisprotsess peegeldab üldisi hoiakuid universaalsesse väärtustesse, kodumaa ja rahvuse mõistetes, epistemoloogilistesse kontseptsioonidesse, sellesse, millisena nähakse intellektuaalse eliidi ja rahva rolli kultuuri arengus, veel muussegi”¹⁷. Esemed kaotavad või omandavad oma semiofoori staatuse sõltuvalt inimõtte arengust ning kogude funktsioonid muutuvad vastavalt väärtuste muutumisele.

Kui Pomian või Wittlin rõhutavad kollektsioneerimise motiividena sotsiaalseid ja üldisi põhjusi, siis Baudrillard ning paralleelselt ka moodne psühholoogia valgustavad otsesemalt kollektsionääri imelikku tungi. Baudrillard on üks esimesi, kes suges kollektsionääri ja tema omamiskirge. Eristades objekti kaks peamist funktsiooni – kasutus- või tarvitusefunktsiooni ning omandiks olemise funktsiooni (seega ühtlasi vahetamis-, müümis- ja võõrandamisfunktsiooni) – märgib ta, et puhas objekt, ilma oma funktsioonita, muutub kollektsiooni osaks sellest hetkest, kui tema omanik ehk subjekt seda nii määratleb. Objektide sari, nende kordus viitab neid omavale kollektsionäärile. Kolleksioon on see „enam või vähem kompleksne organisatsioon üksteisele viitavatest esemetest, kus iga ese muutub piisavalt abstraktseks, et subjekt võiks seda haarata omanditundena kogetavas abstraktsioonis”¹⁸. Nii määratletud kollektsioon viitab alati kollektsionääri identiteedile, mille pikenduseks see on: „kogutakse alati iseennast”.

Kogumise alged ilmnevad psühhoanalüütik **Werner Muensterbergeri** järgi juba varases lapsepõlves, kui imik ümbritseb ennast üleminekuesemetega, niipea kui ta on märganud ema

¹⁵ POMIAN, 1987 : 42.

¹⁶ WITTLIN A.S., *The Museum, its History and its Task in Education*, London, Routledge, 1949.

¹⁷ POULOT D., Les mutations de la sociabilité dans les musées français et les stratégies des conservateurs, 1960-1980, in R. Moulin, *Sociologie de l'Art*, Paris, 1986, p. 97-98.

¹⁸ BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 122. Tsitaat lk. 128. Lapse puhul on kollektsioon nagu välise maailma valitsemise ehk korrastamise, klassifitseerimise, manipuleerimise jäänukvorm. Kolleksioneerimis, mis Baudrillard'i järgi näib kaduvat puberteedias, taastekib tihti üle 40aastastel meestel. Baudrillard rõhutab kollektsiooni kompensatoorset rolli seksuaalse arengu kriitilistes faasides, kollektsioon välistab peaaegu alati aktiivse seksuaalsuse. Baudrillard'i järgi võiksime Don Juanis näha seksuaalselt aktiivse kollektsionääri prototüüpi, asjade anti-kollektsionääri, ning kollektsionääris näha soovi sarnaneda Don Juanile, ainult et asjade abil.

kadumist. Kollektsooni esemete omandamine on samaväärne nende esemete (nuku, plüüskaru, riidetüki) funktsioonidega, see on lapse keha pikendamine endast väljapoole.

Juba 1921. a loetles psühhoanalüütik Henri Codet oma kollekttsionismile¹⁹ pühendatud väitekirjas kollekttsionääri neli peamist omadust. Omamisiha on neist esimene. See on üks inimese ürgsemaid vajadusi, olles otseselt seotud liigi alalhoiuga (naiste omamine järglaste saamiseks, toiduvarede omamine, et tulla toime talvise puudusega), mis otseselt paistab välja kollekttsiooni kaudu, olgugi et on tõelise vajaduse asemel sublimeeritud ihasse tähenduse järele. Edasi toob Codet välja loomuliku tegutsemisvajaduse, eneseületustungi ja klassifitseerimiskalduvuse. See viimane omadus on see, mille abil saab kõige paremini teha vahet kollekttsioneerimisel kui ühiskonnas aktsepteeritud ja sugugi mitte psühhiaatria valdkonda kuuluval kompensatsioonimehhanismil ning kollekttsionismil, mis on kompulsiiivne, ilma korra ja meetodita asjade kokku kuhjamine, mis kuulub obsessiiv-kompulsiiivsete häirete hulka (20 % sundseisundeid kogevatest patsientidest on „kuhjad“), mida võib mõnikord leida ka peamiselt „Diogenese sündroomi“²⁰ nime all teistes psühhiaatrilistes diagnoosides²¹.

Nagu kollekttsioneerimise algimpulss lähtub keerulisest põhjuste, tungide ja enam või vähem süütute kirgede võrgustikust, tekib ka kogutavate esemete tüübi põhjal kergesti semiofooride hulgas hierarhia: ühiskonna silmis lahutab juustuetikettide kogujat ja kingaarmastajat (kelle kalduvust peetakse tihtipeale fetišistlikuks) kunstiteoste kogujast või bibliofiilist kuristik. Tänapäeval näib mõnikord selliste kogude niiviisi lahterdamise ülesanne keerulisem – on olemas nii kingamuseume, mis on selliste kollekttsionääride rajatud, nagu ka konservikarbimuseume, mida loendatakse samasugustes teostes nagu suurtele klassikalistele kollekttsioonidele pühendatuteski.

Muuseum enne esemete musealiseerimist

Kuni renessansini on jälgitav väga selge vahetegemine kollekttsiooni ja muuseumiks nimetatud institutsiooni vahel, mis loodi antiigis suurte filosoofiakoolkondade eeskujul.

See, mida praegu peetakse muuseumiks (*Mouseion*), oli antiigis filosoofilise mõtiskluse kants, mille maine on kahtlemata kujundanud Aleksandria, mida tõestab selles raamatus Marie-Cécile Bruwier' artikkel. *Mouseionis* tegutsenud teadlased kasutasid raamatukogu ja (võibolla ka) kogusid, aga kogud ei olnud kindlasti antiikse muuseumi tegevuse keskmes.

Samas tundsid kollekttsionäärid sajandite jooksul muuseumide vastu väga vähe huvi. Roomlaste, kristlaste ja araablase okupatsioonid said jagu Aleksandria viimastest jäänustest ja „muuseumi“ mõiste peaaegu et kadus keskajal. 14. saj teisel poolel tõi uus suhtumine antiiki Itaalias kaasa ka mõiste uuestisünni. Ent seekord seostus see juba kollekttsiooni ideega või vähemalt esemega. Antiigi taasleidmiseks oli vaja otsida, tuhnida, kaevata, leida raidkirju, münte ja medaleid, millest said väärtuslikud abimaterjalid tekstide uurimisel. Kogumisega on võimalik vastandada ideid ja asju. See, mida millalgi käsitleti prügina, on arheoloogilises

¹⁹ Tõlkija märkus: eestikeelses psühhiaatria terminoloogias vastavat mõistet küll ei tarvitata, ent selle lihtne mõistetavus ja sobivus konteksti õigustavad siin selle kasutamist.

²⁰ Diogenese sündroom tabab peamiselt vanu üksi elavaid inimesi, kes on eraklikud ja elavad äärmises viletsuses. Lisaks äärmisele rüpakusele, milles nad elavad, kuhjavad nad tihti kokku nii suurel hulgal kasutuid asju, et see võib täita peaaegu tervenisti nende eluruumi.

²¹ Vt *Neuropsy News*’i kollekttsionismile pühendatud erinumbrit (Vol. 15, n°5, 2003 ; www.neuropsy.fr/revue) ja ennekõike Beato et al., Laxenaire’i, Luauté’ ja Saladini artikleid. Viited Codet’le (mida on tsiteeritud kogumiku kõigis artiklites) pärinevad peamiselt sellest numbrist, aga ka raamatust RHEIMS M., *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959.

kontekstis avastatuna järsku väärt säilitamist, uurimist ja museoloogilisse konteksti asetamist – siiski veel ilma musealiseerimiseta.

Muusad ja museaalne tegevus olid renessansis kesksel kohal ning muuseumist kui inimvaimu tihti üksildasele elule ja muusade tegevusele pühendatud kohast sai järkjärgult 16. saj lõpus sõna otseses mõttes peamine kultuurielu organiseerija²². Kõigi uurimis- või kollektioneerimistegevust kirjeldavate sõnade hulgast nagu *studium*, *grotto*, *cabinetto*, *pendechion*, *cornucopia*, *galleria* jne, sai just *museumist* see, mis jäi kirjeldama teadmiste entsüklopeedilist projekti, aga ka jätkama antiigi traditsiooni²³.

Märkamatul hakkas esile kerkima ka muuseumi idee, mis on seotud esemete näitusega. Nende uute „institutatsioonide” missioonid loomulikult muutsid põhjalikult antiikse *Mouseioni* põhimõtteid. „Kirjameeste kabinet”, mida tollal kutsuti muuseumiks, täitus märkamatul uurimise ja teadmiste jaoks mõeldud kogudega ja mitte ainult Itaalias (kus räägitakse tihti *Studiolost* või *Musaeumist*), vaid samamoodi ka Põhja-Euroopas, kus nähti tekkimas arvukalt kuriositeetide kabinette, *Kunstammerneid* ja *Wunderkammerneid*. *Kunstkammernid* olid maalidele. *Wunderkammerne* ehk kuriositeetide kabinette ei täitnud ainult antiik, vaid ka „imepäraseid esemed”: üksarviku sarved, hiiglaste hambad, nõiajuured... aga ka soomusrüüd, vaenlastelt võetud trofeed või kaugetelt ekspeditsioonidelt kogutud esemed. Kollektiooni eesmärgiks oli uurimistöö, nagu ka imetluse äratamine, valitseja harimine, esemete abil maailma keerukuse lahtimõtestamine, ühtlasi andis kollektsioon tunnistust ka selle omaniku vägevusest.

Samuel Quiccheberg ja teaduslik erakollektsioon

Samuel Quicchebergi elutöö on ühenduslülilik ebatäiusliku erakollektsiooni ja meile tuttava museaalse kogu vahel. Tema teos näitab ka sel ajajärgul toimunud erudiidi esiletõusu ühiskonna kolmanda võimuna kuningavõimu ja kirikliku võimu vahele. Selle tekke võib selgelt omistada Itaaliast lähtunud ja üle Euroopa levinud humanistlikule voolule. Erudiit uurib kollektsioone, kõrvutab tekste ja arheoloogilisi tõendeid (münste, kameesid, raidkirju jne). See (eel)teaduslik teos tuletab muidugi meelde Aleksandriat, seda paralleeli ei jäta rõhutamata ka tolle aja humanistid²⁴.

Antwerpenist pärit arsti Samuel Quicchebergi (1529-1567) teost, mille prantsuskeelset tervikversiooni Nicolette Brout' tõlkes ja tema kommentaaridega selles väljaandes esmakordselt esitatakse, peetakse vanimaks „traktaadiks museoloogiast”.

Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis Rerum Universitatis Singulas Materias et Imagines Eximias, ut idem Recte quoque dici possit ilmus 1565. a Münchenis. Quicchebergi, kes räägib oma töös *museumist*, eesmärgiks ei ole mitte üksnes maailma moodustavate asjade kataloogi loomine (nagu seda Plinius oli juba varemalt ette kujutanud), vaid ta esitab ka vajalikud juhised, kuidas korraldada sedasorti kollektsiooni, „muuseumi”, milles kõik käegakatsutavad objektid oleksid esindatud. Tegemist on muidugi demiurgliku ja kohutavalt ambitsioonika žestiga: taasluua maailma ja selle rikkused mikrokosmosena, esitleda end sellise „teatri” rajajana ning seeläbi võtta looja roll. Quiccheberg ei kõhkle muuseas kasutamast hulka piiblisitaate, et oma projekti õigustada. Milles seisneb

²² LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia, Les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998.

²³ FINDLEN P., The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy, in *Journal of the History of Collections*, 1, n°1, 1989, p. 61-62.

²⁴ NELLES P., Juste Lipse et Alexandrie : les origines antiquaires de l'histoire des bibliothèques, in BARATIN M., JACOB C., *Le pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 224-242.

Quicchebergi originaalsus? Valiku, kogumise ja eksponeerimise põhimõtted olid juba avalikes või erakollektsioonides esindatud. Tema projekti uudsust tuleb otsida korrastusreeglitest, mis järkjärgult tõid kaasa muuseumi mõiste märkimisväärse muutumise. Pakutud klassifikatsioon, olgugi et väga kaugel tänapäevastest seisukohtadest, lõi muuseumi jaoks *struktuuri*, mis lubab sellel mitte üksnes klassifitseerida maailma, vaid ühtlasi panna alus ammendamatu teadmiste, andmete ja märkide allikale, mis on teaduslikule kollektsionäärile alati kättesaadav.

See põhimõte erineb täiesti varasemate kollektsioonide omast. Varem ei pidanud talletatud semiofooride kollektsioon oma ideed avama. Templite ja katedraalide aardekogud kaitsevad inimeste nii materiaalse kui vaimse iha eest. *Studiolo* on omal moel veel täielikult esemetega kokkupuutest lähtuva vaatlemise ja mõtisklemise põhimõtte teenistuses. Kaasaegsed kollektsioonid on pööranud situatsiooni vastupidiseks, sest eset kaitstes teevad nad seda, et tagada paremini eseme uurimine tulevikus. Antiikse muuseumi või *studiolo* peamine tegevus jäi veel väga inimese keskseks, keda inspireerib kokkupuude esemega. Kaasaegse muuseumi tegevus on peale Quicchebergi keskendunud järjest enam esemele endale, nii et sellest saab uurimisalune objekt, kui see oli varemalt vaid mõtiskluse abivahend. Lähenemine ja diskursus muutusid tänu olemasolevate asjade korrastamisele oluliselt.

Vastandina tolle aja avalikele ja erakollektsioonidele pidi erudiidi muuseum olema korrastatud. See korrastatus, kõiki elemente siduv struktuur muutis täielikult museaalset arusaama. Kollektsioon ei olnud enam seosetute esemete enamvähem maitsekalt kokku pandud kogum, vaid muutus lahutamatuks terviküksuseks: esitluse korraldus haalus kollektsiooni mõttelise struktuuriga. Erakollektsionäär võis mõne eksemplari müüa, osta uue asemele; erudiit enam nii ei saanud, tema kollektsioonile toetuvad uurimused toovad endastmõistetavalt kaasa kohustuse „näidiseid” alles hoida, st säilitada kollektsiooni terviklikkust. Quicchebergi süsteemis on kollektsionääri portree seotud tema maavalduste, aga ka mudelite, täppistööriistade või loomariigiga, mõnest eksemplarist loobumine tooks möödapääsmatult kahju kollektsiooni teistele esemetele.

Siiski ei olnud see murrang veel otseselt tajutav. Suunamuutus oli veel kobav, ent järgnev tõi sellele kinnitust. Siinkohal saab tuua välja Francis Baconi osa selles, sest tema Teaduse uuendamise (ümberkujundamise) projekt tingis ka muuseumide arengu. 1594. a nõudis Bacon „ilusat ja hiiglaslikku kabinetti, et mahutada kõik see, mida oskuste või masinate abil on inimkäsi loonud materjali, vormi või toimimise poolest erakordset, ja kõik see, mida juhus ja looduse tegevus on loonud, ning mis on säilitamist väärt”²⁵. See suund, mille esindaja oli Bacon (eriti oma 1605. a *Novum Organum*), rõhutas just asjadega lähemalt tutvumist, kummutades meetodite ja kogemusteta kogutud teadmisi. Royal Society (asutatud 1662), mida tugevasti mõjutas baconlik vool, kuulutas 1666. a välja nn *repository* (varamu) loomise ennekõike loodusobjektide tarvis eesmärgiga edendada „uut teadust”²⁶. Just selle *repository* kogude põhjal said Society teadlased ümber lükata vanu ebaadekvaatseid kirjeldusi, vigu jne. Seesuguseid ettevõtmisi jäljendasid mitmed teised moodsa teaduse pioneerid, eriti Leibnitz, kes püüdis veenda Saksa impeeriumi keisrit, kuurvürste ja Vene tsaari looma kuriositeetide kabinette, et rajada teadusele tõelist aluspõhja.

²⁵ POUSSEUR J.M., *Bacon, Inventer la science*, Paris, Belin, 1988, p. 60-61 ; JANSSEN D.J., Samuel Quicchebergs ‘Inscriptiones’: de encyclopedische verzameling als hulpmiddel voor de wetenschap, in BERGVELT E., MEIJERS D., RIJNDERS M., *Verzamelen van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen, Open Universiteit Gaade Uitgevers, 1993, p. 74-75.

²⁶ HUNTER M., The cabinet institutionalized : the Royal Society’s ‘repository’ and its background, in IMPEY O., MACGREGOR A. (Ed.), *The Origins of Museums*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 159-168.

Kui Quiccheberg asutas enam-vähem teadusliku kollektsiooni, siis selleks et kvalifitseeruda museaalseks sõna kaasaegses tähenduses (sest Antverpeni teadlane pidas muuseumiks ka teistsuguseid kollektsioone), peab olema tagatud kollektsiooni püsimine ja ligipääsetavus. See tähendab publikule avamist ja avalikku haldamist.

Raoul Warocqué kollektsiooni näide, mida selles kataloogis valgustab detailselt Yves Quairiaux, on sellest seisukohast ilmekas. Suurimate ajalooliste kollektsioonide eeskujul soovis Warocqué oma valdustes taasluua maailma mikrokosmose. Kuigi mõned valdkonnad näisid teda rohkem huvitavat, näiteks antiik, ja mõned teised äratasid tas vähe huvi, ennekõike maalid, koostas ta oma kollektsiooni siiski entsüklopeedilisest vaatenurgast lähtuvalt. Samas hoolitses ta selle eest, et ümbritseda end kõrgetasemeliste spetsialistide ja teadlastega, kes suunasid tema oste ja koostasid väga kiiresti ta kollektsiooni esimesed kataloogid. Warocqué kogust sai niiviisi teaduslik kollektsioon, mis oli allikaks erudiidile ja rõõmuks kollektsionäärile. Pärast Warocqué surma, kuivõrd ta pärandas selle Belgia riigile, sai tema kollektsioonist virtuaalne muuseum, tähenduses millele viitab Bernard Deloche: sellel olid kõik omadused, et saada muuseumiks – seda juba külastas ka publik, kes seda soovi väljendas – puudu oli vaid institutsionaalne külg, mis sai teoks, kui riik päranduse vastu võttis. Riiklik haldamine tagas selle püsimise, säilitades kogu tervikuna, sidudes selle samas igaveseks annetaja isikuga.

AVALIK KOLLEKTSIOON JA SELLE INSTITUTIONALISEERUMINE

1471. aastat, kui paavst Sixtus IV „tagastas” rahvale Lateraani palees leidunud antiikvarad, peavad paljud kaasaegse muuseumi ajaloo alguseks või eeskujuks. Kollektiooni „avalik” iseloom tõi kaasa kaks radikaalset muutust, millest esimene – publiku ligipääs – ei olnud ehk kõige tähtsam. Sest publiku mõiste on aja jooksul muutunud ja mingi kollektsiooni eraomanduses olemine ei tähendanud, et see oleks potentsiaalsete külaliste või läbisõitjate pilgu eest varjatud olnud, kaugel sellest. Märkimisväärses muutus, mille publikule avamine kaasa tõi, oli vaieldamatult kindluse kasv üle põlvkondade kestmajäämise osas. Avalik kogu on kõigi hüve. Endisel omanikul pole enam samu õigusi ega täielikku võimu oma kollektsiooni üle. Ka säilitamist vaadatakse endise omaniku suhtes *post mortem* seisukohast, kollektsioon ei ole enam mõeldud juhuslikele külalistele, kes ühel päeval surevad, ega ka mitte valitseja- või kuningasuguvõsadele, mis samuti saavad otsa, vaid publikule, kes jääb kestma.

Avalike kollektsioonide areng jätkus 16. sajandist regulaarselt, kuigi see kasv ei toimunud samasuguse hooga nagu erakollektsioonide puhul, samuti ei haakunud nad automaatselt kollektsioneerimise teaduslike põhimõtetega. 17. sajandi algul võis Itaalias kokku lugeda viis „muuseumi” või avalikku kollektsiooni. Eranditeks vaid Basel ja Oxford, puudutas see nähtus peamiselt Itaaliat, nii et „aastani 1750 oli muuseum (avalik kollektsioon) itaalia institutsioon”²⁷. Mõned eraisikute loodud kollektsioonid jõudsid avalikku sfääri, selleks et neid järeltulevatele põlvedele saaks säilitada. Aastal 1694 pärandas abt Boisot oma kollektsiooni Besançon'i linnale luues nii „esimese muuseumi Prantsusmaal”²⁸. See peamiselt

²⁷ POMIAN K., De la collection particulière au musée d'art, in *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Stockholm, Nationalmuseum, 1993, p.: 13.

²⁸ Seda aktsepteerib raskustega enamik ajaloolasi, kes näevad selles päranduses küll pigem raamatukogu kui muuseumi, unustades seejuures Boisot loodud kollektsiooni museaalse iseloomu. POMMIER E., La place du

raamatutest koosnenud kollektsioon – aga raamatukogu ja muuseum olid tol ajal raskesti eristatavad – pärandati kui „monument”, kohalik pärand, mis osaliselt pärines Besançoni kardinali Granvelle’i kuulsatest kogudest, mis olid mõned aastad varem laiali kantud. Kogude linnale kinkimise ja neile avaliku juurdepääsu tagamisega (Boisot täpsustas lahtiolekupäevade arvu ja hoolitses säilitamismeetmete eest) kindlustas ta endaga seotud pärandi püsimise, mida pidas tähtsamaks oma tööst erudiidi või kollektsionäärina.

Me teame, mis sellest nähtusest sai. Prantsuse revolutsiooni koidikul võis õhtumaises maailmas loendada oma kolmkümmend muuseumi, enamuse neist rangelt klassifitseeritud ja inventeeritud. 19. sajandil, mida mõnikord on kutsutud „muuseumide sajandiks”, levis see nähtus läänemaailmas eksponentsiaalselt ning kandus kolonialismi toel üle kogu maailma. Tänapäeval ületab muuseumidena tuntud ja eeltoodud omadustele vastavate institutsioonide arv maailmas ilmselt 50 000, kuigi esitada võiks ka kaks korda suurema näitaja. Tegelikult pole usaldusväärset statistikat, mis teaks selle nähtuse täpset ulatust. Prantsusmaa puhul, kus riik tunnustab umbes 1500 muuseumi, mainivad mõned väljaanded rohkem kui 10 000 muuseumi (kes suudaks öelda selliste arvu, mis peavad vastu mitu põlve...). Belgia prantsuse kogukond loetleb oma kultuurigiidis ligi 475 muuseumi, aga toetab rahaliselt neist ainult väga väikest osa, samal ajal kui suur osa nendest asutustest püsib eraisikute või mittetulundusühingute initsiatiivil. Kas saame rääkida tõesti avalikest kollektsioonidest, termini sellises tähenduses, nagu eespool kasutasime?

Rangelt võttes algab musealiseerimistegevus seega hetkest, kui eksisteerivad avalikud kollektsioonid, mida hallatakse teaduslikul viisil, st peaaegselt alates 19. sajandist. Enne seda, mispuhul sobib rääkida eel-musealiseerimisest, toimus see ebateaduslikul (selle aja teadmiste süsteemile vastaval) või institutsionaliseerumata moel pärandatavates asutustes. Musealiseerimise teaduslik iseloom arenes ilmselt kiiremini teadus- ja antropoloogia- või arheoloogiamuuseumides, kuhu museaale harva osteti, peamiselt olid need ikka kogumistelt või kaevamistelt pärit. Valiku ja kogumise küsimused saavutasid siin oma täie ulatuse. Ning just nendes asutustes tehti kõige rohkem aktiivset musealiseerimistööd.

Musealiseerimine: passiivsest nähtusest aktiivseks tegevuseks

Musealiseerimine kui tegelikkuse teadusliku uurimise meetod toetub aktiivsele ja ettekavatsetud, mitte passiivsele kogumistööle või ainult juhuslike annetuste vastuvõtmisele või vanade kogude säilitamisele. Aktiivne musealiseerimine lähtub muuseumi funktsioonide tervikust, st säilitamis- (ja eriti kogumis-) ning uurimistööst ja nende kommunikeerimisest. Üheks sellise poliitika silmapaistvamaks näiteks jääb kogumistöö Aubrac’is, mille viis läbi aastatel 1962-1986 (kuni ilmus viimane publikatsioon uurimistöö kohta) Rahvakunsti ja -pärimuse muuseum (Musée des Arts et Traditions Populaires) prantsuse museoloogi Georges-Henri Rivière’i juhtimisel. Interdistsiplinaarse uurimistöö viljana hargnes tegevus välitöödel, hõlmates nii sünkroonilise kui diakroonilise uurimuse ja püüdes uurida just tähenduslikke ökoloogilisi üksusi. Peamised kogumised teostati peale esimesi vahetuvõtteid ning eeskätt mitmete ökoloogiliste üksuste musealiseerimisena, võttes arvesse ennekõike nende museograafilist taastatavust (mulaažide, täpse identifitseerimise jms abil). Sellest erakordsest tööst oli otseselt abi muuseumi uurimistöö ja kultuurilise tegevuse planeerimisel²⁹.

« musée » Boisot dans la France et l’Europe du temps, in 1694-1994. *Trois siècles de Patrimoine public*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, 1994, p. 41-49.

²⁹ DESVALLEES A., Collecte en Aubrac, in RIVIERE G.H., *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, p. 185-187.

Dokumenteeritud kogumistegevuse püüdlus, mis juhib museoloogi ja paneb teda museaalide valikut, kogumist ja esitlemist tajuma ühtse tervikuna, ongi, nagu nägime, musealisaseerimistöö olemus. Rivière, toetudes arheoloogia ja antropoloogia meetodite arengule, nägi ette holistlikku ja süstemaatilist lähenemist välitöödele, et kogumistöö oleks nii objektiivne kui võimalik, eelistades vaid kõige representatiivsemaid üksusi. Kas sellest piisab, et musealiseerimistööd teaduslikuks pidada?

Rakenduslikust küljest seadis Rootsi ühiskonda dokumenteeriv organisatsioon *Samdok* 1977. aastal üles kuus kriteeriumi, mille alusel valiti esemeid, mida sooviti musealiseerida, et neid tulevastele põlvetele edasi anda. Need olid eseme tootmisarvukus, selle novaatorlik aspekt, representatiivsus, atraktiivsus (mõne konkreetse inimese või sündmusega seotud eseme puhul), eseme spetsiifilisus, vorm või esteetika³⁰.

Kõigi välitööde esemete terviku hulgast on valiku tegemise küsimust ikkagi keeruline objektiivselt käsitleda. Pühaduse, ilu, emotsiooni, seninägematuse, kummalisuse, eksootilisuse, harulduse või unikaalsuse kriteeriumid, mis olid kiriku, imede kambrite ja kuriositeetide kabinetide varanduste kogumise põhimõtted ning mis tihtipeale säilivad ka erakollektsioonide moodustamise alustena, asenduvad siin küll teistsuguste printsiipidega, olgugi et umbmäärastega. Kui ka mõned museoloogid usuvad nende kriteeriumide objektiivsusse, jõudis Waldisia Russio neid analüüsides järeldusele, et nende loomus on muutlik. Selleks et ese valitaks, peab tal oma tähenduse kaudu olema tõendusväärtus (*tõendavus*) ja teabeväärtus (*dokumentaalsus*), need kaks põhimõtet on aga seotud äärmiselt muutliku inimliku kontekstiga. Kogumine, olles seotud inimestega, on alati uus, sest inimevolutsioon ja muuseum kui institutsioon toovad üheskoos alati kaasa erineva musealiseerimise: „museaalide kogumiskriteeriumid langevad kokku musealiseerimiskriteeriumidega; nad muutuvad ja kehtivad konjunktuurselt”³¹. Russioga ühineb selles seisukohas Mathilde Bellaigue (ja kogu Uue museoloogia vool), kes toetab kogumise puhul pigem innustavat ja vastuvõtlikku suhtumist kui süstemaatilist ja volutaristlikku tegevust³².

Ka küsimus, millist osa esemest musealiseerida, nõuab samasugust lähenemist. Eraldamise etapist sünnib möödapääsmatult ka kaotus. Millist osa informatsioonist peab siis musealiseerima? Peter van Mensch vaatleb oma väitekirjas kolme tüüpi infot, mida ühe eseme kohta võib koguda: selle struktuuriline või füüsiline olemus (nagu koostis, ülesehituses kasutatavad tehnikad, üldine morfoloogia jne), selle funktsionaalne olemus (erinevad funktsioonid, mida ese võis oma kasutamist) käigus omada) ja selle kontekstuaalne olemus (suhted keskkonna ja kontekstiga)³³. Ta osutab ka, et valiku protsess kaasab väga harva andmeid nende olemuste kogu terviku kohta. Näiteks loodusteaduste muuseumid piirduvad

³⁰ CEDRENIUS G., Criteria for the selection of museum objects and the current constraints that limit the selection, *Icofom Study Series*, 6, 1984, p. 41-47.

³¹ RUSSIO GUARNIERI W., critères de la sélection des objets de musée, *Icofom Study Series*, 6, 1984, p. 57.

³² BELLAIGUE M., Dérivoire et essentiel : l'objet ethnographique, *Icofom Study Series*, 6, 1984, p. 79-86 ; korratud ka raamatus *Muséologie et ethnologie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, p.272-278. Stransky vastupidi kujutab ette objektiivset musealiseerimist, lähtudes museaalsuse kriteeriumist ehk musealiseeritava eseme väärtusest alates hetkest kui selle museaalne väärtus väljub selle algkontekstist. Selleks et objektiivselt mõista seda väärtust, on vaja avastada see osa reaalsusest, mida peab musealiseerima, tuvastada selle reaalsuse kohta olulist infot kandvad elemendid, hinnata neid kaasaegse kultuuri üldiste väärtuste mõõdupuul, otsustada uue kultuurilise reaalsuse loomise potentsiaali ja selle reaalsustunnistuse väärtuslikkuse üle. Stransky nendib, et hinnang lähtub kaasaegse kultuuri väärtustest, museaalsus areneb kultuuridega koos. *Op. Cit.*, p. 40.

³³ VAN MENSCH P., *Op. Cit.*, p. 125.

tihti oma selgroogsete kollektsiooni puhul vaid loomade üldise struktuuriga (nahk ja luustik). Alles mõned aastad kogutakse andmeid esemete funktsioneerimise kohta, enamasti on esemed muuseumides funktsioneerinud. Ja kui tunda huvi funktsioneerimise vastu, siis on tihti silmas peetud esialgset funktsiooni, ent väga harva eseme hilisemaid kasutusi.

Kaasaja musealiseerimine ja selle tulevik

Musealiseerimistöö on muuseumi elu keskmes. Kord selgeks saadud, võib seda tööd jätkata lõpmatuseni, nagu ütleb üks mõnede konservaatore poolt korratud leitmotiiv „muuseum, mis ei soeta, on surnud muuseum”.

Et musealiseerimine eeldab kogumist ja institutsionaliseerumist lubab seda tööd teha pika aja jooksul, mõistame kergesti kogude ja hoidlate olulist kasvamist, mis on selle tagajärjeks, eriti teoste ja museaalide valikulise esitlemise juurutamisest alates (millega kaasnes vajadus täiendavate hoidlate järele, et esemeid hallata) peamiselt kahe sõja vahelisel ajal. Teame, et suured loodusajaloolised kollektsioonid hõlmavad tihti enam kui viitkümme miljonit näidist, et etnograafilised või arheoloogilised kogud sisaldavad miljoneid objekte, millest vaid tühist protsenti (mõnikord alla 1 %) näidatakse publikule.

Aga kummalisim nähtus, mille musealiseerumine kaasa on toonud, ei seisne mitte niivõrd suurte institutsioonide kasvamisest, vaid kollektsioonide arvukuse suurenemisest ja nende tüüpide rohkenemisest. Eelistades passiivsele pigem aktiivset valikuprotsessi, ei komplekteerita nii mitte üksnes minevikku, vaid ennekõike dokumenteeritakse olevikku (samamoodi nagu *Samdok*). Nii on iga asi musealiseeritav ja võimeline reaalsuse kohta infot jagama, mis kinnitab kõige erinevamate muuseumide rajajate püüdlusi. Alexandre Vialatte pilkas juba rohkem kui pooleaja aasta eest Marsaci preilide muuseumi (Musée des demoiselles de Marsac), nõ igasuguste asjade muuseumi, kus kõik, alates viiefrangisest rahatähest kuni kodulindude kasvatamise eest saadud diplomini, oli korralikult etikeeritud ja klaaskupli alla pandud³⁴. See musealiseerimiskalduvus, mida Neuchâtelis ei jätnud oma vaimukatel näitustel analüüsima Jacques Hainard, ei toetu ainult vitriini asetamisele, mis loob väärtuse ja kuulsuse (mida märkas juba Marcel Duchamp), vaid muuseumisse võtmise aktile tervikuna. Stephen Weil ühelt poolt, kujutades ette hüpoteetilist Hambaorkide Rahvusmuuseumi, milles koguda, inventeerida ja näidata maailma silmapaistvamaid hambaorke, ja Jean Capart teiselt poolt, kirjeldades ebatõenäolise põlvpüksinööpide kollektsioneerija teaduslikku karjääri, kes oma elu lõpul soovib kogu muuseumile annetada³⁵, juba rõhutasid karikatuursel viisil alati laieneva musealiseerimise riski, mis katab kõiki inimelu valdkondi.

Kasvava nähtusena näib musealiseerumine, mis on kujuteldav vaid ületootva ja jäätmeid tekitava tarbimisühiskonna tingimustes, millele ei ole võrdset kogu kultuuriloos, arenevat üheskoos jäätmekäitlusprotsessidega, mille eesmärgiks on asjade lõplik kõrvaldamine või taaskasutamine³⁶.

Selge see, et ka nööbi-, hambaorgi- või mis iganes asjade, ükskõik kui ebaolulised need ka poleks, kollektsioonis peitub mõõtnatul hulgal infot. Probleem on selliste kollektsioonide

³⁴ VIALATTE A., Un musée de l'objet quelconque, in *Chroniques*, 1952 ; korratud raamatus DAGOGNET F., *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 143-148.

³⁵ WEIL S., *Rethinking the Museum and other Meditations*, Washington, Smithsonian Institution, 1990 ; CAPART J., *Le collectionneur*, Liège, G. Thone, 1938. Jean Capart ei oleks suutnud kujutleda, et nööbikollektsioneerimise jaoks luuakse isegi omaette termin: fibulanomistofiilia.

³⁶ DEBARY O., *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Editions du C.T.H.S., 2002.

organiseerimise ja säilitamise hinnas, kui need kasvavad eksponentsiaalselt. Kuigi mõningaid algatusi on teinekord teinud ka muuseumid, peamiselt pikemaks või lühemaks ajaks deponeerimisena, või kui mõnede teiste puhul eraldatakse – mis sisuliselt ei ole lubatud romaani maades ning mida väga vähe praktiseeritakse anglo-saksi maades, kus seda küll lubatakse – mõned esemed kollektsioonist nn *deaccessioning*- ehk mahakandmisoperatsiooniga, mis tähendab nende väljaarvamist muuseumiinventari hulgast, jääb probleem alles³⁷.

Need erinevad küsimused ja veel paljud teisedki (nagu küsimus meistriteoste, võltsingute ja koopiate kohta, esitamise küsimused, selle pedagoogilised aspektid, restaureerimine jne), mis iga musealiseerimistöö juures kerkivad, on käesolevas kataloogis Mariemont'i Kuningliku Muuseumi (Musée royal de Mariemont) teadurite analüüsi teemaks, neist igaüks esitab ühe tahu ja nägemuse aktiivse musealiseerimise tegelikkusest, nagu seda ühes teadusasutuses näha võib.

SÄILITAMINE ILMA MUSEALISEERIMISETA

Aastate jooksul on kogunenud hulk kogemusi ka varade säilitamise kohta ilma neid füüsiliselt kogudesse hoiule võtmata. Sellisel juhul ei saa enam õieti rääkida musealiseerimisest ja museaalidest, vaid museoloogilistest pärandobjektidest.

Monument ja pärandvara

Asja võib esitada *in situ*, selle algkontekstis, või eraldatuna, *ex situ*, väljaspool selle tavapärast konteksti. Esimest lahendust kasutatakse peamiselt kinnisvaralise pärandi puhul: lossid, looduslikud või kultuurilised vaatamisväärsused, nagu näiteks maailma kultuuripärandi nimistusse kuuluvad ansamblid, aga ka mõningad suure tähtsusega teosed, mis ei ole kunagi (või peaaegu kunagi) oma algasupaigast liikunud. Näiteks vendade Van Eyckide *Müstiline Tall* (nn. Genti altar), mida ikka säilitatakse ja eksponeeritakse, peale küllalt sündmusrikast saatust, Sint-Baafsi katedraalis Gentis. Olgugi et katedraalis, on see üldiselt kaotanud oma religioosse funktsiooni ja seda esitatakse museaalselt, ilma et tegemist oleks mingi kollektsiooniga (see on ainus eksponeeritud objekt). Mõningaid silmapaistvaid objekte esitletakse klassikalises museaalses keskkonnas, ilma et seal oleks kollektsioon. Nii on see mõningate väga suuremõõtmeliste teoste puhul, nagu laevad või panoraammaalid, näiteks Waterloo lahingut kujutav panoraammaal, mida säilitatakse ja näidatakse (ajaloolisel lahinguväljal) omaette, spetsiaalselt selleks puhuks ehitatud rajatistes. Selliseid varasid võiks liigitada *monumentideks*, mida esitatakse üldiselt eraldi, mitte koosluses. „Monumendi mõiste tähistab midagi, mis põlistab kellegi või millegi mälestuse. Sellest ka alates 17. sajandist selle mõiste rakendamine väljapaistvate ajalooliste jäänukite kohta ning Prantsuse revolutsioonist alates *ajaloolise mälestusmärgi* kontseptsiooni ja väljendi tekkimine. Kui monumenti ei saa kaitsta *in situ*, peab seda tegema *in fundo*, st muuseumis”³⁸. Algselt, nagu seda osutab Diderot ja Alembert'i *Entsüklopeedia*, oli monument peamiselt arhitektuuri- või skulptuuriteos, mis olid mõeldud säilitama kuulsate meeste ja suurte sündmuste mälestust. Alois Riegl oli üks esimesi, kes eristas kavatsatud monumente, mis on loodud mälestusmärkideks, ning peamiselt arhitektuurseid kunstiteoseid, mis omandavad monumendi staatuse tänu oma ajaloolisele või

³⁷ Mõned autorid, nagu Tomislav Šola, usuvad arhiivides kasutatavatele valimismeetoditele sarnaste meetodite kasutamisse, näiteks ajutiste hoiuste loomine, kus sorteerimine tehakse alles lühema või pikema aja pärast ja alles siis tomub inventari hulka arvamine. SOLA., T., Criteria for the selection of museum objects and the current constraints that limit the selection, *Icofom Study Series*, 6, 1984, p. 60-69.

³⁸ DESVALLEES A., *Op. cit.*

kunstilisele väärtusele³⁹. Erinevalt muuseumist, arhiivist või raamatukogust kujutletakse monumenti ennekõike tema ainsuslikkuses. Monumente ei koguta, isegi kui mõnikord on ajutiselt loodud selliseid teoseid koondavaid muuseume, näiteks Prantsuse monumentide muuseum (Musée des Monuments français), mille asutas Alexandre Lenoir Prantsuse revolutsiooni ajal. Monumente saab koguda kirjalikult või mõnikord maketina (näiteks praeguses Viollet-le-Duci loodud Prantsuse monumentide muuseumis). Suured kogumikud nagu *Egiptuse ja Nuubia monumendid* (Champollion, 1844) või *Prantsuse monarhia monumendid* (Montfaucon, 1729-1733) on ainus võimalus nende *in situ* säilitatud kogumite talletamiseks. Bernard Deloche nimetab selliseid inventeerimistöid virtuaalmuuseumideks, seostades nad nõnda üldise maailma musealiseerimise katsega.

Päritud ja põlvest põlve edasi antud vara, mis iseloomustab ühe perekonna pärandit (nii juriidilises kui ajaloolises mõttes), on samuti põhimõtteliselt sarnane monumendile, kuigi seda ei saa siiski pidada kavatsetuks. Võiks rääkida eraotstarbelisest monumendist ja *pärandobjektist*. See võib olla dokument (näiteks ürik, omandiõigustunnistus) aga ka lähemale või kaugemale esivanemale kuulunud ese (talisman, relv, religioosne sümbol, raamat...). Sellisel puhul ei saa rääkida kollektsioonist – sest esemeid ei ole kavatsuslikult kogutud – ent esemed on siiski säilitatud, seeläbi ka pärandistatud: valitud, oma eelnevast kontekstist eraldatud, teistele vaatamiseks.

Ka ökomuuseumide pärimuslik toimimine läheb sama kategooria alla. Üheks ökomuuseumi aluspõhimõtteks on ühispärandi mõiste, mis on kõigi omand, seejuures jääb igaüks oma varade omanikuks. Sellest lähtuvalt saab ökomuuseumi hoones asuda vaid elanike varade kataloog, mitte kollektsioon, ja elanikud saavad vara ajutistele näitustele laenata⁴⁰. Sellisel juhul ei lähe pärandistamine autentsete tõendite välja sõelumise ja algkontekstist eraldamiseni.

Virtuaalmuuseum ja ilma reaalse kollektsioonita muuseum

Kogumise põhimõte on vanem kui teaduslikud kogud. 1550. aastal (st viisteist aastat enne Quicchebergi teost) ilmus Giulio Camillo teos *Mälu teater* (*L'Idée del Teatro*), mis avaldati käsikirja järgi postuumselt kuus aastat peale autori surma⁴¹. Camillo ei näita oma „teatris” ühtegi eset, välja arvatud mõned emblemaatilised pildid (*emblemata*). See teatriprojekt on samuti entsüklopeediline. Quiccheberg viitab sellele ja peab seda muuseumiks. Selle muuseumi püüdluseks on, nagu ka Quicchebergi omal, säilitada maailma kohta käivate teadmiste tervikut. Camillo võtab ette säilitamisprojekti, olgugi, et tal ei ole mingeid „reaalseid fonde”. Itaalia teadlane viitab tegelikult mnemoonikale ehk mälukunstile⁴². Mnemoonika on eelsokraatikuteni ulatuva traditsiooniga retoorika üheks aluseks. Autor asetab mõttelisse arhitektuursesse kesta pildid, mis lasevad tal hetkega tuletada meelde kõik omandatud teadmised ja nõnda arutleda kõigil teemadel. Camillo projekt, nagu ka ideaalsed pildid, mida ta talletab, seovad ta plaatonliku traditsiooni ja renessansi hermetismi vooludega (mida esindavad Marsilio Ficino, Pico Della Mirandola). Tema teatril peaks olema „tehishing”, mis lubaks võluväl haarata teadmiste kõiksust. Lühidalt öeldes ei ole seal ideede ja teadmiste kõrval nii tühiste reaalse maailma asjade jaoks kohta.

Camillo ettevõtmine on Quicchebergi omast põhimõtteliselt erinev. Antverpeni arst peab end Camillo järeltulijaks, aga irdub temast, et läheneda tajutavale maailmale. *Inscriptiones*, olgugi

³⁹ RIEGL A., *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984 (pour l'édition française).

⁴⁰ VARINE H. de., L'écomusée, in *La Gazette* (Association canadienne des musées), 11, 1978, p.28-40.

⁴¹ CAMILLO G., *Le théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001.

⁴² YATES F., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

et koondades ebaharilikke ja imestust väärivaid asju, ei sea eesmärgiks teiste, nendega seotud ideede meeldetuletamist ning ei tegele enam mälukunstiga. Küsimuse all ei ole kujutluspildid, veelgi vähem ideaalsed pildid, vaid esemed nende brutaalses materiaalsuses.

Camillo esindab traditsiooni, kus säilitamistegevus toimub faktide valimise, kogumise ja esitamise kaudu, aga ilma neid kontekstist eraldamata ja nende füüsilist esinemiskuju hoiule võtmata: kogutakse ainult asjade ideid. Sellel traditsioonil oli omal ajal palju spetsialiste, Ravisius Textor, Théodore Zwinger ja Conrad Gessner näiteks, kes avaldasid pikki nimekirju faktidest ja üldpõhimõtetest (*loci communes*'test), mis olid mõnikord kiiruga kategooriatesse jagatud⁴³. Ideid talletav mälukunst, mis jätkab Platoni, Aristotelese, Cicero või Püha Augustinuse liini, lähtub mõtlemisest ja tugevdab selles sisekaemust ja filosoofilisi teadmisi. See säilitamisviis toetub süstemaatika hülgamisele, mis asjade korda lihtsustades ei lase enam ideedel meelde tulla. Ta toetub keerukusele ja vajadusele käsitleda asju suhtes kõigi teistega.

Renessansi *museum* lähtus samavõrra Camillo kui ka Quicchebergi kontseptsioonist. Kogude säilitamine oli neist mõlemast samamoodi mõjutatud. Esines kasvaval hulgal esemekogusid (kuriositeetide kabinete, *Wunderkammern*'eid jne), mida kirjeldati ja määratleti kui muuseume, ja veel ka teisi, mida samamoodi määratleti, aga mis esinesid entsüklopeediliste kogudena, nagu Lorenzo Legati *Musei Poetiarum* (1688), *Museum Hermeticum* (1678) või Mabillon'i ja Germain'i *Museum Italicum* (1687-1689). Nõnda ei seisnud Paolo Giovio *musaeumi* museaalne iseloom mitte üksnes riigimeeste, paavstide või kunstnike portreede kollektsioonis, mille ta rajas ning millega innustas suurt hulka kollektsionääre, vaid kindlasti samavõrd ka „kuulsate meeste ülistusi” koondavas teoses, mille ta koostas 1546. aastal, ning ennekõike tema Como palee suures, järvevaatega saalis, mille seinu ehtisid Apollot ja üheksat muusat kujutavad maalid. Selle portreede kollektsiooni virtuaalsus (kõik olid samas mõõdus ja enamikus koopiad) näib kogule andvat väga erilise iseloomu, see oli midagi trükitud kataloogi ja reaalse kollektsiooni vahepealset.

Raamatu tähenduses on muuseumi mõistel (kuni tänapäevani) olnud väga rikkalik ajalugu, nagu seda kirjeldab oma artiklis Bernard Deloche teiste seas *Deutsches Museumi* (18ndast sajandist), *Perekondade muuseumi* (*Musée des familles*) (19. sajandi Prantsusmaal) ja André Malraux' *Kujuteldava muuseumi* (*Musée imaginaire*) välja andmise näitel.

Tänapäeva internetiandmebaasid, mida mõnikord nimetatakse *virtuaalmuuseumideks*, kujutavad endast sedasorti pärandistamise põhimõtte edasiarendust. Nagu Camillo teatriski, valitakse esemed, ilma neid kontekstist eraldamata, ning osa informatsiooni nende kohta on märkmete, jooniste või gravüüride, hiljem ka fotode näol kogutud ja publikule esitatud. Mõningad neist projektidest võivad olla tõesti teadusliku haardega ja kuivõrd neid toetavad olulised institutsioonid, on neil püsimiseks häid eeldusi. Ainus erinevus pärandistatud ja musealiseeritud esemete vahel ongi see, et viimasel juhul on autentne ese hoiule võetud.

Maailma musealiseerumine

Kas paber- või digikandjatel muuseumid suudavad lõpuks klassikalisi muuseume asendada? Küsimus tundub peaaegu jabur. Ilma suurema eksimise riskita võib kinnitada, et tegelikult on vähetõenäoline, et uued digitaalsed vahendid ja virtuaalsete Interneti-muuseumide loomine hakkavad mingilgi määral mõjutama muuseumide arengut ja nende kogusid. Tihti on väidetud, et arvutid vähendavad paberi tarbimist, siiski pole kunagi nii palju tekste trükitud kui praegu.

⁴³ FALGUIERES P., *La chambre des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

On sama ilmne, et pikemas perspektiivis mingi osa muuseumide kaob, märkimisväärne osa kogu kultuuripärandist mattub või neelatakse alla, satub ikka rusude ja jäätmete sekka.

Muuseum on tänapäevalgi ainus meie reaalsusest pärinevate ehtsate tõendite säilitamise paik, aga ei ole kindel, et me sellele kahtlemata läänemaailma põhimõttele truuks jääme. Aasia, aga ka aafrika või indiaani mõjud võivad aja jooksul tuua kaasa uute kontseptsioonide väljakujunemise. Aga ehk suudab lähenemine, mida me pärisasjade suhtes esindame, mõjutada meie maailma mõistmise viisi ja nõnda seda ka säilitada. Kui meie horisondid avarduvad ja kui tänu tehnoloogilisele arengule võime isegi teisi planeete uurida, on meie nägemisviis üha vähem vahetu ja üha rohkem pildiliselt vahendatud. Aeg, mille veedame arvutiekraani, aga eriti just televiisori ees, kujundab meie maailma nägemise viisi.

Kõnelemata programmide sisust ilmneb, et nägemisviis, mille on kaasa toonud see „helendav ekraan”, pöörab radikaalselt pea peale meie suhte maailmaga: kujutiste küllus, kus pildid vahetuvad hullumeelse kiirusega, tühistades üksteist, totaalse nägemise mulje, aga äärmiselt range piltide valik – kaamera ülilainurk tundub naeruväärne meie silma võimete kõrval. Jätkuv piltide liikumine, igas maailma nurgas, loob mõnikord mulje, nagu tunneksime reaalsust, mis osutub samas kiiresti petlikuks, niipea kui saame asjade reaalsust oma silmaga vaadelda.

See üldine tendents, mis kujundab nägemist, muudab märkimisväärselt ka suhet teistesse meediumidesse. Täiskasvanu, kes on veetnud osa oma elust teleri ees, ei taju objekte enam samamoodi kui keegi, kes on sellest meediumist täiesti eraldatud olnud. „Piinatud janust uudiste järele, millest saab tema transs, maania, patt ja neuroos, huvitab varsti *homo televidensit*, *homo sapiens*i järglast, kunstiteos vaid siis, kui see on seotud mõne igapäevaelu sündmusega. Ajatu, selleks et teda kõita, peab end peitma ajutise maski taha”⁴⁴. Võibolla just sel tasandil ongi kõige enam kaalul maailma musealiseerimisega tegelevate institutsioonide saatus – kuivõrd pärandistamine tundub olevat palju vanem ja inimloomuses rohkem juurdunud kultuuriline käitumine kui musealiseerimine. Kas piltide järjestikkus suurendab unustamise kihku? Televisioon viib ka faktide meeldejätmisele, mis toimub imetlusväärse ja silmapaistvuse tasandil, mida kohtab juba Cicero ajal kasutatud mnemotehnikates. Eelteaduslikul moel esitatud imetlusväärset või ebaharilikku leidub samamoodi juba hilisrenessansi kuriositeetide kabinettides või *Musée des familles*’ ja *Magasin pittoresque*’i artiklites 19. sajandil. Nii on praegu raske järeldada, et televisioon kui alternatiiv reaalsuse teaduslikule uurimisele ja süstemaatilisele dokumenteerimisele hakkab mõjutama kurssi nii, et muuseumite vajalikkus kaoks hoopiski.

Piirdugem hetkel laiahaardelise musealiseerimistöö, mida on teostanud professionaalide ja teadlaste põlvkonnad, ja kaasaegse maailma televiseerumise, millega oleme vastamisi peaaegu iga päev, pidevalt, vastamisi asetamisega...

⁴⁴ BAZIN G., *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967, p. 277.