

OCENE IN POROČILA  
Book Reviews and Reports

*Monika Osvald, Ljubljana*

387 D. C. AMBROGIO E AGOSTINO.  
LE SORGENTI DELL'EUROPA

Razstava: Milano, Museo Diocesano, Chiostrri di Sant'Eustorgio,  
8. 12. 2003–2. 5. 2004.

Razstavni katalog in priložnostna študija:

*387 d. C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, ed. Paolo Pasini, Milano: Edizioni Olivares, 2003, pp. 556; Luigi CRIVELLI, *Ambrogio e Agostino. Il significato di un incontro*, Milano: Edizioni Olivares 2003, pp. 82.

Milansko razstavo, ki je sovpadla s 1650. obletnico Avguštinovega rojstva, je v prostorih Nadškofijskega muzeja (Museo Diocesano di Milano) postavil kustos Paolo Pasini, in sicer po idejni zasnovi Marca Garzonija in Ermanna A. Arslana. Na ogled je bilo preko štiristo predmetov, ki so zastopali skorajda vse zvrsti antičnega likovnega snovanja.

Ključ do razumevanja razstave je bila že sama planimetrija postavitev. Čeprav so bili razstavni predmeti razvrščeni v dva, pravokotno sekajoča se hodnika samostana sv. Evstorgija, so snovalci dani tloris nadgradili z vsebinsko poanto. Na sečišče krakov, ki je bilo obenem začetna točka razstavne poti, so postavili rekonstrukcijo krstilnika milanskega baptisterija San Giovanni ad Fontes. Razstava je torej izhajala iz dramskega zapleta, enkratnega in subjektivnega dogodka, milanskega srečanja med Avguštinom in Ambrožem, ki je imelo daljnosežne posledice: ne le Avguštinov krst na veliko noč leta 387, ampak zlasti njegovo pastoralno delo v severni Afriki in filozofsko teološke spise, ki so vplivali celo na likovno umetnost. Vertikalni krak razstavne poti je tako predstavil oba protagonista in njune življenjske poti vse do znamenitega dogodka. Toda odlika razstave je bila zlasti v njenem horizontalnem traktu. Dramatsko zasnovano srečanje, *hic et nunc* aristotelovske poetike, je bilo umeščeno v širši kontekst 4. stoletja. Topografsko, zgodovinsko in duhovno okolje Avguštinove Afrike, Ambroževe Germanije in poznoantičnega Milana so bili nazorno prikazani ne le s smiselnimi didaskaličnimi teksti, zemljevidi in rekonstrukcijami, ampak zlasti s številnimi umetnostnimi predmeti najvišje kvalitete, ki jih stroka prepoznava kot mojstrovine poznoantične in starokrščanske umetnosti in ki so kot kanonska dela prezentirani v vseh pomembnejših pregledih obravnavanega obdobja.

V geografski pojem Afrika je bilo v Avguštinovem času zajetih šest prokonzularnih provinc; od vzhoda proti zahodu so si sledile Tripolitaniya,

*Byzacena*, Prokonzularna Afrika, Numidija in dve Mavretaniji. Avguštín se je rodil leta 354 v numidijskem Tagastu (danes Souk Ahras v Alžiriji); po osnovni izobrazbi v bližnji Madavri je nadaljeval s študijem retorike v Kartagini; tu je tudi poučeval, dokler se ni v želji po »večjem zaslužku in ugledu« leta 383 preselil v Rim, kjer je odprl svojo privatno šolo. V Kartagini, prestolnici Prokonzularne Afrike, ki je v začetku 5. stoletja štela 300.000 prebivalcev, so prvi monumentalni krščanski objekt, t. i. *Basilico Restituto*, ki je po tlorisu sorodna sočasni oglejski baziliki, postavili konec 4. stoletja. Nekoliko mlajša *Basilica Maiorum* (prva omemba sega v leto 418) se je ponašala z relikvijami sv. Perpetue in Felicite. Severna Afrika je v tem času oskrbovala celotno Sredozemlje z odličnimi keramičnimi izdelki – med eksponati so bile izpostavljene zlasti precizno izdelane oljenke z dodelanimi krščanskimi motivi, ki v posameznih primerih tvorijo že prave ikonografske cikle.

Ambrož se je rodil leta 334 (?) v Trieru (Avgusta Treverov), ki je bil tedaj prestolnica t. i. Prve Belgike, ene od štirih provinc, ki so po Dioklecijanovih reformah tvorile Germanijo (poleg omenjene še Spodnja in Gornja Germanija ter Druga Retija). Trier je po reformah v času tetraarhov postal ena od štirih prestolnic administrativno razdeljenega imperija. Prisotnost cesarskega dvora v mestu je odločno vplivala na njegov razcvet: spomeniki so obče znani, omenimo le še danes stoječi Porto Nigro in Baziliko iz Konstantinovega časa s polkrožno apsidó, okrašeno v tehniki *opus sectile*. Najverjetneje je bila Helena, Konstantinova mati, naročnica razkošne palače (locirane severno od omenjene bazilike), ki je v 4. stoletju postala prvi krščanski kulturni prostor znotraj mestnega obzidja. Razkošje cesarskega mesta je bilo na razstavi nakazano s steklarskimi izdelki, ki so danes večinoma hranjeni v Römisch-Germanisches Museumu v Kölnu (npr. znamenita *Čaša z delfini* iz prve polovice (?) 4. stoletja) in ki so nastali kot cenejši nadomestek za srebrno namizno posodje z vdelanimi dragocenimi kamni.

Legenda, kako je bil Ambrož leta 374 imenovan za milanskega škofa, je znana, zato je na tem mestu ne bomo obnavljali; manj pa je razširjeno vedenje, da je Ambroževa zavzetost pri izgradnji novih cerkva v Milanu primerljiva le s Konstantinovo vnemo v Rimu. Tako je leta 379 milanski škof začel z gradnjo štirih bazilik, ki jih je premišljeno lociral ob *cardo* in *decumanus*, nekoliko izven mestnega obzidja. S tem je bil v mestni tloris vrisan križ in vsakega od krakov je, kot v sočasni zlatarski umetnosti, krasila dragocena gema – krščanska bazilika: *Basilica Virginum* (Sv. Semplicijan) na severu in njej nasproti *Basilica Apostolorum* (Sv. Nazarij), na zahodu *Basilica Martyrum* (Sv. Ambrož) in sv. Dionizij na vzhodu.

Toda 4. stoletja ni zaznamoval le vzpon krščanstva, ki si je sprva pridobilo državljansko pravico, sčasoma pa se je oblikovalo v državno vero. Odlični predstavniki rimske aristokracije so novo vero sprejeli le izjemoma, večina senatorskega stanu se je trdoživo oklepala poganske tradicije. Na najvišji ravni je poskusil poganstvo obuditi cesar Julijan Apostata (360–363), podobne revita-

lizacije pa zasledimo v različnih okoljih tedanje vladajoče družbe. Eden od primerov se je ravno zaradi vehementnega posega milanskega škofa Ambroža ohranil v kolektivnem spominu. Rimski mestni prefekt Simah je leta 384 naslovil pisno prošnjo na cesarja Valentinijana II. V imenu senatorske aristokracije se je zavzemal, da bi v rimsko Kurijo ponovno postavili oltar s kipom Viktorije, ki ga je dve leti pred tem dal odstraniti cesar Gracijan. Šlo je za znamenito krilato Viktorijo s klipejem kreposti, ki sta jo senat in rimski narod posvetila prvemu rimskemu *princepsu* Oktavijanu ob njegovem preimenovanju v Avgusta leta 27 pr. Kr. Ta letnica velja za rojstni datum rimskega imperija. Novo obliko vladavine so pospremile primerne insignije: lovorjevi drevesi in hrastova krona pred vhomom v Avgustovo domovanje na Palatinu ter že omenjena Viktorija v Kuriji. Nove insignije so sčasoma prerastle avgustejske konotacije in postale so simbol triumfalne rimske države, ki je seveda temeljila na poganskih vrednotah. Simah se je torej obrnil na mladega cesarja, toda na dvoru je z vso avtoriteto posredoval škof Ambrož in prefektova prošnja je bila zavržena. Znamenita disputa med Simahom in Ambrožem se je v historiografiji ohranila kot zadnji organizirani poskus, da bi si stara, rimska religiozna tradicija ponovno priborila vsaj del privilegijev, ki so bili nekdanj — kljub poplavi vzhodne religiozne ponudbe — samoumevni.

Disputa med Simahom in Ambrožem je nazorna ilustracija tedanjega duhovnega stanja in konfliktnosti dobe, ki se izraža tudi v likovni ustvarjalnosti. Na razstavi je bil dualizem pozicij lepo razviden iz kontrasta med starokrščanskimi sarkofagi in poznoantičnimi diptihi. Slednji so bili privilegirani medij samopredstavitve poganske aristokracije; na ogled so bili postavljeni skorajda vsi ohranjeni slonokoščeni primerki s tradicionalno rimsko vsebino. Omenimo le najpomembnejše: krili tako imenovanega *Diptiha Nikomahov* (Paris, Musée de Cluny) in *Simahov* (London, Victoria and Albert Museum), *Diptih Lampadijcev* (Brescia, Museo della città), *Simahov diptih* z motivom konsekracije rimskega cesarja, najverjetneje Julijana Apostate (London, British Museum).

Milanska razstava ni bila namenjena le ohranjanju spomina in izobraževanju publike, ampak je hotela poseči na širše družbeno področje. Na univerzi Cattolici, ki je tako rekoč soseda Nadškofijskega muzeja, aktivno spremljajo polemike ob oblikovanju nove evropske ustave. Razstava je tako bila poskus, kako na ne preveč prikrit način predati sporočilo o krščanskih temeljih širšega evropskega prostora, ki po milanskem videnju (to temelji na vsakdanji realnosti metropole) vključuje celotni sredozemski bazen nekdanjega rimskega imperija. Toda, ker je razstavo organizirala in finančno podprla cerkvena ustanova, aktualizacija ne moti, saj je jasno izražena in noče na obiskovalca vplivati kot subliminalno sporočilo.

Letošnja razstava ni bila zasnovana tako širokopotezno in celovito kot njena predhodnica leta 1990, ki je predstavila Milano kot eno od prestolnic rimskega imperija (*Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.c.*, Milano, 24

gennaio – 22 aprile 1990, s spremljajočim katalogom) in ki je prikazala arheološko podobo širšega področja severne Italije na najvišji znanstveni ravni (vseposod citirani akti simpozija *Milano capitale dell'Impero. Felix Temporis Reparatio*, Atti del convegno archeologico internazionale, Milano, 8–11 marzo 1990, ur. Gemma Sena Chiesa, Ermanna A. Arslan, Milano 1992). Toda kljub svoji komornosti je bila najnovejša milanska postavitev ne le dovršena, ampak tudi obogatena s številnimi spremljajočimi dejavnostmi, ki so dandanes nuja vsakega tovrstnega odmevnega dogodka. Po mestu so pripravili različne poti, ki so vabile obiskovalce na ogled milanskih spomenikov *in situ*, organizirane so bile raznolike delavnice za vse starostne stopnje, med predavanji pa velja izpostaviti izvajanje Gemme Sene Chiese in Fabrizia Slavazzi, profesorjev na milanski državni univerzi, z naslovom *La capsella di S. Nazaro e il Dittico di Stilicone, due capolavori del IV secolo*. Oba strokovnjaka spadata med največje poznavalce poznorimske in starokrščanske umetne obrti in pred kratkim sta gostovala v naši bližini, na petintridesetih oglejskih dnevih.

---

### *Beti Žerovec, Ljubljana*

Lidija Tavčar  
 ZGODOVINSKA KONSTITUCIJA MODERNEGA  
 MUZEJA KOT SESTAVINE SODOBNE ZAHODNE  
 CIVILIZACIJE  
 ISH, Narodna galerija, 2003, Dokumenta, pp. 280

Lidija Tavčar pregleduje in analizira različne faze razvoja in možne predhodnike na poti k modernemu muzeju, oziroma kot knjigo predstavi nekoliko komplicirani naslov, analizira zgodovinsko konstitucijo muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije. Pri tem se izraziteje osredotoča na vzgojni, izobraževalni vidik teh institucij. Knjiga je vsebinsko zelo bogata in dobro napisana, zato je z njo izziv razpravljati. Pričujoča recenzija je mišljena kot predstavitev knjige, hkrati in zlasti pa razpravljanje z napisanim. To pa se seveda, kot je pri takih rečeh pač navada, osredotoča na kritične dele, na hvalevredne, ki v knjigi vsekakor prevladujejo, pa mnogo manj.

Tavčarjeva pregled začne v antiki, kjer na kratko opredeli specifične lastnosti nekaterih tedanjih zbirk. Smelo obdela problematiko samega termina muzej, saj bi bil v svojem etimološkem pomenu lahko zavajajoč pri iskanju korenin sodobnega muzeja. Sprva je namreč *mouseion* pomenil izraz za kraj, kjer gojijo znanost, in šele mnogo kasneje se je s prevlado popularne rabe nad klasično ustalil kot termin za kraj zbiranja in hranjenja arheoloških predmetov in umetnin.

Srednji vek predstavi z zbirkami redkosti in čudes (aktualnost zbiranja umetniških predmetov se je stopnjevala proti koncu srednjega veka), ki so bile zasebne ter zaprtega značaja in cerkvenimi zakladnicami, ki so bile z nekaterimi omejitvami dostopne ljudstvu ter jim pripisuje didaktično-spektakelsko funkcijo. Osrednji del razmišljanja o srednjem veku pa je posvečen cerkvi kot srednjeveški obliki javnega muzeja. Ta ideja se zdi problematična očitno tudi sami avtorici, saj se hkrati kar večkrat omeji od nje z razlago, da gre le za retrospektivno iluzijo.

Ne glede na kritičnost do te izbire pa je treba omeniti, da v tem delu poda substencialno analizo pedagoške funkcije cerkve ob opisu ikonografske topografije v cerkveni arhitekturi in predstavitvi treh ikonografskih motivov, v katerih se lepo vidi, kako je vanje vpisana »pedagogika strahovanja« kot element pastoralne oblasti. To posebej omenjam prav zaradi samega načina obravnave, ko cerkev »zgrabi« na ideološkem nivoju in je ne obravnava le na njeni deklarativni ravni, temveč kot institucijo, ki prav s precizno programsko rabo najrazličnejših likovnih in skulpturalnih pripomočkov vernike disciplinira in usmerja v določene načine razmišljanja, ravnanja in vedenja. V naslednjih poglavjih Tavčarjevi ta dobro zastavljeni primež, na žalost zlasti ob približevanju sodobnosti vedno večkrat popusti in pristane pri deskriptivni obravnavi ali se omeji na deklarativne ravni muzeja, pri čemer povezuje med vzgojo in oblastjo v muzeju postaja vse manj vidna. »Brskanje« po muzeju je nekako blagohotnejše, s poudarki drugje, npr. pri izobraževanju v sodobnem muzeju se omeji na »tisto« izobraževanje, ki v sodobnih umetnostnih muzejih sledi ciljem muzeja in je zato predvsem izobraževanje o razstavljenih umetninah, čeprav bi prav preiskovanje muzeja in njegove vzgoje v ideološki legi dalo povednejše rezultate. Če ne bi bili muzeji takšne »ideološke troblje«, po katerih globalizirani vladajoči sloj danes komunicira svoje ideje, mar bi jih res prav sedaj tako hitro in povsod gradili?

Kritičnost do opredelitve cerkve kot muzeja pa izhaja iz tega, ker je, tudi zaradi daljše obravnave, zavajajoče, saj usmerja k idejama, da je javni muzej manj sodoben fenomen kot v resnici je in da tudi deluje bolj kohezivno kot dejansko deluje, saj je, npr. prav umetniški muzej obenem kraj razrednega ločevanja *par excellence*. Če srednjeveška cerkev likovno precej nediferencirano naslavlja svoje celotno občestvo – avtorica sama učinkovanje cerkve razlaga s pomočjo Althusserjevega koncepta interpelacije –, saj njen poziv tudi učinkuje prav s tem, da smo vsi enaki pred bogom, lahko rečemo, da muzej, denimo, po muzejskem kosu *par excellence* kot je Duchampov *Pisoar*, »pozitivno« naslavlja mnogo ožjo družbeno skupino, saj se njegovemu pozivu lahko pozitivno odzovejo le redki, medtem ko večini ostalih pove samo to (a zelo učinkovito), da nimajo pojma in da so na napačnem kraju.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Spisek načinov, kako muzej diferencira svoje občinstvo, je zelo dolg: od kreacije posebne, stroge atmosfere do svečane, narekujoče arhitekture.

Muzej se s predstavljanjem, da ima srednjeveško javno obliko, tudi predčasno iztrga privatni sferi, kamor se bo sicer po srednjem veku nazaj pomaknil tudi v naši knjigi, saj zahteva ogledovanje umetnin v javnem muzeju drugačen subjekt in drugačno zavest, ki še ne obstajata v svetu pravic po rojstvu. Ni še kultiviranega svobodnega meščana, ki bi obiskoval muzej in se, med drugim, »vdajal« prejšnjemu prikritemu družbenemu ločevanju, kakršnega ta omogoča, in ni še oblasti, ki bi delovala po takšnih aparatih.

Za obdobja od renesanse do danes kot ključno analitsko oporo Tavčarjeva (povzeto po Hooper-Greenhillovi) uvede Foucaultovo opredelitev epistemoloških polj določenih zgodovinskih obdobij iz njegove znamenite knjige *Besede in stvari*. V to strukturo razvrsti primere muzejev in njihovih predhodnikov, njihovo organizacijo in vsebino pa opredeli in interpretira v skladu s temi vidiki. Menim, da je dobro, da se Foucaulta pri tem ne oklepa z vso silo; v svojo analizo ne vključuje vseh vidikov določene dobe, prav tako pa že tudi v obdobju renesančne *episteme* pokaže na nekatera neujemanja med le-to in zbirkami, ki so zastavljene že enciklopedično ali po kriterijih, ki že ustrezajo zahtevam klasifikacijskega reda klasične dobe (npr. Gioviiov muzej). Ta odstopanja se kasneje še stopnjujejo.

Tavčarjeva pa ne ostaja le pri analizi po Foucaultu, temveč je izjemna kvaliteta knjige večplastnost, kjer nam v vsakem obdobju ponudi vpogled v različne segmente zbirateljske ali muzejske dejavnosti. Denimo, renesančne zbirke in zbiralce tako predstavi v smislu razlik z njihovimi srednjeveškimi predhodni-

Duchampov *Pisoar* omenjam, ker ga obravnava tudi avtorica, ki se, čeprav v 20. stoletju ni najbolj doma, temu približa s pozitivnim odnosom in željo po razumevanju, kar je v našem prostoru, če se izrecno ne ukvarjaš s tem obdobjem, silno redko in zato zelo pohvalno. Dobro zazna medsebojno vplivanje muzeja in umetnosti, a na žalost v svojem razmišljanju ne gre dalje v smeri tega odnosa, ki je, denimo, tematiziran tudi v Duchampovi gesti, temveč k razmišljanju, zakaj sploh bi ta kos sanitarne opreme nekdo imel za umetnino. Ob tem da posredno vedeti, da so edine možnosti za njen »konzum« nevredne resnega potrošnika umetnosti, ne glede na to, da imajo gledalci najpogosteje iz povsem identičnih razlogov kot jih navaja ob tem konceptualnem delu, za umetnine tudi abstraktna dela ali Mono Liso ali katerikoli umetniški predmet v muzeju, medtem ko kakršenkoli, recimo, bolj sofisticiran ali kompleksen odnos do umetnine vedno zahteva neko določeno predznanje. Tudi odnosu umetnik – muzej bi se bilo smiselno bolj posvetiti. Umetniki so namreč s svojimi (pogosto samoorganiziranimi) razstavami in projekti v 19. in 20. stoletju močno vplivali na muzej in obratno, saj je umetnost v 20. stoletju najpogosteje dobesedno narejena za razstavo, muzej. Prav tako so, poleg dejansko muzejskih pedagoginj (Eileen Hooper-Greenhill, Mary Ann Staniszewsky itd.), najinteligentnejši analitiki muzeja prav umetniki (Daniel Buren, Hans Haacke in še mnogi drugi).

ki, kjer izpostavi spremembe v usmeritvi umetniškega patronata, ki se od javnega donatorstva premika k zasebnemu mecenstvu, v odnosu do sodobne umetnosti, ki jo mecen začno estetsko vrednotiti ter tudi vključevati v zbirke in v oživljanju občutka za historično perspektivo. Tako tukaj kot skozi vsa obdobja prav tako sočasno spremlja spremembe statusa umetnika, umetnosti in umetniškega dela, s čimer ves čas tudi občutljivo zaznava kompleksni odnos med sodobno umetnostjo in njeno vključenostjo v sočasne zbirke ipd. Že na začetku omenjeni etimološki pogled na muzej in drugo sovpadajočo terminologijo dopolnjuje ves čas. Izjemno natančne in dobro umeščene so avtoričine sociološke in zgodovinske razlage in poudarki. Za razliko od običajne prakse se ne izogiba povezavi s trgom, čeprav bi je bilo lahko še več, saj so trg, zbiranje in muzej vitalno povezani.

Sicer se prav ob očitnem razcvetu zbiranja in zbirk v 16. (in deloma 17.) stoletju naveza na Foucaulta izkazuje kot izjemno plodna, saj omogoča, da so najrazličnejše oblike zbiranja in sistematizacije zbranega, ki se sodobnemu razmišljanju zdijo prej nekakšna zmeda kot urejen sistem, smiselno predstavljene in postavljene eno ob drugo. Renesančna *episteme* razvršča stvari glede na razmerja podobnosti in zbirke naj bi bile organizirane tako, da so prikazovale hierarhijo sveta, kjer naj bi bila prav podobnost med stvarmi tista, ki je »držala« ta svet skupaj. Interpretirane so v smislu reprezentiranja dveh sfer, *naturalia* in *artificialia*. V tej obliki zbirke dobijo kozmološko moč in so razumljene kot ogledalo univerzuma. Čeprav mi je razmišljanje o obdobju renesančne *episteme*, kot je najbrž razvidno, zelo všeč, je treba opomniti, da večkrat pripada Eilean Hooper-Greenhill do te mere, da ne more biti zvedeno zgolj na običajno citiranje. Morda sem prestroga, vendar je za moj okus, za samostojno avtorsko delo ta del preveč povzet po njeni knjigi *Museums and the Shaping of Knowledge*.<sup>2</sup>

V četrtem poglavju v skladu s klasično *episteme* (v grobem 17. in 18. stoletje) zbirke niso več naklonjene skritim podobnostim med objekti in vse manj tudi eksotičnemu in posebnemu. Racionalizem in sistematizacija znanja sta svoj pečat dala tudi njim in objekt je sedaj v zbirki predvsem kot del odprte serije in ne zaprtega sistema; njegova identiteta se vzpostavlja na razliki in ne na podobnosti. Umetnostne in naravoslovne zbirke gredo vedno bolj vsaka na svoje, pri čemer slikarske zbirke postanejo med kultiviranimi zbiralci po Evropi nekakšen »must«.

Tavčarjeva se vedno bolj usmerja na umetnostne zbirke. Pri tem ji zelo dobro uspeva hkratno podajanje pogleda na razvoj po Evropi in vključevanje ter interpretiranje razlik med severnimi in južnimi deželami. Natančno popiše in predstavi razvoj intenzivnega »proto-muzejskega« dogajanja, ki se v tem obdobju odvija na zelo različnih ravneh. Zbirke se »ozaveščajo«, začnejo se katalogiziranje, razstavljanje sodobne umetnosti in znameniti saloni ter v

<sup>2</sup> Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London - New York 1992.

18. stoletju muzeologija, estetika, umetnostna zgodovina. Pomembno: prične se tudi razumevanje (in izkoriščanje) muzeja kot forme, ki je avtonomna glede na zbrane predmete in jo je lahko reproducirati. Beremo o začetkih nacionalnih muzejev (prvi naj bi bil Britanski muzej leta 1753) in javnosti dejansko, čeprav morda še nekoliko obotavljajoče, odprtih muzejev. Avtorica (sicer tudi v drugih stoletjih, a v tem sploh izdatno) opozarja tudi na sočasno z muzejem povezano razmišljanje v filozofiji, npr. demokratizacijsko v okvirih francoskega materializma, na nemško estetsko misel itd.

Kot močnejšo ločnico na poti od možnih predhodnikov k današnjemu muzeju (tudi med klasično in moderno *episteme*) Tavčarjeva postavlja francosko revolucijo in muzejsko dogajanje v njenem okviru, saj naj bi se tam začel javni muzej kot dejanski prostor množičnega izobraževanja za državljane. Vse do prve svetovne vojne naj bi nato javni muzej generalno tudi ostal namenjen izobraževanju tistih, ki sicer ne bi imeli dostopa do tovrstnega kultiviranja, medtem ko se v 20. stoletju začne vesti introvertno in larpurlartistično ter je njegova izobraževalna funkcija zminimalizirana na pomoč šolam in vodenju tistih, ki to želijo.

V tem delu knjige je dogajanje dostikrat poudarjeno in interpretirano zelo svojsko. Če ostanemo pri francoski revoluciji, je ta pretirano poudarjena kot mejnik, saj na muzejskem področju ne naredi tako mogočnega preloma in so bile spremembe v smislu preoblikovanja zbirk ter njihovega odprtja javnosti nastavljene in so se dogajale že prej, čeprav jih je revolucionarna vlada v svojem okviru zares radikalno in hitro realizirala.<sup>3</sup> Kako naj si sicer razlagamo, denimo, cesarsko zbirko v dunajskem Belvederu, ki je bil javnosti odprta že leta 1781 in sistematizirana po kronologiji in pripadnosti šolam? Prav tako so se prav priprave za odprtje Louvra vlekli že dolgo prej in so bile zelo intenzivne zadnjih petnajst let pred dejanskim odprtjem, torej že v *ancien régime*.<sup>4</sup> Muzej v takšni luči, ne glede na to, da Tavčarjeva sicer vključi tudi druge plati, izpade produkt bolj revolucionarne namesto splošne razsvetljenske logike, čeprav ob premočni povezavi z revolucijo in njenimi idejami nikakor ne bi imel možnosti, da preživi in se celo množično razvija. Drugi manko tega povdarka je, da zasenči kompleksni odnos konstituiranje muzeja – konstituiranje modernih nacionalnih držav. Muzej je zaradi svoje moči »tvorjenja« identitete in pri-

<sup>3</sup> Ob takšni umestitvi dogodkov menim, da gre zopet za vpliv Hooper-Greenhillove, ki pa povezavo francoska revolucija – muzej vseeno interpretira drugače. Razlika je že v sami osnovni nastavitvi: medtem ko Tavčarjeva v Foucaultovo strukturo nalaga linearno, splošno zgodovino muzeja, Hooper-Greenhillova poskuša, čim bolj v skladu s Foucaultom, v svoj pregled vključevati disparatne primerke muzejev.

<sup>4</sup> Karsten SCHUBERT, *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2000, p. 18.



povedovanja progresivne nacionalne zgodbe pri slednjem zelo aktivno sodeloval že od začetka.

Splošni problem pa je, da je 19. (in tudi 20.) stoletje, čeprav je to, kot zapiše tudi sama, »zlata doba muzejev«, mnogo manj obdelano, razlaga pa postane ustrezno temu manj precizna in domišljena. Denimo, spremembe v načinu razstavljanja umetnosti – še v 18. stoletju obsežno in »plastično« predstavljenе – v 19. stoletju dobijo komaj za eno stran prostora. Pri tem je, grobo povedano, v transformaciji od natlačene stene k postavitvi slik v širokih razmakih in v umirjenem dekorju, kar je nekakšna skupna značilnost razstav najrazličnejših secesij ob koncu stoletja povsod po Evropi in izhaja tudi iz integracije izkušnje prodajne galerije, mnogo prevelik poudarek namenjen vlogi Josepha Marie Olbricha.

Predvsem pa se zelo razpušča že prej omenjeni »ideološki primež«. Ne le da cilja muzeja v 19. stoletju precej nereflektirano postaneta izobraževanje in bogatitev nacionalne dediščine, iz vedno plemenitejših razlogov nastajajo tudi zasebne zbirke umetnin: »Med motivi za njihov nastanek in ohranjanje sta v tem obdobju izstopala ljubezen do umetnosti in investiranje kapitala, medtem ko so bili tradicionalni motivi (razkazovanje bogastva, socialno razlikovanje, opremljanje prostorov itd.) vse manj pomembni.« (Str. 155.) Že glede na močno širjenje srednjega sloja v vseh njegovih segmentih in porajanje velikih industrialcev in velekapitala, torej izrazito družbeno migracijo iz sloja v sloj, česar ena ključnih posledic je običajno tudi prav ta, da »opremljam, razkazujem in se tako končno socialno razlikujem«, si nikakor ne morem predstavljati, po kakšnih raziskavah ali podatkih je avtorica prišla do prav teh zaključkov in to prav v tem času.<sup>5</sup>

Se pa ta nekritičnost ujema s tem, da avtorica kritične misli o muzeju (npr. Duncanove in Wallacha), sicer še naprej povzema, a imajo v njeni lastni interpretaciji muzeja vedno manj vpliva. Knjiga je tako na koncu vedno bolj kompendij, sicer zelo kvalitetnih, predstavitev različnih interpretacij muzeja in njegovih specifičnejših oblik, medtem ko »običajni« muzej, učinkom katerega smo največkrat izpostavljeni, usiha. Namesto ukvarjanja s sicer zanimivo, a očitno in že večkrat obdelano ideološkostjo nacističnega ali boljševidičnega pristopa k muzeju, pogrešam bolj osredotočeno ukvarjanje z občim, s tistim, kar nas tukaj in sedaj s strani muzejev najbolj zadeva. Prav tako procesi, za katere menim, da zajemajo muzeje v obče in dolgoročno ter zopet spravljajo na površje poniknjeno razmerje vzgoja, izobraževanje in oblast, olesenijo v nekakšen »tip« muzeja, npr. disciplinski muzej. Za razumevanje te dolgoročnosti, ki se ponekod razteza vse do danes, je ta v knjigi morda postavljen prezgodaj in kljub razpravi o iskanju

<sup>5</sup> Za razliko od tega, denimo, za antične zbiralce zapiše, da so pri njihovem zbiranju prevladovali hedonistični in snobistični motivi, da so bile njihove zbirke zunanjji znak blišča in socialne diferenciacije (p. 18).

podobnosti med muzejem in zaporom in o tem, kako se v muzejski teoriji uskladiti s Foucaultovim panopticismom, se ne izkristalizira, po mojem mnenju ključna, iz tega izhajajoča povezava med zaporom in muzejem, kjer je slednji v določenih vidikih nadomestil prvega kot nova, drugačnim razmeram prilagojena oblika razkazovanja moči, kot nova oblika nadzorovanja in discipliniranja, pri kateri se te dejavnosti vedno bolj prelagajo na področje kulture. Če sta muzej in zapor dva obraza Janusove glave, sta v 19. stoletju začela nastopati v zaporedju, v katerem najprej nastopi prijazni z instrukcijami in retoriko, in šele, če ta ne prepriča, drugi s kaznovanjem.<sup>6</sup>

Zlasti ob zadnjem delu knjige se zdi škoda, da se avtorica ni bolj oprla na znanstveni opus francoskega sociologa Pierra Bourdieuja, katerega pomembnejše teme so bile prav vzgoja, izobraževanje, umetnost in muzej.<sup>7</sup> Morda bi se z njegovo pomočjo na koncu tudi manj ustavljala ob formalnih vprašanih in temah, kot sta virtualni muzej ali postmoderna muzejska arhitektura, po mojem mnenju sekundarnih v razmerju do temeljnih nerazrešenih problemov, ki jih ima muzej še vedno prav v svojem jedru in ki se krepko tičejo vzgoje in izobraževanja. Je muzej že razrešil svojo razcepljenost med tradicionalnim delovanjem za bogati razred in sodobnimi zahtevami po socialni relevantnosti, politični korektnosti? V kaj me namreč vzgaja muzej, ki ga brez težav, med mnogim drugim, obtožimo, da je še vedno seksitična utrdba in dobesedni vzor in zagovornik ropanja šibkejših, saj so atenske partenonske skulpture (Grčija je celo v Evropski uniji!), Pergamonski oltar in mnoge druge izjemne umetnine še vedno v zahodnih muzejih in ne na svojih izvornih lokacijah? Ker sta premalo izpostavljeni, v 20. stoletju sicer izredno močna povezava muzej – trg in hiperaktivna ter vseopredeljujoča sprememba tudi samega muzeja v povsem komercialno naravnano institucijo, najbrž umanjka tudi kritično soočenje z opaženim porastom muzejske pedagogike v zadnjem času. Od kdaj in zakaj muzej vabi vse v svoje vrste? In ali niso morda pri tem prav muzejski pedagogi vse bolj lovci na nove družbene skupine, ki naj pridejo v muzej, da bodo jedle v muzejski restavraciji in nakupovale v muzejski trgovini, kot pa kaj drugega? V tujini muzeji danes pogosto dobro služijo, zato ta optika nikakor ne sme biti zanemarjena.

Kljub temu zelo kritičnemu finalu, je treba priznati, da je celotna študija, zlasti glede na količino in težo problemov in vprašanj, odlično izpeljana. Gre za izredno delo v našem prostoru, saj so knjige na tem področju, ki bi

<sup>6</sup> To povezavo povzemam po Tonyju Bennetu, ki ga citira tudi Tavčarjeva. Treba je omeniti, da je v teorijah o muzeju sicer razpravljano s Foucaultom in po Foucaultu že dolgo splošni trend in izreka se redno obžalovanje, da on sam ni nadvorneje obravnaval muzeja!

<sup>7</sup> Nekateri Bourdieaujeve ideje sicer vdirajo v knjigo po drugih avtorjih; npr. G. Friedl (p. 142), T. Bennet (p. 188).

zajemale tako široko in ambiciozno, zelo redke. Ker je zbranega ogromno gradiva in je knjiga berljivo napisana, ker ima dobre in strnjene razlage terminov in konceptov od antičnega muzeiona do imaginarnega muzeja ter razumljive, a natančne predstavitve različnih interpretacij in pogledov na muzej, je izjemnega pomena tudi kot študijsko gradivo za muzeologijo.

Knjiga ni zagovor neke teze, je bolj pregled institucije pod drobnogledom in zdi se, hkrati, skrito pod površino, osmišljanje in preverjanje avtoričine profesionalne identitete in muzeja kot mesta njenega delovanja. Knjiga dobro govori tudi o tem, zakaj je avtoričino pedagoško delo na tako zavidljivi ravni. Ker je pričujoče le prvi del njene doktorske disertacije, lahko le obžalujemo, da je drugi del zaradi pomanjkanja sredstev ostal neobjavljen.