

Musée ideale. Unistused täiuslikust muuseumist

Mariann Raisma

Pärandi massiline musealiseerimine, mille üheks väljundiks on ka muuseumid, sai alguse valgustusajal. Antud kirjutis käsitleb 18.–19. sajandi unistusi täiuslikust muuseumist kolmel tasandil: vormi ehk arhitektuuri kaudu, muuseumikogu terviklikkuse kontekstis ning pärandi kättesaadavuse võtmes. Nende ideede peegeldused on jälgitavad nii eelmise kui ka selle sajandi pärandikultuuris.

Suured unistused loovad pinnase suurtele tegudele. Ideaalid on need, millele on kasvanud igapäeva reaalsus. Niikaua kui on eksisteerinud muuseum, on talle otsitud perfektset vormi ja täiuslikku sisu. Enamasti kaasneb selliste ideedega uus ning terviklikum minevikumõistmine, mille põhjal kujuneb järgnevate põlvkondade arusaam ühest õigest mälupaigast.

Muuseumiunistused – väljendugu need siis arhitektuuris, institutsiooni kontseptsioonis või kogude suuruses ja kvaliteedis – on muuseumiideid edasi kandnud, vorminud ning kujundanud institutsioonist just sellise asutuse, nagu see täna on. Millised olid valgustusajastu uute institutsioonide võimalused pärandi valdamiseks ja kultuurimaailmas osalemiseks? Oli selleks tarvis Belvedere Apolloni kuju ennast või selle koopiat? Mis alustel hakkas toimuma ajaloo ja mine-

viku väärtustamine? Need põhiküsimused on jätkuvalt aktuaalsed ka tänapäeval, mil pärandi hõlvamine väga erinevates vormides saab ühiskonnas järjest suurema ulatuse ning selle rakendamiseks otsitakse pidevalt uusi võimalusi.¹ Muuseum on selles süsteemis vaid väike osa laiahaardelisest pärandi hõlvamise protsessist.

Täna on päeval monumentaalsed mõtted omandanud musealiseerimine sai alguse valgustusajal. Valgustusaeg oli unistuste ajajärk. Mõistmaks, kuidas need kahe sajandi tagused ideed on kujundanud hilisemaid arusaamasid ajaloo ja mineviku hõlvamisest, tuleb aru saada tolle ajastu muuseumiideedest. Antud kirjutise eesmärgiks ongi käsitleda 18.–19. sajandi unistusi täiuslikust muuseumist kolmel tasandil: vormi ehk arhitektuuri kaudu, muuseumikogu terviklikkuse kontekstis ning pärandi kättesaadavuse võtmes.

Mineviku mõtestamine

Põhimõttelised muutused ümbritseva mõtestamisel toimusid tänu 16.–17. sajandi teadusrevolutsioonile. Järgmisesse sajandisse liiguti juba sooviga mõista teaduse abil kogu maailma. Valgustussajandi märksõnadeks võib pidada ratsionalismil põhinevat korra, klassifikatsioonide ning üldiste süsteemide loomise ihalust. Otsiti vastust küsimusele, kas inimest ümbritsevat maailma on võimalik süstematiseerida ja kui, siis mis alustel see peaks toimuma. Tarvidus üldiste süsteemide ning klassifikatsioonide järele pani kaugemas plaanis aluse ka muuseumide ja teiste mäluasutuste praegusele näole.

¹ Pärandi tähtsuse tõus ühiskonnas peegeldub pärandi mõiste järkjärgulises laienemises, pärandi teadlikus säilitamises ja dokumenteerimises, muinsuskaitse poliitikas, uutes muinsuskaitsealades, looduskaitstes, muuseumides, pärandi- ja teemaparkides, virtuaal-keskkondades jm.

Ümbritseva süstematiseerimisel võib nii reaals- kui humanitaarteadustes esile tuua üsna samalaadseid ideid, mille kaalukust järgneva modernismiaegse paradigma võtmes on raske üle hinnata. Rootsi päritolu loodusteadlane Karl von Linné pani oma raamatuga "Systema naturae" (1735) aluse loomade ja taimede morfoloogilistel tunnustel põhinevale liigitusele ning kaheksaosalistele ladinakeelsetele liiginimetustele. Linné klassifikatsioon põhines hierarhilisel taksonoomilisel süsteemil (liik, perekond, selts, klass jm.) ja vormipõhisel kategoriseerimisel. See ülimalt mõjukas maailma jaotamise kord jõudis ka muuseumiekspositsiooni ning -fondidesse. Kuigi analoogsed lahendused olid eriti levinud 19. sajandil, näeb paljudes muuseumides sellist tüpoloogiat siamaani.²

Samasugustel alustel hakati 18. sajandil periodiseerima ja süstematiseerima ka kultuuri. Kunstiajaloo vormipõhisele liigitusele ning hierarhiale pani aluse Johann Joachim Winckelmann oma 1764. aastal ilmunud teosega "Geschichte der Kunst des Altertums". Sellest kujunes järgnevatel sajanditel üks peamisi kunsti süstematiseerimise meetodeid. Lahendust hakati rakendama ka paljudes muuseumiekspositsioonides.

Süstematiseerimisega saab siduda ka olulist murrangut väärtushinnangutes, millele on tähelepanu pööranud ajaloolane Susan A. Crane.³ 18.–19. sajandi vahetusel toimunud paradigma muutuse tulemusel ei hinnatud muuseumikogude formeerimisel enam eseme erilist, vaid selle ajaloolist väärtust. Kui kuriositeedi väärtuseks on vaid vanus ja uudishimu äratamine, siis on ta "tühi" ja tal puudub kõige olulisem – ajalooline väärtus. Kuriositeet pole seega mälestis, ta ei meenuta ega mäleta midagi, ta pole "täidetud". Kuriositeedi ja ajaloolise mälestise identiteedi erinevus on väga oluline mõistmaks muutusi 18. sajandi lõpu kogumise ideoloogias.

Kuriositeet ja uudishimu marginaliseeriti ning need ei sobinud enam modernistliku muuseumi strateegiaga, vaid muutusid pigem 17. sajandi ajaloonarratiivi osaks. Kui kuriositeetide kabinetide narratiivi aluseks olid üksikesemete lood, siis muuseumikogu ning -ekspositsioon hakkasid põhinema mingil suuremal üldistusel või ideoloogial.

Seega toimus just valgustussajandil põhimõtteline liikumine üldistatud minevikukäsitluse ja kollektiivse mälu kui ajaloo kandja suunas. Oluline polnud üksikese, vaid esemete hulga terviklikkus, mis sai omakorda nende klassifitseerimise aluseks. Vaid süstematiseeritud esemetekogum on võimeline ühiskonda kujundanud mõtet edasi andma. Valgustusajastu ideoloogia üheks aluseks olnud kujutelm, et ideed määravad ühiskonna arengu, et inimkonna ajalugu saab vaadata kui tervikut, oli oluline eeldus ka muuseumiideede väljakujunemisel 18. sajandil.

Valgustusajastu muuseum

"Noorusele puhta teadmise igavene kevad, täiskasvanule tunnetuse ja heade põhimõtete tugevdaja ning kosutav igaihele; isegi kõige juhuslikuma vaatleja jaoks mõjub see tõeliselt suurepärasena ning ei ole piiritletud vaid asjasse pühendatutega"⁴ – see Johann Wolfgang von Goethe Dresdeni kunstikollektsiooni kirjeldus 1799. aastal vastas uue institutsiooni soovidele olla kaasaegse vaimu, teadmiste ja tunnetuse tempel.

² Vt. ka M. Raisma, *Museaalsed ideaalmaastikud. Muuseumiekspositsioonide tüpologiseerimise võimalused ja valikud.* – Muuseum muuseumis. Artikleid museoloogia vallast. Koost. M. Ivask. Narva Muuseumi toimetised 7. Narva, 2007, lk. 29–53.

³ S. A. Crane, *Curious Cabinets and Imaginary Museums.* – *Museums and Memory.* Ed. S. A. Crane. Stanford: Stanford University Press, 2000, lk. 75–80.

⁴ Goethe on Art. Selected and edited by J. Gage. Berkeley: University of California Press, 1980, lk. 32.

Muuseumi kui iseseisva mäluasutuse tüüp kujunes 18. sajandi lõpus välja vastavalt sellele, millisena muudatustealdis Prantsuse ühiskond tahtis uut institutsiooni näha. Muuseumi eesmärgiks oli luua totaalne ja ühtne ajaloo presentatsioon, mälupeilt, mis vastaks uue ajastu keskele inimvaimu progressi mõistele, mille ümber kujundati uus ajaloo filosoofia.⁵ Valgustusajastut iseloomustas tervikliku vaimsuse otsing, usk ühtsesse ja kõikehõlmavasse kultuurilookäsitlusse. Püüdi ühtse ajaloo poole – olgu selleks siis kultuuri terviklikkuse otsing 18. sajandil või poliitilise ajaloo otsingud 19. sajandil – päädis mineviku ühtlustamise protsessiga. Selle mõtteviisi üheks reaalseks tulemiks kujunes kunstite ja ajaloo pühendatud pärandiinstituutide massiline teke.

Kuigi üldsusele avatud muuseumist võib rääkida juba alates 18. sajandi keskpaigast,⁶ toimus suurem murrang muuseumiinstituuti identiteedi kujunemisel siiski seoses Louvre'i kuningalossi muutmiselega avalikuks muuseumiks. Uue Prantsuse Vabariigi muuseum avati 10. augustil 1793. aastal – monarhia kukutamise esimesel aastapäeval.⁷ Kunagine kuningaloss, uue nimega *Musée Français*, oli rahva muuseum, mida võis igaüks tasuta külastada. Muuseumist sai riigi kultuuri- ja hariduspoliitika osa, mille üheks eesmärgiks oli määratleda kunsti kui rahvuslikku pärandit, tuua kunst rahvale lähemale ja teda kunsti kaudu harida. Need olulisimad põhimõtted võtsid üle ka teised tulevased riiklikud-rahvuslikud muuseumid. Seega liiguti avaliku ja avatud muuseumikontseptsiooni suunas, pannes vähem rõhku muuseumile kui teadusasutusele, millest kõneldi 18. sajandi keskpaigas.

1732. aastal välja antud Zedleri *Universaalkleksikoni* järgi oli "muuseum ehitised, kus intellektuaalid ühiselt elavad ning uurivad".⁸ 1778 leiab Prantsuse Kuninglik Arhitektuuriakadee-

mia, et muuseum on ehitised, mis sisaldavad teaduse, vabade kunstide ja loodusajaloo dokumente ning saavutusi – lühidalt tervikult inimlikust teadmisesest ja praktilistest oskustest.⁹

Diderot' entsüklopeedia 1765. aastal ilmunud X köide sisaldab pika artikli Aleksandria *mouseion*'ist ja Ashmoleani muuseumist. Üks lause leidub ka muuseumi kohta üldiselt: "Sõna muuseum on tuntud alates sellest [Aleksandria muuseumi – *M.R.*] ajast ja tänapäeval rakendatakse seda kõikide paikade kohta, mis sisaldavad vahetult kunstide ja muusadega seotud asju."¹⁰ Entsüklopeedia 1765. aastal välja antud IX köites sisaldas ka artikkel "Louvre"¹¹, milles oli ettepanek muuta Louvre Aleksander Suure Aleksandria *mouseion*'i sarnaseks. Palees oleksid lisaks kollektsioonidele ka teadusühingud, erinevad nn. akadeemiad, mille laiemaks eesmärgiks on kultuuri ja looduse teaduslik uurimine. Seda uut struktuuri nimetas Diderot Kunstide ja Teaduste Templiks.¹²

5 P. Burke, *Kultuuriajaloo lätend.* – P. Burke, *Kultuuride kohtumine. Esseid uuest kultuuriajaloo.* Tlk. A. Väljataga. Tallinn: Varrak, 2006, lk. 29.

6 Esimeseks avalikuks muuseumiks peetakse 1683. aastal avatud Ashmoleani muuseumi Oxfordi ülikooli juures. Aastal 1759 avati Briti muuseum ning 18. sajandi lõpus olid muuseumid juba moes.

7 Uues kunstimuuseumis oli 537 maali, 45 skulptuuri ja 124 kunstiobjekti. Aastaks 1800 oli loodud ka eraldi antiigimuuseum. – P. Malgouyres, *Le Musée Napoléon.* Paris: Réunion des musées nationaux, 1999, lk. 5–7.

8 S. A. Crane, *Curious Cabinets and Imaginary Museums,* lk. 67.

9 C. Georgel, *The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France.* – *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles.* Eds. D. J. Sherman, I. Rogoff. London: Routledge, 2001, lk. 115–116.

10 D. Diderot, *J. le Rond d'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Tome X, Paris, 1765, lk. 894.

11 D. Diderot, *J. le Rond d'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Tome IX, Paris, 1765, lk. 707.

12 G. Bazin, *The Museum Age.* Brussels: Desoer, 1967, lk. 153.

Nii nagu teisedki entsüklopedistid nägi ka Diderot oma tegevuse ühe eesmärgina teadmiste klassifitseerimist, mis loob eeldused parema ühiskonna tekkeks. Tema nägemuses oli maailm korrastatud, mõistetav ja jäädvustatav ehk dokumenteeritav. Sellises võtmes tõlgendati ka valgustusajastu uut muuseumi. Siinses kontekstis on oluline rõhutada ka teist Diderot' tuntud mõtet, et maitse on kogemuste ja vaatluste tulemus, s.t. et inimese silma tuleb harida vaatama. Seegi aspekt mõjutas olulisel määral muuseumide arengut – täpsemalt nende kujunemist haridusalaseks asutuseks.

Valgustusajandi lõpus kujunes välja muuseumi kahetine loomus, mille mõlemad poolused arenesid üheaegselt. Ühelt poolt rõhutati järjest enam muuseumi hariduslikku külge, teisalt hakati toonitama muuseumi kui vaimset pühapaika.

Muuseumi kui õpetusliku struktuuriga institutsioonitüübi teerajajaks võib pidada Austria keisri Joseph II kunstinõunikku Christian von Mechelit, kes kujundas 1778. aastal Viini Belvedere lossi esimese koolkondliku kunstiekspositsiooni (ill. 1).¹³ Alates sellest ajast saab kõnelda hariduslikust muuseumist, mille eesmärgiks oli anda inimestele süsteemseid teadmisi. Winckelmanni kunstijaotusskeemist inspireerituna oli kunst eksponeeritud koolkondlikul põhimõttel, jagatud Põhja- ja Lõuna-Euroopa skaalal ning järgnevalt rahvuslike ja kunstikoolkondade alusel. Mechel lähtus põhimõttest, et ekspositsioon peab olema ”pigem teadmine kui rõõm”,¹⁴ mis tugines selgelt valgustusajastule iseloomulikele väärtushinnangutele. Niisugust mentaliteeti rõhutati sageli, kui kõneldi inimkonna harimisest ja valgustamisest kunsti kaudu.

Ajastu üks tuntumaid maalijaid Jacques-Louis David määratles kujundlikult revolutsiooniaegse muuseumiideoloogia: ”Muuseum pole vaid luksuslike ja frivoolsete esemete

kogum, samuti ei pea ta rahuldama uudishimu. Muuseumist peab saama tähtis kool. Nagu õpetaja, kes juhatab oma noori õpilasi, nagu isa, kes juhib oma poegi.”¹⁵ Ka ühe valgustusajastu ideoloogi, prantsuse kunstkriitiku Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy nägemus heast kunstist lähtus kunsti moraalsusest. Quatremère de Quincy järgi toodab kunst kahte sorti naudingut: vaimset ja sensuaalset mõnu, kuid vaid vaimset mõnu eviv, moraalse eesmärgiga kunst on väärtuslik. Tegevus, mis muudab kunsti luksuse või imestuse objektiks, kaotab kunsti elulise tasandi.¹⁶ Vaimse naudingu aluseks ei pruukinud olla aga mitte vaid hariv moraalus, vaid ka hingeline katarsis.

Nimelt hakati samal ajal mõtestama kunstimuuseumi kui keskkonda, kus on võimalik läbi elada transtsendentaalset kogemust. Interpretatsiooni üks esimesi määratlejaid, Johann Wolfgang von Goethe külastas Kasseli galeriid esmakordselt 1768. aastal ning tema sõnutsi ületas imetus kõiki ootusi: see oli nagu Jumala koda.¹⁷ Kirjeldatu alustab uut peatükki museoloogia ajaloos – kunsti hakati vaatama ja tõlgendama kui religioosset kogemust sakraalses kontekstis. Muuseum, mis oli kujunemas avalikuks institutsiooniks, kujunes samaaegselt inimliku geeniusse templiks. Pildigaleriist sai pühakoda, kus vaikus ja üksinduses võib imetleda surelikest kõrgemaid olendeid – kunstnikke ja nende jumalikkude loomingut.

Uue institutsiooni vastu leidis ka häälekaid kriitikuid. Neist üheks jõulisemaks oligi eespool viidatud de Quincy, kes väitis oma

13 G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 159.

14 G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 159.

15 Tsit. D. Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001, lk. 55.

16 D. J. Sherman, *Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism*. – *Museum Culture*, lk. 128.

17 G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 160.

1815. aastal ilmunud teoses "Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art" ("Moraalsed arutlused kunstiteoste otsustamiseks"), et "...monumentide ümberpaigutamine ja sel viisil purustatud fragmentide korrastamine, nende rusude metoodilise korra järgi paigutamine ja sellest kogumist nüüdisaegse kronoloogia tegemine ... on sama, kui teha endale matus veel eluajal – see on Kunsti surmamine kirjutamiseks tema ajalugu. Kuid see ei ole ajalugu, see on epitaaf."¹⁸ Tema kunsti ja muuseumide vahelkorda puudutav mõttearendus on aktuaalne ka tänapäeval: "...imelik süsteem, mis on levinud Euroopas juba mõnda aega. Avalikkus on võtnud nõuks, et kunstide õitsengu saladus on kollektsioonide, kabinettide ja muuseumide loomises. Kõik rahvused on endale selle juba loonud, märkamata, et kunstiteosed eksisteerisid ka enne nende kokkukogumist, ja alates sellest ajast, kui tehti muuseumid suurteoste loomiseks, pole enam suurteoseid muuseumide täitmiseks."¹⁹

Siiski oli arvustajaid vähe ning muuseum sai üsna pea üheks olulisemaks uueks institutsiooniks, mis aitas vormida ning määratleda kujunevat riiklikku ja rahvuslikku identiteeti – muuseumist sai moodsa riigi üks alusinstituut. Kui 18. sajandi Prantsusmaa deklareeris inimeste õigust omada seda, mis kuulub õigusega inimkonnale, siis 19. sajand realiseeris selle idee. Ka muuseum polnud selles kontekstis ainult institutsioon, vaid temast sai sümbol.²⁰ Järjest enam hakati muuseumi sõna kasutama kui metafoori, mis võttis kokku entsüklopeedilise universaalsuse. Muuseumist sai maailma korrastaja ja kõikehõlmav peegeldus.

Vormi suurus

Muuseum kujunes valgustusajastu avara maailmapildi üheks sümboliks. "Totaalne varamu" vajas aga ka sobivat vormi ning just 18.

sajandi II pool – 19. sajandi I pool oli periood, mil kujundati välja muuseumi ideaalne vormikeel. Kõige ilmekamalt väljendusid unistused ja utopiad uuest institutsioonist kaasaegsete arhitektide kavandites. Klassitsism oli stiil, mille kaudu muuseum end arhitektuuriliselt tõestas.²¹ Klassitsistlikus vormis ja valgustusajastu kõnepruugis öeldi välja muuseumi idee olla suunanäitajaks minevikupärandi säilitamisel ja eksponeerimisel. Just vormi kaudu anti kõige selgemalt edasi institutsiooni mõte, tema suurus ja tähtsus.

Marcian Fabianski järgi pärineb muuseumihoone ikonograafia erinevatest klassikalistest allikatest, nt. Panteon, Saalomoni tempel, Apollo ja muusade templid, kinnistudes nii arhitektuuritekstides kui ka -joonistel kuppelrotundi või oktaagonina, mis sageli oli dekoreeritud intellektuaalsete vooruste ja kunstide allegooriatega.²² Plaanilt sümmeetrilised ja vormilt täiuslikud ideaalsed muuseumid ja templid kehastasid taevase abstraktse harmoonia maist peegeldust.²³ 18. sajandil püüti vähendada erinevust imaginaarse utopia ja tegeliku maailma vahel. Selle tulemusel sündisid ehituskunstilised lahendused nii tollastelt arhitektidelt kui ka Pariisi ja Rooma arhitektuuriakadeemiade tudengitelt, mis panid aluse järgneva sajandi arusaamale ideaalsest muuseumiarhitektuurist.

18 A. C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Crapelet, 1815, lk. 57–58.

19 A. C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, lk. 39–40.

20 C. Georgel, *The Museum as a Metaphor in Nineteenth-Century France*, lk. 113.

21 M. Raisma, *Ilu tempel. Klassitsistlik muuseum kui valgustusajastu manifest*. – *Ehituskunst* 2003, nr. 36/37, lk. 21–24.

22 A. McClellan, *From Boullée to Bilbao: The Museum as Utopian Space*. – *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Ed. E. Mansfield. London, New York: Routledge, 2002, lk. 48.

23 A. McClellan, *From Boullée to Bilbao*, lk. 48.

Üks valgustusajastu muuseumivisiooni olulisemaid inspiratsiooniallikaid oli Sebastian Mercier' 1771. aastal ilmunud tulevikuromaan "Aasta 2440" (*L'Ane 2440*), milles kirjeldatakse tulevikumuuseumi.²⁴ Keset tuleviku-Pariisi on hiigelsuur tempel pealkirjaga "Universumi mikrokosmos": "Sisenedes nägi ta nelja hiigelsuurt hoonetiiba, mida kroonis suurim kuppel, mida ta eales näinud oli. Välja olid pandud kõik looduse ja inimese poolt loodud objektid, mis olid eksponeeritud otustusvõime ning tarkusega. [...] Igal pool, kuhu ta pööras, olid tudengid ja külastajad, kes uurisid väljapandut koostöö ja vabaduse õhkkonnas, mis oli 18. sajandi omast niivõrd erinev."²⁵ Lisaks Mercier' kirjeldatud arhitektuursele lahendusele võib tähelepanu pöörata ka muuseumi enda kirjeldusele, mis peegeldas valgustusajastule olulisi jooni, rõhutades muuseumi kui teadmiste hankimise koha ning sotsiaalsete väärtuste paiga staatust.

Alates 18. sajandi keskpaigast kujunes kõikidele teadmistele ja kunstidele pühendatud hoonete arhitektuurseks standardlahenduseks nelja tiivaga tsentraalse planeeringuga hoone, millel on enamasti kupliga dominant. Mercier' visiooni tõlgendusi võis näha ka 1778. aastal Prantsuse Kuningliku Arhitektuuriakadeemia ideaalse muuseumi loomiseks välja kuulutatud võistlusel. Võitjate lahendused vastasid ülalkirjeldatud lummuvale visioonile, ent olid arvatavalt inspireeritud ka tolle ajastu kõige mõjukamast – Étienne-Louis Boullée muuseumiprojektist (avaldati 1783. aastal – ill. 2).²⁶ Boullée ideaalmuuseumi põhiplaaniks oli ruut, mida raamivad hiiglaslikud portikused. Hoone keskosas paiknevast ringist lähtuvad ristküjuliselt neli monumentaalset galeriid, mis olid pühendatud kunstile, teadusele, loodusteadustele ning raamatukogu ja graafikakabineti tarbeks.

Boullée kavand esindab revolutsiooniar-

hitektuuri parimaid traditsioone: kujund on monumentaalne, lihtne ja pompöösne (ill. 3). Seda on kutsutud megalomaaniliseks, kuid ehk on õigem öelda, et Boullée tabas muuseumi utoopilist karakterit.²⁷ Karakteri mõiste oli 18. sajandi lõpu arhitektide loominguloolisim kategooria. Ehitised peavad väljendama seda, milleks nad on ehitatud, ja üksainus pilk hoonetele peab avama tema olemuse ja tähenduse. Idee peab määrama hoone kujunduse. See taotlus viitab teisele olulisele valgustusajastu ehituskunsti kontseptsioonile: *architecture parlante* ('kõnelev arhitektuur') avaneb ka antud projektide vormi ja sisu dialoogis. Ühtlasi kasutati uudset, avalikkusele senini tundmatut sõnavara ning lahendusi. Uute institutsioonide – muuseumide, raamatukogude, vanglate – projekte sai edukalt kasutada uuenduslike ideede proovimiseks ja katsetamiseks.²⁸

Ideaalse muuseumi ideed arendas edasi Boullée õpilane, 19. sajandi arhitektuuri oluliselt mõjutanud Jean-Nicolas-Louis Durand, kelle teoses "Précis des leçons" ("Õpetuste kokkuvõte", 1802–1809) ilmunud kavand sai 19. sajandi muuseumiarhitektuuri ideoloogiliseks aluseks. Põhikomponendid jäid samaks, Durand lisas vaid suurejooneline Pantheon rotundi ning muutis ehituskehandi praktilisemaks.²⁹ Samuti lisas ta hoonete näituste sektsiooni³⁰, mis oli tollal väga novatorlik idee.

24 A. McClellan, From Boullée to Bilbao, lk. 50.

25 Tsit. A. McClellan, From Boullée to Bilbao, lk. 50.

26 A. McClellan, From Boullée to Bilbao, lk. 52.

27 A. McClellan, From Boullée to Bilbao, lk. 52.

28 McClellani artikkel analüüsib ka Boullée raamatukogu projekti mõju teisele olulisele ja mõjukale muuseumiarhitektuuri projektile – Suure Galerii kujundusele Louvre'is: A. McClellan, From Boullée to Bilbao, lk. 54–58.

29 N. Pevsner, History of Building Types. Bollingen Series XXXV, 19. Princeton: Princeton University Press, 1976, lk. 122.

30 N. Pevsner, History of Building Types, lk. 122.

Prantsuse arhitektide kavandid muuseumiarhitektuuri loomisel jäid paraku vaid paberile, kuid mõjutasid muuseumiarhitektuuri mujal Euroopas, näiteks Saksamaal. Sarnaseid jooni nn. universaalmuuseumide loomisel võib tuua mitmeid: põhiplaanilt ruudukujulised, välisseinad akendeta, hoone keskmes muuseumi vaimne keskpunkt kas aatriumi või rotundi näol.

Preisi klassitsisti Karl Friedrich Schinkeli suurejooneline *Altes Museum* Berliinis on kõige otsesemalt kantud prantsuse revolutsiooniarhitektuuri ideoloogiast³¹, eesmärgiga luua vaimse pühallikkuse meeoleolu (ill. 4).

Karakteriga valgustusajastu muuseumiarhitektuur – olgu paberil või kivil – osutas, millist rolli muuseumid pidid ühiskonnas täitma ning kuivõrd suurejoonelised kolossid pidid saama kultuurielu teenäitajateks. Arhitektuur muutus muuseumide välise võimu olulisimaks sümboliks.

Megalomaania muuseumimaastikul

Lisaks vormi perfektsusele on läbi aegade muuseumide üheks kõige suuremaks unistuseks olnud täiuslik kollektsioon. Sama unistust kannavad ka viimaste sajandite jooksul muuseumide juurde loodud hiiglaslikud kogud, mis peegeldavad igatsust võimalikult tervikliku materjalikogumi järele. Kollektiooni täiuslikkust võivad ihata paljud, kuid vaid suurtel ainuvalitsejatel ning võimsatel impeeriumidel on läinud korda need ideed teatud määral ka ellu viia. Üheks tuntuimaks näiteks taolise unistuse teostamisest on Napoleon Bonaparte'ile pühendatud *Musée Napoléon* 19. sajandi alguses.³² Kindlasti tuleb rõhutada kogu suurust, ent veelgi tähtsam oli kollektsiooni kvaliteet.³³ Lisaks mahtudele muutus ka kogumise põhimõte: valiku aluseks said šedöövrid. Teose meisterlikkus, tunnustatud autor ning tähendus kunstiaja-

loos määras selle pääsu kõige suurejoonelisemasse meistriteoste muuseumisse.

Musée Napoléon arendati uue riigi olulisimaks pärandiinstitutsiooniks ning sellest sai aastateks 1803–1814 maailma suurim muuseum. Pariis oli tollal maailma museoloogia- ja kunstipealinn ning väga tähtis mõjur ka tollase kunstimaitsse ning uue kunstnikegeneratsiooni kujundamisel. Napoleoni muuseumi tegevus mõjutas olulisel määral Euroopa riikide ja hiljem ka USA aktiivset tegevust muuseumide rajamisel ning kogude komplekteerimisel, pannes aluse megalomaaniale muuseumimaastikul kogu maailmas. Alates sellest ajast võib kõnelda muuseumide täieõiguslikust rollist riiklikus poliitikas ja muuseumide järjest suurenevast rollist ühiskondliku elu määratlemisel ja säilitamisel. *Musée Napoléon* paneb sümboolselt alguse "muuseumide sajandile", nii nagu 19. sajandit on museoloogilises kirjanduses tavatsetud kutsuda.

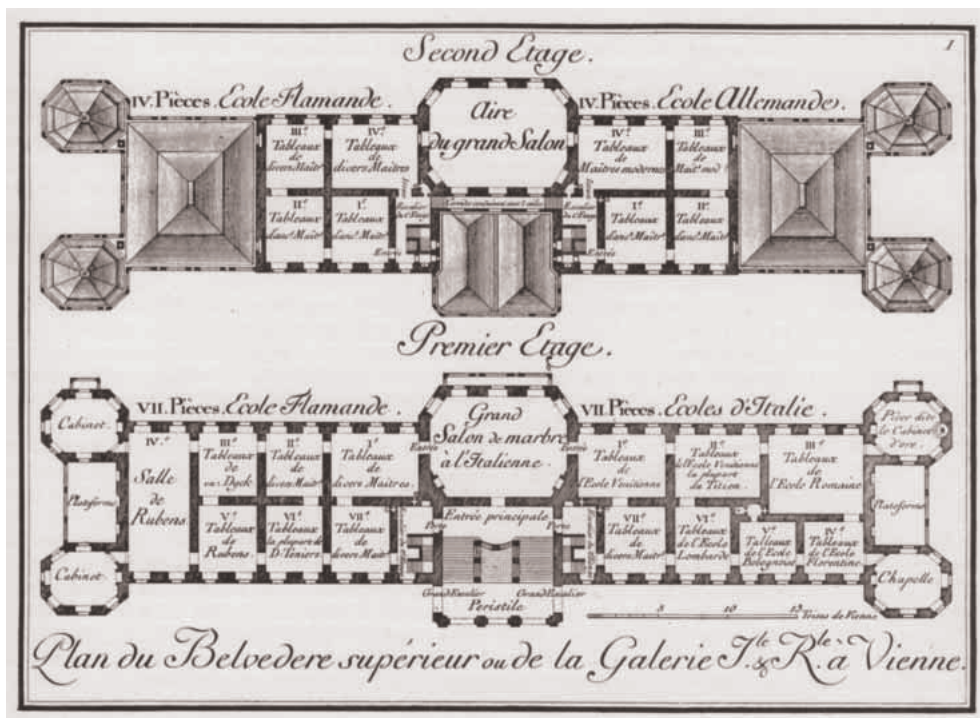
Musée Français'i kogudele rajatud ning 12 aastat tegutsenud Napoleoni muuseumi kiire arengu põhjustena võib nimetada muuseumi sidumist uue poliitilise võimuga ning revolutsiooni, mis natsionaliseeris Prantsuse kuninga, aadli, kirikute ja kloostrite varad. Kolmandaks olulisemaks mõjutajaks olid Napoleoni edukad vallutusretked: Pariisi toodi kokku Madalmaadest, Itaaliast, Austriast, Saksamaalt ja Poolast rekvireeritud kunstiteoseid.³⁴ Vallutusretkedel eelistati maale skulp-

31 N. Pevsner, *History of Building Types*, lk. 127.

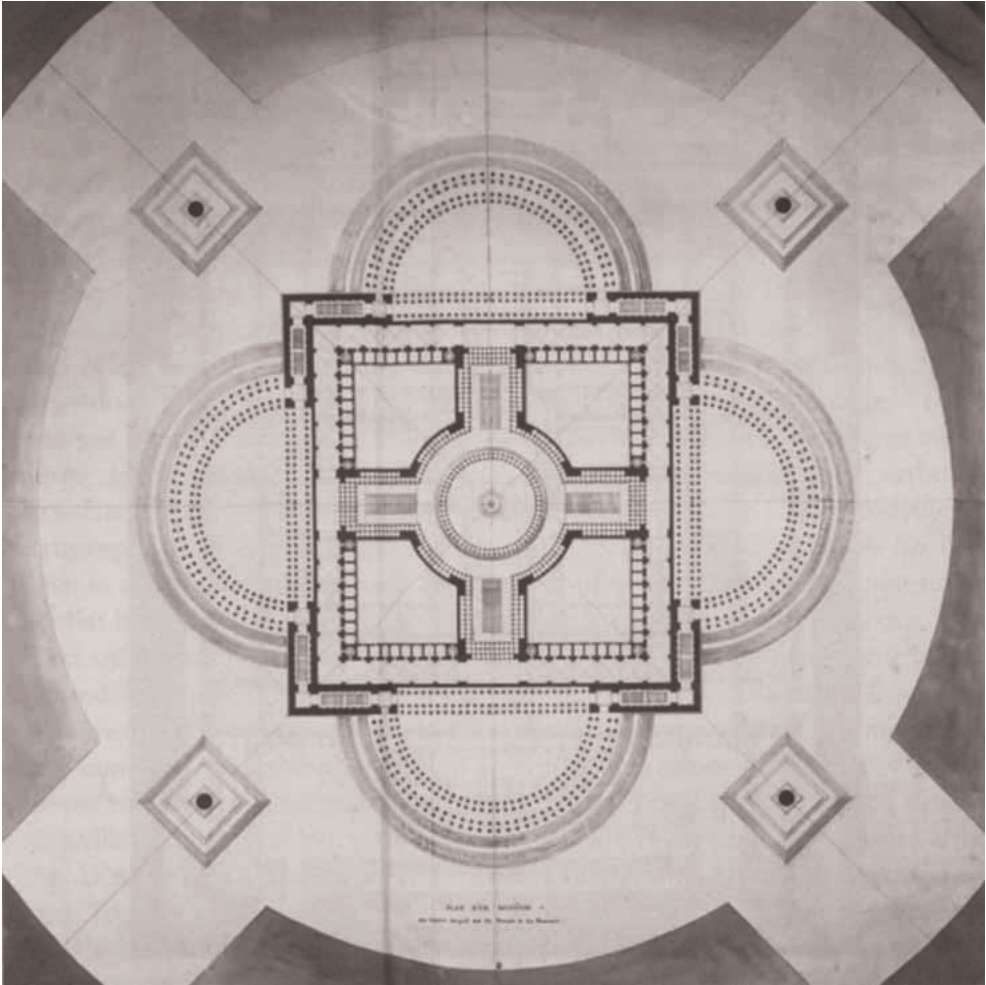
32 1793. aastal Louvre'is avatud *Musée Français* nimetati ümber *Musée Napoléon*'iks 1803. aastal.

33 Kunstikogude täiendamisel mängisid olulist rolli Napoleoni kunstinõustajad eesotsas parun Jean-Dominique Vivant Denoniga, kellega keiser oli käinud koos juba Egiptuses ning kes oli alates 1802. aastast Impeeriumi muuseumide peadirektor.

34 Lisaks kunstile koguti ja toodi Pariisi ka raamatuid, eksootilisi loomi, teadusriistu, looduslikke kurioositeete jmt. Esimesed kunstiteosed rekvireeriti aastatel 1794–1795 Belgiast. Konfiskeerimisest loe lähemalt: G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 174–175.



1.
Maaligalerii plaan Belvedere lossis Viinis
1778



2.
Étienne-Louis Boullée
Muuseumi plaan. 1783
Bibliothèque national de France, Paris



Üleväl:
3.
Étienne-Louis Boullée
Vaade museumi. 1783
Bibliothèque national de France, Pariis

All:
4.
Friedrich Schinkel
Altes Museum
1815–1823



5.
Hubert Robert
Apolloni saali vaade
Napoleoni muuseum. 19. sajandi algus
Pavlovski palee kunstikogu



6.
Tundmatu autor
Laokooni saali vaade. 19. sajandi algus
Bibliothèque national de France, Pariis



7.
Tartu Ülikooli Kunstimuseum – koopiate muuseum
Foto Tartu Ülikooli Kunstimuseum



8.
Museo della Civiltà Romana – 20. sajandi koopiate
museum
Foto Mariann Raisma

tuuridele – maalid olid kergemad, lihtsamini transporditavad ja reisikindlamad, kuid toomata ei jäänud ka skulptuurid. Napoleoni muuseumi kõige väärtuslikumaks osaks oligi antiikskulptuuride kogu Vatikani ja Kapitooliumi muuseumidest. Belvedere Apollon ja Laokoon – kaks kõige hinnatumat tööd kogu antiikkunsti hulgas – loovutati Prantsusmaale ning paiknesid Pariisis aastatel 1798–1815 (ill. 5).³⁵

Kunst seoti otseselt võimuga ning selle tõlgendamist võidutrofeedena võib lugeda ka muuseumi skulptuurikataloogi eessõnas: ”õnnelikult on säilitatud võidu kuulsusrikkad trofeed, valikust on eristatud meistriteosed Rooma rikkuse keskelt, ... tunnistades nende [itaallaste – *M.R.*] asjatundlikkust, vaimuvalgust ning kunstisõpru, neile võlgneb austav Prantsusmaa igavese tänulikkuse”.³⁶ Ridade vahelt võib lugeda auavaldust revolutsioonile ning toetust arusaamale, et Prantsusmaal leiavad kunstiteosed oma õige kodu ”vabade inimeste võimu all”.³⁷

Kokku toodud kunstile leiti ka valgustuslik põhjendus, rõhutades muuseumi hariduslikku eesmärki. Ning seda mitte üksnes sõnades, vaid ka tegude abil. Juba 1795–1799 hakati töödele juurde kirjutama selgitavaid tekste, mis oli tollal veel suhteliselt haruldane. Teiseks uuenduseks olid odavad majajuhid ja kataloogid, mis aitasid külastajal huvipakkuvat teost või perioodi üles leida. Tartu ülikooli kunstimuuseumi esimene direktor Karl Morgenstern, kes külastas Napoleoni muuseumi 1809. aastal, on säilitanud oma raamatukogus ka muuseumi kataloogid.³⁸ Kataloogis olnud 1243 maali olid jaotatud rahvuslike – prantsuse, flaami, hollandi ja itaalia – koolkondade järgi, mida eksponeeriti Suures Maaligaleriis ning Suures Salonis. Kataloogi kohaselt olid ”maalikunstnikud [eksponeeritud – *M.R.*] kronoloogilises järjekorras, kokku pandud autorite järgi, kus

see võimalik on olnud, mis lubab võrrelda koolkonda koolkonnaga ja meistrit meistriga”.³⁹ Kataloogis on iga kunstniku ja tema töö(de) kohta lühiülevaade ning kirjeldus. Eraldi kataloog oli 1800. aastal loodud 254 skulptuuri eksponeeriva antiigigalerii kohta, mis tutvustas enamikus Itaaliast röövitud meistriteoseid.

Tollal 39-aastase Morgensterni vaimustus näiteks alljärgnevalt kirjeldatud muuseumi antiigigalerii vastu peegeldub ka tema märkmetes: ”Niipea kui ma sissepääsu pealiskirjade ja laemaalide abil ruumis piisavalt orienteeruma hakkasin, vaatlesin ma igas saalis ilma kaasavõetud raamatuteta kõige suurepärasemaid teoseid: ja seda rõõmuga, kui ma vastupidiselt nähtud koopiatele, kipsivalule ja vaselõigetele nägin originaale. Mõningate kõrgeimate, pühamate tööde juures seisin ja istusin ma kaua: seekord jälle Laokooni grupi, Medici Venuse, Antinoose, Torso, Vatikani Apollo jt. juures. Mugavuse tarvis on muretsetud ka polsterdatud külgpingid, kus segamatu naudingut saamiseks võib istuda kas vaikuses või siis vestelda iseenda ja kunstiteostega.” (ill. 6)⁴⁰

35 Itaaliast pärit kunstiteosed omandas Prantsusmaa Tolentino ja Campo Formio lepingute alusel 1797. aastal ning suurimad kunstiteosed saabusid Louvre'isse 27.–28. juulil 1798 triumfirongkäiguga läbi Pariisi, vt. P. Malgouyres, *Le Musée Napoléon*, lk. 6.

36 *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon*. Paris, 1808. Avis.

37 G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 176.

38 *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie (et les tableaux des écoles de Lombardie et le Bologne)*. Paris, 1809. Avertissement.

39 *Notice des tableaux des écoles française et flamande*, lk. ij.

40 K. Morgenstern, *Antiken Gallerie des Museums Napoleon*. *Gelegentliche Anmerkungen an Ort und Stelle*. Käsikiri, Tartu Ülikooli Raamatukogu, käsikirjade ja haruldaste raamatute osakond. Paris, 1809, lk 3–4.

Napoleoni muuseumi võib tagantjärele nimetada megamuuseumiks, mis äratas nii vaimustust kui viha. Kuid mis võis olla sellise muuseumipoliitilise tegevuse eesmärk? Kas Napoleoni eesmärgiks oli vaid tuua kunst üle Euroopa oma rahva juurde? Napoleon pidas ennast, nii nagu tollal valitsejatele kombeks, kunstide patrooniks, soovides kujundada Pariisist maailma kunstipealinn. Tegemist polnud vaid ühe megamuuseumi loomisega, vaid ka kogu Euroopa muuseumimaastiku kujundamisega. Napoleoni kultuuripoliitilised otsused kestavad tänapäevani. Prantsusmaa ülemvõim algatas suurte kunstimuuseumide asutamise Euroopas. Loodi akadeemiaid Itaalias ning pandi alus tänase ni tegutsevatele kunstimuuseumidele Milanos, Veneetsias ning Amsterdamis⁴¹, samuti esimesele Egiptuse muuseumile (1798).

Prantsusmaal jätkati kohalike omavalituste loodud kohalike muuseumide täiustamist esinduslike kunstiteostega. Riik jagas 1801. aastal üle Prantsuse impeeriumi asutatud viieteistkümnele provintiaalmuuseumile eksponeerimiseks kunstiteoseid. Kohalik keskmuseum pidi pakkuma valikut erinevatest koolkondadest: kogude komplekteerimisel kasutati revolutsioonijastule iseloomulikke entsüklopeedilist lähenemisviisi.

Kunst oli tolle ajastu võimuvahend ning kultuurihuvidega Napoleonil oli võimalus luua oma täiuslik muuseum. Selle realiseerunud unistuse tulemusena levisid muuseumid üle Euroopa ja mujalegi. 1820. aastatel hakati rajama rahvuslikke kunstimuuseume ning kunstiteosed said kättesaadavaks massidele.

Veel enam. Napoleoni muuseum võis oma suurusega küll kohutada, ent samas sai see järgnevalt loodud muuseumide mõõdupuuks. Nagu on tabavalt maininud Kenneth Hudson: Waterloo lahing pani ühtlasi aluse võistlusele pärandimaastikul ning Inglismaa ja Saksamaa pidid edestama Prantsusmaad ka muu-

seumide osas.⁴² Eelkõige Saksamaal kujunes muuseumist võimas kultuuripoliitiline vahend ning sealne muuseumikuvand mõjutas oluliselt sama sajandi mäluasutuste nägu kogu Euroopas.

Lisaks kunstimuuseumidele realiseeris 19. sajand ka rahvusmuuseumi idee, mis oli seotud rahvusliku identiteedi tõusu ning rahvusriikide kujunemisega Euroopas. Rahvusriigi ideed toetavatesse muuseumidesse koondati oma maa laiahaardeline pärandilugu ehk teisisõnu nii ajalugu, kunst, loodusteadused kui ka etnograafia. Rahvusmuuseumi kui rahvusliku kollektiivsuse väljenduse sümboli jaoks oli oluline laiahaardeline ajalooline materjal alates kiviajast kuni lähiminevikuni, mis toetas riikliku idee jätkusuutlikkust, selle heroilisi pöördepunkte ning suurvaimude surematuid tegusid.

Modernistliku ühiskonna kujunemisega loodi sellele vastavad muuseumid, mis põhinesid suurtel narratiividel, hierarhilisel ülesehitusel, eesmärgipärasusel ning progressiideel. Selle ideeliseks aluseks on valgustusajastu tervikliku ja ühtse ajaloonarratiivi loomise püüd. Selline muuseumikontseptsioon rõhutab 18.–19. sajandil nii olulisena tundunud mastaapi ning kõikehõlmavust, usku sellesse, et sadade tuhandete killukestena laialipaisatud maailma on võimalik kokku koguda ning süstematiseerida.

Niisugused unistused on arusaadavalt seotud võimuga, olgu selleks ainuvalitseja, magnaat või tõusev (rahvus)riik. Valgustusajastu utopia hiigelsuurest terviklikust süsteemsest kollektsioonist oli peamiseks väärtus-

41 Täpsemalt pandi alus järgmistele muuseumidele: Milano Pinacoteca di Brera (1809), Venezia Accademia delle Belle Arti (1807) ja Amsterdami Rijksmuseum (1808).

42 K. Hudson, *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, lk. 6.

kategooriaks ka 20. sajandi muuseumis, mil tegeldi intensiivselt kogude füüsilise suuren-damisega.

Muuseumikogude loomine ja kujundami-ne peegeldab selgesti kultuuripoliitilisi otsu-seid, mentaliteeti ning suhtumist kultuuri ja ajalosse. Arusaamal, et on võimalik luua täiuslikku, terviklikku kollektiooni, põhine-vad ka viimaste sajandite jooksul kogutud hiigelsuured kollektioonid. Sellise pärandi-kogumi üheks eesmärgiks on tekitada katar-sist, pakkudes kogemust, mida saab vaid ori-ginaalkunstist. Täiuslikkus võib aga paikne-da mitte vaid füüsilises, vaid ka põhimõtte-liselt teistsuguses tervikus, *musée imaginaire*'i kontseptsioonis.

Idee täiuslikkus

Imaginaarse muuseumi aluseks on idee ter-vikust, mis originaalesemetena ei saa kuna-gi eksisteerida, mis toimib pigem "totaalse muuseumi" kontseptsiooni kui originaalese-mete kaudu. Täiuslike kollektioonidega me-gamuuseumi saab luua vaid teatud ühiskond-likus kontekstis ning terviklikkusest võib kõneleda siiski ainult piiratud ulatuses. Ning teisalt, kas üldse on mõtet säilitada eseme tühja "keha", sest musealiseerimise kaudu hävitatakse esemete loomulik keskkond ning nii kaotab ese ka oma senise elu. Et tegelik-kuse aluseks on ideed, võib reaalsuse edasi-kandjaks olla ka tuletis originaalist, s.o. koo-pia või reproduktsioon.

Klassitsismi ideoloogia lähtus samast kont-septsioonist: vormi kaudu räägiti üldisemast ideest, mis ei sisaldu mitte niivõrd konkreet-ses kujus endas, kuivõrd selle ümber paik-nevas ja sellega seotud ideoloogias. Ehk tei-sisõnu – ajaloo loomiseks pole vaja alati ka-sutada originaalkunsti, vaid selleks saab ra-kendada ka alternatiivseid vahendeid, näiteks koopiaid. Mõte, et muuseumi tähtsaim üles-anne on edastada kunstis sisalduv idee, an-

dis täiesti uued võimalused täiusliku kunsti-ajaloo loomiseks.

Imaginaarse muuseumi eesmärgiks oli pak-kuda kunstikogemust, mis pole tegelikkuses (s.t. ainult originaalkunsti kasutades) võima-lik. Käsitus oli tihedalt seotud valgustusajastu muuseumikontseptsiooniga, unistusega täius-likust kollektioonist, mille tulemiks said järgneva sajandi jooksul mitmed suurejoo-nelised koopiate muuseumid.⁴³

Koopiamuuseumi idee oli seotud ka konk-reetsete eesmärkidega anda võimalikult täius-lik ülevaade mingist teemast, ajastust või žanrist, olles seotud haridusliku muuseumi arenguga. Tuntud saksa kunstiteadlase Aloys Hirti 1797. aastal väljaõeldud mõte inspiree-ris muuseumide teket paljude Euroopa õp-peasutuste juurde. Hirt väitis, et kunstitea-dust saab viljelda vaid seal, kus on välja pan-dud palju erineva aja, erinevate koolkondade ja erinevate meistrite kunstiteoseid. See idee on pannud aluse ka Eesti kaasaegsele muu-seumitraditsioonile – 1803. aastal asutatud Tartu Ülikooli Kunstimuuseumile (ill. 7).⁴⁴

Kuni 18. sajandini õpetati kunsti pigem loengute kui stuudiotundide kaudu. Alates valgustusajastust oli suuremates Euroopa lin-nades akadeemia või kunstikool, enamasti joonistuskooli nime all. Taolised institutsioo-nid omasid õppeotstarbel loodud kunstikol-lektsioone ning hiljem said paljud neist avalikeks muuseumideks. Samasugune protsess

43 Lisaks koopiamuuseumidele eksisteerisid 19. sa-jandil imaginaarsete muuseumidena ka nn. trükitud muuseumid – muuseumiteemalised ajakirjad, ajalehed ja albumid, mille reprobe abil oli võimalik luua omale erinevatel teemadel "privaatmuuseumi". Vt. täpsemalt: C. Georgel, *The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France*, lk. 113jj.

44 Vt. täpsemalt: I. Kukk, *Koopiad, reproduktsioo-nid, originaalid*. Tartu Ülikooli kunstikogu kujunemi-sest. – Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Ees-ti Kunstimuuseumi toimetused 1. Koost. T.-M. Kreem. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007, lk. 99–104.

toimus ka teadus- ja looduslookabinettidega.⁴⁵

Tuntud meistritelt õppimist kopeerimise teel praktiseeriti ammu enne akadeemiate teket.⁴⁶ Juba itaalia kunstnik Cennino Cennini soovitas oma 14. sajandi lõpul kirjutatud raamatus "Il libro dell' arte" ("Raamat kunstidest") õpilastel kopeerida suuri meistreid. Peter Paul Rubens andis oma kirjutises "De imitatione statuarum" (1608) nõu, et kunstnik peab õppima antiikkunstist. 17.–18. sajandil loodud akadeemiad lülitasid minevikukunsti õppimise olulise osana oma õppekavadesse. Koopiaid tehti sageli avalikes muuseumides, näiteks Louvre'is originaalkunsteose ees. Ent eraldi hakati looma ka koopiate, enamasti skulptuuride kogusid, näiteks Pariisis *École des Beaux-Arts*'i (1834) või Londonis disainikooli juurde (*Government School of Design*, 1841).⁴⁷ Niisuguste muuseumide eesmärgiks oli pakkuda neile, kel polnud võimalik Roomat külastada ja seal õppida, võimalust oma silmaga kogeda surematuid kunsteoseid.

Lisaks koolidele ja koolide juures olnud nn. õppemuuseumidele võis kipskujude kogusid leida ka avalikes muuseumides. 1800. aastaks olid kipskulptuuride kogud Pariisis, Berliinis ja Viinis ning 19. sajandi jooksul rajati üle Euroopa hulk muuseumi ja kollektsoone, mis olidki pühendunud koopiate kogumisele.

Üheks kõige tähelepanuväärsemaks koopiatele, täpsemalt maalikoopiatele pühendatud muuseumiks oli 1871. aastal Pariisis avatud *Musée des copies*. Muuseumi looja Charles Blanc kutsus seda institutsiooni nimega *musée universel* või *musée européen*. Muuseum oli mõeldud üle maailma laialipillatud šedöövrite koopiate koondamise paigana; selles tipnes arusaam koopiast kui kunstilisel ajaloolise informatsiooni levitajast, mis oli nii tüüpiline 19. sajandi tohutule ajaloo-, sealhulgas kunstiajaloo huvile.⁴⁸ Koopiaikogu üheks eesmärgiks oli taas esile tuua maalikunsti

klassikalised väärtused. Siiski ei võitnud see ei publiku ega kriitikute poolehoidu ning uus valitsus sulges muuseumi juba paar aastat pärast selle avamist.

Suurimaks koopiate projektiks sai Londoni Victoria ja Alberti muuseumi kipsvalandite õu (*Cast Courts*), mis avati 1873. aastal.⁴⁹ Koopiate õue ülesandeks oli eksponeerida maailma kultuuriajaloo olulisimate kunsti- ja arhitektuuriväärtuste koopiaid ühes piiratud ruumis. Modernismi pealetungiga suleti õu ligi kuueks aastakümneks ning avati taas alles 1984. aastal.

19. sajandi ühe tuntuma muinsuskaitseja ja restaureerija Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc'i idee koguda kokku kõige paremad skulptuurid, realiseerus *Musée des Monuments Français*' loomisega. 1882. aastal sissepühitsetud muuseumi kollektsoonis on tänaseni üle 6000 skulptuurivalandi antiikajast alates, koopiaid ja mulaaže Saksamaalt, Itaaliast ja Šveitsist ning eelkõige Prantsusmaalt, peamiselt romaani ja gooti perioodist. Võimalus tegelikkuses laialipaisatud teoseid näha külj külje kõrval, analüüsida nende vormi ja sisu oli ning on tänaseni unikaalne kogemus.

Analoogne koopiate muuseum loodi ka Tartu ülikooli juurde. Kui 1803. aastal oli muuseumis vaid kuus kipsfiguuri, siis aastatel 1851–1863 telliti professor Ludwig Mercklini eestvedamisel kunstimuuseumile 78 vanaakreeka parimate skulptuuride kipsväljend

45 G. Bazin, *The Museum Age*, lk. 142.

46 Kopeerimise traditsioonist vt lähemalt: M. Levin, *Sündinud vajadusest ja vaimustusest*. – Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil. Näitus Kadrioru Kunstimuuseumis, 16. IX 2005–16. IV 2006. Koost. A. Allikvee, T.-M. Kreem, A. Lõugas. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2005, lk. 10–13.

47 *The Dictionary of Art*. Ed. J. Turner. Vol. 7. New York: Grove, 1996, lk. 831.

48 Kopeerimise traditsioonist loe lähemalt: M. Levin, *Sündinud vajadusest ja vaimustusest*, lk. 11.

49 *The Dictionary of Art*. Vol. 7, lk. 831.

dit Saksamaal, Inglismaal, Prantsusmaal ja Itaalias leiduvatest originaalidest.⁵⁰ 1915. aastaks oli muuseumi kogutud 307 kipsvalandit, mis võimaldas luua tervikliku imaginaarse keskkonna antiikaja parimatest ja iseloomulikematest skulptuuridest.

Modernismisajandi *musée imaginaire*

Kuigi 20. sajand oli koopiate vastu vaenulik – kultuuri väärtushinnangud toetasid imitatsiooni asemel originaalsust –, jätkusid siiski ideaalse muuseumikontseptsiooni otsingud. Prantsuse 20. sajandi keskpaiga üks mõjukamaid kultuuriuurijaid Andre Malraux määratles imaginaarse ehk piirideta muuseumi idee oma "Kunsti psühholoogia" esimeses osas (*Musée imaginaire*, 1947). Malraux' sõnusti on muuseum institutsioonina radikaalselt muutnud meie kunsti nägemise viisi viimase paari sajandi jooksul.⁵¹ Muuseumid on võimaldanud senini mõeldamatuid võrdlusi ning eraldanud töid nende originaalsest funktsionaalsest kontekstist, seeläbi kunsti intellektualiseerides. Muuseumikontekstis vaadatakse näiteks krutsifiksi esmajoones kui skulptuuri, sest tõlgenduse rõhuasetus on kunstiväärtusel. Kuid kõike ei saa muuseumi tuua – isegi Napoleonil polnud võimalik transportida Sixtuse kabelit Louvre'isse.

Muuseumid on oma katvuses paratamatult ebatäiuslikud, neid toetavad kunstiraaamatud, mille reproduktsioonide vahendamisel on olnud oluline graafika, hiljem fotograafia roll. Ajas ja ruumis mitte kohtuvate kunstiteoste võrdlus on võimalik vaid tehnoloogia ja kunstiajaloo kaudu, mis loob uued hierarhiad, uued proportsioonid ning uue sisu. Erinevate kunstiformaatide ühtlustamine on märksõna, mis kannab modernismiajastu vaimsust ja soovi ühtsuse ning üldistuse järgi. Malraux' idee terviklikkusest, milles on võimalik siduda kõike, mida soovitakse, luua

tervikenägemus kunstist, pani aluse tänapäevasele piirideta muuseumi ideele.

Ka 20. sajandil on loodud koopiamuuseum, mis põhinevad samal *musée imaginaire*'i ideel. Neist üheks võimsamaks on tänaseni Roomas paiknev *Museo della Civiltà Romana*, mis avati 1955. aastal (ill. 8). Analoogset püsiekspositsiooni ja uut muuseumihoonet plaaniti tegelikult juba 1942. aasta Rooma maailmanäituseks, mis küll sõja tõttu ära jäi.⁵² Ekspositsioonis on perioodide kaupa eksponeeritud ühiskond kui tervik igapäevaelust, kunstist, arhitektuurist, religioonist põllumajanduse ja tehnoloogiani. Koopiatena on rekonstrueeritud Rooma riigi tsivilisatsioon oma võimsuses ja ulatuvuses.

Muuseum, kus pole mitte ühtegi originaalset, kuigi kogu Itaalia on antiigist tiine, avab illustratiivselt imaginaarse muuseumi ideed. Originaalkunsti ja sõnumi omavahelises võistluses on olulisem sõnum: sõnum ühtsest ja suurest Rooma riigist, selle võimust ja terviklikkusest. Keegi poleks suuteline füüsiliselt kokku koguma terviklikku antiigikollektsiooni – see tuleb ise luua! Koopiad üle kogu kunagise Rooma impeeriumi annavad lisaks veel ühe märgilise kihistuse, rõhutades kunagise impeeriumi suurust ja kultuurilist ühtsust.

Lisaks koopiate muuseumidele leiab minivisiooni totaalsuse ihalust ka teistes 20.–21. sajandi pärandi esitusvormides – imaginaarset keskkonda pakkuvates hüperreaalsetes keskkondades, mis loovad "uut autentset".⁵³ Seda näeb tänapäeval kõige enam nn.

50 N. Raid, Tartu Ülikooli Muuseumi ajaloo 1803–1917. – Kunst 1968, nr. 3, lk. 36.

51 A. Malraux, *Museum Without Walls*. – A. Malraux, *The Voices of Silence*. New York: Doubleday, 1953, lk. 13jj.

52 *Museo della Civiltà Romana*. Ed. A.S. Mura. Comuna di Roma, 1999, lk. 6.

53 Hüperreaalsusest pärandimaastikul loe: U. Eco, *Reis hüperreaalsusesse*. Tallinn: Vagabund, 1997, lk. 7–90.

elava ajaloo muuseumides, vabaõhu- ja pärandikeskustes, mis annavad võimaluse kogeda täiuslikkust, terviklikkust sellisel moel, mida kunagi varem tegelikkuses pole eksisteerinud, väljendugu need rekonstruktsioonidena, makettidena, tehiskeskondadena või publikut kaasavate lavastuslike sündmustena. Need pakuvad külastajale kujutlust millestki, mida tegelikkuses ei eksisteeri, olles päris asja aseaine, mis on parem ja täiuslikum, kui originaal kunagi olla sai.

Muuseumi piirid

Muuseumivisionid kujundavad ühiskonna nägemust pärandi staatusest ning selle tähendusest. Protsess, mis sai alguse 18. sajandil, on leidnud väljendusvahendid, mille kaudu kommunikeeruda ka praeguses ühiskonnas. Mineviku talletamise erinevad vormid, olgu selleks siis arhitektuurikeel, mastaapsed kogud või erinevad meetodid kultuuripärandi teadvustamiseks, kõnelevad vaimse pärandi järjest suurenevast rollist sotsiaalses identiteedis ning ühiskondlikus teadvuses.

Alates valgustusajast kujunes muuseumist oluline ideoloogiline ja poliitiline vahend, mis omandas mõjuka positsiooni mineviku väärtustamisel ja ajaloo defineerimisel. Valgustusajastu unistused on 20./21. sajandi muuseumides hiilgavalt realiseerunud – seda nii muuseumi eesmärkide, hiigelsuurte hoonete, rikkalike kollektsioonide, rekonstruktsioonide kui ka virtuaalsete pärandikogumitena.

Musée imaginaire, mis ajas võrseid 18. sajandil ja leidis vormilise rakenduse 19. sajandil, on saanud tänu uutele tehnoloogilistele vahenditele värske hingamise ning teeb võidukäiku virtuaalkeskonnas. Selle sajanditetaguse idee tänapäevase rakenduse abil on võimalik luua täiusliku koguga muuseum koos tervikliku dokumentatsiooni ja kättesaadava infoga, unistuste keskkond, mis või-

maldab igapäevaelu luua oma täiuslik piirideta muuseum.

Teisalt on taas aktuaalne valgustusaeagne muuseumiideaal, mille põhitunnuseks kujunes inimese harimine ning selle teel ühiskonna paremaks muutumine. Alates 1970. aastatest on järjest olulisemaks muutunud muuseumi avatus ja kasvatuslik roll. Muuseum rõhutab taas oma sotsiaalset ning integreerivat funktsiooni.

Algusaegadest peale on muuseumide üheks peamiseks hindamiskategooriaks olnud suurus. Mastaapsus sai alguse soovist koguda ja süstematiseerida ümbritsevat ning luua täiuslik ülevaade kõigest, mis maailmas pärandi hulgas on säilitamist väärt. See pani aluse 19. sajandil valitsenud "muuseumi kui entsüklopeedia" kontseptsioonile, ent paljuski ka järgneval sajandil valitsevatele suundumustele pärandimaastikul. Hiigelsuured muusade majad koos grandioossete kollektsioonidega tekkisid pea igas riigis. Muuseum ei soovinud olla suur mitte ainult kogudelt, vaid ka välisilmelt. Valgustusaeagne utopiiline muuseumiarhitektuur, mille säravaimad näited on säilinud 18. sajandi lõpust – 19. sajandi algusest, pani aluse megalomaaniale ka hilisemas muuseumiarhitektuuris. Elanud viimasel kahel sajandil üle tõuse ja mõõnu, saavutas see suund kulminatsiooni 20. sajandi lõpu muuseumide ehitamise buumiga, mil hoone välisilme muutus sageli kõnekamaks kui institutsiooni sisu (nt. Guggenheimi muuseum Bilbaos, arh. Frank O. Gehry; Juudi muuseum Berliinis, arh. Daniel Libeskind; Groningeni muuseum, arh. Alessandro Mendini, Philippe Starck, Michele de Lucchi, Coop Himmelb(l)au).

Tänapäeval armastatakse rääkida, et muuseumi piirid määrame me ise. Paljuski on piirid aga juba ammu defineeritud ning enamasti on tänapäeva ülesanne täita need vaid kaasaegse sisuga. Jälgides muuseumide ül-

dist arengut alates valgustusajast kuni kaasajani, on muuseumi põhiolemus jäänud samaks: see on unistus musealiseerida kõik väärtuslik ning usk, et muuseum on võimeline parendama ühiskonda. Selles mõttes on muuseum oma olemuselt jätkuvalt valgustus- aegne utoopiainstituatsioon. Intrigeerivam küsimus on aga, kas tulevikumuuseum jätkab samas vaimus või on tal plaanis valida mõni teine, muuseumi jaoks veel avastamata rada?

Tempora mutantur et nos mutamur in illis.