

IM 34 (3-4) 2003.
TEMA BROJA
TOPIC OF THIS VOLUME

OBILJEŽJA IZLOŽBI

PETER VAN MENSCH □ Reinwardt Academie, Amsterdam, Nizozemska

Sudeći po kritikama izložbi objavljivanim u novinama, časopisima o umjetnosti i stručnim muzejskim časopisima, očito postoji potreba stvaranja strukturiranog, tj. analitičkog pristupa fenomenu izložbe. U ovom članku želimo razviti opći teoretski okvir takvog analitičkog pristupa. Pretpostavka na kojoj se temelji naša teorija jest da je takav okvir nemoguće razviti polazeći isključivo sa stajališta tematskih disciplina. Model predstavljen u ovom članku pokušaj je uspostave alternativnoga gledišta, tj. muzeološkog okvira analize i međudisciplinarnе usporedbe. Valjanost tog modela kao sredstva koje bi moglo olakšati opis i analizu povijesnog razvoja događaja još nije dokazana.

UVOD. John Falk i Lynn Dierking su u svojoj knjizi *The museum experience* predložili analizu muzejske komunikacije, tj. muzejskog iskustva, sa stajališta posjetitelja (Falk i Dierking, 1992.).¹ Njihov *model iskustva međudjelovanja* temelji se na međudjelovanju triju konteksta (koje stvara posjetitelj): osobnoga, društvenoga i fizičkoga. Osobni kontekst podrazumijeva različita iskustva i znanja posjetitelja pojedinca, uključujući i njegovo zanimanje, motivaciju i brigu. Perspektiva svakog posjetitelja pod snažnim je utjecajem društvenog konteksta. Ljudi muzeje uglavnom posjećuju u grupama, a i oni koji ih posjećuju sami neizostavno dolaze u dodir s drugim posjetiteljima i osobljem muzeja. Fizički kontekst odnosi se na arhitekturu i "osjećaj" vezan za zgradu i izložke u njoj. U daljnjoj analizi autori nastoje razraditi i objasniti fizički kontekst, tj. strukturalni identitet izložbe kao izraza namjera stvaraoca ili, drugim riječima, ontološka obilježja i strukturu izložbe (Swiecimski, 1987.). I dok *model iskustva međudjelovanja* nastoji prikazati izložbu kao *osjetilni* predmet, naš model proučava izložbe kao *idejne* predmete.²

1.0. MATERIJALIZIRANA "ZEMLJA SNOVA". Izložbu možemo shvatiti kao očitovanje neke ideje, materijaliziranu "zemlju snova" u kojoj "predmeti" imaju središnju ulogu (Prince, 1985.). Ta je "zemlja snova" rezultat procesa izbora informacija sadržanih u muzejskim predmetima i upravljanja njima. Kustos tijekom tog procesa svjesno ili nesvjesno u muzejske predmete

upisuje određene poruke, što ne poništava informacije sadržane u tim predmetima, ali taj proces izbora informacija i upravljanja njima posjetitelju ostavlja strogo kontrolirani izbor. U tom smislu Eisner i Dobbs (1988.) razlikuju implicitne i eksplicitne "zemlje snova". Među umjetničkim muzejima prevladava mišljenje da bi muzeji trebali biti "sveti gajevi", tj. mirna mjesta na kojima bi tragaoci za spoznajom uživali u dubini predmeta bez vanjskih upletanja, pomaganja i, osobito, bez razgovora. Interpretativna uloga muzeja pritom je minimalna (implicitna). Ipak, neki muzeji naglašavaju svoju obrazovnu ulogu. Da bi predstavljanje predmeta imalo obrazovnu ulogu, mora biti dopunjeno dodatnim materijalima i na taj se način stvara eksplicitna "zemlja snova".

Općenito, izložba stvara gotovo potpuno zatvoren informacijsko-komunikacijski sustav (Maroević, 1983.) i dokida dvosmislenost (Dagognet, 1984.). Poput crkve ili hrama iz prošlosti, muzej ima jedinstvenu ideološku zadaću (Duncan i Wallach, 1978.). Pažljivim izborom predmeta smještenih u dobro pripremljen kontekst, muzeji apstraktnu ideologiju pretvaraju u živa uvjerenja. S obzirom na to da muzej, kao uvijek prisutni medij, određuje značenje predmeta, posjetitelj nema izbora te prihvaća prosudbe i objašnjenja koja čine "zemlju snova" što je trenutno posjećuje. Te posebne prilike možemo nazvati osnovnim paradoksom muzeološke situacije: predmet koji je u trenutnoj stvarnosti autentični dokaz neke prošle stvarnosti, muzeološki gledano, nije isti predmet koji je bio u toj prošloj stvarnosti. Sadašnji fizički i idejni kontekst "u predstavljenom predmetu stvara određena obilježja, nova tom predmetu te isključivo pojavna, a time i kratkotrajna" (Swiecimski, 1987.). Swiecimski nas stoga upozorava da, u skladu s idejom "muzeološkog predmeta", izložak ne možemo poistovjetiti isključivo s fizičkim predmetom ili tzv. stalnim obilježjima. Bitan je *dojam* predmeta uvjetovan kontekstom (*objektivnim* čimbenicima) te osjetilnim činom (*subjektivnim* čimbenicima).³

Sličan pristup nalazimo i u Martina Schärerera, koji razlikuje *istinsku stvarnost* (*wirkliche Realität*), *zamišljenu stvarnost* (*erdachte Realität*) i *osobnu stvarnost* (*persönliche Realität*) (Schärer, 1991.). Prva dimenzija odnosi se na prvobitni kontekst, druga na izložbeni kontekst u kojemu je predmet prikazan, a treća na

¹ U svojoj novoj knjizi *Learning from museums* (2000.), Falk i Dierking takav model nazivaju *kontekstualnim modelom učenja*.

² Nužno je razlikovati izložbe i izložke, iako je tu razliku teško točno odrediti. Izložba je strukturirani skup izložaka, a izložak je, u svom osnovnom obliku, izloženi predmet koji nastojimo objasniti.

³ Swiecimski se koristi izrazom *izgled* (*Ansicht*) preuzetim iz fenomenološke filozofije. Uvjetovanje *slike* predmeta kontekstom ključna je ideja onoga što Swiecimski naziva *poimanjem izložka* (Swiecimski, 1987.). U neobjavljenom rukopisu *The theory of the museum exhibition*, Swiecimski je predstavio pojmove *potpune relatičnosti* i *osnove postojanja* (*Seinsfundament*). "Kad je o izložku riječ, *osnova postojanja* ne podrazumijeva samo izloženi fizički predmet; ona u obzir uzima predmet zajedno s njegovom okolinom."

posjetitelja muzeja. Zapravo, ta se razlika svodi na tri osnovna elementa komunikacije: pošiljatelja, poruku/medij te primatelja. Značenje se stvara putem tog međudjelovanja. Značenje stvaramo materijalnom praksom razmišljanja u sadašnjosti, koja, naravno, nikako nije istovjetna s prošlošću.

Duncan Cameron prvi je razradio sustavni pristup izložbi kao komunikacijskom sustavu. Njegov članak, objavljen 1968., preteča je opsežne literature o muzejskoj semiotici. Cameron se koristi metaforom jezika, uspoređujući muzejske predmete (tj. primarni muzejski materijal) s imenicama, odnose među predmetima s glagolima te pomoćne medije (tj. sekundarni muzejski materijal) i oblikovanje okoline u kojoj se predmet nalazi s pridjevima i prilozima (Cameron, 1971.).

Stvarni funkcionalni identitet predmeta - izložka (tj. *označenog* ili *referentnog* predmeta znaka) izrazito ovisi o izložbi kao kontekstu.

Sljedeća analiza temelji se na razlici triju oblika fizičkog identiteta izložbe: *strukture*, *stila* i *tehnike*. Struktura (u terminologiji M. Hall: *strategija*; 1987., str. 25.) obuhvaća organizaciju materijala. Stil se odnosi na opće ozračje u kojemu se komunikacija uspostavlja, a tehnika podrazumijeva praktične načine prijenosa informacija.⁴

1.1. STRUKTURA. Pod strukturom se podrazumijeva organizacija izložbenog materijala, posebice primarnoga muzejskog materijala, tj. muzealija. U svezi s tim pojmom Hall (1987., str. 25.) govori o dva osnovna pristupa, tj. *strategije*: o taksonometrijskoj i tematskoj. U skladu s taksonometrijskim pristupom, materijal se izlaže isključivo prema klasifikaciji utemeljenoj na instrumentalnoj racionalnosti, tj. predmeti se grupiraju na osnovi sličnosti i "genetskih" međuodnosa (Burcaw, 1985., str. 121.). Verhaar i Meeter (1988., str. 5.) razlikuju izložbe usmjerene na predmet i one usmjerene prema ideji. U središtu pozornosti izložbi prvog tipa su predmeti, a izložbe drugog tipa pozornost pridaju ponajprije "priči", a predmeti su u njima manje bitni. Takvo određenje podsjeća na Hall i njezino razlikovanje dviju strategija, ali kako određenja Verhaara i Meetera ujedinjuju strukturu i stil, čini se da su manje precizna od onih M. Hall.

Taksonometrijska strategija M. Hall uglavnom se podudara s Burcawovim sustavnim tipom izlaganja (Burcaw, 1975.) te pristupom koji Shanks i Tilley (1987.)⁵ nazivaju *objektivnim*. Kao suprotni pristup Shanks i Tilley navode antiracionalizam ili estetiziranu objektivnost (estetsko izlaganje). Međutim, isključivo estetski tip izlaganja nije česta pojava. Estetizirana objektivnost obično se pojavljuje kao stil (v. u daljnjem tekstu) u kontekstu objektivne izložbe. Općenitije govoreći, estetsko izlaganje kakvo opisuju Shanks i Tilley samo je jedan u nizu mogućih pristupa koje možemo nazvati antiracionalističkim ili subjektivnim. Osnova tog pristupa su pojedinačne odluke, a ne formalna razumska načela.

Hall taksonometrijskom pristupu suprotstavlja tematski, koji podrazumijeva pričanje priče. Shanks i Tilley tu vrstu izlaganja nazivaju *narativnim* (također i u:

Swiecimski, 1987., str. 212.). Posjetitelja se navodi na stvaranje veza i pomaže mu se slijediti određenu tezu što je izložba razvija. To se može postići jednostavnim linearnim pristupom kakvog primjenjujemo pri nizanju događaja u knjigama i filmovima ili pak mozaičnim načinom predstavljanja koji se sastoji od mnogo različitih izlaganja koja nasumce nude velik broj informacija na osnovi kojih posjetitelj odabire vlastiti put.

Shanks i Tilley kao treću vrstu navode izlaganje utemeljeno na prostornim i funkcionalnim međuodnosima koje nazivaju *situacijskim izlaganjem*, a koje odgovara Burcawovu ekološkom izlaganju (Burcaw, 1975.).⁶ Ekološka organizacija od predmeta zahtijeva da budu u prostornoj i životnoj međusobnoj vezi. Tu vrstu izložbe Hall smatra stilom, a ne strategijom. Ipak, s obzirom na to da ekološki pristup podrazumijeva posebnu upotrebu predmeta koja se temelji na znanstvenim spoznajama, drukčijim od onih što su u osnovi ostalih pristupa, situacijsku vrstu izlaganja trebalo bi shvatiti kao posebnu strategiju.

Predlažem razlikovanje sljedećih osnovnih vrsta izlaganja koja bi opisivala različite pristupe muzejskim izložbama i uloge predmeta kao nositelja podataka, a koja su nastala kombinacijom podjela M. Hall, Burcawa te Shanksa i Tilleya i miješanjem njihova nazivlja: subjektivnoga, sustavnoga, ekološkoga i narativnog izlaganja.⁷

1.2. STIL. Osim različitih pristupa s obzirom na strukturu, postoje i različiti pristupi s obzirom na stil.⁸ Stil se odnosi na učinke koje želimo postići⁹ te na *scenografiju*, tj. *sredstva oblikovanja* kojima se koristimo kako bismo objasnili i naglasili poruku što je želimo poslati, drugim riječima na *dramaturgiju prostora*.¹⁰ Kako Miles (u: Miles i sur., 1982.) ističe, sve su izložbe po svojoj prirodi neizbježno obrazovnog sadržaja jer gotovo uvijek posjetitelja pokušavaju naučiti nečemu što dotad vjerojatno nije znao. Međutim, primijenjene metode mogu težiti različitim rezultatima. U tom smislu Arpin (1992., str. 45.-46.) razlikuje kontemplativne, spoznajne i osjećajne izložbe.

Slična je i Swiecimskova podjela na tri spoznajna *stila*: tipološko određenje, osjetilnu izolaciju i morfološku redukciju.¹¹ Prvi pristup naglašava predmet kao predstavnika vrste i time ukida individualnost predmeta koji tako postaje *objektivan* ili barem *međusubjektivno provjerljiv*. Drugi i treći pristup pokušavaju utjecaj konteksta svesti na najmanju razinu, naglašavajući individualnost predmeta na razini njegova strukturalnog identiteta.¹² Ta dva pristupa odražavaju Rivièrovo načelo estetskih izložaka opisano kao *neutralizacija okoline* (u: Desvallées, 1989., str. 362.).

Burcaw (1975.) i Hall (1987.) navode drukčije podjele. Burcaw spominje estetske ili zabavne, informativne i idejne izložbe, dok Hall razlikuje evokativno, estetsko i didaktičko izlaganje. Burcaw i Hall slažu se oko estetske vrste izlaganja u kojemu je svaki predmet prikazan tako da se najviše naglase njegova estetska

4 U tom smislu Swiecimski (1979., str. 14.) razlikuje *teorijski program* (u tekstu: svrha i struktura) te *oblikovanje* (u tekstu: stil i tehnika). U prethodno objavljivanim djelima (Swiecimski, 1974., str. 12.) razlikuje *program oblikovanja* (koji se može usporediti sa strukturom te djelomično sa stilom i tehnikom), *funkciju* (svrhu) te *stilistički oblik* (estetski stil). Desvallées (1989.) razlikuje *oblik* u smislu ideje (svrha, tj. funkcionalni identitet) te *vrstu* u smislu izraza (struktura, tj. strukturalni identitet). Shanks i Tilley u svojim kritikama arheoloških izložbi (1987.) rabe izraz *estetika* kako bi opisali mješavinu strukture, stila i tehnike.

5 Das systematisierende Grundsystem (Gluzinski, 1981., str. 32.), présentation systématique (Rivière, u: Desvallées, 1989.). Koristeći se lingvističkim pojmovima pri analizi muzeja (*poetika muzeja*), Bann tu strukturu opisuje pomoću ideje metonimije (Bann, 1984., 4. pog.).

6 Das kulturgeschichtliche Grundsystem (Gluzinski, 1981., str. 32.), présentation écologique (Rivière, u: Desvallées, 1989.). Ta vrsta izložbe odgovara Bannovoj sinegohičkoj strukturi (Bann, 1984.).

7 Swiecimski (1987.) i Rabinowitz (1991.) navode istu potpodjelu, s izuzetkom subjektivnog izlaganja.

8 Te dvije dimenzije Hendon (1979, sl. 7.1.) koristi u trodimenzionalnom predlošku analize. Treća se dimenzija odnosi na stupanj mogućnosti interpretacije (npr. *interpretacija nemoguća* ili *prevelika mogućnost interpretacije*).

9 Didaktische Strategie (*poučna strategija*) (Rohmeder, 1977., str. 48.).

10 Scenografija je, jednostavno rečeno, umješnost insceniranja, razmještanja u trodimenzionalnom prostoru na način da se pomoću sredstava oblikovanja pojačavaju sadržaji te njihovo djelovanje postaje jasnije i točnije, a time i poruka koju namjeravaju prenijeti (Roth, 2001.).

11 U neobjavljenom rukopisu *Teorija muzejskih izložbi*; autor korištenog nazivlja nije Swiecimski.

12 Swiecimski rabi nazive *konstrukcija* i *unutrašnja jezgra*.

obilježja. Predmete dopunjuju tekstovi i mehanizmi izlaganja, ali su im i jedni i drugi podređeni. Gluzinski (1981.), Shanks i Tilley (1987.), Verhaar i Meeter (1988.) te Rivière (u: Desvallées, 1989.) također spominju taj stil kao zasebnu vrstu izlaganja.

Didaktičke izložbe ponajprije nastoje prenijeti znanje koristeći se određenim modelom učenja (Gluzinski, 1981.; Verhaar i Meeter, 1988.). To je ona ista vrsta izložbe koju Arpin naziva spoznajnom. Čini se da su Burcawove informativna i idejna izložba dvije različite vrste izložbe didaktičnog tipa. Informativne izložbe nastoje prenijeti informacije, dok idejne izložbe prenose ideje.

Neki se autori koriste dvočlanom podjelom na didaktične i estetske izložbe (Gluzinski, Verhaar i Meeter) ili didaktične i *osjećajne* izložbe (Belcher, 1991.). Arpin i Hall, pak, osjećajne izložbe dijele na estetske (afektivne) i evokativne (kontemplativne). U oba slučaja svrha je izložbe pobuđivanje osjećaja u promatrača. Kad je riječ o evokativnoj izložbi, nastoji se stvoriti teatralno ozračje određenog razdoblja, zemlje, umjetničkog stila ili pak prizora.

Na tragu Arpina i Hall, te služeći se nazivljem M. Hall, predlažem podjelu na tri osnovna izložbena stila: estetski, evokativni i didaktički.¹³

1.3. TEHNIKA. Naposljetku, podjela se može temeljiti i na tehnici komunikacije. S obzirom na stupanj međudjelovanja, Hall razlikuje interaktivna i pasivna izlaganja. Miles je razvio precizniju podjelu tehnika izlaganja (*načina korištenja*) utemeljenu na broju fizičkih stanja u kojima izložak može biti te na mehanizmima koji uzrokuju promjenu stanja (Miles i sur., 1982., str. 81). On razlikuje dvije osnovne vrste izložaka: *statične* (one koji ne mijenjaju stanje) i *dinamične* (one koji se mijenjaju kako bi dočarali dva ili više različitih stanja). Posljednja vrsta obuhvaća *automatske dinamične izložke* (one koji se stalno kreću, npr. filmski *loop*), *operativne dinamičke izložke* (one koje pokreću posjetitelji) i *interaktivne dinamičke izložke* (one koji posjetitelji uključuju u neku vrstu razgovora). Daljnja podjela na podvrste interaktivnih tehnika obuhvaća tehnike poduke i simulacije. Razlika je u tome što su rezultati tehnika simulacije nepredvidivi dok su rezultati tehnika poučavanja uvelike unaprijed određeni.¹⁴

Koristeći se Milesovom tipologijom, predlažem podjelu na tri izložbene tehnike: statičnu, dinamičnu i interaktivnu.

2.0. TIPOLOGIJA STRUKTURA. Potrebno je dalje razraditi tri oblika fizičkog identiteta izložbe, prvenstveno kako bismo usustavili zbunjujuću različitost nazivlja i ideja. Usredotočit ćemo se na područje strukture da bismo pokazali na koji se način model iz ovog članka može iskoristiti pri analizi nekih trendova u muzejskoj struci.

2.1. PRETSUSTAVNE I PROTOSUSTAVNE IZLOŽBE. Rani su se muzeji temeljili na zatvorenoj i metaforičnoj slici svijeta koja je podrazumijevala da je u svaki predmet upisano šire, općenitije značenje (Findlen, 1989., str. 67.). Ta zatvorenost, primijenjena na skupljačku strast, rezultirala je tezom da bi muzej trebao biti vizualno kodirani prikaz tajnog znanja. Sam svijet bio je zapletena mreža značenja pa je skupljaču preostajalo samo prodrjeti kroz njezine slojeve zahvaljujući komparativnoj, taksonomijskoj i, konačno, enciklopedijskoj prirodi tog svog pothvata. Filozof prirode, pak, svoju je zbirku uredio u skladu s metaforičnim odnosima predmeta, preslikavajući svemirske modele.

Noviji pristupi okrenuti osobnim razmišljanjima u posljednje su vrijeme rezultirali postavljanjem subjektivnih i obično nepovijesnih izložbi koje dovode u pitanje naglašene racionalne strukture modernističkih muzeja. "Dramaturgiju postmodernizma" ne zanima "povijest ni junaci, već labirint *lokacija* u kojemu će posjetitelj ostati zarobljen ..." (Jean-François Lyotard, citiran u: Gorgus, 2002).

2.2. SUSTAVNE IZLOŽBE. Krajem 18. stoljeća u umjetničke su muzeje uvedene sustavne, uglavnom kronološke izložbe. Slijedeći Winckelmannove ideje, umjetnine su grupirane ciklički, prema razdobljima uspona, zlatnog doba i pada. Od početka 19. st. taksonomijske i kronološke izložbe organizirane su linearno. Takvo oblikovanje naglašava predodređenost i/ili napredovanje. Čini se kao da događaji i civilizacije neumoljivo slijede jedni druge. Posjetitelji koračaju kroz povijest koja kao da nema "putova kojima nikad nismo kročili" (Rabinowitz, 1991., str. 38.) i od njih se očekuje da "slave napredak" [Horne u: Boylan (ur.), 1992., str. 69.]. Predmeti su osamljeni, izdvojeni iz svog društvenog konteksta, ali čvrsto uklopljeni u krutu linearnu strukturu.¹⁵ Njihovo značenje sadržano je u njihovoj apstraktnoj objektivnosti i, kao takvi, svi su predmeti formalno jednaki (Shanks i Tilley, 1987., str. 69.-70.). Nema mjesta dvosmislenosti ni nepredvidljivosti.

Tijekom 19. st. masovno širenje zbirke dovelo je do uvođenja dvodijelnog modela muzeja, tj. do podjele zbirke na zbirke za izlaganje i rezervne zbirke.¹⁶ Takva je podjela podrazumijevala izbor i time pojačavala organizacijsku strukturu prikaza. Muzejska je izložba, slijedeći takav razvojni put, prestala biti niz predmeta grupiranih prema nekim znanstvenim načelima i postala je znanstveni sustav ilustriran dobro odabranim primjercima.¹⁷ Muzeji su također počeli organizirati povremene izložbe.

Uvođenje povremenih izložbi i dvodijelnoga muzejskog modela oslobodilo je muzeje obveze usklađivanja znanstvenih i akademskih potreba s obrazovnim ciljevima (Paar, 1963.; Jahn, 1979.). Znanstvenim i akademskim potrebama udovoljavale su dobro uređene rezervne zbirke, dok je izložba sve više postajala sredstvom komunikacije s neobavještenijim posjetiteljima.

¹³ Sličnu tročlanu podjelu izlaže i Shettel (1973.) govoreći o intrinzično zanimljivim izloščima (*osjećajnim*), estetski privlačnim izloščima (*estetskim*) i izloščima koji kao da imaju poučnu ili obrazovnu ulogu (*poučnim*).

¹⁴ U drugom izdanju (1988.) Miles i sur. jasno razlikuju medij i tehniku. Medij definiraju kao "sredstvo koje prenosi informacije što ih je dizajner želio dostaviti posjetitelju". Tehnika je, pak, "način na koji se koristi medij" (str.78.).

¹⁵ "Zar ne bi moglo postojati mjesto na kojemu bismo se mogli jednostavno zaljubiti u umjetnost, kao što se zaljubljujemo u ženu, a da nas netko neprestano ne podsjeća da je i ona potekla od dlakavog majmuna?" (Parr, 1963, str. 30.)

¹⁶ Prema Bazinu (1967., str. 263.) Goethe je bio prvi zagovornik tog modela (1821.). O dvodijelnom je modelu 1853. raspravljao i Charles Eastlake, direktor National Gallery u Londonu. Ideju dvodijelnog muzeja u SAD je uveo Louis Agassiz 1860., i to u Muzeju komparativne zoologije u Cambridgeu. U Europi ga je prvi primijenio Möbius 1884. u Zoološkom muzeju u Berlinu (Möbius, 1898.).

¹⁷ To je načelo, primjerice, zagarao Georges Brown Goode (1895).

Ipak, sve do 1950-ih većina muzeja zadržala je znanstvena (taksonomijska, tipološka) organizacijska načela (strukturu), dok je funkcija (svrha) bila prije svega obrazovna. Stil je, pak, uglavnom bio estetski. U umjetničkim muzejima, u kojima su dotad slike bile izvještene na dvostruko, trostruko ili čak četverostruko uzici, pomalo se ustalilo pravilo vješanja na *jednu uzicu* u neutralnom okruženju.¹⁸ Taj je novi izložbeni stil Bazin (1976.) nazivao *bolničkim* ili *kliničkim* stilom.¹⁹

Najnoviji pokušaj pomirenja obrazovne svrhe i sustavne strukture jest razvoj trodijelnoga muzejskog modela, tj. podjela zbirke na izložbene zbirke, zbirke u čuvaonicama i tzv. *studijske zbirke* (Pes, 2002.).

2.3. NARATIVNE IZLOŽBE. Kad je riječ o obrazovnoj ulozi muzeja, u oblikovanje izložbe uvedena je nova strategija *idejnog pristupa*. Idejno izlaganje ne naglašava predmet već koncept, te se stoga naziva i *konceptualnom izložbom* (Peart, 1984.), *konceptualnim izlaganjem* (Rabinowitz, 1991.) ili *izložbom usmjerenom ideji* (Verhaar i Meeter, 1988.). Iako se nazivi *idejna* i *konceptualna* izložba često upotrebljavaju, njihovo je točno značenje nejasno, uglavnom zbog različitih značenja samog naziva. Možemo se, primjerice, zapitati odnosi li se naziv na idejni identitet predmeta ili izložbene cjeline. Osim toga, čak su i sustavne izložbe izraz nekih ideja. Naziv *tematski* činio se pogodnijim jer se odnosi na koncept izložbe, a ne na ideje skrivene iza predmeta.

Idejni se pristup razvijao u dva različita smjera, utjelovljena u pripovjednom i nekoliko desetaka godina starijem ekološkom načinu izlaganja. Tijekom 20. st. oba su se načina izlaganja usavršila zahvaljujući sve profinjnijem *obrazovnom oblikovanju* (kakav je postojao u pripovjednim izlaganjima) i *iskustvenom oblikovanju* (u ekološkim izlaganjima). Obrazovno oblikovanje nastoji istaknuti poučni pristup stilu izlaganja, dok je iskustveno oblikovanje usredotočeno na evokativni pristup.

Načelo oblikovanja narativnih izložbi obično je priča. Želja za otklonom od sustavne organizacije izložbi pripojela je uvođenju knjiških modela. George Brown Goode među prvima je razvio takav pristup (v., primjerice, Brown Goode, 1891.). U novije vrijeme Jürgen Rohmeder (1977.) i Roger Miles (1982.) također su objavili važne udžbenike o toj temi. *Savršenstvo* narativne izložbe s vremenom je uzrokovalo ozbiljno izvedbeno preopterećenje na štetu sadržaja. Preusmjeravanje pozornosti s primarnoga muzejskog materijala na sekundarni popratio je i prijelaz s objašnjavanja kako nešto shvatiti k upućivanju kako se time služiti.

Neki su se autori ipak odlučili osvrnuti na navodne opasnosti svođenja originalnih predmeta na dijelove nekog većeg kazališta značenja, posebno u umjetničkim muzejima, gdje su pripovjedne strategije kontroverzne. Pripovjedni se pristup može opravdati u

slučajevima kad određeni motiv vodi do slikarske tradicije, ali kad se o suvremenim temama raspravlja na temelju povijesnih slika, umjetninama se služimo redukcionistički i anakronistički.

2.4. EKOLOŠKE IZLOŽBE. Pravocrtni je slijed priče doživio nebrojene kritike. Teoretičar komunikacije Marshall McLuhan zagovarao je nelinejsku komunikaciju u muzejima već 1967.: "Ako želite sudjelovanje, morate izostaviti priču. To je bilo veliko otkriće Edgara Allana Poea. U svom je pjesništvu i pričama otkrio da izostanak povezanosti rezultira intenzivnijim sudjelovanjem i čitatelj postaje suproducent, sustvaratelj." McLuhan je predložio da se, slično tome, postave izložbe bez priče i bez oznaka kako bi se posjetitelja potaknulo na visoku razinu sudjelovanja. Umjesto linijskog slijeda priče, McLuhan naglašava istodobnost u kombinaciji s višeosjetilnim podražajima. U tom su smislu ekološke izložbe odgovor na pripovjedne.

Ekološke izložbe odlikuju se visokim stupnjem konkretosti i niskim stupnjem apstrakcije. Takve se izložbe nazivaju i *scenama uranjanja* (Chadbourne, 1991., str. 42.) ili *izlaganjima prvobitnog iskustva* (Peart, 1984.) i funkcioniraju kao vremenski strojevi koji posjetitelja odvođe u drugi svijet. Dok je narativna izložba zapravo predavanje, ekološka je izložba neka vrsta narodne priče, slična dokumentarnoj drami (*dokudrami*). Prirodoslovni muzeji naturalistički simuliraju sve vrste staništa (pomoću diorama ili čak *diorama šetališta*). Znanstveni muzeji stvaraju izložbe koji simuliraju iskustvo putovanja u svemir, prolazak kroz ljudsko srce i slična iskustva. Jedna od novijih tehnika, uvedena 1980-ih, jest *virtualna stvarnost*. Ta tehnika uranja sva osjetila u virtualne, ali dinamične i primljive krajolike. Pod uranjanjem razumijevamo da je jedno ili više posjetiteljevih osjetila (uglavnom oči i uši) izdvojeno iz svog okruženja, obično pomoću displeja u obliku naočala, te da prima samo informacije iz računala.

Izložbe u obliku povijesnih kuća, soba iz određenih razdoblja itd. možemo smatrati predmetima *sensu lato*, pa su ekološke izložbe podložne istom fenomenu otuđenja kao i pojedinačni predmeti. One postaju statični, odvojeni trenutak. Takva odvojena trenutačnost i gubljenje veza sa sadašnjošću stvara tajnovitost.

Transparentnost ekološke izložbe zapravo je privid. Zamrznuta trenutačnost daje naslutiti da je značenje privremeno, sadržano u izdvojenom času, te da su vidljive činjenice nositelji istine. Izvjesnost postojanja, činjeničnost i stvarnost predmeta potvrđuju tu tezu. Ipak, ekološka izložba nije preslik, već *simulacrum*, tj. vjerna kopija originala koji nikad nije postojao (Shanks i Tilley, 1987., str. 79.). Prošlost je pretvorena u svoju vlastitu sliku, svoj aksiološki, a ne ontološki odraz.

3.0. RAZLIČITE POLITIKE. Nisu sve "zemlje snova" jednake. Umjetničke, znanstvene i povijesne izložbe imaju različita formalna obilježja vezana za različite odnose prema pojedinačnim predmetima. Svaku vrstu muzeja

¹⁸ To je pravilo već zagovarao John Ruskin.

¹⁹ Benoist (1971., str. 29.) Nizozemskoj pripisuje zasluge za taj trend *integralnoga protestantskog puritanstva*.

obilježavaju njoj svojstvene izmjene strukture, stila i tehnike. I dok je, primjerice, za povjesničare umjetnosti svaki predmet jedinstven i zahtijeva stalno ponovno pregledavanje novim očima, zoolozi se bave materijalom koji je za njih bitan generički, a ne kao pojedinačni predmet. Prema Cannon-Brookesu, tradicionalni *odnos odručenosti* muzeja i njegovih posjetitelja odražava pastirsku ulogu svećenika. Nove muzejske politike prednost daju odgojiteljskoj ulozi nastavnika ili pak trgovačkoj ulozi prodavača (Cannon-Brookes, 1990.). Umjetničke su se zbirke dosad pokazale najotpornijima, dok sve više prirodoslovnih uzoraka i tehnoloških predmeta biva uskladišteno i zamijenjeno novoizrađenim poučnim izlošcima koje odlikuje najmanji mogući broj originalnih uzoraka i što više interaktivnih audiovizualnih elemenata (obrazovno oblikovanje). Znanstveni centri primjeri su krajnjih dosega takvog razvoja događaja.

Nova muzejska politika, tj. nova muzeologija, rođena nakon 1970-ih, odražava se u djelu Françoisisa Dagogneta (1984. i 1985.). On opisuje ciljeve novih pristupa vezane za sva tri oblika strukturalnog identiteta izložbe:

1. na strukturalnoj razini treba "kontekstualizirati predmete" (*obrnuti muzej*),
2. na stilskoj razini "problematizirati promatranja" (*problemški muzej*),
3. na tehničkoj razini "iskoristiti informacije" (*interaktivni muzej*).

3.1. KONKRETNI NASUPROT APSTRAKTNIM IZLOŠCIMA.

Narativne izložbe donijele su bitan pomak perspektive vezane za ulogu predmeta. Nastanak te vrste izložbe vezan je za prelazak s *vizualiziranja zbirke predmeta* na razgovor o društvim i znanstvenim temama. Nova je strategija potaknula Rivièrea na razlikovanje *muzeja-predmeta* (drugdje: *muzeja-zbirke*) i *muzeja-razgovora* (ili *muzeja-programa*) (Desvallées, 1989., str. 350.). Ta promjena perspektive podrazumijevala je i kritičku analizu stupnja do kojega je predmet sposoban prenositi poruke. Predmet ima "ograničenu vrijednost iskaza" i taj se "informacijski deficit" mora nadoknaditi dodatnim metodama (tj. sekundarnim muzejskim materijalom) (Schleussner, 1984., str. 47.). U svom krajnjem obliku idejni pristup može rezultirati prikazom udžbeničkog tipa, utemeljenom uglavnom na sekundarnome muzejskom materijalu.

U tom smislu Peart (1984., str. 222.) razlikuje *konkretne izložke* (trodimenzionalne i s predmetima) te *apstraktne izložke* (dvodimenzionalne, bez predmeta).²⁰ Podređenu ulogu primarnoga muzejskog materijala u konceptualnim izložbama utjelovljuje Tkacova tipologija *authenticuma*. On, naime, primarni muzejski materijal dalje dijeli na *ilustrativni authenticum*, *dokumentarni authenticum* i *dopunski authenticum*, naglašavajući tako činjenicu da uporaba muzejskih predmeta više nije jednoznačna (Tkac, 1986.). Kao što Swiecimski upozorava, takav je razvoj događaja uzrokovao prijelaz s tematskih disciplina na muzeologiju jer oblikovanje

izložbe nije više izravno proizlazilo iz organizacijskih načela tematske discipline.²¹

Mnogi autori različitih tradicija kritizirali su sklonost apstraktnim izložbama u kojima autentični predmeti imaju podređenu, ilustrativnu ulogu (Schüler, 1983.). Jedan od njihovih argumenata bio je da takve izložbe nisu "svojstvene muzejima" te da bi se lako mogle zamijeniti jeftinijim medijima poput knjiga ili televizije. Apstraktne su, pak, izložbe posebno pogodne za obradu širokog spektra tema koje se ne mogu vizualno predočiti izložbama usmjerenim na predmete.²²

3.2. NOVA MUZEOLOGIJA. Da bi se usavršile narativne i ekološke vrste izlaganja, uvedena je moderna tehnologija. Interaktivni dinamični izlošci postali su neizostavna tehnika didaktičkih izložbi, a u svijet evokativnih izložbi uvedena je audioanimacija. Međutim, usavršavanje tih dvaju pristupa potpuno je preusmjerilo razvoj oblikovanja izložbi. Taj se novi razvoj događaja katkad naziva *novom muzeologijom*. Obilježje te vrste jest uvođenje političkih sadržaja u izložbe. Javnost dobiva uvid u to kako se prošlošću može manipulirati i kako se ona može pogrešno tumačiti za potrebe trenutnih ciljeva. "Tehnika rekonstrukcije izvrsno je sredstvo za promicanje nostalgije, ali nije osnova pomoću koje bismo mogli razumjeti prošlost" (Ruddel, 1991.). Horne na vrlo sličan način govori o mogućoj osloboditeljskoj ulozi koju bi muzeji u budućnosti mogli preuzeti ostvarenjem raznolikosti pluralističkih pristupa znanju [Horne u: Boylan (ur.), 1992.].

Izložba je obično "bestjelesni glas, nikome odgovoran, koji zastupa stajališta neprispodobiva nekom konkretnom pojedincu" (Davis i Gibb, 1988., str. 43.). Želimo li izbjeći taj privid, na samom početku potrebno je istaknuti ime osobe/osoba odgovornih za izložbu te izjavu o načinu odabira teme [vidjeti također: Horne u: Boylan (ur.), 1992., str. 73.; Leone, 1983.].

Oblikovanje izložbe trebalo bi naglašavati autorstvo te promjenjivost perspektiva predmetne prošlosti. Prema tom pristupu, dvosmislenost i nesigurnost imaju bitnu ulogu u muzejskim izložbama. "Dvosmislenost, zapravo, može postati jedna od malobrojnih mogućnosti stvaranja otvorenijih institucija jer ako u svom radu prihvatite dvosmislenost i nedefiniranost, možete lakše ignorirati granice između različitih načina mišljenja" (Sims).²³ Te su riječi najbolji odraz vala novih otvorenih pitanja koja se postavljaju muzejima. Naime, od muzeja se očekuje da objasne svoje metode. "Jedna od zadaća muzejskih stručnjaka jest otkrivanje i bilježenje svih informacija sadržanih u muzejskim predmetima i prenošenih pomoću njih. Istovremeno, posjetitelj se, u skladu sa svojim senzibilitetom, mora potruditi prihvatiti te informacije i ostati otvorenim te u sebi razviti neku vrstu osjetljivosti na poruke koje mu se u tom trenutku čine bitnima i korisnima." (Maroević, 1983., str. 240.).

Pomorski muzej u Rotterdamu u svojim je dokumentima o muzejskoj politici prihvatio isti pristup: "Muzej se mora potruditi da njegovo tumačenje bude transpa-

²⁰ Rivièrea se koristi nazivima *konkretna slika* i *apstraktna slika* u malo drukčijem značenju (Desvallées, 1989., str. 283.-284.). Konkretni su izlošci modeli i odljevi (*trodimenzionalne slike*) te fotografije i mape (*dvodimenzionalne slike*). Apstraktni su izlošci grafovi i dijagrami.

²¹ J. Swiecimski, *The theory of the museum exhibition*, (neobjavljeni rukopis).

²² Jaka usredotočenost na predmete u prirodoslovnim muzejima navodi se kao jedan od osnovnih nedostataka koji otežavaju uvođenje problemskih tema poput onečišćenja i bioinženjeringa. Vidjeti: Vijeće za zaštitu prirode, *Natuurbeschermingsraad, Natuur- en milieueducatie in musea* (Utrecht, 1990.). Također vidjeti Martina Schärerera i njegov prikaz izložbe vezane za problem gladi u Alimenteriumu, Vevey (Schärer, 1988.). Kako konvencionalno prikazati nedostatak hrane?

²³ U raspravi o "Kontekstu i predanosti", objavljenoj u *Museum News* br. 69, 1990. (5).

rentno, a subjektivnost takvog tumačenja neupitna. Posjetitelju se mora dati mogućnost da svoje zaključke, koji mogu biti u suprotnosti s ponuđenim muzejskim tumačenjima, suprotstavi muzejskim gledištima. (...) Da bi bio sposoban slijediti takvu raspravu, posjetitelj mora biti *oboružan* određenom količinom osnovnih znanja jer samo tada može procijeniti pouzdanost struktura mišljenja i zaključaka koji su u osnovi svake izložbe." Sukladno tome, Nevling (1983.) predlaže osnivanje "orientacijskih centara" u muzejima, izrađenih prema modelu posjetiteljskih centara u parkovima prirode. Osnovna je pretpostavka te ideje da prije uvođenja kritičkog mišljenja u povijesne muzeje posjetitelji moraju steći osnovni uvid u povjesničarsku struku. Također bi trebali razumjeti i "muzeološki zanat". Prikazivanje procesa povijesnog istraživanja te muzeološki odabir izložaka koji bi naglašavao logiku, a ne predmete i otkrića, daju ljudima mogućnost da sami vide od čega su sastavljene prošlosti te kako je sadašnjost oblikovala njihovu prošlost i na taj način, zapravo, stvorila njihov identitet.²⁴

3.3. ESTETIKA OTKUPLJENJA. Paradoksalna je činjenica da se i od estetike očekuje inovativni zamah: "Katkad zaboravljamo da je to što stvaramo umjetnost ... sinteza cijelog izložaka složena je kreativna umjetnost - djelo konceptualne umjetnosti" (Rabinowitz, 1991.). Ta ideja označava rađanje novog pristupa oblikovanju izložbe, koji Shanks i Tilley nazivaju *estetikom otkupljenja*: "Moramo zadržati heterogenost i različitost, razlomljenu i isprekidanu stvarnost prošlosti kako bismo prevladali ideološke učinke materijaliziranoga predmetnog svijeta, prošlosti i sadašnjosti" (Shanks i Tilley, 1987., str. 97.). Predmeti su, dakle, izdvojeni iz krutoga kronološkog pripovijedanja te izvučeni iz svoga originalnog konteksta i pridruženi suvremenim predmetima koji su na sličan način izvađeni iz konteksta (Korff, 1984.; Shanks i Tilley, 1987., str. 98.). U svom vizionarskom eseju o budućnosti muzeja Eckhard Siepmann muzeje naziva "prostornim ustrojem utemeljenim na asocijativnim poljima stvorenim pomoću predmeta, sferama međudjelovanja, montaži i otuđenju".²⁵ Pretjerivanje, ironija, humor i apsurdnost uvedene su kako bi se očito značenje predmeta lišilo moći.²⁶

Nova muzeologija izvire iz postmodernističkog načina mišljenja, a donosi i novi izložbeni jezik. "Jesu li muzeji još uvijek potrebni?" pitao se Charles Watkins u časopisu *Curator* (Watkins, 1994.). Njegov odgovor glasi: da, ali samo kada djeluju kao "pravi muzeji", tj. kada vraćaju predmetima središnju ulogu. Watkins zagovara "poučavanje predmetima" koje ne bi trebalo slijediti tradicionalni razvojni put opisan u prethodnim poglavljima. Muzeji bi trebali napustiti "galaksiju Gutenberg" (Siepmann) i njezinu pravocrtnost te objektivističke metodologije. Trebali bi na ugodan i uzbudljiv način izazvati i motivirati posjetitelje te tako postati jedinstveni doprinos oblikovanju društvene svijesti i poticati pojedince i zajednice unutar društva na

povezivanje sadašnjosti i prošlosti u perspektivu budućnosti, na poistovjećivanje s neizbježnim strukturalnim promjenama te na nove promjene, primjerene njihovu vlastitom društveno-kulturalnom kontekstu.

LITERATURA

1. Arpin, R. (1992.): *Musée de la Civilisation. Concept and practice*, Quebec
2. Bann, S. (1984.): *The clothing of Clio*, Cambridge
3. Bann, S. (1988.): *Das ironische Museum*, u: J. Rüsen, W. Ernst i H.T. Grütter (ur.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler
4. Bazin, G. (1967.): *The museum age*, New York
5. Belcher, M. (1991.): *Exhibitions in museums*, Leicester
6. Benoist, L. (1971.): *Musées et muséologie. Que sais-je?*, br. 904, 2. izdanje, Pariz
7. Boylan, P. (ur.) (1992.): *Museums 2000*, London
8. Brown Goode, G. (1895.): *The principles of museum administration: Annual Report of the Museums Association*, York
9. Burcaw, G. E. (1975.): *Introduction to museum work*, Nashville
10. Cameron, D. (1968.): *Viewpoint: the museum as a communication system and implications for museum education*, u: Curator, br. 11 (1), str. 33-40.
11. Cameron, D. (1971.): *Problems in the language of museum interpretation*, u: *The museum in the service of man: today and tomorrow. The papers of the Ninth General Conference of ICOM*, Pariz, str. 89-99.
12. Chadbourne, C. (1991.): *A tool for storytelling* u: Museum News, br. 70 (2), str. 39-42.
13. Cannon-Brookes, P. (1990.): *Orthodoxy and interface between the museum object and its user*, u: Museum Management and Curatorship, br. 9 (3), str. 235-239.
14. Dagognet, F. (1984.): *La musée sans bin*, Seijssel
15. Dagognet, F. (1985.): *Quel musée demain?*, Pariz
16. Davis, K. L. i J. G. Gibb (1988.): *Unpuzzling the past: critical thinking in history museums*, u: Museum Studies Journal, br. 3 (2), str. 41-45.
17. Desvallées, A. (1989.): *Le défi muséologique*, u: *La muséologie selon George Henri Rivière. Course de muséologie. Textes et témoignages*, Bordas, str. 345-367.
18. Duncan, C. i A. Wallach (1978.): *The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis*, u: Marxist Perspective, br. 1 (4), str. 28-51.
19. Eisner, E. W. i S. M. Dobbs (1988.): *Silent pedagogy: how museums help visitor experience exhibitions*, u: Art Education, srpanj 1988., str. 6-15.
20. Falk, J. H. i L. D. Dierking (1992.): *The Museum Experience*, Washington
21. Findlen, P. (1989.): *The museum: its classical etymology and renaissance genealogy*, u: Journal of the History of Collections, br. 1 (1), str. 59-78.
22. Gluzinski, W. (1981.): *Möglichkeiten und Grenzen der musealen visuellen Information*, u: Muzeologicke sesity, (8), str. 27-45.
23. Gorgus, N. (2002.): *Scenographische Ausstellungen in Frankreich*, u: Museumskunde, br. 67 (2), str. 135-142.
24. Hall, M. (1987.): *On display*, London
25. Jahn, I. (1979.): *Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen*, u: Neue Museumskunde, br. 22 (3), str. 152-169; br. 22 (4), str. 236-249; br. 23 (1), str. 41-50; br. 23 (2), str. 76-84; br. 23 (4), str. 270-279.

"Muzeji bi trebali napustiti "galaksiju Gutenberg" (Siepmann) i njezinu pravocrtnost te objektivističke metodologije. Trebali bi na ugodan i uzbudljiv način izazvati i motivirati posjetitelje te tako postati jedinstveni doprinos oblikovanju društvene svijesti i poticati pojedince i zajednice unutar društva na povezivanje sadašnjosti i prošlosti u perspektivu budućnosti..."

²⁴ Leone, 1983. Također vidjeti: Reque, 1987. Reque opisuje projekt *Čitanje muzejskih izložaka* (Terenski prirodoslovni muzej) u kojemu se primjenjuje ideja kritičke analize izložbi.

²⁵ E. Siepmann, *Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums*, <http://www.icf.de/wba/poetik1.html> U drugim djelima Siepmann tu "poetiku muzeja" opisuje kao "izvedbeni obrat" (Siepmann, 2001.).

²⁶ Bann (1988.) govori o *ironičnim muzejima* u kojima se kolebamo između različitih vrsta nužnih domišljatih projekcija. Taj je pristup također opisan kao "dekonstruktivizam" kojemu je cilj oslobađanje "emotivnog sadržaja" predmeta.

26. Korff, G. (1984.): *Objekt und Information im Widerstreit*, u: *Museumskunde*, br. 49 (2), str. 83-93.
27. Leone, M. (1983.): *Method as message*, u: *Museum News*, br. 62 (1), str. 34-41.
28. Maroević, I. (1983.): *Muzejski predmet - izvor i nosilac informacija*, *Informatologia Yugoslavica* br. 15 (3-4), str. 237-248.
29. Miles, R. S. i sur. (1982.): *The design of educational exhibits*, London
30. Möbius, K. (1898.): *Über den Umfang und die Einrichtung des zoologischen Museums zu Berlin*, u: *Sitzungsberichte des königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 29, 1898, str. 363-374.
31. Nevlng, L. I. (1983.): *No longer the hidden agenda. Research goes public*, u: *Museum News*, br. 62 (1), str. 42-45.
32. Parr, A. E. (1963.): *Habitat group and period room*, u: *Curator*, br. 6 (4), str. 325-336.
33. Peart, B. (1984.): *Impact of exhibit type on knowledge gain, attitudes, and behavior*, u: *Curator*, br. 27 (3), str. 220-237.
34. Pes, J. (2002.): *Reserve judgement*, u: *Museum Practice*, (19), str. 50-52.
35. Prince, D. (1985.): *The museum as dreamland*, u: *Međunarodni*, u: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, br. 4, str. 243-250.
36. Rabinowitz, R. (1991.): *Exhibit as carvas*, u: *Museum News*, br. 70 (2), str. 34-38.
37. Rohmeder, J. (1977.): *Methoden und Medien der Museumsarbeit*, Köln
38. Roth, M. (2001.): *Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000*, u: *Museumskunde*, br. 66 (1), str. 25-32.
39. *Scenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung*, u: *Museumskunde*, br. 66, 2001. (1)
40. Schärer, M. (1991.): *700 Jahre auf dem Tisch*, Vevey
41. Schleussner, B. (1984.): *Geschichtsunterricht und die historische Lernausstellung*, u: *Museumskunde*, br. 49 (1), str. 46-52.
42. Schüler, u: F.W. (1983.): *Storylines and exhibits, authenticity in exhibit*, u: *Muse*, br. 1 (2), str. 34-37.
43. Schwartz, U. i P. Teufel (2001.): *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*, Ludwigsburg
44. Shanks, M. i C. Tilley (1987.): *Re-constructing archaeology*, Cambridge
45. Siepmann, E. (2001.): *Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt. Die performative Wende erreicht das Museum*, u: *Museumjournal*, br. 15 (3), str. 7-10.
46. Swiecinski, J. (1979.): *The museum exhibition as an object of cognition or creative activity*, u: *Museologia*, (13), str. 11-27.
47. Swiecinski, J. (1987.): *Museum exhibitions as an object of theoretical investigation*, u: *Museum News*, (10), str. 211-217.
48. Tkac, V. (1987.): *Malý vykladový slovník muzejních prezentacních prostředků*, u: *Metodický zpravodaj...* *Museologie*, (10), str. 17-58.
49. Verhaar, J. i H. Meeter (1988.): *Project model exhibition*, Leiden
50. Watkins, C. (1994): *Are museums still necessary?*, u: *Curator*, br. 37 (1), str. 25-35.

Pruzeto iz: Mensch, Peter van. *The characteristics of exhibitions* // MUSEUM AKTUELL, svibanj / lipanj 2003.

Prijevod s engleskog jezika: Ana Babić