

## PASAULES MUZEALIZĒŠANA

Fransuā Meress

Vairums ICOM Starptautiskās Muzeoloģijas komitejas (ICOFOM) pārstāvju uzskata, ka muzejs mūsdienu izpratnē ir viena no cilvēka un realitātes specifiskajām attiecību formām. Šīs attiecības izpaužas darbībā, kurā cilvēki izvēlas noteiktu daudzumu priekšmetu, tos tezaurē (klasificē, saglabā, dokumentē) un prezentē. Ir iespējamās arī citas attiecības ar kultūras mantojumu, tās ir kas vairāk nekā priekšmeta ievietošana muzejā, taču arī tās var kvalificēt kā muzealizāciju.

Terminu *muzealizācija* 1970.gados sāka lietot ICOFOM pārstāvji, lai raksturotu *īsto priekšmetu*<sup>15</sup> izņemšanu no to dabiskās vai kultūras vides, piešķirot tiem muzejiskuma statusu.<sup>16</sup> Priekšmets šādā veidā kļūst par *muzeja priekšmetu* jeb *muzeāliju*. Muzealizācijas process tomēr neietver tikai priekšmeta ievietošanu muzejā; Zbiņeks Stranskis uzsver, ka muzejisks priekšmets nav tikai priekšmets muzejā. Mainoties kontekstam, atlases procesa, tezaurēšanas un prezentācijas laikā ar priekšmetu notiek dažādas metamorfozes, kuru gaitā priekšmets maina savu statusu - kļūst par izpētes avotu, ekspozīcijas sastāvdaļu un iegūst citu kultūras realitāti.<sup>17</sup> Muzealizācijas darbība ir vairāk nekā kolekcionēšana, jo tās mērķis ir atbilstoši saprāta un moderno zinātņu atklājumiem radīt filozofisku perspektīvu. Muzejos, kuru darbība kopš Renesanses laika virzīta uz mērķi izzināt realitāti eksperimentu vai atsevišķu īsto priekšmetu (*real things*) izpētes ceļā, muzealizētu priekšmetu - informācijas nesēju vai dokumentu - var salīdzināt ar sirdi muzeja zinātniskajā organismā. Šī zinātniskā perspektīva sekmē priekšmetu sistemātisku un objektīvu izpēti, ietiecoties arī priekšmetu aurā, kas dažkārt dominē pār priekšmeta patieso jēgu.<sup>18</sup> Nevis vērot, bet ieraudzīt: muzejs kā zinātniska institūcija neaprobežojas ar skaistu priekšmetu demonstrēšanu, bet aicina izprast to nozīmi. Muzeoloģija šai skatījumā ir tuvāka muzejam-laboratorijai, nevis muzejam-templim, līdzīgi etnoloģijai, kas pēta afrikāņu vai Okeānijas pirmiedzīvotāju priekšmetu ne[tikai] kā mākslas darbu, bet arī kā zīmi. Priekšmetus atdala no dabiskā konteksta, lai tos pētītu kā realitāti reprezentējošus dokumentus. Muzeja priekšmets vairs nav priekšmets lietošanai vai maiņas līdzeklis, tam jābūt autentiskai realitātes liecībai. Izmaiņa, kas saistīta ar priekšmeta izcelsmes vietas maiņu, nes līdzīgu zināmu informācijas zaudēšanu, par ko vistiešāk var pārliecināties nelegālajos

---

1 "Īstie priekšmeti (*real things*) ir lietas, kuras mēs rādām tādas, kādas tās ir, nevis kā citu lietu modeļus, attēlojumus vai ilustrācijas. Tā ir šo priekšmetu patiesā daba un dimensija, vienalga, vai tie būtu mākslas priekšmeti, vai cita veida cilvēku darinājumi (artefakti) antropoloģiskos, mākslas vai vēstures muzejos. Pie tiem pieskaitāmi arī dabas muzejos atrodamie paraugi un dažādu fenomenu demonstrējumi dabaszinātņu muzejos". CAMERON D., *The Museum as a communication system and implications for museum education*. *Curator*, 11, 1968, p. 33-40. Skat. arī MAIRESSE F., *Muséologie et présentation : où sont les vraies choses ?*, *ICOFOM Study Series*, 33b, Octobre 2002, p. 62-68.

<sup>2</sup> „Muzealizācija – viena vai vairāku (īsto) priekšmetu izņemšana no dabiskās vai kultūras vides, tam piešķirot muzeja priekšmeta statusu. Priekšmetu statusa maiņa vedināja Zbiņeku Stranski 1970.gadā pārdēvēt muzeja priekšmetus par muzeālijām. Muzealizācijas process sākas ar dabiskā stāvokļa pārtraukšanas un atdalīšanas darbību. Korelācija - muzealitāte”. DESVALLEES A., *Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition*, in DE BARY M.O., TOBELEM J.M., *Manuel de Muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, 1998, p. 205-251.

<sup>17</sup> STRANSKY, Z., *Originaux contre substituts*, *Icofom Study Series*, 9, 1985, p. 103-113. Šai konektā muzealizācija atšķiras no patrimonizācijas, kur kāda priekšmeta iekļaušana kultūras mantojumā vienlaicīgi nenozīmē arī citu muzejam raksturīgo aktivitāšu – izpētes un komunikācijas – realizēšanu.

<sup>18</sup> BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 140-192.

arheoloģiskajos izrakumos, kad priekšmets tiek paņemts bez jebkāda konteksta. Tieši tāpēc muzealizācija kā zinātnisks process obligāti ietver muzeja funkcijas: glabāšanu (atlase, krājuma veidošana, konservācija), izpēti (katalogizācija) un komunikāciju (ekspozīcijas un publikācijas), vai arī, no cita viedokļa raugoties, – atlasī, tezaurēšanu, prezentēšanu.<sup>19</sup>

## ĪSTIE PRIEKŠMETI UN TO KONTEKSTI

Peters van Menšs, analizējot redzamāko muzeoloģijas zinātnieku viedokļus<sup>20</sup>, ir identificējis trīs veidu vides (kontekstus), kādās varētu atrast priekšmetus<sup>21</sup>. Pirmais konteksts ir visplašākais, tā ir vide, kurā priekšmets ir lietots un kurā tas tiek atrasts: dzīvnieki dabas vidē, darbarīki u.c. priekšmeti, kurus izmantojuši cilvēki. Priekšmetu „dzīve” ne vienmēr ir lineāra, un reizēm ir visai pārsteidzoši konstatēt, kam priekšmets ir radīts un kā tas ir lietots līdz tā nonākšanai atkritumos vai pazušanai. Priekšmeti reizēm ir piedzīvojuši jaunu mūžu citu funkciju veikšanai, kalpojuši kā maiņas līdzeklis utt. Neskaitāmi ratu riteņi kļuvuši par lustru pamatnēm, sviesta ķērnēs par lietussargu statīviem, krelles un gliemežvāki izmantoti kā maiņas nauda. Priekšmetu dzīve, tāpat kā cilvēku dzīve, bieži vien tiek brutāli pārtraukta (it īpaši mūsu patērētāju sabiedrībā). Līdz ar to ir zaudēts dabiskais priekšmetu sairšanas ceļš, līdz tas kļūst par vraku vai atkritumu. Priekšmetu var pazaudēt, un tādējādi tas var nonākt otrajā kontekstā, arheologu kompetencē – “ārpus lietošanas” vidē (pēc tam ar laiku tas no jauna var tuvināties pirmajam kontekstam). Trešais konteksts, kas tiek saukts par muzejisko vai patrimonālo kontekstu, ir saglabāšana. Priekšmets, kas ir zaudējis savu oriģinālo kontekstu, muzejiskajā kontekstā var tikt saglabāts adekvātā vidē. Tomēr šis konteksts ir pilnībā saistīts ar kultūru. Dzīva būtne var attīstīties sākotnējā kontekstā vai pēc nāves nonākt arheoloģijas kontekstā, bet, lai notiktu apzināta saglabāšana, ir nepieciešama cilvēka iejaukšanās. Par patrimonizēšanu vai muzejisku glabāšanu<sup>8</sup> sauc īstā priekšmeta izņemšanu no pirmā vai otrā konteksta, lai to saglabātu. Patrimonizācija ietver muzealizāciju, bet ne viss, kas ir patrimonizēts, ir arī muzealizēts. Saglabāšana, pirmkārt, var notikt *in situ* (vēsturiskās mājas-muzeji vai ēkas, kuras ir muzealizētas) pieminekļos, nemateriālā mantojuma vietās, dabas rezervātos un ekomuzejos.

Mēbeles, arheoloģiskajos izrakumos atrastie priekšmeti, mākslas darbi un dabas paraugi parasti tiek saglabāti *ex situ*. Tad paveras divas iespējas: tos var saglabāt un eksponēt kā individuālus objektus (tas galvenokārt notiek ar lieliem priekšmetiem) vai kā kolekcijas sastāvdaļu. Saglabāšana var notikt privātā vai publiskā (institucionalizētā) veidā. Arhīvos un bibliotēkās, tāpat kā muzejos, priekšmeti tiek glabāti *ex situ* publiskās kolekcijās. Turklāt šādos gadījumos saglabāšana obligāti ir saistīta ar dokumentēšanu (filmas, fotogrāfijas, apraksti). Dokumentētā informācija nonāk arhīvos vai arī tiek publicēta.

<sup>19</sup> Pirmais veids atbilst PRC principiem, otro modeli savos darbos attīstījis Stranskis.

<sup>20</sup> Zinātniskā muzeoloģija jeb muzeoloģija kā zinātne ir idejiska kustība, kas radās galvenokārt vecajās Rietumu valstīs un bija pazīstama un nozīmīga 20.gadsimta 70.-80.gados. Vairākiem šīs kustības pārstāvjiem bija aktīva loma ICOM Starptautiskās Muzeoloģijas komitejas darbā. Skatīt pirmo žurnālu *Museological Working Paper (MuWop)*, 1980.

<sup>21</sup> MENSCH P. van, *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis, 1992, p. 109-149..

<sup>8</sup> Van Menšs nerunā par patrimonizāciju. Gluži pretēji to aizstāv Klauss Šeiners un Tomislavs Šola (viņš iedibināja terminu patrimonizācija jeb heritoloģija, un tas viņam patīk labāk nekā muzeoloģija). Tieši tādēļ Peters van Menšs rada terminu muzeālija, lai apzīmētu priekšmetus, kas ienāk muzejā, un muzejisks priekšmets – runājot par tiem, kas tiek saglabāti. Ekomuzejs, viņaprāt, neaizsargā priekšmetus un nav bāzēts krājumā. Tas piedalās saglabāšanas procesos, bet caur *in situ* prizmu; priekšmeti *in situ* nav muzealizēti, taču var būt muzejiski priekšmeti.

## Muzealizācijas norise

Kādēļ daži priekšmeti tiek izņemti no sava dabiskā konteksta, lai tiktu ievietoti muzejā? Muzealizācijas loģika ir līdzīga tai, kas nosaka privātu kolekciju veidošanu. Iemesli, kas liek kolekcionēt, ir tie paši, kas rosina jaunu muzeju dibināšanu, bet to skaidrojums ir atšķirīgs. Zbiņeks Stranskis uzskata, ka *muzealitātes* meklēšana cilvēku noved pie nepieciešamības saglabāt. Muzealitāte raksturo muzealizēta priekšmeta kvalitāti no brīža, kad tā muzejiskā vērtība prasa priekšmetu izņemt no sākotnējā konteksta. Termins (*muzealitāte*) tika radīts, lai akcentētu multidimensiālo aspektu (un arī daudzos iemeslus), kas cilvēkam liek saglabāt atsevišķus realitātes paraugus. Nav runa tikai par dokumentiem, kas ietver intelektuālo informāciju (grāmatas, arhīva dokumenti), bet par visdažādākajiem realitātes lieciniekiem, ieskaitot pašus subjektīvākos eksemplārus - lodi no kaujas lauka, puķi vai zāles stiebru, ko plūkusi kāda mīla būtne, vienradža ragu utt. „Muzealitāte var būt autentiska (viennozīmīga), potenciāla (latenta) vai ar nākotnes perspektīvu (iespējama). Tā kā konstatētā muzealitāte pieprasa priekšmetu izņemšanu no dabiskā - eksistences vai atrašanas brīža - konteksta, šo kontekstu ir nepieciešams dokumentēt, lai to varētu atjaunot. Bez pavadošās dokumentācijas izraudzītais priekšmets nevar kļūt par muzeāliju”.<sup>9</sup>

Jebkura priekšmeta muzealizēšana, to saglabāšana *ex situ*, būtībā nozīmē cenzūru, ko Andrē Malrū (Andre Malraux) ir nodēvējis par *atšķiršanu*, Andrē Devalē (Andre Desvalles) to sauc par *izraušanu* un Žans-Lui Deots (Jean-Louis Deotte) par *pārtraukšanu*. Bet, ja runājam par eksponēšanu, tad ne vienmēr eksponāti<sup>10</sup> ir izgājuši nepieciešamos muzealizācijas posmus, un šādā gadījumā konteksta nomaiņa notiek uzreiz.

Kad Žans Davalons runā par nošķiršanas aktu, viņš to attiecina uz priekšmetiem, kuri no ikdienas dzīves taisnā ceļā nonāk ekspozīcijā. Konceptijas autors-realizētājs "izvēlas, atlasa, izmēģina /.../ Viņš priekšmetu izņem no dzīves; viņš pārrauj visas saites ar apkārtējo pasauli. Tā pēc būtības rodas eksponētā priekšmeta divdomīgā un paradoksālā situācija: tas ir reāls priekšmets, kas vairs neatrodas realitātē.”<sup>11</sup>

Zbiņeks Stranskis izdala trīs muzealizācijas posmus, kas viņam nozīmē trīs galvenās muzeja funkcijas: atlasī, tezaurēšanu un prezentēšanu<sup>12</sup>. „Atlases uzdevums ir identificēt potenciālos muzealitātes nesējus un atšķirt tos no priekšmetu izcelsmes vai atrašanas konteksta; /.../ tezaurēšanas uzdevums ir radīt kolekcijas tēzaurus, kā arī rūpēties par atbilstošu apstākļu nodrošināšanu to saglabāšanai; /.../ prezentācija ir koncentrējusies uz atgriezeniskās saites radīšanu starp muzeālo realitāti un sabiedrības apziņu, kā arī uz sabiedrības raksturošanu.”<sup>13</sup>

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

<sup>10</sup> Šo neloģismu ir radījis Andrē Devalē, lai tulkotu terminu “exhibit”, kas angļu valodā nozīmē eksponētu priekšmetu. Tādējādi izstāde sastāv no daudziem eksponātiem (franču valodā šāds vārds neeksistē un A.Devalē ieviesis terminu “expot”)

<sup>11</sup> DAVALLON J. (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Expo-Média, 1986, p. 244. Les références à Davallon, Malraux et Déotte proviennent de l'article d'André Desvallées, «Cent quarante termes muséologiques», *Op. Cit.*, p. 243.

<sup>12</sup> Šis modelis nav vienāds ar, t.s., PRC (Preservation, Recherche, Communication) modeli, kuru ir akceptējusi Reinvarda akadēmija. Ja PRC modelis, iespējams, labāk atspoguļo muzeja funkciju kopumu, uzsvāru liekot uz izpēti, Stranska piedāvātais modelis izdala atlasī un tezaurēšanu kā galvenās muzealizācijas fāzes.

<sup>13</sup> STRANSKY, *Op. Cit.*, p. 40-41.

Šie trīs darbības posmi tomēr pēc būtības nedod iespēju atšķirt privātu kolekciju no klasiska muzeja, kurā tiek veiktas muzealizēšanas darbības. Var izdalīt divus elementus, kas ļaus labāk atšķirt muzeju no kolekcijas, tie ir - attieksme pret pētniecisko darbu un kolekcijas institucionalizācija.

Tāpat kā Bernārs Delošs (Bernard Deloche) jaunajā katalogā piemin dažādas virtuālā muzeja formas, no kurām klasiskais muzejs izmanto tikai vienu, muzealizācijas akts savukārt prezentē tikai vienu no daudzajiem risinājumiem, kas tiek realizēti muzeoloģiskajā vai patrimonālajā kontekstā. No tā izriet trīs formas, kuras reglamentē dažādus priekšnoteikumus realitātes saglabāšanai. Pakavēsimies pie privātās kolekcijas, kas ir mūsdienu muzeja priekštece. Tieši ar kolekcijas veidošanu muzealizācijas procesam ir visvairāk kopīgu iezīmju. Uzmanība tiks pievērsta arī diviem citiem patrimonizēšanas ceļiem: saglabāšanai bez iekļaušanas kolekcijā un saglabāšanai bez atšķiršanas no ierastās vides.

## **PIRMS MUZEALIZĀCIJAS: PRIVĀTĀ KOLEKCIJA**

Kolekciju veidošana ietver priekšmetu atlasīšanu, nošķiršanu no tā izcelsmes konteksta (sākotnējā vai arheoloģiskā), tezaurēšanu un prezentēšanu, bet īpaši neakcentē ne pētniecību, ne kolekcijas institucionalizēšanu; tās ir divas pazīmes, kas kolekcionešanu atšķir no muzeja.

Kristofs Pomians (Kristoff Pomian) kolekcijas jēdzienu raksturo "kā dabas radītu vai cilvēka izgatavotu priekšmetu kopumu, kas uz kādu laiku vai uz visiem laikiem tiek izņemts no ekonomiskās aprites, novietots kādā speciāli šim nolūkam iekārtotā vietā un eksponēts apskatei."<sup>14</sup> Tādējādi kolekcionešana ir viens no senākiem cilvēku nodarbošanās veidiem (pēc Pomiana uzskata, pati senākā kolekcija, kas pazīstama mūsu dienās, sastāvēja no pirīta blūkiem, gliemežvākiem un fosilijām un tā tika atrasta Hiēnas alā arheoloģisko izrakumu laikā Arsīrkurā (Arcy-sur-Cure). Kolekcionešana tālāk attīstījās Rietumos, īpaši Senajā Grieķijā un Romā (dažādas dārgumu kolekcijas grieķu tempļos – Atēnās un Delfos, kā arī Sillas (Sylla) un Veresa (Verres) veidotās kolekcijas senās Romas laikā.)<sup>15</sup> Viduslaikos kolekcionešana nemazinājās, tā ieguva jaunas kolekciju glabāšanas vietas – klosterus un baznīcas. Gan reliktu, gan dārgumu un brīnumu kolekcijas (krokodili, fosilijas, dažādi akmeņi utt.) piesaistīja uzmanību ar savu neikdienišķo spēku, atbaidošo izskatu un dievišķo varenību un vairoja baznīcas prestižu, kurai šīs kolekcijas piederēja.

### **Kolekcionešanas iemesli**

Kādi iemesli vedina cilvēku sākt kolekcionešanu? Pēc Pomiana domām, tieksme meklēt starpniekus saskarsmē ar neredzamo, svešo (tas, kas redzams cilvēkam, pārejot no dzīvo pasaules uz mirušo valstību, kā arī tas, kas atrodas ļoti tālu vai arī ir mazpazīstams) ir motīvs, kas vilina cilvēku pie šīs dīvainās nodarbes. Cilvēki uzkrāj praktiskajai lietošanai nevajadzīgus priekšmetus - ziedojumus, relikvijas, karaliskās regālijas vai apbedīšanas piederumus. Šiem priekšmetiem nav pielietojuma un bez lietošanas vērtības tiem nav arī maiņas vērtības; Pomians tos sauc par *semioforām* - tie ir priekšmeti, kas netiek lietoti

---

<sup>14</sup> POMIAN K., *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

<sup>15</sup> ALSOP J., *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Londres, Thames&Hudson, 1982.

mērķim, kam tie bijuši paredzēti, bet šie priekšmeti atsedz neredzamo, jo tiem piemīt kāda īpaša nozīme; tie netiek lietoti, nav pakļauti laika zobam, bet tiek eksponēti apskatei.”<sup>16</sup>

Semiofora atsedz savu nozīmi, kad tā tiek izlikta apskatei un kļūst par kolekcijas vienību. Tā uzbur neredzamo, nepateikto un darbojas tajā uztveres sfērā, kur cilvēka piecām sajūtām vairs nav varas. Priekšmetu hierarhija (kas var būt mainīga) ir atkarīga no spējas saistīties ar neredzamo pasauli. Bet piedāvājuma un pieprasījuma apstākļos kolekcijas kļūst par sociālās hierarhijas neatņemamu pazīmi.

Varam runāt par vairākiem kolekcionēšanas iemesliem, kurus Vitlins (Witlin) ir centies uzskaitīt jau pirms pusgadsimta<sup>17</sup>. Tie ir: ekonomiskā vara (tempļu vai karaļnamu bagātības, kas var tikt iegūtas vai zaudētas kara gadījumā), sociālais prestižs (antīkie teksti liecina, ka lielākie kolekcionāri baudīja sabiedrības cieņu), maģiskā vara (vienradžu ragi, mūmijas u.c. tika meklēti dziednieciskiem mērķiem, tāpat kā kristīgās relikvijas), lojalitātes apliecināšana (caur nacionālām, reģionālām vai lokālām kolekcijām), izzīņas vai pētniecības stimulēšana (galvenokārt ar dabas kolekciju palīdzību, kas tika izrādītas retumu kabinetos, piemēram, monstri, pārsteidzoši artefakti un radījumi, kuri ir mūsu tiešie senči), estētiskais baudījums (mākslas darbu kolekcijas). Kolekcija veido noteiktu prizmu, kas ar priekšmetu atlasu un darbībām, kas ar tiem veiktas (krāšana, rūpes par saglabāšanu, izstādīšana), atspoguļo un projicē kolekcionāra uzskatus. “Rīcība ar kolekciju atklāj kolekcionētāja priekšstatus un attieksmi pret universālajām vērtībām, tēvzemes un nācijas nozīmību, vēstures ietekmi un intelektuālās elites un tautas lomu kultūras procesos.”<sup>18</sup> Humāno ideju attīstības gaitā objekts vai nu iegūst, vai zaudē savu semioforas statusu un kolekcija kļūst par vērtību evolūcijas izteicēju.

Ja Pomians un Vitlins uzsvēra sociālos un vispārīgos cēloņus, kas cilvēkus mudina kolekcionēt, Bodrijārs un, līdz ar viņu, visa modernā psiholoģija daudz nopietnāk pievērsās divainajam kolekcionēšanas dzinulim. Izšķirot divas galvenās funkcijas: priekšmetu lietošanu un piederību (līdz ar to maiņas, pārdošanas vai aizdošanas funkciju), Bodrijārs vērs uzmanību uz to, ka, zaudējis savas funkcijas, priekšmets kļūst par kolekcijas objektu no brīža, kad īpašnieks to par tādu ir kvalificējis. Priekšmetu iegūšanas secība un to daudzums kolekcijā liecina par pašu kolekcionāru. Kolekcija ir “šis vairāk vai mazāk kompleksais priekšmetu kopums, kur katrs priekšmets, būdams saistīts ar citiem, ir pietiekami abstrakts, lai spētu atbrīvoties no sava satura un dzīvot jaunajā piederības abstrakcijā.”<sup>19</sup> Šādi definēta kolekcija vienmēr ir saistīta ar kolekcionāra identitāti un pēc būtības tā ir viņa atvasinājums - “kolekcionē vienmēr sevi pašu”.

Psihoanalītiķis Verners Minsterbergers uzskata, ka kolekcionēšana sākas agrā bērnībā ar priekšmetiem, kas ir bērna apkārtnē, tajā brīdī, kad viņš pamana

---

<sup>16</sup> POMIAN, 1987 : 42.

<sup>17</sup> WITTLIN A.S., *The Museum, its History and its Task in Education*, London, Routledge, 1949.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 122. Citation suivante p. Bērnībā kolekcija ir kā pasaules izzīņas rudimentāra forma: sarindošana, sakārtošana, manipulēšana. Kolekcionēšanas kāre, kas pēc Bodrijāra domām, noplūk pubertātes periodā, no jauna bieži vien parādās pēc 40 gadu sasniegšanas. Bodrijārs pasvītro kolekciju kompensējošo lomu seksuālā trūkuma kritiskajās fāzēs; kolekcionēšana gandrīz nekad nav savienojama ar aktīvu seksuālo dzīvi. Bodrijārs uzskata, ka Donžuāna prototipā mēs redzam seksuālu kolekcionāru, kas ir priekšmetu antikolekcionārs, iepretī priekšmetu kolekcionāriem, kas vēlas līdzināties Donžuānam, kolekcionējot lietas.

mātes prombūtni. Kolekcijas priekšmeti (lelles un lupatlelles, plīša lācīši) atbilst šo priekšmetu funkcijai – būt par bērna eksistences papildinājumu.

1921.gadā psihoanalītiķis Anrī Kodē (Henri Codet) savā disertācijā, kas veltīta kolekcionēšanai, min četras galvenās kolekcionāra īpašības. Vēlme būt īpašniekam ir pirmā no tām; tā ir viena no cilvēka arhaiskākajām tieksmēm, jo tiešā veidā ir saistīta ar sugas saglabāšanu (īpašnieciskums uz sievietēm, lai nodrošinātu pārmantojamību, tieksme iegūt pārtiku, lai pārciestu ziemas periodu), spilgti parādās kolekcijās, lai gan tajās līdzās vajadzībām ir sublimēta arī tieksme izcelties. Kodē tālāk runā par spontāno vajadzību darboties - klasificēšana ir priekšnoteikums, lai kādu pārspētu. Šī pēdējā darbība ir tā, kas vislabāk palīdz atšķirt kolekcionārus, respektīvi, kolekcionēšanu kā kompensējošu mehānismu, ko sabiedrība pilnībā ir akceptējusi un kas nekādi nesaistās ar psihiatriju, no kolekcionisma – apsēstas vākšanas bez jēgas un bez metodēm, kuras cēlonis ir kompulsīvi (piespiedu spēka) traucējumi (20% pacientu, kas cieš no šiem traucējumiem, ir "vācēji"), tā saucamais "Diogēna sindroms"<sup>20</sup>, kuru konstatē arī pie citām psihiatrijas diagnozēm<sup>21</sup>.

Kolekcionēšana ir saistīta ar veselu kompleksu vairāk vai mazāk atzīstamu motīvu, vēlmju un tieksmju; vācamie priekšmeti veido hierarhiju semioforu iekšienē; sabiedrības viedoklis krasi atšķiras, ja runājam par siera etiķešu un kurpju kolekcionāru (šāda vājība bieži tiek dēvēta par fetišismu) un mākslas darbu kolekcionāru vai bibliofilu. Mūsdienās šis dalījums vairs nav tik saasināts, jo ir kurpju muzeji, kurus dibinājuši kolekcionāri, kā arī konservu kārbu muzeji, un tajos uzskaitē tiek veikta tādā pašā veidā kā muzejos, kur glabājas lielās klasiskās kolekcijas.

### **Muzejs pirms muzealizēšanas**

Līdz Renesansei bija pilnīgi skaidra atšķirība starp kolekciju un muzeju - institūciju, kas dibināta antīkajā senatnē un ir cieši saistīta ar lielajām filozofijas skolām. Tas, ko līdz Renesansei dēvēja par muzeju (*Museion*), antīkajā pasaulē bija filozofisko pārdomu vieta. Aleksandrijas bibliotēka, kā savā darbā raksta Marija-Sesile Bruvjē (Marie-Cecile Bruwier), nenoliedzami bija visievērojamākā no tām. Zinātnieki, kas uzturējās muzeionā, izmantoja bibliotēku un, iespējams, arī kolekcijas, tomēr šo centru nevar dēvēt par muzeju.

Citiem vārdiem sakot, kolekcionāriem gadsimtiem ilgi nerūpēja muzeji. Tā iemesls bija romiešu, kristiešu un arābu okupācija Viduslaikos, pēc kuras Aleksandrijas atliekas un termas bija pilnībā izzudušas. Ar 14. gadsimta otro pusi veidojās jauna attieksme pret antīko senatni, Itālijā atdzima termins "muzejs". Šoreiz tas jau vairāk saistījās ar kolekciju vai vismaz ar priekšmetiem. Lai atgūtu antīkās pasaules liecības, vajadzēja meklēt, rakt un pārmeklēt, atrast senus uzrakstus, monētas un medaļas, kas kļuva par vērtīgiem palīgmateriāliem antīko tekstu studijām. Kolekcionēšana deva iespēju idejas konfrontēt ar priekšmetiem. Tas, ko pirms kāda laika uzskatīja par drazu, ar arheoloģijas palīdzību ieguva kontekstu un gala rezultātā tika novērtēts kā saglabāšanas cienīgs, pētāms un ietverams muzeoloģiskajā kontekstā, tātad - muzealizējams.

---

<sup>20</sup> Diogēna sindroms galvenokārt skar vecākus cilvēkus, kas dzīvo noslēgti un vientuļi un atrodas spēku izsīkuma stāvoklī. Lai gan viņi dzīvo arī lielā netīrībā, viņi ir savākuši daudz nevajadzīgu priekšmetu, ar kuriem dažkārt ir piebāzts viss mājoklis.

<sup>21</sup> Skatīt *Neuropsych News* speciālo numuru, kas veltīts kolekcionismam, Beato (Beato), Laxenaire (Laxenaire), Liotē (Luaute) un Saladini (Saladini) rakstus. Atsauces uz Kodē (visos rakstos par kolekciju) nāk no šī numura, kā arī no de RHEIMS M., *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959.

Renesansē muzeji un muzejiskās darbības kļūst noteicošās, un muzejs kā vientulības, pārdomu un mūzu vieta 14. gadsimta beigās pamazām kļūst par svarīgu kulturālās dzīves un sociālo faktoru.<sup>22</sup> Līdzās visiem dažādajiem vārdiem, ar ko apzīmē darbības ar kolekcijām un pētniecību: *studium, grotto, cabinetto, pendechion, cornucopia galleria, utt.*, vārds *museum* tika lietots, lai raksturotu enciklopēdisko zināšanu kopumu, kā arī lai turpinātu antīko tradīciju.<sup>23</sup>

Pamazām ievēribu gūst muzeja ideja un priekšmetu izstādīšana apskatei. Jaunās "institūcijas" uzdevumos ietilpst antīkā *muzeiona* radikāla pārveide. "Cabinet d'homme de lettre" (literātu kabineti), kā muzeji tiek saukti šajā laikā, nemanot pildās ar kolekcijām, kas paredzētas pētniecībai un zināšanu apguvei. Ne tikai Itālijā (tur mēdz runāt par *Studiolo* vai *Musaeum*), bet līdzīgi arī Ziemeļeiropā veidojas daudz mākslas (*Kunstammern*) un brīnumu jeb retumu (*Wunderkammern*) kabineti. Kunstkameras ir paredzētas gleznām, bet retumu kabinetos atrodamas ne tikai antīkās liecības, bet arī "brīnumi" - vienradža rags, milžu zobi, mandragoras..., tāpat arī ieroči, trofejas, kas atņemtas ienaidniekiem tālajos karagājienos. Kolekcijas paredzētas pētniecībai, kā arī apbrīnai, valdnieku dzīves popularizēšanai, diskusijām par pasaules kopainu, kolekcijas īpašnieka varenības apliecināšanai.

### **Zamuels Kvicebergs (*Samuel Quiccheberg*) un privātā zinātniskā kolekcija**

Zamuels Kvicebergs pārstāv pārejas posmu no privātās nezinātniskas kolekcijas uz muzeja kolekciju mūsdienu izpratnē. Viņa personā redzama erudīta - kā trešās varas pārstāvja - parādīšanās sabiedrībā iepretī karaļa varai un baznīcai. Skaidri samanāms humānisma kustības aizsākums, kas, nākdams no Itālijas, izplatījās visā Eiropā. Erudīts pēta kolekcijas, salīdzina rakstītos tekstus ar arheoloģiskajām liecībām (monētām, kamejām, uzrakstiem...). Šī (pirms)zinātniskā darbība, acīm redzot, lika atcerēties Aleksandriju, ko savos darbos turpina pieminēt tā laika humānisti.<sup>24</sup>

No Antverpenes nākušā Zamuela Kviceberga (1529-1567) medicīnas opuss *Nikoletas Brutas* (Nicolette Brout) tulkojumā ar komentāriem ir uzskatāms par pašu senāko "muzeoloģisko traktātu".

*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis Rerum Universitatis Singulas Materias et Imagines Eximias, ut idem Recte quoque dici possit* iznāk 1565. gadā Minhenē. Zamuels Kvicebergs, kas savā darbā runā par *museum*, atzīst, ka ir jāveido ne tikai visu pasaules priekšmetu katalogs (kā pirms tam bija iedomājies Plīnijs), bet jāapkopo arī visa nepieciešamā informācija, lai sakārtotu tādu kolekciju, izveidotu tādu "muzeju", kurā būtu pārstāvēti visi lietiskie priekšmeti. Būtībā runa ir par demiurģisku un neprātīgi ambiciozu pasākumu: no jauna izveidot universu ar visām bagātībām mikrokosma formā, sevi piesakot kā šī teātra dibinātāju, ieņemot radītāja vietu. Zamuels Kvicebergs turklāt nebaidās izmantot Bībeles citātus, lai pamatotu savu ieceri. Ko jaunu radīja Kvicebergs? Atlases principi, tezaurēšana un eksponēšana jau bija pazīstami publiskajās un privātajās kolekcijās. Jaunums viņa projektā ir tādu organizatorisku noteikumu ieviešana, kas pamazām ienesīs nozīmīgas izmaiņas priekšstatos par muzeju. Viņa piedāvātā klasifikācija, lai arī stipri attāla no

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

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

<sup>24</sup> 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.

šodienas principiem, veido struktūru muzejam, kas dod iespēju ne tikai sakārtot (klasificēt) apkārtējo pasauli, bet arī veidot neizsmeļamu zināšanu, informācijas un pazīmju bāzi, kas ir raksturīga uz zinātniskiem pamatiem veidotai kolekcijai.

Šis princips ir absolūti atšķirīgs no visām iepriekšējām kolekcijām. Agrāk no semioforu kolekcijas netika prasīta dziļākas jēgas atklāšana. Tempļu un katedrāļu dārgumi tika sargāti no cilvēku iekāres – gan materiālās, gan garīgās. *Studiolo* īpatnā veidā bija vērsts uz kontemplāciju un introspekciju, ko izraisa saskare ar priekšmetiem. Modernās kolekcijas pilnībā izmaina situāciju, jo tās aizsargā priekšmetu, lai pēc tam to varētu analizēt un pētīt.

Antīkā muzeja vai *studiolo* galvenā aktivitāte sakņojas pašā cilvēkā, kuru ir iedvesmojis kontakts ar priekšmetu. Modernajā muzejā, kuru pārstāv Zamuels Kviķbergs, aktivitātes arvien vairāk koncentrējas uz pašu priekšmetu, kas kļūst par izpētes avotu, kur pretī pirms tam priekšmets bija tikai pārdomu avots. Skatījums un pozīcija, kuru nosaka eksistences kārtība, vienkārši atklājas metamorfozēs.

Pretēji tā laika publiskajām vai privātajām kolekcijām, erudīta muzejs cenšas būt organizēts. Šī organizācija un struktūra, ietverot katru no elementiem, pilnībā modificē muzeālo projektu. Kolekcija vairs nav atšķirīgu lietu apkopojums, kas radīts ar lielāku vai mazāku gaumes izjūtu, bet kļūst par nedalāmu vienību: prezentācijas izkārtojumu nosaka domāšanas veids. Privātais kolekcionārs var pārdot kādu no saviem paraugiem un tā vietā nopirkt jaunu; erudīts visdrīzāk to nevar; viņa pētījumi, kas balstās uz kolekciju, nosaka nepieciešamību saglabāt visus "pierādījumus", t.i., kolekcijas veselumu. Kviķberga sistēmā kolekcionārs ir saistīts ar teritoriju, arī ar dažādu mehānismu modeļiem, mērinstrumentiem, ar dzīvnieku valsti; pazaudējot kādu no paraugiem, tiktu nodarīts ļaunums citiem kolekcijas priekšmetiem.

Sākotnēji šī atšķirība nav viegli saredzama. Virziena maiņa ir tikai nojaušama, bet pamazām tā nostiprinās. Var pieminēt F. Bēkona ieguldījumu, kura zinātnes renovācijas (revolūcijas) projekts sekmēja muzeju attīstību. Kopš 1594.gada Bēkons runā par "daudziem kabinetiem, kur atrodami visi satura, formas vai kustības meistardarbi, ko prasmīgās cilvēka rokas un daba laimīgā kārtā radījusi un kam savas vērtības dēļ pienākas tikt saglabātiem."<sup>25</sup> Ceļš, kuru atbalsta Bēkons (1605.gadā *Novum Organum*), noraida zināšanas, kas iegūtas bez metodēm un eksperimentiem, kam nepieciešama padziļināta priekšmetu iepazīšana. *Karaliskās biedrības (Royal Society, dibināta 1662.gadā)* programma stipri ietekmējusies no bēkoniešu strāvojuma, 1666.gadā paziņoja par *repozitārija* (krātuves) dibināšanu, galvenokārt domājot par dabas priekšmetiem, kas ir saistītas ar "jaunās zinātnes" attīstību.<sup>26</sup> Tieši uz jaunā *repozitārija* kolekciju bāzes Karaliskā biedrība varēja atspēkot neprecīzus senos uzrakstus, kļūdas utt. Šiem projektiem sekoja daudzi modernās zinātnes pionieri, īpaši pieminams Leibnics, kas ar lūgumu dibināt kuriozitāšu kabinetus, lai veidotu īstu zinātnes bāzi, vērsās pie imperatora, pie svētās Impērijas elektoriem un cara.

---

<sup>25</sup> POUSSEUR J.M., *Bacon, Inventer la science*, Paris, Belin, 1988, p. 60-61 ; JANSEN 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.

<sup>26</sup> 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.

Tā kā Zamuela Kvikeberga kolekciju kaut kādā mērā var saukt par zinātnisku, tā ir raksturojama kā muzeāla šī jēdziena modernajā izpratnē (Antverpenes zinātnieks par muzeju sauc arī dažādus citus kolekciju veidus) un apliecina tās nepārtrauktību un pieejamību. To raksturo atvērtība publikai un publiska vadība.

Šajā kontekstā zīmīgs ir Raula Varokē (Raoul Warocque) kolekcijas piemērs, kas detalizēti aplūkots Īva Kveiro (Yves Quairiaux) katalogā. Izsekojot lielākajiem kolekcionāriem vēsturē, tiek minēts Varokē, kurš ir izveidojis pasaules mikrokosmu. Kaut arī dažas jomas, piemēram, antīkā vēsture, viņam liekas pievilcīgāka, bet dažas citas jomas, īpaši glezniecība, viņu interesē mazāk, tomēr viņš savu kolekciju veidojis enciklopēdiskā perspektīvā. Varokē kolekcija tādējādi vērtējama kā zinātniska, kas vienlaikus ir gan izziņas avots erudītiem, gan sagādā prieku kolekcionāriem. Varokē savu kolekciju, kas pēc būtības ir virtuālais muzejs, pēc nāves bija novēlējis Beļģijas valstij. Kā uzsver Bernārs Delošs (*Bernard Deloche*), tai ir visas pazīmes, lai to uzskatītu par muzeju – to jau tagad apmeklē publika, vienīgi, kamēr valsts nav akceptējusi novēlējumu, tai nav institucionāla statusa. Valsts ir atzinusi kolekcijas permanento raksturu, saglabājot to kopumā un sasaistot kolekciju ar dāvinātāju.

## **PUBLISKĀ KOLEKCIJA UN TĀS INSTITUCIONALIZĒŠANA**

1471. gadā, kad pāvests Siksts IV Latrānas pilī pirmo reizi kopš antīkās pasaules laika atkal "restituē" tautu (atjauno tautas nozīmi), seko daudzi jauni aizsākumi, kas kļūst par precedentu moderno muzeju attīstībai. "Publisko" raksturu iezīmē divi radikāli pārveidojumi, pirmais - atvērtība apmeklētājiem – nebūt nav uzskatāms par pašu svarīgāko. Jo priekšstats par publiskumu dažādos laikos nav vienāds; kolekcijas privātais raksturs nenozīmē, ka tā ir pilnībā apslēpta potenciālo apmeklētāju vai tūristu acīm. Visievērojamākais pārveidojums ir kolekcijas publiskais īpašums un neapstrīdamās garantijas kolekcijas saglabāšanai nākamajām paaudzēm. Publiskā kolekcija pieder visiem. Kādreizējam īpašniekam vairs nav tiesību brīvi rīkoties ar savu kolekciju. Saglabāšana arī attiecībā pret veco īpašnieku tiek uzlūkota caur *post mortem* prizmu; kolekcija vairs nav paredzēta konkrētam apmeklētājam, kas neglābjami kādu dienu nomirs, ne arī prinču un karaļu pēctečiem, kas tāpat kādu dienu aizies, bet tai publikai, kas apdzīvo valsti.

Publisko kolekciju veidošanās turpinājās visu 16. gadsimtu, tomēr ne tik pārliecinoši, kā radās privātās kolekcijas, tās arī mehāniski nepieņēma zinātnisko kolekciju principus. 17. gadsimta sākumā Itālijā bija pieci "muzeji" ar publiskām kolekcijām. Šis fenomens, neskaitot Bāzeli un Oksfordu, bija raksturīgs galvenokārt Itālijai, un "muzejs (publiska kolekcija) līdz 1750. gadam ir itāļu institūcija"<sup>27</sup>. Dažas privātas kolekcijas kļuva publiskas, lai tās tiktu saglabātas nākotnei. Abats Buaso (Boisot) 1694. gadā novēlēja savu kolekciju Bezansonas pilsētai, tādējādi radot "pirmo Francijas muzeju."<sup>28</sup> Šī kolekcija, kurā galvenokārt

---

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Šo ideju ar grūtībām akceptē vēsturnieki, kuri šai novēlējumā saredz vairāk bibliotēku nekā muzeju, tai pat laikā, aizmirstot Buaso uzskatu par vietas muzeālo raksturu, kas nepieciešams pētniecībai. POMMIER E., La place du « 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.

bija grāmatas, – bet bibliotēkas un muzejus tai laikā izšķirt bija grūti - tika saņemta mantojumā kā reģiona kultūras “pieminekļi”, to daļēji veidoja arī kardināla Granvella (Granvelle) slavenās kolekcijas, kas pēc kardināla nāves bija palikušas un izplatījušās dažādā veidā. Tās nododot pilsētai un nodrošinot tām publisku pieeju, tika noteikts dienu skaits, kad muzejam jābūt atvērtam, kā arī nepieciešamie konservācijas pasākumi. Buaso apliecina, ka kultūras mantojuma ilgstošas saglabāšanas garantija, kam viņš pakārto visu savu darbību, ir vairāk vērtā nekā viņa personīgie pētnieka un kolekcionāra nopelni.

Ir zināms, kas notika ar šo fenomenu. Francijas revolūcijas priekšvakarā Rietumu pasaulē bija kādi trīsdesmit muzeji, kuru lielākajā daļā bija veikta stingra uzskaitē un klasifikācija. 19. gadsimtā, kuru dažkārt dēvē par muzeju gadsimtu, šis fenomens plaši izplatījās Rietumu pasaulē un koloniālisms tam palīdzēja nonākt arī citur. Šobrīd institūciju skaits, kuri ir pazīstami kā muzeji, iespējams, pārsniedz 50 000, kaut gan skaitlis varētu būt arī divreiz lielāks. Neviena statistika nespēj dot šī fenomena precīzu izplatības raksturojumu. Francijā valsts pārvaldes rīcībā ir ziņas par 1500 muzejiem, bet dažos avotos tiek minēti 10 000 (būtu labi zināt skaitu tām institūcijām, kas tiks nodotas nākamajām paaudzēm...).

Beļģijas franču kopiena pārzina apmēram 475 muzejus, bet subsidē tikai nelielu daļu no tiem, ļoti daudz šo iestādījumu darbojas kā atsevišķu cilvēku vai bezpeļņas biedrību iniciatīva. Vai šādos gadījumos varam runāt par patiesi publiskām kolekcijām, iepriekš aplūkotajā jēdziena izpratnē?

Institūcijas, kurās nešaubīgi var runāt par muzealizāciju, parādās 19. gadsimtā, kad rodas zinātniski aprūpētas publiskās kolekcijas. Pirms tam būtu jārunā par pirms-muzealizāciju vai ne-institūciju, kas darbojas kādas kultūras mantojuma institūcijas ietvaros. Muzealizācijas zinātniskais raksturs iespējams visstraujāk attīstās zinātnes, antropoloģijas un arheoloģijas muzejos, kur jaunieguvumi ļoti reti ir pirkti, bet galvenokārt iegūti vākšanas un arheoloģisko izrakumu ceļā. Atlasei un tezaurēšanai šajos gadījumos ir plašs darbalauks. Tieši šajos muzejos tiek veikts aktīvais muzealizēšanas darbs.

### **No pasīvās muzealizēšanas uz aktīvo muzealizēšanu**

Kad muzealizācija funkcionē kā realitātes zinātniska izpēte, tā balstās uz aktīvu un brīvprātīgu vākšanas procesu, nevis uz pasīvu krājuma papildināšanu ar dāvinājumiem, nejaušiem atradumiem un jau esošo muzeja priekšmetu konservāciju. Aktīva muzealizēšana ir saistīta ar veselu muzejisko funkciju kopumu, kas ietver saglabāšanu (arī komplektēšanu), pētniecību un komunikāciju. Viens no ievērojamākajiem šīs politikas piemēriem ir krājuma komplektēšanas operācija Obrakā (Aubrac), kuru no 1962. līdz 1986. gadam (pēdējās izpētes publicēšanas datums) veica Mākslas un tautas tradīciju muzejs (Musée des Arts et Traditions Populaires), kuru toreiz vadīja franču muzeologs Žoržs-Anrī Rivjērs (Georges-Henri Rivière). Starpdisciplinārā izpēte tika veikta uz vietas, izpēte notiek sinhroni un diahroni, tiek pētīti arī raksturīgie ekoloģiskie paraugi. Komplektēšana galvenokārt notika sintēzes veidā, kas nozīmēja arī ekoloģijas paraugu muzealizēšanu vides muzejiskai apgūšanai (mulāžu veidošana, precīza atraduma vietas noteikšana utt.). Šis retais fenomens tiešā veidā ietekmēja pētniecības un kultūras darba plānošanu muzejā.<sup>29</sup>

---

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

Nepieciešamība dokumentēt komplektējamās muzejiskos priekšmetus virza muzealizāciju un noved pie nepieciešamības veikt atlasī, tezaurēšanu un priekšmetu prezentēšanu integrētā veidā – tieši tur izpaužas muzealizācijas darba būtība. Rivjērs balstās uz arheoloģisko un antropoloģisko metožu piemērošanu, atzīstot holistisku un sistemātisku pieeju videi, lai komplektētu pēc iespējas objektīvāk, atlasot vistipiskākos paraugus. Vai, neraugoties uz visu minēto, šo muzealizācijas darbību var uzskatīt par zinātnisku?

Zviedru organizācija *Samdok*, kas dokumentē zviedru sabiedrību no 1977. gada, pragmatiskā veidā ir izvirzījusi sešus kritērijus muzejisku priekšmetu atasei ar mērķi tos muzealizēt un atstāt nākamajām paaudzēm. Šie kritēriji ir priekšmeta izgatavošanas biežums, novatorisms, tipiskums, atraktivitāte (priekšmetiem, kas saistīti ar kādu noteiktu cilvēku vai notikumu), savdabība, forma vai ārējais izskats.<sup>30</sup>

Ir grūti būt objektīvam, atlases vidē sastopoties ar priekšmetu kopumu. Protams, svētuma, estētikas, iespaidīguma, pirmizdevuma, dīvainības, eksotikas, retuma, unikalitātes principi, kas bija pamatarguments, veidojot baznīcu dārgumu kolekcijas un bieži vien saglabājušies arī privāto kolekciju veidošanā, šajā gadījumā ir aizstāti ar citiem principiem, lai gan ne visai precīziem. Ja daži muzeologi uzskata šos kritērijus par objektīviem, Valdisia Russio konstatējis, ka tiem ir stipri mainīgs raksturs. Lai priekšmets tiktu atlasīts, tam ir jābūt apveltītam ar liecinieka vērtību (liecināšana) un izglītošanas vērtību (dokumentalitāte), abas šīs vērtības ir saistītas ar ļoti dažādu kontekstu. Krājuma papildināšana ir atkarīga no cilvēka, tāpēc tā vienmēr nesīs ko jaunu gan cilvēces evolūcijai, gan muzejam. Arī katrs muzejs muzealizāciju veiks atšķirīgi - "krājuma papildināšanas kritēriji sajaucas ar muzealizācijas kritērijiem; tie ir mainīgi un tiek pielietoti atkarībā no konjunktūras."<sup>31</sup> Šai ziņā Matilde Belēga (Mathilde Bellaigue) (un viss Jaunās muzeoloģijas strāvojums) aizstāv iedrošinošu un elastīgu attieksmi pret krājuma papildināšanu, pretstatā uzskatam par komplektēšanu kā sistemātisku un voluntāru operāciju.<sup>32</sup>

Analogai pieejai jābūt pret muzealizējamiem priekšmetiem. No brīža, kad priekšmets tiek nošķirts no iepriekšējā konteksta, ir iespējami dažādi nelieli, bet tomēr zaudējumi. Kādu informācijas daļu vajadzētu muzealizēt? Peters van Menšs savā disertācijā min trīs informācijas veidus, ko vajadzētu vākt par priekšmetu. Tā ir informācija par priekšmeta strukturālo vai fizisko identitāti (piemēram, saistība ar citiem priekšmetiem kā komplekta sastāvdaļai, izveidošanas tehnika, pamata morfoloģija utt.), funkcionālo identitāti (dažādās priekšmeta lietošanas funkcijas) un kontekstuālo identitāti (attieciības ar savu apkārtni vai kontekstu).<sup>33</sup> Viņš ir

<sup>30</sup> 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.

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

<sup>32</sup> BELLAIGUE M., Dérisoire et essentiel : l'objet ethnographique, *Icofom Study Series*, 6, 1984, p. 79-86; également repris dans *Muséologie et ethnologie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 272-278. Turpretī Strānskis muzealizāciju redz kā objektīvu darbību, kas balstīta uz priekšmetam piemītošo muzealitāti brīdī, kad muzeālā vērtība prasa to izņemt no sava dabiskā konteksta. Lai objektīvi redzētu šo vērtību, ir jāatklāj zināma realitātes daļa, kurā atrodas muzealizējama priekšmets; jāidentificē elementi, kuros ietverta šīs realitātes pamatinformācija; jāizvērtē šie elementi mūsdienu kultūras pamatvērtību gaismā; jāierauga jaunas kultūras realitātes veidošanas potenciāls un spēja būt par realitātes lieciniekiem. Strānskis uzskata, ka izvērtēšana balstās mūsdienu kultūras vērtību izpratnē; muzealitāte evolucionē kopā ar cilvēces attīstību. *Op.Cit.*, p. 40.

<sup>33</sup> VAN MENSCH P., *Op. Cit.*, p. 125.

novērojis, ka atlases procesā ļoti reti tiek ietvertas visas šīs identitātes. Piemēram, dabas muzejos pie mugurkaulnieku kolekcijas bieži vien atceras tikai par dzīvnieku uzbūves struktūru (par ādu un kauliem). Tikai pēdējā laikā tiek vākta informācija par priekšmetu funkcionalitāti – parasti muzejos tiem nav nekādas funkcijas. Un, ja arī ieinteresējas par priekšmeta funkcionalitāti, tad parasti aprobežojas ar interesi par sākotnējo funkciju, bet ļoti reti par tālāko priekšmeta izmantošanas laiku.

### **Tagadnes muzealizācija un tās nākotne**

Muzealizācija parasti muzejos ir visbūtiskākais process. Reiz uzsākts, muzealizācijas darbs var turpināties mūžīgi; populārs ir krājuma glabātāju uzskats, ka "muzejs, kurš nepapildinās, ir miris muzejs."

Muzealizācija, kas saistīta ar tezaurēšanu un institucionalizēšanu, dod iespēju šim darbam turpināties ilgstoši, tā ļaujot papildināt kolekcijas. Īpaši šī tendence vērojama kopš starpkaru perioda (pirmais un otrais pasaules karš), kad muzeja priekšmeti tiek eksponēti atlases kārtībā (tas rada nepieciešamību pēc papildu krātuvēm, kur priekšmetus izvietot). Ir zināms, ka lielās dabas priekšmetu kolekcijās dažkārt ir vairāk nekā 5 miljoni paraugu, ka etnogrāfijas un arheoloģijas kolekcijās mēdz būt pat miljons priekšmetu, no kuriem tikai niecīgs procents (dažkārt mazāk par 1%) tiek parādīts apmeklētājiem.

Bet īpašākais fenomens, ko izraisa muzealizācija, nav vis lielu institūciju rašanās, bet gan kolekciju daudzveidības pieaugums. Atzīstot aktīvu krājuma komplektēšanu, mazāk uzmanības tiek veltīts kontemplācijai par pagātni, bet notiek intensīvs darbs, dokumentējot tagadni (kā *Samdoks*). Tāad muzealizējams kļūst viss, visam piemīt potenciāls sniegt informāciju par realitāti, tas, starp citu, ir dažādu jaunu muzeju dibinātāju pamatarguments. Aleksandrs Vialats (Alexandre Vialatte) pirms pusgadsimta zobošanās par Marsakas jaunkundžu muzeju (Musée des demoiselles de Marsac), kurš sastāvēja no ikdienas lietām un kur viss, sākot no piecu franku biļetes līdz diplomam par māļputnu kopšanu, bija rūpīgi anotēts un novietots zem stikla kupola.<sup>34</sup>

Šo muzealizēšanas tendenci analizējis arī Žaks Ainārs (Jacques Heinard) Neišateles sulīgajā ekspozīcijā, kur ievietošanu vitrīnā nenosaka tikai un vienīgi ekspozīcijas koncepcija, kam jāizceļ priekšmeta vērtība un nozīmība (to ir konstatējis arī Marsels Dišamps (Marcel Duchamp)), bet arī fakts, ka priekšmets atrodas muzeja krājumā. Stīvens Veils (Stephen Weil) reiz, iedomājoties hipotētisku Nacionālo Zobu bakstāmo muzeju, kur glabājas ievērojamākie zobu bakstāmie no visas pasaules, vai Žans Kapārs (Jean Capart), aprakstot kādu gluži neticamu bikšu pogu kolekcionāra karjeru<sup>35</sup>, kas sava mūža beigās vēlas dāvināt savu kolekciju muzejam, kariķētā veidā runājis par risku, kāds saistīts ar arvien plašāku, visas cilvēku dzīves sfēras aptverošu muzealizāciju.

Šis augošais muzealizācijas fenomens ir saprotams tikai pārprodukcijas un patērēšanas sabiedrības kontekstā, kas darbojas pilnīgi atšķirīgi, salīdzinot ar

---

<sup>34</sup> VIALATTE A., Un musée de l'objet quelconque, in *Chroniques*, 1952 ; repris dans DAGOGNET F., *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 143-148.

<sup>35</sup> WEIL S., *Rethinking the Museum and other Meditations*, Washington, Smithsonian Institution, 1990 CAPART J., *Le collectionneur*, Liège, G. Thone, 1938. Žans Kapārs nevarēja iedomāties, ka tiks radīts speciāls termins, lai apzīmētu pogu kolekciju: fibulanomistofilija (la fibulanomistophilie)

citām civilizācijām, kurās noliegtajiem priekšmetiem pienāca gals vai arī jauns lietošanas cikls.<sup>36</sup>

Protams, zināmu informāciju nes arī pogu, zobu bakstāmo vai jebkādu citu priekšmetu kolekcijas, lai cik nenozīmīgas tās būtu. Problēmu rada šo kolekciju apsaimniekošanas un glabāšanas izmaksas, jo šādas kolekcijas aug neticamā ātrumā. Ja arī dažas politikas iniciatīvas eksistē vai ja dažviet pieļauj iespēju atbrīvoties no zināma daudzuma priekšmetu, tas tomēr nav atļauts latīņu zemēs un tiek praktizēts tikai pie anglosakšiem ar *deaccessioning* jeb atsavināšanas procesa palīdzību, kad priekšmeti tiek izņemti no muzeja uzskaites, tomēr kopējā problēma joprojām pastāv.<sup>37</sup>

Šie un citi jautājumi (šedevri, viltojumi un kopijas, jautājumi par prezentēšanu, pedagoģiskie aspekti, restaurācija utt.), kas paliek ārpus muzealizēšanas procesa, ir Mariemonas karaliskā muzeja zinātniskā kataloga objekts, kur katrs autors parāda kādu aktīvās muzealizēšanas šķautni un pauž viedokli par to, kā tā varētu tikt īstenota zinātniskas institūcijas darbā.

## **AIZSARGĀŠANA BEZ MUZEALIZĒŠANAS**

Vairāku gadu laikā ir bijuši mēģinājumi noskaidrot, kā priekšmeta aizsargāšanu veikt bez tā fiziskas tezaurēšanas. Šai gadījumā nav domāta muzealizēšana un muzeālijas, bet muzejiski priekšmeti, kas tiek patrimonizēti.

### **Piemineklis un priekšmets kā kultūras mantojums**

Ir priekšmeti, kurus var prezentēt *in situ* - savā izcelsmes vidē - un ir priekšmeti, kurus var šķirt no ierastās vides - prezentācija *ex situ*. Pirmā pieeja galvenokārt tiek pielietota nekustamo objektu gadījumos: pilis, dabas vai kultūras pieminekļi, kompleksi, kas iekļauti pasaules kultūras mantojuma sarakstā, vienmēr ir ļoti nozīmīgi eksemplāri, kas nekad (vai praktiski nekad) nav izkustināti no savas sākotnējās vietas, kā, piemēram, brāļu Van Eiku (Van Eyck) *Mistiskais jērs*, kura liktenis ir bijis samērā trauksmais, joprojām tiek glabāts, un to ir iespējams aplūkot Ģentes Sv.Bavona katedrālē. Lai gan šis darbs šobrīd ir zaudējis savu reliģisko funkciju un katedrālē ir eksponēts līdzīgi kā muzejā, tomēr šai gadījumā nevaram runāt par kolekciju (šis ir vienīgais eksponētais priekšmets). Daži ievērojami priekšmeti tiek eksponēti īpašā norobežojumā klasiskā muzeja stilā, kaut arī tie nav kāda muzeja krājuma sastāvdaļa. Tie parasti ir ļoti liela izmēra objekti, piemēram, kuģi, tādas panorāmas gleznas kā Vaterlo kaujas skats, kas tiek glabāta un prezentēta uz vietas (kaujas laukā) speciāli tai uzceltā un iekārtotā novietnē. Šos priekšmetus varētu kvalificēt kā pieminekļus, tie tiek eksponēti individuāli, nevis kādā kompozīcijā. Termins „piemineklis” apzīmē kādas lietas mūžīgas piemiņas glabāšanu. Kopš 17. gadsimta par pieminekli tika sauktas ievērojamu pagātnes pārstāvju mirstīgās atliekas, bet Franču revolūcijas laikā parādījās vārdu salikums *vēstures piemineklis*. Ja kādu pieminekli nav iespējams aizsargāt *in situ*, tam jānonāk *in*

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

<sup>37</sup> Daži autori, piemēram, Tomislavs Šola iestājas par tādu atlases metožu pielietošanu, kādas izmanto arhīvi, kas nodala priekšmetus ar pagaidu glabāšanas nozīmi no tiem, kas glabājami ilgāk, un tikai tos ieraksta inventāra sarakstos. 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.

*fondo*, tas nozīmē, muzejā.<sup>38</sup> Visbeidzot, atgādinājums no Didro un Alembēra *Enciklopēdijas*, ka piemineklis ir pārsvarā arhitektūras vai tēlniecības darbs, kam ir jāsaglabā ievērojamu cilvēku vai notikumu piemiņa. Aloisa Rīgla (Alois Riegl) veidotajām piemiņas vietām un arhitektūras darbiem to vēsturiskās un mākslinieciskās kvalitātes dēļ kā vieniem no pirmajiem tika piešķirts pieminekļa statuss.<sup>39</sup> Atšķirībā no muzeja, arhīva un bibliotēkas, domājot par pieminekli, mēs iedomājamies kaut ko individuālu. Pieminekļus nekolekcionē pat, ja dažos gadījumos tā šķiet, piemēram, Aleksandra Lenuāra (Alexandre Lenoir) Francijas revolūcijas laikā veidotais Franču pieminekļu muzejs (Musée des Monuments français). Galvenokārt rakstītā, dažkārt mulāžu veidā pieminekļi var tikt tezaurēti (ši brīža aktualitāte ir Violē-le-Dika (Viollet-le-Duc) iecerētais Franču pieminekļu muzejs). Lielie sējumi, kā *Ēģiptes un Nūbijas pieminekļi* (Šampolions, 1844) vai *Franču monarhijas pieminekļi* (Montfukons, 1729-1733), šiem ansambļiem, kas ir saglabāti *in situ*, dod unikālu tezaurēšanas iespēju. Bernārs Delošs (Bernard Deloche) šādus izpētes darbus nosauc par virtuālajiem muzejiem, tos iekļaujot kopējā pasaules muzealizācijas projektā.

Jebkura mantota, no paaudzes paaudzei nodota lieta, kas raksturo kādas ģimenes kultūras mantojumu (gan juridiskā, gan vēsturiskā nozīmē), to arī tuvina pieminekļa principam, kaut gan tas nav darīts ar nodomu. Varētu runāt par privātās lietošanas pieminekli vai *kultūras mantojuma priekšmetu* (*objet patrimonial*). Tas varētu būt kāds dokuments (harta, īpašumtiesības apliecinošs dokuments), bet tāpat arī priekšmets, kas piederējis kādam sencim tuvākā vai tālākā senatnē (talismans, ierocis, reliģisks simbols, grāmata...). Šajā stadijā nevaram runāt par kolekciju – jo priekšmeti netiek vākti mērķtiecīgi – tomēr tos var uzlūkot kā patrimonizētus, jo tie tiek saglabāti: atlasīti, šķirti no sava iepriekšējā konteksta, izrādīti citiem.

Šajā kategorijā kultūras mantojuma funkcionēšanā iekļaujas arī ekomuzeji. Viens no ekomuzeju pamatprincipiem balstās uz apziņu par kopienas kopējo kultūras mantojumu, katram paliekot sava īpašuma saimniekam. Šādā skatījumā ekomuzeja ēkas var arī nepiederēt muzejam, bet muzeja rīcībā var būt reģistrs par atsevišķiem cilvēkiem piederošiem priekšmetiem, kuri var tikt eksponēti muzeja veidotajās izstādēs.<sup>40</sup> Šādā gadījumā patrimonizācija notiek autentisku liecinieku klātbūtnē, neizjaucot sākotnējo kontekstu.

### **Virtuālais muzejs un muzejs bez materiāla krājuma**

Šis tezaurēšanas veids ir vecāks nekā zinātniskās kolekcijas. 1550.gadā (tātad piecpadsmit gadu pirms Kviceberga) iznāca Džulio Kamillo (Giulio Camillo) *Memuāru teātris* (*Theatre de la memoire*) - darbs, kas pēc atstātajiem manuskriptiem tika publicēts sešus gadus pēc autora nāves.<sup>41</sup> Kamillo savā teātrī neizstāda nevienu priekšmetu, ja nu vienīgi dažus emblēmiskus (*emblemata*) zīmējumus. Pats teātra projekts ir enciklopēdisks. Kvicebergs to traktē kā muzeju. Šis muzejs, tāpat kā Kviceberga teorija, cenšas aizsargāt cilvēces zināšanu kopumu. Kamillo ar savu teātri iesaistās saglabāšanas procesā, kaut arī viņam nepieder reāls krājums. Itāļu zinātnieks būtībā balstās uz memuāru mākslu jeb mnemoniku.<sup>42</sup> Mnemonika ir retorikas pamataspekts, kuras tradīcija iestiepjas

<sup>38</sup> DESVALLEES A., *Op. cit.*

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

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

<sup>41</sup> CAMILLO G., *Le théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001.

<sup>42</sup> YATES F., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

pirmssokrāta laikā. Kādā ar arhitektūras tematiku saistītā aploksnē autors ir ievietojis zīmējumus, kas viņam ļauj vienā mirklī atsaukt atmiņā visas uzkrātās zināšanas un līdz ar to spēju spriest par visām tēmām.

Kamillo projekts un ideālo zīmējumu izmantošana tuvina viņu Platona tradīcijai un renesanses hermētiķu kustībām (*Marsile Ficin, Pic de la Mirandole*). Teātris pretendē uz „mākslīgi radītas dvēseles” statusu, dodot iespēju aptvert visas zināšanas. Tātad reālie priekšmeti irniecība zināšanu un ideju priekšā un tiem šajā teātrī nav vietas. Kamillo projekts pašos pamatos ir atšķirīgs no Kviceberga projekta. Lai gan Antverpenes ārsts sevi uzskata par Kamillo sekotāju, tomēr viņš neiedziļinās sajūtu pasaulē. *Inscriptiones* lappusēs ir runāts par brīnumainām un neparastām lietām, tomēr tām nav jārada asociācijas vēl ar citām idejām un tām nav saistības ar memuāru mākslu. Viņš raksta par priekšmetiem visā to brutālajā materialitātē, nevis par mentāliem vai ideāliem attēliem.

Kamillo ir starp tiem, kas par saglabāšanas nosacījumiem uzskata atlasī, tezaurēšanu un faktu prezentāciju, bet ne atšķiršanu no sākotnējā konteksta, jo viņš kolekcionē tikai priekšmetu idejas, nevis pašus priekšmetus. Šo tradīciju savā laikā atbalstīja daudzi – Ravisius Tekstors (Ravisius Textor), Teodors Cvingers (Theodore Zwinger) un Konrāds Gesners (Conrad Gessner), publicējot garus faktu un vietu uzskaitījumus, kas dažkārt bija strukturēti kategorijās.<sup>43</sup> Memuāru māksla, kas aizsargā idejas, sasaucas ar Platona, Aristoteļa, Cicerona un Svētā Augustīna idejām: viņi, balstoties uz domām un iekšējām pārdomām, veido filozofiskās idejas. Šī saglabāšanas forma neatzīst sistēmismu, kas, ieviešot zināmu kārtību, liktu aizmirst idejas. Šīs tradīcijas pamatā ir nepieciešamība priekšmetam raisīt domas.

Renesanses *museum* izaug gan no Kamillo gan Kviceberga uzskatiem. Par to liecina atšķirīgās krājuma glabāšanas pieejas. Ir daudzas priekšmetu kolekcijas (retumu kabinetī), kas tiek uzskatīti par muzejiem, bet ir arī cita priekšmetu saglabāšanas forma - enciklopēdisku krājumu veidā. Tādi ir Lorenzo Legati (Lorenzo Legati) *Musei Poetiarum* (1688), Mabijona un Žermēna (Mabillon et Germain) *Museum Hermeticum* (1678) vai *Museum Italicum* (1687-1689). Tāpat Paulo Džovio (Paolo Giovio) ir ietekmējies savā *museaeum* ne tikai no kolekcionāriem, veidojot savu valstsvīru, priesteru un aktieru portretu kolekciju, bet arī no „ievērojamu cilvēku slavas dziesmas”, kuru viņš rediģēja 1546.gadā. Īpaši tas sajūtams viņam piederošajā Komās pils zālē, kur visas sienas noklātas ar gleznojumiem, kas attēlo Apolonu un viņa deviņas mūzas. Viņa portretu kolekcijai ir virtuāls raksturs, tajā visas gleznas ir viena izmēra un lielākā daļa no tām – kopijas, tādējādi piešķirot šai kolekcijai divējādu nozīmi - tā daļēji līdzinās iespīestam katalogam, daļēji reālai gleznu kolekcijai.

Grāmatas formā termins muzejs tiks lietots vēl ļoti ilgi (līdz mūsu dienām), kā to raksta Bernārs Delošs savā rakstā par *Vācu muzeju* (*Deutsches Museums*) 18.gadsimtā, *Ģimenes muzeju* (*Musee des familles*) Francijā 19.gadsimtā un par Andrē Malrū *Iedomu teātri* (*Musee imaginaire*).

Mūsdienu datu bāzes, kas publicētas internetā, dažkārt tiek kvalificētas kā *virtuālais muzejs*, kas būtībā ir pieminētā patrimonizācijas principa evolūcija. Tur, tāpat kā Kamillo teātrī, priekšmeti tiek atlasīti, tos nešķirot no konteksta, bet paņemot kādu daļu informācijas skaidrojumu, zīmējumu, gravīru vai fotogrāfiju veidā. Pēc tam priekšmeti tiek tezaurēti un, visbeidzot, prezentēti publikai. Daži

<sup>43</sup> FALGUIERES P., *La chambre des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

no šiem projektiem var dot nopietnu zinātnisku ieguldījumu un, tā kā tos parasti finansē solīdas institūcijas, tiem var būt arī ilglaicības garantija. Vienīgā atšķirība starp šiem patrimonizētajiem priekšmetiem un muzealizētajiem priekšmetiem ir autentiskā priekšmeta klātbūtne vai izstrūkums.

### **Pasaules muzealizācija**

Vai muzeji rakstītā un digitalizētā veidā ar laiku varētu aizstāt klasiskos muzejus? Jautājums šķiet gandrīz absurds - bez liela riska kļūdīties var apgalvot, ka ir ļoti maz ticams, ka jaunās digitālās iespējas vai internetā apmeklējamie virtuālie muzeji varētu būtiski ietekmēt muzejus un to krājumu attīstību. Agrāk apgalvoja, ka informātikas rezultātā samazināsies papīra patēriņš, taču nekad nav ticis iespiests tik daudz tekstu kā šajā laikā.

Ir skaidrs, ka ilgākā laika periodā daļa muzeju izzudīs; kāda pasaules kultūras mantojuma nozīmīga daļa būs gājusi bojā vai saglabās kontekstu drupu un atlieku veidā.

Šodien mēs uzskatām, ka muzejs ir vienīgā vieta, kur saglabāt autentiskus realitātes priekšmetus, taču nav teikts, ka vienmēr dominēs šis neapšaubāmi rietumnieciskais princips. Aziātiskās, afrikāniskās un amerikāniskās ietekmes rezultātā varētu attīstīties jaunas koncepcijas. Iespējams, ka mainīsies viedoklis par priekšmetu lomu apkārtējās pasaules uztverē un aizsardzībā. Cilvēku darbības horizonti tehnoloģiskās attīstības rezultātā ir izpletušies, un mēs tiecamies izmantot pat citas planētas, skatījums uz priekšmetiem kļūst aizvien pastarpinātāks - starpnieka lomu veic attēls. Laiks, ko pavadām pie datora ekrāna, bet jo īpaši pie televizora, arvien vairāk nosaka mūsu pasaules uztveri.

Nemaz nerunājot par programmu saturu, arī pati skatīšanās caur „mazo lodziņu” dod spēcīgu triecienu mūsu attiecībām ar pasauli: attēlu pārpilnība, to nerimstošā plūsma un pārklāšanās; ilūzija par visa pārredzamību; turklāt attēlu atlase ir ļoti stingra - visplatākais kameras leņķis šķiet niecīgs, salīdzinājumā ar mūsu redzes iespējām. Garām slīdošie attēli no visas pasaules rada iespaidu par reālās pasaules pazīšanu, bet tie izrādās maldi, līdzko mēs realitātē ieraugām (*de visu*) priekšmetus.

Šī ietekme, ko nosaka mūsu redzes uztvere, izmaina arī attiecības ar citiem medijiem. Pieaugušais, kas daļu savas dzīves pavadījis pie televizora, priekšmetu vairs neuztver tāpat kā cilvēks, kas no televīzijas bijis izolēts. „Aktualitāšu nomocītais *homo televidens* - *homo sapiens* pēctecis ir transā, aktualitātes viņam nozīmē nervozitāti, transu, māniju, netikumu, un drīz viņu interesē tikai mākslas darbi, kas saistīti ar kādu ikdienas notikumu. Lai valdzinātu mūžīgais, tam ir jāuzliek laicīgā maska.”<sup>44</sup> Iespējams, ka tieši šajā līmenī izšķiras muzeoloģisko institūciju liktenis - jo patrimonizācija kā kulturāla darbība ir senāka un dziļāk iesakņojusies humānajā apziņā nekā muzealizācija. Vai sekošana attēliem rada vēlēšanos aizmirst? Televīzija tiecas iemūžināt faktus, un tās darbība centrējas uz brīnumainā un iespaidīgā atklāsmi, tās ir tās pašas mnemonikas metodes, ar kurām sastapāties Cicerona laikā. Nezinātniski strukturēts pārsteidzošais un neparastais bija atrodams arī vēlīnās Renesanses retumu kabinetos un *Musee des familles* un *Magasin pittoresque* rakstos 19. gadsimtā. Šajā stadijā ir grūti secināt, vai televīzija varētu būt alternatīva muzejos veiktajam zinātniskās izpētes un sistemātiskam realitātes dokumentēšanas darbam, kā rezultātā muzeji varētu kļūt nevajadzīgi.

---

<sup>44</sup> BAZIN G., *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967, p. 277.

Pagaidām apmierināsimies ar to, ka plašas profesionāļu un zinātnieku paaudzes kopā ar aktuālo televīzijas procesu veic vērienīgu mūsu ikdienas dzīves muzealizācijas operāciju.