
U V O D V T E M O

Meta Kordiš

Muzejski izzivi

3

A N K E T A

Tri muzejske organizacije

7

R A Z P R A V E

Urška Purg:

**Ameriški muzeji – razkošje prostora
in denarja**

17

Sonja Bezjak

Pismo iz muzeja norosti

57

Marko Doles in Andraž Magajna

**Utopično-kibernetična muzeologija: primer Muzeološko-tehničnega
laboratorija Radia Študent**

68

Tina Palač

Soustvarjanje dediščinskih pripovedi z nosilci dediščine

95

Uroš Dokl

Pismo Martinu

109

Brigita Strnad

Učiti se biti

120

Yasmín Martín Vodopivec

**Izzivi pri uvajanju novega muzejskega programa za osebe z demenco in njihove
svojce v Sloveniji**

137

Urša Valič

Muzej kot prostor dialoga

150

Kaja Antlejš

Med muzealci in inženirji

167

Alenka Pirman

Koristno razmerje. O sodelovanju umetnikov v muzealskih zadevah

184

I N T R O D U C T I O N T O T H E T H E M E

Meta Kordiš

Museum challenges

197

Muzejski izzivi

Meta Kordiš

Muzeji so projekti meščanskih in nacionalnih elit, ki so kot del »zahodnega« kulturnega vpliva osvojili svet. James Clifford se retorično sprašuje »Kaj je boljši simbol globalne hegemonije kot množenje muzejev? Kaj je lahko bolj meščanska, konservativna in evropska institucija? Kdo je bolj neizprosen zbiralec in poblagovljenec 'kulture'?«.¹ Muzeji so prostori, kjer se koncepti privlačnih totalnih mitologij nacionalne države in razsvetljenske racionalnosti krešejo z alternativnimi klasifikacijami in antagonizmi različnih manjšinskih ali večinskih skupnosti ter kjer se »visoka kultura« in »popularna kultura« bojujeta za legitimnost. Nobena utvara ni, da so muzeji del struktur moči in tako ali drugače odvisni od politične in finančne volje ustanoviteljev in upraviteljev. Prav tako muzeji niso statične ustanove, temveč se zaradi družbenih in tehnoloških sprememb kot tudi novih spoznanj in konceptov v temeljnih vedah, ki domujejo v njih, muzeji neprestano in morda nevidno spreminjajo ter preoblikujejo.

1 Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: London: Harvard University Press, 1999, str. 9.

Muzeji so postali jedra dediščinske, turistične in kreativne industrije ter hkrati pomembni akterji v urbanih procesih. So prostori druženja in zabave, učenja, izobraževanja in vzgoje ter širjenja demokratičnih, strpnih in solidarnostnih vrednot, enakopravnosti in pravičnosti ter miru. Istočasno pa so tudi prostori prevladujočih ideologij elit. Njihovo število se je v zadnjih treh desetletjih krepko pomnožilo. Obstoječi muzeji so se infrastrukturno razširili v fizični, družbeni ali virtualni prostor, v katerem delujejo kot materialne entitete ali kot strokovni sodelavci ali sopotniki različnih interesnih in identitetnih skupnosti. Lokalne skupnosti so različne zbirke preoblikovale v muzeje. Svetovno znani muzeji so postali prave muzejske korporacije. Zasebne umetniške zbirke bogatih zbirateljev so se postavile na ogled v privatne muzeje in skupaj z javnimi »globalnimi« muzeji postajajo relikviariji nove dobe. Nenazadnje že samo ime muzej daje neki ustanovi značaj tradicije in kredibilnosti. Zato se tudi zabavišni prostori ali tematski nabori predmetov samopoimenujejo v muzej, da tako označeni lažje tekmujejo na trgu zabavišne in kulturne industrije.

Muzeji so v 21. stoletju soočeni z mnogimi izzivi. Raziskovalci in muzejski delavci raziskujejo preteklost, da lažje razumejo, razlagajo in prikažejo sedanost in mislijo o prihodnosti. Preučujejo vloge muzejev v sodobni družbi in načine, na katere se z novimi praksami in pristopi muzeji prilagajajo potrebam današnjega sveta in se spoprijemajo z, družbenimi in kulturnimi izzivi ter finančnim preživetjem. Odzivati in prilagajati se morajo mnogim tendencam in silam, ki oblikujejo in obvladujejo sodobni svet: internacionalizmu, večkulturnosti, neokolonizaciji, nestrpnosti, izključevanju, rasizmu, premikom in nastanku novih središč gospodarske, družbene in kulturne moči, demografskim spremembam, migracijam in nujnostim ekološke vzdržnosti in odgovornosti. Svetovni splet in nove tehnologije ter tehnološke obdelave predmetov in podatkov na novo kontekstualizirajo in konstruirajo dostop do informacij. Vse to spreminja okolja, v katerih delujejo muzeji danes. Zato se te dediščinske institucije osredotočajo na vprašanja, kako naj izražajo in predstavljajo predmete, podatke, vednost in s tem identitete, družbene, politične in kulturne razlike, oporečno dediščino, ter kako se lahko pomen kontinuitete kaže v transnacionalnih gibanjih, globalnih transformacijah ali raznih transakcijah kulturnega, simbolnega, socialnega kapitala. Vsled vse teh novih izzivov se je tudi gnetla nova definicija muzeja na letošnji generalni konferenci ICOM-a² – Mednarodnega muzejskega sveta v Kjotu, ki bo koncipirala muzeje porajajoče se v drugem tisočletju.

Muzeji so ljudje. Zbirke predmetov, ki jih hranijo, bi bile brez (re)interpretacijskih procesov muzealcev in tehnološke obdelave na eni strani in sodelovanj različnih interesnih skupnosti in posameznikov na drugi mrtva materija. Danes je vedno bolj izražena nuja muzejev, da se različne ljudi in skupnosti aktivno vključuje v družbeni dialog. Da skupaj raziskujejo, zbirajo in ustvarjajo muzeje in muzejske razstave. Še več, ponekod ljudje saminicia-

tovno pristopajo v in do muzejev in zahtevajo svoj glas, svojo resnico in svoj spomin in predstavitev svoje dediščine. Torej gre za določene hierarhične in konfliktno družbene odnose, ki se vzpostavljajo v muzeju in družbenem ter strokovnem okolju, v katerem muzejska ustanova deluje. Tako muzeji niso le prostori, kjer se odigravajo družbeni odnosi znotraj različnih zgodovinskih kontekstov, temveč so tako proces kot struktura, ustvarjalno delovanje kot tudi oporečno območje. Imajo formativno in reflektivno vlogo v družbenih odnosih, na katere lahko potencialno vplivajo. James Clifford muzeje poimenuje stična območja, kjer se dominantni družbeni diskurzi in sistemski kalupi, ki so vtakani v muzejski aparat in sistem prezentacij, soočajo z oporekanjem, kritiko in alternativnimi pristopi k delovanju. Nekateri muzeji bolj, drugi manj postajajo prostori živahnih razprav, različnih sočenj mnenj, kultur, političnih prepričanj in identitetnih (de)konstrukcij ter pričevanj intimnih spominov in izkušenj. Tako so se vse od konca 20. stoletja razvile različne muzeološke paradigme: muzej kot družbena akcija ali inkluziven, demokratičen, participatorjen muzej, ekomuzej ali muzej kot dediščinska skupnost.

Kritično zastavljeni pogledi na muzej z izhodišči v novih paradigmah in kako v alternativnih ali aktivističnih praktičnih pristopih udejanjati muzej in razmišljati o njem so bile iztočnice za snovanje tematske številke skupaj s Tino Palaić, Urško Purg in Uršo Valič. Namen je bil izpostaviti teme povezane s sodobnimi muzeji, muzejskimi praksami in problemi, fasciacijami ter izzivi, ki jih krojijo sodobne tehnologije, državne politike, administrativni aparati gospodstva in odkrite in prikrite ideologije ter hiperpotrošniški sistem, pa tudi na vsakdanji ravni razraščajoča se nestrpnost. Široko področje delovanja muzejev želimo v tej številki Dialogov kritično osvetliti z različnih strani. In nekoliko drugače, kot se tega sicer loteva strokovna literatura. Piske in pisci se analitično in (samo)kritično lotevajo izbranih tem. Izhajajoč iz lastnih izkušenj pri delu v muzejih ali pri posameznih muzejskih oziroma z dediščino povezanih projektih, je njihovo pisanje prežeto z osebno noto. To pa nudi bralki in bralcu pogled v zakulisje delovanja muzejev oziroma muzejskih procesov in programov, saj prikaže, kako se teorija razhaja od prakse oziroma kako praksa postaja teorija. Večina pisk in piscev ima izhodišče v etnološki in kulturnoantropološki stroki, vendar ravno širina vede omogoča udejstvovanje na zelo širokem in raznolikem področju družbenega delovanja, kamor se umešča muzeje.

Uvod v številko je kratka anketa o izzivih slovenskih muzejev in muzealk ter muzealcev s predsednikom in predsednicama treh različnih muzejskih organizacij v Sloveniji: Flaviom Boninom (Slovensko muzejsko društvo), Aleksandro Berberih Slana (Skupnost muzejev Slovenije) in Kajo Širok (ICOM Slovenije). Urška Purg v fotografskem dnevniku kritično analizira izkušnjo s strokovne ekskurzije po osrednjih muzejih v ZDA, ki jim kljub obilici denarja in prostora zmanjka sape za (samo)reflektirano in (samo)kritično držo v družbi, kar zagovarjajo nove muzeološke paradigme. Sonja Bezjak predstavi samonikli Muzej norosti v gradu Cmurek nad Muro, ki je neke vrste alternativni »transekomuzej«. Izhaja iz lokalne skupnosti in za lokalno skupnost, ki z drugimi prostovoljci oživljajo grad, njegovo dediščino kot dediščino meddržavnega prostora. Vendar je tudi mednarodno interdisciplinarno vo-

zlišče za delovanje vseh akterjev, ki segajo na polje fenomena norosti. Marko Doles in Andraž Magajna na podlagi teoretičnih izhodišč in etnografske raziskave predstavita idejo o vzpostavitvi Muzeološko-tehničnega laboratorija Radia Študent, ki bi bil večgeneracijski, interdisciplinarni laboratorij služeč predstavljanju, ohranjanju in razvijanju radijskih in tudi družbenih praks ter bi deloval kot angažirani kibernetični muzej. Tina Palaić predstavi svojo izkušnjo, pomisleke in dileme, nastale pri soustvarjanju razstave *Afrika in Slovenija: Preplet ljudi in predmetov* v Etnografskem muzeju Slovenije skupaj s posamezniki, ki so v času delovanja Jugoslavije v gibanju neuvrščenih prišli v Slovenijo študirat in se tu ustalili. Namen projekta je bil prispevati k dekonstrukciji še vedno prevladujočega evropocentričnega in kolonialnega diskurza v slovenski družbi in muzejih. Uroš Dokl v pismu Martinu (ubitemu talcu v mariborskem zaporu med drugo svetovno vojno) razmišlja, kako z različnimi pedagoškimi prijemi v okviru zbirk Muzeja narodne osvoboditve »odreagirati na niz obstoječih izključujočih praks, nerazumevanja, konfliktov in nasilnih akcij ter posledičnih reakcij med mladimi.« Brigita Strnad piše o pomenu muzejske pedagogike v umetnostnem muzeju za vizualno pismenost otrok in mladih ter soočanju z raznolikimi interpretacijami sveta in lastnih vlog v njem. Umetnostni muzej pa lahko nudi tudi primerno infrastrukturo za terapevtske pristope pri zdravljenju demence. Yasmín Martín Vodopivec kritično pretrsa svojo zasnovo takšnega programa. Urša Valič predstavi svojo izkušnjo raziskovalne rezidence v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti, katere namen je bilo povezovanje muzeja z bližnjo degradirano sosesko Rahova-Uranus, prežeto s sodobnimi urbani problemi gentrifikacije. Sodobne muzejske razstave so plod interdisciplinarnega sodelovanja muzealcev, inženirjev, oblikovalcev, interpretov in različnih specialistov za posamezna področja. Kaja Antlej izpostavi industrijskega oblikovalca oziroma oblikovalko kot pomembno akterko pri povezovanju različnih strok, ki so vključene v snovanje, oblikovanje, razvoj, izvedbo in upravljanje digitalne interpretacije dediščine v muzejih. Alenka Pirman pa na drugi strani samokritično predstavi instrumentalizacijo umetnic in umetnikov kot ponudnikov umetniške storitve, »ki naj z muzejem tvorno sodelujejo v skupnem prizadevanju po preobrazbi«, predvsem pri (re)interpretaciji dediščine. Pri tem se naslanja na lastno izkušnjo s sodelovanjem pri raziskovalnem mednarodnem interdisciplinarnem projektu, ki je obravnaval različne sporne kulturne dediščine predvsem v ostalinah evropske kolonialne preteklosti.

Prijetno branje in se vidimo v muzeju!

ANKETA – TRI MUZEJSKE ORGANIZACIJE



Pripravila
Meta Kordiš

V Sloveniji delujejo tri muzejske organizacije. Najstarejše je Slovensko muzejsko društvo, sledita mu Skupnost muzejev Slovenije in ICOM Slovenije. Vse tri organizacije se med seboj razlikujejo po zgodovini in poslanstvu, torej specifičnih nalogah, hkrati pa med seboj tesno sodelujejo in so lani že drugič pripravile kongres muzealcev, ki je bil v Brežicah. V slogi je moč. To je zelo pomembno tako zaradi medsebojnega mreženja in izmenjave znanj, mnenj in izkušenj, kot tudi zaradi medijske pozornosti in prisotnosti, če hočemo biti enakovreden sogovornik strukturam moči. V kratki anketi o sodobnih muzejskih izzivih spregovorijo dr. Flavio Bonin, predsednik Slovenskega muzejskega društva, muzejski svetovalec v Pomorskem muzeju Sergej Mašera Piran, dr. Aleksandra Berberih Slana, predsednica Skupnosti muzejev Slovenije, direktorica Muzeja narodne osvoboditve Maribor, in dr. Kaja Širok predsednica ICOM Slovenije, direktorica Muzeja novejšje zgodovine Slovenije.

Prosim, da na kratko predstavite vašo organizacijo. Kakšne so njene specifične naloge v polju muzejske stroke in kaj so vaši trenutni izzivi, s katerimi se ukvarjate?

Dr. Flavio Bonin: Začetek organiziranega muzealstva na Slovenskem sega v čas nastanka Kranjskega deželnega muzeja leta 1821. Leta 1839 je bilo ustanovljeno Društvo Kranjskega deželnega muzeja in s tem je društvo dobilo tudi pravno podlago za delovanje. Skozi čas se je društvo večkrat preimenovalo in leta 1997 dobilo današnje ime. Slovensko muzejsko društvo je društvo v javnem interesu in deluje na različnih področjih, predvsem pa izobražuje svoje člane. Pri tem je pomembno sodelovanje s Skupnostjo muzejev Slovenije in ICOM Slovenije.

Dr. Aleksandra Berberih Slana: Skupnost muzejev Slovenije je bila ustanovljena leta 1970 kot skupnost, ki naj bi povezovala slovenske muzeje in galerije v reševanju skupnih težav in iskanju odgovorov na skupne dileme. To poslanstvo Skupnost muzejev Slovenije opravlja tudi skoraj 50 let kasneje. Člani SMS so muzeji, ne posamezniki, v skladu s tem pa so predstavniki članov v SMS direktorji muzejev. V skladu s svojim statutom, ki je bil zadnjič revidiran leta 2018, SMS aktivno sodeluje pri razvoju in promociji muzejske dejavnosti in muzejskih zbirk v slovenskem in mednarodnem prostoru, pri pripravi zakonodaje in izvedbenih predpisov s področja varstva premične kulturne dediščine in pri reševanju statusnih in drugih vprašanj svojih članov. Pri pripravi zakonodaje je seveda odvisna od dobre volje tistih, ki zakone sprejemajo in potrjujejo. Na žalost kljub vsem prizadevanjem SMS tako še vedno nismo dobili zakona o muzejih.

SMS se zavzema za celostno ohranjanje naravne in kulturne dediščine in aktivno sodeluje pri usklajevanju razvojne usmeritve muzejske dejavnosti. Ker je partnerjev na tem področju v Sloveniji veliko, so razvojne usmeritve odvisne predvsem od glavnih odločevalcev oziroma, v našem primeru, od dobre volje in sposobnosti posameznih muzejev, posameznih muzealcev in muzejskih organizacij. SMS skrbi tudi za izobraževanje in strokovno izpopolnjevanje delavcev z muzejskega področja, za kar skrbijo različne sekcije, ki delujejo znotraj SMS (Sekcija konservatorjev-restavratorjev, Sekcija za izobraževanje in komunikacijo, Sekcija za tehniško dediščino in Dokumentalistična sekcija). Letno organiziramo veliko število predavanj, delavnic in srečanj delovnih skupin, ki skrbijo za razvoj muzejske stroke.

Ob številnih drugih nalogah SMS skrbi še za organizacijo in podporo sodelovanju med muzeji in muzejskimi delavci ter načrtuje in izvaja skupne nastope muzejev in drugih članic za promocijo in trženje. Najbolj znana in popularna akcija je zagotovo letos že 17. Poletna muzejska noč, ki jo je v zad-

njih letih obiskalo približno 40.000 obiskovalcev. Ob tem obstajajo tudi drugi projekti za širšo javnost, npr. Z igro do dediščine ipd.

Dr. Kaja Širok: ICOM Slovenija je del mednarodne nevladne organizacije ICOM, ki združuje pod svojim okriljem 119 nacionalnih komitejev, 30 mednarodnih komitejev ter šest področnih zvez (Evropa, CIMAO, LAC, SEE, ARAB, ASPAC). ICOM je predvsem globalna mreža, ki deluje kot pomoč ter nadgradnja muzejskega dela predvsem na področju spodbujanja nacionalnega ter mednarodnega dela muzejev, mreženja muzejskih strokovnjakov iz istega strokovnega področja ter izmenjave znanstvenih spoznanj ter strokovnega znanja. Vsak izmed tridesetih mednarodnih odborov organizira letna srečanja in delavnice po vsem svetu, kar daje članom priložnost, da razširijo svoja obzorja in zgradijo močno in dolgotrajno mednarodno strokovno mrežo. Njihove ugotovitve pomagajo oblikovati prihodnost muzejskega poklica z opredelitvijo standardov, z objavo raziskav in vzpostavljanjem partnerstva z drugimi kulturnimi organizacijami pa se krepi pomen muzejev na globalnem trgu.

Trenutno se ukvarjamo z novo definicijo muzeja, ta bo sprejeta na generalnem srečanju v Kyotu septembra 2019. Trenutna definicija je namreč zastarela in predvsem glede na dogajanje ter delo, ki ga muzeji opravljamo, neprimerna. V zadnjih desetletjih so se muzeji prilagodili, preoblikovali in ponovno reinterpreterali svoj namen, politike in prakse, tako da definicija ozr. opredelitev muzeja po ICOM ne odraža več vseh izzivov, raznovrstnih vizij in odgovornosti, ki jih muzeji imamo. Ukvarjamo se tudi z letno organizacijo mednarodnega muzejske dne, ki poteka vsako leto 18. maja, z implementacijo etničnega kodeksa, ohranjanjem ter konzervacijo ogrožene dediščine (t. i. red list) Dela in novih izzivov nam ne manjka, ravno obratno.

Muzeji so ljudje. Kakšno vlogo igrajo muzejske ustanove v sodobni slovenski družbi in s kakšnimi izzivi se soočajo muzejski delavci in ustanove?

Dr. Flavio Bonin: Primarna naloga muzejev in galerij je varovanje premične dediščine. V zadnjem obdobju pa je vse večji poudarek na vključevanju javnosti na področju izobraževanja oz. interpretacije dediščine. Največji problem, s katerim se muzealci srečujejo, je pomanjkanje primernih prostorov za delovanje. Večina muzejev domuje v historičnih stavbah, ki so kulturni spomeniki. Zaradi spomeniškovarstvene zaščite je potrebno pri obnovi in vzdrževanju upoštevati za to predpisane pogoje, kar pomeni tudi večji finančni vložek. Predvsem pa primanjkuje primernih prostorov za shranje-

vanje muzejskih predmetov. Kljub odlični finančni rasti, muzeji niso dobili dodatnih sredstev. Škoda, ki jo je povzročil ZUJIF,¹ pa se bo poznala čez desetletje.

Dr. Aleksandra Berberih Slana: Vloga muzejev se spreminja s spremembami v družbi. Dober muzej je čuječ, razume potrebe družbe in svojo vlogo v njej. Svoje znanje in dokaze iz preteklosti uporablja, da bi dosegel pozitivne spremembe v skupnosti, iz katere izhaja in ki jo predstavlja. Muzeji so v tem manj ali bolj uspešni, največji uspeh pa dosegajo prav tisti, ki znajo prisluhniti svoji skupnosti in ki dihajo z njo.

Muzejski delavci v Sloveniji, z njimi pa ustanove, se soočamo s številnimi težavami. Od finančne podhranjenosti, dotrajanosti zgradb in pomanjkanja najsodobnejše opreme, do velikih kadrovskih primanjkljajev. Ni muzeja, ki ne bi imel takšnih ali drugačnih težav, čemur botruje sistematično zapostavljanje potreb kulture v naši državi. Pa vendar naši muzeji dosegajo izjemne uspehe, ki večinoma temeljijo na prizadevanjih ljudi, da iz najslabšega potegnejo najboljše. Vprašanje je le, kako dolgo lahko kolektivi vzdržijo takšno stanje. Obiskovalci zahtevajo in pričakujejo muzejske standarde, ki jih vidijo v tujini, mi pa se ukvarjamo z najosnovnejšimi potrebami za delovanje muzejev in galerij.

Dr. Kaja Širok: Vloga muzejev se je v zadnjih desetletjih spremenila. V času gospodarske krize so morali muzeji redefinirati sebe in vlogo, ki jo imajo v družbi. Slovenski muzeji smo se v času krize znašli v stiski, ki ni bila zgolj ekonomska, temveč tudi generacijska, saj je kriza ustvarila velike težave pri zaposlovanju mladih. Obenem je na inštitucije pritisnil ustanovitelj, ki je zahteval več lastnih sredstev na trgu ter dvig števila obiskovalcev. Da takšna strategija dolgoročno ni vzdržna, je jasno, a zavodi smo še vedno na letni ravni odvisni od uspešnosti letnih načrtov, sprejetih letnih poročil, javne porabe denarja glede na potrjene načrte komisije na Ministrstvu za kulturo. Slednja velikokrat nima minimalnega vpogleda ne v delo zavodov, ne v delo društev, ki na tem področju delujejo. Dolgoročno je takšna strategija nesstrateškega delovanja ustanovitelja nevdržna in zavodom škodljiva, saj ne omogoča fleksibilnosti programov in predvsem zavira mednarodno delovanje zavodov.

¹ Zakon o uravnoteženosti javnih financ iz leta 2012.

Javne muzeje se potiska na trg in k tržno usmerjeni dejavnosti in miselnosti. Kako se slovenski muzeji in muzealci soočajo s tem, kaj so prednosti in slabosti? Kako to vpliva na strokovno delo in izbor razstavnih ter drugih vsebin?

Dr. Flavio Bonin: Predvsem pokrajinski in občinski muzeji se prilagajajo splošnim trendom, s tem se povečuje število prireditev, njihova kakovost pa zaradi pomanjkanja sredstev pada. Predvsem pa imajo strokovni delavci premalo časa za raziskovalno delo, kar je temelj vsake dobre razstave in razstavnega kataloga oz. publikacije.

Dr. Aleksandra Berberih Slana: Menim, da je možno doseči idealno razmerje med strokovnim delom in tržno usmerjenostjo, če obstajajo vsi pogoji za to. Slovenski muzeji pa večinoma nimamo niti najosnovnejših pogojev – ne moremo zaposliti ljudi, ki bi se ukvarjali s tržno dejavnostjo, nimamo namenskih sredstev za razvoj te dejavnosti, sredstev, ki jih zaslužimo na trgu, ne moremo uporabiti za razvoj ponudbe, ampak s tem krpamo luknje v financiranju – od sredstev za plače, najosnovnejšega vzdrževanja stavb, do nakupa računalniške opreme. Razvoj zahteva sredstva in ljudi, razen redkih izjem pri nas teh pogojev ne izpolnjuje nihče.

Poudariti pa je potrebno, da strokovnosti nikakor ne smemo žrtvovati na račun tržne usmerjenosti. Poznamo primere ustanov, ki so si nadele ime muzej, pa z nami pravzaprav nimajo nič skupnega. Ime »muzej« namreč ustvarja videz resnosti, kredibilnosti, kar mnogi z veseljem izkoristijo.

Dr. Kaja Širok: Slovenski muzeji se soočamo s podobnimi težavami, kot so kadrovska podhranjenost, propadanje stavb in nezmožnost njihovega vzdrževanja, varovanje dediščine v najširšem pomenu besede in v skladu z zakonodajo, problem trajnostnega vidika digitalizacije in težave z vzpostavljanjem standardov depojske hrambe. Ob tem velja še spomniti na tržni potencial muzejev, še posebej muzejske trgovine, a vzpostavitev ponudbe je vse prej kot lahka, saj muzeji zanjo nimajo namenskih sredstev. Seveda vsi poznamo dobre prakse iz tujine, a to še ne pomeni, da jim imamo možnost slediti. Velikokrat slišim, kako smo ostali daleč za ponodbami drugih sorodnih zavodov, a žal so naša prizadevanja odvisna tako od uspešnosti naših hiš kot tudi od posluha ustanoviteljev. Ker javnega denarja za čiščenje in vzdrževanje stavb zadnja leta zmanjkuje, se posledično denar s trga redno uporablja za ohranjanje naših zgradb. Dodatna sredstva za razstave pridobivamo tudi na trgu ali v okviru donacij, vendar ta delež ni enak pri vseh muzejih. Tudi vključenost strokovnega kadra v zbiranje sredstev je individualno delo, saj muzeji nimamo ključnih delovnih mest, ki bi se s temi dejavnostmi ukvarjala.

Slovenski muzeji so uspešni vodje ali partnerji v mednarodnih projektih. Kje so naše prednosti in katere ovire bo treba še preseči?

Dr. Flavio Bonin: Muzeji uspešno sodelujejo v mednarodnih projektih. Žal pa gre veliko sredstev za zunanje sodelavce, ki so zaposleni pri projektih. Po končanem projektu pa jih je težko zadržati. Za muzeje so dodatna sredstva pomembna predvsem zato, da v kombinaciji s stalnimi sredstvi zagotovljenimi od Ministrstva za kulturo oz. občin nadgradi razstavo, dokupi računalniško ali drugo opremo. Na ta način se zagotovi večjo kakovost dela.

Dr. Aleksandra Berberih Slana: Veliko slovenskih muzejev in galerij je vključenih v mednarodne projekte, v katerih se dokazujejo kot izjemni partnerji in vodje. Največja težava, s katero se soočajo muzeji in galerije, je sofinanciranje projektov. Dokler država ne bo poskrbela za fond, iz katerega bodo lahko muzeji in galerije črpali za sodelovanje v mednarodnih projektih, da si bodo izposodili zagonska sredstva, si številni, predvsem manjši muzeji in galerije, ne bodo mogli privoščiti sodelovanja v mednarodnih projektih. Tega se odločevalci že dolgo zavedajo, o tem smo že veliko govorili, pa vendar se še vedno ni nič spremenilo.

Dr. Kaja Širok: Slovenski muzeji smo na evropskih razpisih zelo uspešni in iskani partnerji. Menim, da nas odlikuje kvalitetno delo in naša želja, da v mednarodni prostor vstopamo kot enakovredni partnerji drugim inštitucijam. S ponosom lahko potrdim, da smo v Muzeju novejše zgodovine Slovenije v zadnjih osmih letih zgradili izjemno bazo mednarodnih partnerjev in uspešnih projektov, z razstavami sodelovali v Varšavi, Barceloni, na Dunaju itd. Težko si predstavljam razvoj slovenskega muzealstva brez vključevanja v mednarodne podlage in skupne projekte.

Velja pa tudi omeniti, da je uspešen projekt odvisen od uspešnega sodelovanja partnerjev pri projektu, kot tudi sodelovanja lastne muzejske ekipe ter posluha na Ministrstvu za kulturo. Ovir je tu nešteto, od birokracije, kjer moramo pojasnjevati svoje mednarodne udeležbe ustreznim službam, do težav znotraj inštitucij, kjer se velikokrat izkaže, da niso vsi zaposleni zainteresirani za sodelovanja pri projektih.

Mnenja o smotrnosti vključevanja javnih zavodov v evropske razpise so deljena – po eni strani so vsi ponosni, da znamo denar črpati, po drugi strani pa nimamo nobene službe, ki bi nam to delo olajšala. Ravno obratno, veliko je birokracije znotraj vodenja projektov, pogajanj o smotrnosti dela pri projektih, usklajevanja aktivnosti s partnerji, potem sledi še variabilno ocenjevanje uspeha mednarodnih projektov pri ustreznih državnih službah.

Kakšna je prihodnost slovenskih muzejev, v kakšne smeri se bodo razvijali in katere novosti se lahko pričakuje?

Dr. Flavio Bonin: Tako kot ostala družba se tudi muzeji prilagajajo razvoju. Pomembno pa je, da ne pozabijo osnovnega poslanstva – varovanja in predstavljanja dediščine.

Dr. Aleksandra Berberih Slana: Težko vprašanje, saj je razvoj muzejev odvisen od razvoja in potreb družbe. Morda bi najlažje povedala, kakšne so moje želje za razvoj muzejev. Na generalni konferenci ICOM bomo letos v Kyotu sprejemali novo definicijo muzeja, saj je stara že zastarela, neuporabna. Nov svet zahteva nove muzeje. Upam, da bomo imeli posluš za spremembe v svetu okoli nas, da bomo svoje znanje in zbirke uporabili za to, da dosežemo bolj strpno, razumevajočo, razgledano in aktivno družbo. Prav tako upam, da bodo naši politiki dojeli potencial kulture in jo prenehali gledati le kot potrošnika javnih sredstev. Želim si, da bi dobili zakon, ki bo uredil področje muzejev in galerij, nato pa seveda sredstva, ki bodo omogočila izpolnjevanje vsaj osnovnih standardov. S svojim delom predstavljamo našo državo, našo preteklost in kulturo, pri tem si želimo le podporo in razumevanje za naše težave in potrebe.

Dr. Kaja Širok: Želim si več sodelovanja med muzeji ter predvsem več posluha pri ustreznih službah na Ministrstvu za kulturo za mednarodno dejavnost tako muzejev kot strokovnega muzejskega kadra. Večjo zavest o pomenu našega dela ter vzpostavitev predmeta muzeologije v univerzitetni študijski program kot obvezni in ne izbirni predmet, možnost vključevanja mladih v muzejsko delo že med študijem in v okviru kratkoročnih projektov. Zavzemam se za vzpostavitev mrež znanja med fakulteto, inštituti, arhivi in muzeji. Tako bi tudi diplomanti ugotovili, katero delo je zanje primerno, delodajalci pa bi lahko spoznavali potencialni kader. O tem sem predčasno že govorila v intervjuju za ARGO (60/ 1, 2017), a žal ni prišlo do nobenih sprememb.

Vključevanje mladih že v času študija ne pomeni zgolj predajanja znanja, temveč aktivno participacijo k delu v muzejih in v drugih institucijah ter spoznavanje trga dela. Obenem je potrebno preveriti sistem potrjevanja letnih načrtov zavodov in ocenjevanja njihove uspešnosti. Jasno je, da se vsi muzeji trudimo privabljati obiskovalce, nimamo pa vsi istih izhodišč in načinov delovanja. Medtem ko nekateri zavodi na leto postavijo po pet in več razstav, nekateri v celem letu ne postavijo več kot ene. Pri tem je bistveno vprašanje virov za delo in finančnih zmogljivosti zavodov, ki niso ne enaki in ne enakopravni.





Ameriški muzeji – razkošje prostora in denarja

Urška Purg

Konec leta 2018 sem tri tedne raziskovala in obiskovala ameriške muzeje v okviru ameriškega programa IVLP – International Visitor Leadership Programme: Promoting Best Practices in Museum and Cultural Management, ki so ga v Ameriki pripravili prav posebej za 5-člansko skupino slovenskih muzealcev. V 21 dneh smo obhodili 32 muzejev v Washingtonu, Los Angelesu, Clevelandu, Rochesterju in New Yorku. Ker je bil fokus programa v predstavitvi dobrih praks in kulturnem menedžmentu, smo v muzejih in galerijah govorili z odgovornimi za trženje, direktorji, vodji komuniciranja z javnostmi, s kustosi, strokovnjaki za donacije in sponzorstva, ki so nam omogočili vpogled v delovanje muzeja, politiko zaposlovanja, pridobivanje finančnih sredstev, delo z obiskovalci, skratka v tiste dele strukture in organizacije, ki so jih bili pripravljene razkriti. Po večini so bili pripravljene razkriti veliko.

V nadaljevanju bo kratek fotografski pregled ujel glavne posebnosti posameznih muzejev, nato bo predstavljeno, kaj je tem muzejem skupnega, kaj so plusi njihovih ureditev in največji minusi, vpeto v sodobne muzeološke trende. Prispevek se bere kot neke vrste fotografski muzeološki potopis po muzejih ZDA in osebni kritični razmislek ob izpostavljenih teoretičnih mislih.

Muzeji so institucije, ki so uspešno preživele stoletja, zahvaljujoč svoji sposobnosti prilagajanja – četudi nekateri avtorji trdijo, da so muzeji odporni na spremembe (Janes 2013) in četudi so pri spreminjanju počasni. Če poenostavimo, so muzeji naredili neverjeten preskok od tega, da so krepili moč že tako močnih eminentnih družin in jim opravičevali njihov ugled; do tega, da so gradili identitete in izobraževali najprej z avtoritativno vlogo in s položaja moči; do danes, ko gradijo na inkluziji in participativnosti z usmerjenostjo na skupnosti in posameznike.

Zdi se, da so muzeji danes deležni visokih zahtev in pričakovanj. Te pokrivajo celo paleto področij, ki narekujejo, kako naj bi muzeji delovali v sedanjosti, od odnosa do in z obiskovalci, do družbe in predmetov. Strnjeno; muzejske dejavnosti morajo »... pritegniti obiskovalce kot aktivne elemente in v njih vzbujati zanimanje in čustvene odzive. Morajo jih nagovarjati, in to tako pozitivno kot negativno. Pomagati morajo pri razumevanju in opomenjanju družbe, v kateri živimo« (Purg in Širok 2016, 23). Pri tem se od muzejev pričakuje, da se ne govori več o splošni publiki ali o delitvi na obiskovalce in neobiskovalce, ampak se raje govori o publikah, v katerih so različni akterji (Marstine 2011, 11). In ne le to. Vedno več avtorjev, ki se ukvarjajo s sodobno muzeologijo, ima še višja pričakovanja. Muzeji kot kulturne institucije naj bi imeli primarno vlogo v tem, da so arene za pogajanja o prihodnjih družbenih ureditvah (Kaiser, Krankenhagen in Poehls 2014, 6). ICOM, *Mednarodni muzejski komite* prav tako pričakuje, da bodo muzeji kot ključni javni prostori omogočali refleksijo in razprave o zgodovinskih, družbenih, kulturnih in znanstvenih težavah. Pri čemer morajo vzpodbujati spoštovanje človekovih pravic in enakosti med spoloma ter pomagati pri soočanju s korenitimi spremembami v družbi (Murphy 2016). Skladno s tem se od muzejev zahteva, da razvijajo nove cilje, ki se odzivajo na lokalne in globalne družbene izzive, da s tem v družbenih merilih upravičijo svojo vrednost za prikaz in merjenje njihovega vpliva in za razvoj novih delovnih praks, ki odražajo družbene trende (Sandell 2007, 5). Robert R. Janes dodaja, da so muzeji kot javne institucije moralno in intelektualno obvezani k prevpraševanju, izzivanju ali ignoriranju *statusa quo* in birokracije, kadarkoli je to potrebno. Po njegovem se mora namen muzejev razširiti, da se zaobjame kritično mišljenje, čuječnost in družbeno odgovornost (2011). In so kot taki lahko »idealni laboratorij za promocijo družbene pravičnosti in človekovih pravic« (Marstine 2011, 13). S tem se strinjata tudi Janes in Sandell, ki od muzejev zahtevata in jih obvezujeta, da z aktivističnim pristopom pomagajo pri takšni viziji in skupaj s skupnostmi ustvarjajo nove narrative, usmerjene k dobrobiti ljudi in planeta, pri čemer temeljijo na edinstvenih muzejskih spretnostih in perspektivah (Janes in Sandell 2019). Vse to in še več je torej na seznamu, kaj naj bi muzeji bili in pomenili danes. Poglejmo, kako se na te zahteve odzivajo eni najbolj znanih in nekoliko manj znanih muzejev v Združenih državah Amerike.

V Ameriki imajo tri temeljne skupine institucij, ki skrbijo za kulturno dediščino: muzeje, ki zaobjemajo muzeje in galerije, ki so najpogosteje v za to namensko zgrajenih stavbah, kjer se prostor prilagaja razstavam (in ne obratno, kot je pogosto pri nas) in kjer je že sama arhitektura nepogrešljivi del izkušnje, ki jo ponuja obisk muzeja; zgodovinske stavbne znamenitosti, ki so namenjene predvsem *in situ* ohranjanju arhitekturne dedi-

ščine s pripadajočo premično kulturno dediščino; ter nacionalni parki, ki v svojem obsegu skrbijo prav tako za naravno in kulturno dediščino. Slednji sodijo pod nacionalno dediščino, medtem ko so prvi in drugi lahko nacionalni, del sistema zveznih držav ali pa privatni. S pomočjo fotografij bodo izpostavljene posebnosti in skupne lastnosti teh institucij, začenši z nekaterimi Smithsonianovimi velikani v Washingtonu preko Los Angelesa čez Cleveland do Rochesterja. Ker smo obiskovalci čustvena bitja in obisk muzeja vzbuja obilico čustvenih in čutnih odzivov, bodo na trenutke predstavljeni opisi in izbor fotografij nekoliko bolj subjektivno obarvani.

Narodni muzej ameriške zgodovine (NMAH – National Museum of American History)

Lokacija Washington D.C., državni muzej (del 19 Smithsonianovih muzejev), ustanovljen 1964, 1,8 milijona predmetov v zbirki, velikost 69.677 m², brezplačen vstop

Narodni muzej ameriške zgodovine je muzej, ki ni nikoli zaprt, razen na božič. Sodi v družino Smithsonianovih muzejev, ki so eni izmed redkih državnih muzejev v Ameriki in so zato za obiskovalce brezplačni. Po besedah nekdanjega direktorja Brenta Glassa,¹ je to muzej, ki promovira vizualno pismenost in omogoča medsebojno učenje v realnem času. Od tega muzeja se pričakuje (zraven vsega ostalega), da bo muzej o celotnih Združenih državah Amerike, kar čutijo kot velik pritisk. Vsekakor pa je muzej najbolj poznan po zastavi,² ki je bila navdih za državno himno *The Star Spangled Banner* in je edini predmet v muzeju, ki ga zaradi zaščite in ohranjanja ni dovoljeno fotografirati; ter seveda po Dorotejinih čevlji iz filma Čarovnik iz Oza.

NMAH ima tri nadstropja. V prvem nadstropju so predstavljeni tehnologija, tehnični izumi in dosežki. Drugo nadstropje predstavlja državljske pravice in demokracijo, ter jasno poziva k aktivni vlogi državljanov na volitvah. Zadnje nadstropje pa je na eno stran

1 Brent Glass, direktor NMAH med 2002 in 2011, nas je sprejel in predstavil muzej.

2 Gre za veliko zastavo ZDA s petnajstimi zvezdicami in petnajstimi črtami, znano kot Star Spangled Banner, ki je zmagovalno plapolala nad utrdbo MeHenry leta 1814 med zmago ZDA. Leta 1813 jo je zašila Mary Pickersgill. Donatorji zastave so postavili pogoj, da je nenehno na ogled, zato so zanjo pripravili posebno razstavo, opremljeno z zgodovinskim ozadjem vse do postopka konzerviranja. Za samo zastavo pa so pridedili posebno sobo brez elektrike z znižanim nivojem kisika ter osvetljava na pikselni ravni brez direktnega osvetljevanja katerega koli koščka zastave. Tako je že deset let razstavljena na mizi z desetopinjskim naklonom, ki omogoča dvig za konzervatorski pregled brez dotikanja.



• Vse fotografije: Urška Purg

namenjeno prikazu vojaških tem, drugo krilo pa pop kulturi in vsakodnevnemu življenju, kamor sodi tudi rekonstrukcija kuhinje Julie Child³ in debata o prehrani na način, da aktivira obiskovalce.

O velikosti muzeja veliko pove dejstvo, da imajo na voljo toliko prostora, da so vanj lahko preselili hišo izpred več kot 200 let, ki je bila namenjena rušenju. Z umikom nekaterih sten dovoli vpogled v sloje gradnje hiše ter življenje od 1757 do danes. Ujame usodo nekaj dejanskih oseb, ki so v njej živele skozi čas, in jemlje njihovo življenje kot iztočnico za

3 Julia Carolyn Child (15. avgust 1912 - 13. avgust 2004) je bila ameriška kuharica, avtorica in televizijska osebnost. Zaslovela je s svojo kuharsko knjigo *Mastering the Art of French Cooking*, s katero je Američanom približala francosko kuhinjo, ter s kasnejšimi kuharskimi oddajami, zlasti z *The French Chef*, ki so jo začeli predvajati leta 1963.

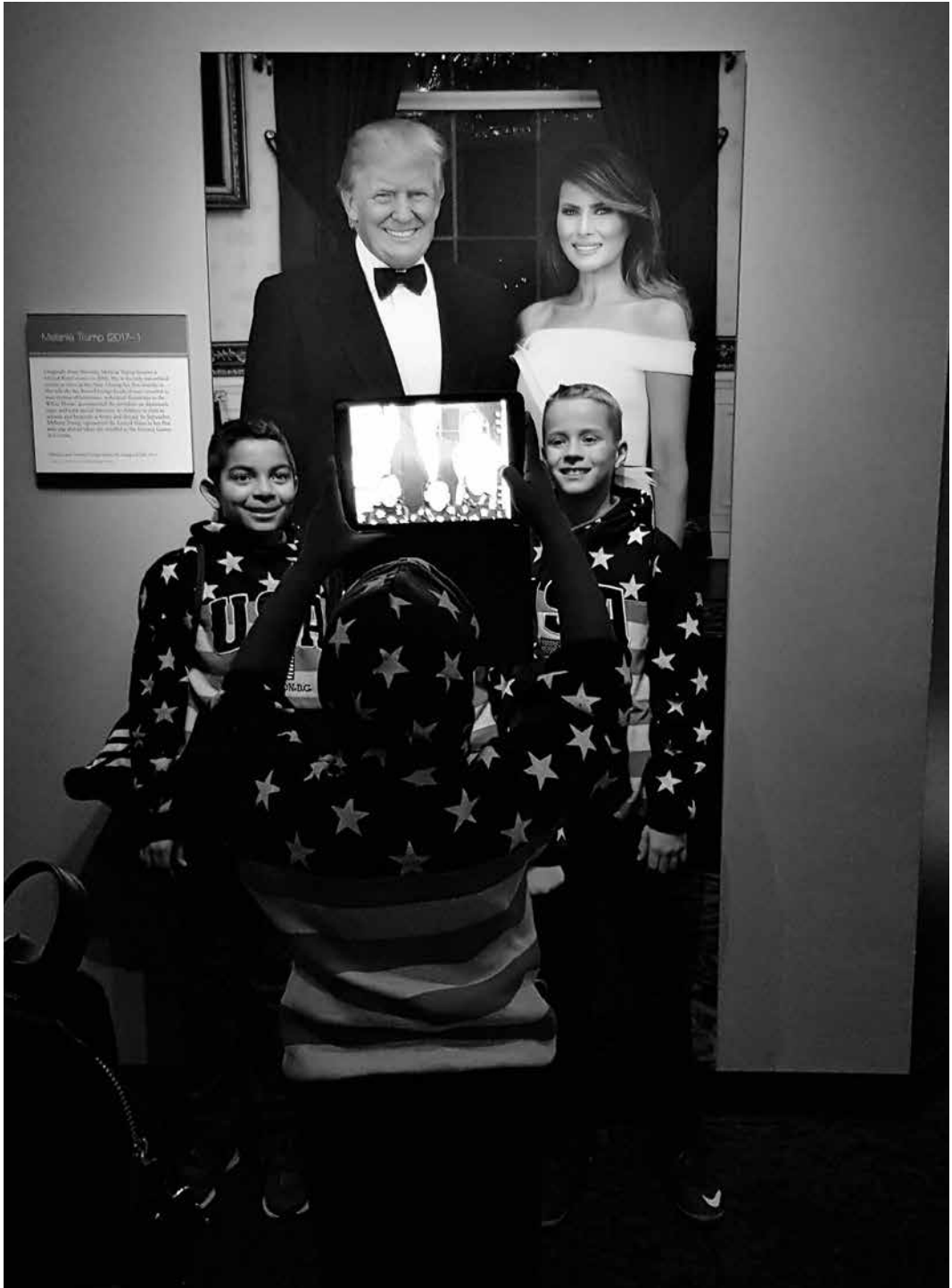


pripoved družbene zgodbe. Cilj tega eksponata je, da upodobi povprečnega *Joea*. Zraven obilice priložnosti za lastno udejstvovanje in praktično učenje, na koncu zastavi vprašanje: Kaj veš o svoji hiši?



• Obiskovalci se lahko pomerijo v pranju in ožemanju perila.

NMAH ne izpusti niti dela o prvih damah Amerike, kjer je – tako kot drugod po muzeju – polno interaktivnih kotičkov, kakor tudi možnost fotografiranja s trenutnim predsednikom in prvo damo ZDA, kjer nenehno mrgoli obiskovalcev željnih dobrega posnetka.



Narodni muzej zgodovine in kulture afriških Američanov (NMAAHC – National Museum of African American History and Culture)

Lokacija Washington D.C., državni muzej (del 19 Smithsonianovih muzejev), ustanovljen 2003, odprt za javnos 2016, 40.000 predmetov v zbirkah, 10.000 digitaliziranih, velikost 33.000 m², brezplačen vstop



Narodni muzej zgodovine in kulture afriških Američanov, prav tako iz družine Smithsonianovih muzejev, je bil muzej z daleč najdaljšo čakalno vrsto za vstop po že predhodni spletni rezervaciji termina obiska. Glavna razstava se začne v kleti, kamor prideš z dvigalom, ki te pelje nazaj v čas, o čemer obiskovalca obvesti vodja dvigala in padajoče letnice na stenah ob spuščanju. Dvigalo se ustavi in vstopiš v temo – v suženjstvo v letu 1400. Nato pot nadaljuješ počasi proti svetlobi, preko seznanitve z deklaracijo o neodvisnosti do svobode in sedanjosti ter ogromnega napisa: *Tudi jaz sem Američan/ka*.



Arhitekturno je glavna razstava zasnovana tako, da medtem ko se kronološko po nadstropjih dvigaš proti sedanosti, navijaš za končno razsodnost belca, vmes pa lahko nenehno pogleduješ nazaj, kjer se ti slina nekoliko zatakne v grlu in narediš pregled čez ce-



lotno zgodovino. Pri tem je veliko priložnosti za aktivno sodelovanje in poistovetenje s takratnimi akterji (na sliki na strani 25 je instalacija njihove okrepčevalnice, opremljene z zasloni na dotik, kjer se vsak posameznik odloča, kakšen profil protestnika za pravice temnopoltih bi bil).

Moram povedati, da tako čustvena v muzeju še nisem bila. Na tej razstavi me je nenehno spremljala misel, koliko (nedavnih) grehov ima Amerika, in vzporedno vprašanje, kako bi sama v posameznih prelomnih zgodovinskih obdobjih reagirala, če bi bila Američanka. To je razstava, ki je utišala muzealko v meni in zbudila čustva.

Pred koncem razstave je prostor namenjen največji podpornici muzeja, Oprah Winfrey z dioramo studia oddaje Oprah. Razstava se zaključi v letu 2015 ter z dvoriščem za razmišljanje ob zvokih instalacije slapov in spremljajočih citatih pomembnih temnopoltih Američanov. V nadaljevanju pa je v muzeju prostor za uspehe temnopoltih Američanov na najbolj raznolikih področjih; od glasbe in filma, do športa in kulture, z dodatnim prostorom za spremljajočo razstavo sodobnih temnopoltih umetnikov in centra za raziskovanje lastne družine na 10. nadstropju. Tudi trgovina in restavracija sta s ponudbo popolnoma skladni s fokusom muzeja. V tem muzeju je bilo daleč največ temnopoltih obiskovalcev od vseh muzejev, kar smo jih obiskali.

K njihovi popularnosti gotovo pripomorejo izjemni predmeti v zadnjem nadstropju, kjer ne manjkajo instrumenti in osebni predmeti svetovno znanih glasbenikov, kot so Little Richard, Bo Diddley, Chuck Berry, Tina Turner, Jimi Hendrix in drugi. Razstavljen je tudi en najbolj ikoničnih odrskih pripomočkov The P-Funk Mothership (na sliki levo) in drugi osupljivi predmeti. Tako zaključijo zgodbo iz »pekla« (arhitekturno pod zemljo) do uspeha (na vrhu).

Narodni muzej ameriških Indijancev (NMAI – National Museum of the American Indian)

Lokacija Washington D.C., državni muzej (del 19 Smithsonianovih muzejev), ustanovljen 1989, odprt od 2004, skoraj milijon predmetov, velikost 23.000 m², brezplačen vstop

Narodni muzej ameriških Indijancev, prav tako Smithsonianov, je želel biti drugačen muzej. Muzej, ki sledi željam in sodeluje z akterji, ki jih predstavlja. Pri snovanju muzeja in razstav so tesno sodelovali z različnimi predstavniki ameriških staroselcev, da bi predstavili zgodbe o njih z njihove perspektive. Stavba se precej razlikuje od ostalih na The Mall, okoli katerega so nameščeni Smithsonianovi muzeji. Staroselci so želeli stavbo, ki je ukrivljena od vetra in vode, z označbami za solisticij in s stavbno strukturo, ki daje občutek povezanosti z naravo.



Izvorna ideja je bila, da bo muzej v celoti utemeljen na sodelovanju s predstavniki staroselcev, ki niso želeli predstavljati težavne zgodovine, temveč svoj način in odnos do življenja. Ker je primarna postavitev in zasnova razstav, ki ni bila kronološko zasnovana, povzročala preveč zmede pri obiskovalcih, so se kustosi odločili za prilagoditve. Predstavniki staroselcev so se strinjali z nekaterimi spremembami, ne pa z vsemi. Vsekakor je zmagal zahodnjaški muzeološki sistem zaradi potrebe po pridobitvi obiskovalcev. *Naši svetovi* (Our universes) je prva razstava, zasnovana v slogu etnografskih razstav s klasičnimi dioramami. Za razliko od ostalih razstav v NMAI je zelo razdrobljena, zaradi česar ji je nekoliko težje slediti, upošteva pa želje staroselcev.



Razstava *Narod narodu* (Nation to Nation) je namenjena pogodbam med kolonialisti in avtohtonimi prebivalci Amerike, celostno zasnovana na dualnem vidiku staroselcev in kolonialistov, ki so prišli z vseh vetrov, s temami: zemlja, vodstvo, jezik, dogovor ... Zaradi vztrajanja direktorja NMAI, ki je avtohtoni prebivalec Amerike, kakor tudi polovica vseh zaposlenih v muzeju, na razstavi nikjer ni zapisano, da je bilo kolonialistično ravnanje do avtohtonega prebivalstva genocid, temveč zgolj omenjeno na enem od videov z drugimi pripadniki izvornih ljudstev, ki pa so si to želeli izpostaviti. Razstava se konča s protesti zaradi naftovoda v Severni Dakoti.



Na sliki je prikaz protestniškega kampa Oceti Sakowin v Severni Dakoti in ročno izdelani označevalec milij izvora 12.000 protestnikov, ki so poskušali blokirati gradnjo plinovoda pod reko Missouri, severno od rezervata.

Narodni muzej letalstva in vesolja (NASM – National Air and Space Museum)

Lokacija Washington D.C., državni muzej (del 19 Smithsonianovih muzejev), ustanovljen 1976, več kot 39.000 predmetov, velikost z dislociranimi depoji 71.000 m² (razstavniki prostori 14.957 m²), brezplačen vstop

Narodni muzej letalstva in vesolja je zadnji od Smithsonianov, ki smo jih obiskali, in predstavlja dom daleč največjim predmetom – letalom in vesoljskim plovilom. Tudi koščku Lune, ki se ga lahko dotakneš. Zaradi tematike in dobro poznanih artefaktov je privlačen in sapo jemajoč, četudi so deli razstav že vidno dotrajani in potrebni prenove. Muzejska trgovina je odlično premišljena in dobro založena z veliko majhnimi trgovskimi oddelki s prilagojeno ponudbo.



Spominski muzej ZDA o holokavstu (HMM – US Holocaust Memorial Museum)

Lokacija Washington D.C., državno-privatni muzej,
ustanovljen 1980, 286.920 predmetov, velikost 24.619 m² (stalna razstava 3.344 m²),
brezplačen vstop

Zgradba Spominskega muzeja ZDA o holokavstu v Washingtonu je namenoma rahlo industrijska, kot bi bili na železniški postaji – zato, da se dotakne misli in srca (po njihovih besedah). Povsod je košček neba, ki je po pogovoru s taboriščniki predstavljal edini stik s svobodnim svetom. Obiskovalce ob prihodu v avlo pozdravi napis: »Muzej ni odgovor. Je vprašanje.« (Elie Wiesel) Nato je pred vstopom na razstavo snidenje s preživeli, ki ob določenih delih dneva z mimoidočimi delijo svojo zgodbo.

Uvod v stalno razstavo se začne v dvigalu s sporočilom: »Take stvari se ne zgodijo.« Po vzpostavitvi vzdušja in izstopu iz dvigala stopiš neposredno v smrt – brez olepševanj, enako, kot so v to situacijo prišli ameriški vojaki – tukaj s pomočjo skrbno izbrane fotografske povečave dejanske situacije. Tovrstni duh prežema cel muzej. Odkrito naracijo



brez olepševanj vzdržujejo skozi celotno razstavo, s fizičnimi preprekami tam, kjer vsebina ni primerna za otroke. Po vodnikovih besedah gre za pripoved, kako je manj kot en odstotek populacije v Nemčiji postal problem in kaj se je z njim zgodilo. Zelo na kratko vključijo tudi usode Romov, homoseksualcev, Jehovinih prič, političnih nasprotnikov, prostozidarjev ter ameriški odziv na Nemčijo. V zadnjem delu razstave mesto najdejo takratne situacije drugod po svetu in države, ki so pripomogle k zmanjšanju holokavsta, ali se borile zoper naciste. Med njimi je izpostavljena tudi Jugoslavija in jugoslovanski židovski partizani.

Predmetov na razstavi ni veliko, četudi je med njimi cel vagon iz Auschwitza. Tisti predmeti, ki so razstavljeni, so skrbno izbrani za doseg največjega čustvenega učinka na obiskovalce, ki ga še ojača nabor povečanih fotografij in filmov. Razstava se začne in konča s taboriščno obleko. Trdijo, da to ni le muzej, ampak opomnik, četudi se lahko glede na sodobna dogajanja ob meji z Mehiko vprašamo o uspešnosti slednjega. Na koncu je kinodvorana z videi pričevalcev, kar je financiral Steven Spielberg. Muzej zapustite z zaključnim citatom, ki opominja, da imamo ljudje kot državljani sveta pomembno odgovornost, kar je tudi sporočilo muzeja.



Zgodovinska hiša Dumbarton House

Lokacija Washington D.C. , zgodovinska znamenitost od 1932, več kot 1.000 predmetov, velikost 2.428 m²

Dumbarton House je zgodovinska hiša v Washingtonu v slogu iz leta 1800. Glavni cilj je ohraniti in predstavljati hišo, kot je bila, na podlagi podrobnih pisem družinskih članov, ki so živeli v njej, in povedati zgodbo o priseljevanju, saj so lastniki z ladjo migrirali v Ameriko. Ker za zgornje nadstropje nimajo informacij, da bi ga družina uporabljala, je posvečeno razlagi okrožja Columbia z majhnim prostorom za občasne razstave. V istem kompleksu imajo tudi skrbno urejene, a majhne depoje (na sliki), kot tudi specializirano trgovino.



The Getty Center

Lokacija Los Angeles, Kalifornija, privatni muzej,
ustanovljen 1997, velikost 450.000 m² (muzejski kompleks 97.000 m²), brezplačen vstop

The Getty Center v Los Angelesu je pravo samozadostno mesto v malem z izjemno lokacijo in ne le osupljivimi kosi evropske in severnoameriške umetnosti, temveč tudi z osupljivim razgledom. Gre za stavbni kompleks arhitekta Richarda Meierja, ki je želel posnemati naravne oblike okolja in hribov v okolici, z uokvirjanjem razgledov na mesto in naravo. Popolnoma ves kompleks je v beli barvi, tudi vlakec, ki vozi obiskovalce od parkirišča do centra. Center je samozadosten in se financira z naftnim denarjem iz zapuščine podjetja Getty Oil Company.

Poleg brezplačnega samostojnega ogleda, ki je lahko manjši izziv zaradi mnogoterih hodnikov, mostov, razdrobljenih dvoran in prehodov v različne dele stavbnega kompleksa, so na voljo avdio vodniki in tematski vodeni ogledi: o arhitekturi centra, po stalni postavitvi evropske umetnosti, kjer ne manjka niti Van Gogh in njegovi občudovalci (na sliki na naslednji strani), do fotografskih razstav ameriških avtorjev in drugih občasnih razstav.



Vsekakor glede na čas in obisk predstavlja skorajda paralelni svet, kjer lahko ostanete ure in ure, ne da bi pogrešali karkoli, saj je vse na dosegu: trgovina, restavracija in kavarnice, svež zrak ter veliko izbrane umetnosti.



Muzej umetnosti okrožja Los Angeles (LACMA – Los Angeles County Museum of Art)

Lokacija Los Angeles, Kalifornija, okrožni muzej, ustanovljen 1910 kot del Muzeja zgodovine, znanosti in umetnosti okrožja Los Angeles, od 1961 samostojen muzej, velikost 50.000 m² (pravkar potekajo širitvena dela), 140.000 predmetov

Muzej umetnosti okrožja Los Angeles je bil v času našega obiska tik pred renovacijo zaradi širitve stalnih razstavnih prostorov, kljub temu da trenutno že ima skupaj 50.000 m². Vendar smo kljub temu uspeli videti mnogo znanih evropskih umetnikov, tako da smo imeli na trenutke občutek, kot bi bili v centru George Pompidou v Parizu ali pa kar



• Del Berlinskega zidu

v Berlinu. Manjkal ni niti priljubljeni in eden najpremožnejših živečih umetnikov, Jeff Koons. Na letni ravni imajo 1,2 milijona obiskovalcev, dve tretjini od tega s prostim vstopom. Letna sredstva za delovanje (brez sredstev za nakup umetnin) znašajo 70 milijonov dolarjev. Za pridobivanje sredstev imajo na voljo posebno 53-člansko ekipo (od 350 polno in 600 polovično zaposlenih), ki se z različnimi pristopi trudi dosegati to vsoto. Za začetek je vsak član muzejskega sveta, kar je stvar družbenega prestiža, dolžan darovati sedem-mestno vsoto in obenem primarno poskrbeti za to, da privabi dodatne donatorje. V svetu imajo lahko največ 60 članov, trenutno jih je 50. Obenem imajo skrbno dovršen sistem članov z razdelano hierarhijo nagrajevanja.⁴ Izpostavili so tudi, da je biti donator ustanovi, kot je LACMA, pomembno za javni ugled premožnih prebivalcev Los Angelesa ter sredstvo za uveljavljanje v družbi. Sami pa to spretno izrabljajo in se držijo reka: denar dela denar (*money makes money*).

⁴ Vsi muzeji, ki smo jih obiskali, imajo izdelan sistem bonitet za svoje donatorje, kakor imajo tudi sistem bonitet za člane. Kot v mnogih drugih muzejih je LACMA članov več stopenj ali kategorij, odvisno od zneska, ki so ga pripravljene plačati. Osnovni člani so nagrajeni s prostim vstopom, članskimi dogodki itd., medtem ko so člani-partnerji, ki plačajo dvajsetkratnik osnovne individualne članarine, nagrajeni s premorazmerno višjimi dodatnimi nagradami – npr. z dvema vodstvom kuratorja po posebnih razstavah. Cilj je člane pretvoriti v donatorje na podlagi ekskluzivnosti.

Center znanosti Kalifornija (CSC – California Science Center)

Lokacija Los Angeles, Kalifornija, državno-privatni muzej, ustanovljen 1951, velikost 37.161 m², brezplačen vstop za stalno razstavo

Center znanosti Kalifornija je hibrid med prirodoslovnim in tehničkim muzejem, muzejem letalstva in vesoljstva ter centra znanosti ali hiše eksperimentov, če želite. Kot tak ima prednost v tem, da v svoji raznolikosti pokrije neverjetno široko polje znanstvenih in tehničnih disciplin ter zato tudi privlači ogromno obiskovalcev. Velika večina razstavljenega je namenjena praktičnemu preizkušanju, dotikanju, izkustvenemu učenju.



Ta hibrid deluje kot idealen prostor za družine, ki jih med obiskom ni manjkalo, obenem je to tudi prostor, kjer zlahka pozabiš na čas. Sploh, če se lahko dotikaš morskih zvezd, gledaš, kako nastanejo valovi in opazuješ lokalne vrste rib, vključno z morskimi psi, ki ti zaplavajo nad glavo. Gre za javno-privatno ustanovo, katere ustanovitelji so Zvezna država Kalifornija in neprofitna fundacija CSC.

Velikost CSC dokazuje dejstvo, da imajo med drugim poseben prostor za vesoljsko plovilo Endeavour s podrobno predstavitvijo vesoljske odprave in dodatno še za ogromen rezervoar za polet vesoljskega plovila. Večina razstavljenega je predstavljena tako, da dovoljuje vpogled v to, kako je to videti, in deluje s predstavo o povprečnem obiskovalcu kot osebi z zaključeno osnovnošolsko izobrazbo. Za piko na i imajo tudi lasten kino za znanstveno obarvane kratke filme ter zelo dobro založeno specializirano trgovino, kjer ravno tako ne manjka kupcev.



The Broad

Lokacija Los Angeles, Kalifornija, privatni muzej, ustanovljen 2015, 2.000 predmetov, velikost galerijskih prostorov 9.300 m², brezplačen vstop

The Broad je muzej moderne in sodobne umetnosti, ki sta ga iz svoje lastne zbirke ustanovila velika ljubitelja umetnosti, zakonca Broad. Poleg tega, da imata lasten muzej, s posodo in z donacijo umetnin pomagata tudi drugim muzejem, kakor je čez cesto Muzej sodobne umetnosti Los Angeles MOCA, kjer imata tudi po sebi poimenovano galerijo. Glavna značilnost The Broad ali skupni imenovalac celotne izkušnje je nedvomno obilica ljudi, ki dela sebkje ali fotografira drug drugega ob visokoletečih imenih, kot so Koons (na sliki), Warhol, Beuys, Murakami, Haring, Kusama, in še bi lahko naštevali. Gre za specifično ciljno obiskovanje tega muzeja, ki ima brezplačen vstop, zaradi fotografiranja pri visoko proračunski umetnosti in lovljenja instagramabilnih trenutkov. Kar se seveda sklada s ciljem muzeja, ki si želi biti muzej, v katerega zahajajo 18- do 35-letniki. Zato aktivno spodbuja tovrstno vedenje.





Vsekakor to ne zmanjša osupljivosti umetniških del, ki so v muzeju. Najbolj vztrajnim obiskovalcem, ki se jim ljubi zaviti mimo najbolj obljudenih kosov do bolj skritih delov, se odpira razgled na depo, kjer zakonca Broad hranita še več umetnin (na sliki). Ne manjka niti bogata evropska zbirka s flamskimi slikarji na čelu. Pogostost pridobivanja umetniških del je v povprečju eno novo delo na teden. Velika prednost pri tem muzeju je, da del svoje strategije – narediti umetnost dostopno vsem – dosegajo ravno s prostim vstopom in preplavljanjem družbenih omrežij z izkušnjami mladih.

Muzej umetnosti Cleveland (CMA – Cleveland Museum of Art)

Lokacija Cleveland, Ohio, privatni muzej, ustanovljen 1913, velikost 55.000 m² (razstavniki prostori 12.077 m²), brezplačen vstop za stalno razstavo

Ob Clevelandu pomislimo na slovensko skupnost, NBA moštvo Cleveland Cavaliers, na kaj veliko več pa niti ne. V resnici pa nas je Cleveland presenetil z izjemno strukturiranim sistemom podpore umetnosti z organizacijo Arts Cleveland, ki je v zatonu industrije, s katere prihodka se je nekoč napajala clevelandska kulturna sfera, zagotovila nov vir prihodka: 15 milijonov dolarjev letno se v kulturne sklade steka samo od davka na tobačne izdelke, čeprav bodo to finančno strategijo in strukturo morali kmalu ponovno premisliti zaradi upada kajenja v Ameriki. Vsekakor je clevelandska muzejska baza močna, saj so muzeje ustanovili in podprli premožni industrialci, ki so želeli, da ima Cleveland vse, kar



imajo New York in ostala velika mesta v ZDA. Primer takega muzeja je tudi **Muzej umetnosti Cleveland**, ki sega od umetnosti iz obdobja pred našim štetjem do moderne umetnosti, tako ameriške kot vseh znanih imen z evropske celine.

Poleg galerijskega pristopa k razstavljanju, arheološkega dela in zavidljive zbirke viteških oklepov je v CMA uporabljene ogromno sodobne tehnologije. V tem muzeju so uspeli združiti stoletno tradicijo obstoja in umetnost z nevsiljivo posvojitvijo tehnologije, ki ni sama sebi namen, ampak ki vzpodbuja participativnost obiskovalcev vseh starosti. S tem zgoj še večajo pomen in vrednost umetniškimi delom ter drugim muzejskim predmetom. Obenem pa rezultate teh interaktivnih izkušenj izkoriščajo za pridobivanje statističnih podatkov ter oblikovanje razumevanja, kako obiskovalci vidijo muzej in razstavljeno.

Tako kot večina ameriških muzejev, ima tudi CMA svoj ustanovitveni sklad (*endowment*), ki je zadoščal za financiranje vse do osemdesetih. Od takrat naprej pa potrebujejo privatno financiranje. Zato imajo tudi oni precizno zastavljen sistem ugodnosti za člane, donatorje, zaupnike. V muzeju je zaposlenih 300 ljudi, od tega polovica varnostnikov, le 17 kustosov. Na leto pa zberejo 27 milijonov dolarjev. Za ilustracijo premeteno zastavljenega sistema pridobivanja sredstev še ta podatek: za skrb za odnose z donatorji je poseben oddelek, ki se še posebej deli na pododdelek za tiste, ki se ukvarjajo z donatorji, ki darujejo minimalno 1000 dolarjev letno. Od tukaj naprej se začne skorajda detektivsko raziskovanje, kako finančno močen je donator in koliko bi lahko daroval v prihodnje, s čimer se ukvarja ekipa 25 ljudi. 5 zaposlenih pa se ukvarja individualno z donatorji, ki muzeju podarijo dar v vrednosti 10.000 dolarjev in več. Pomemben delež prihodka predstavlja tudi meni ena najboljših muzejskih restavracij, v katerih smo bili, in zelo dobro zasnovana muzejska trgovina, ki sta tako kot v večini velikih ameriških muzejev dana v najem zunanjim izvajalcem.

Posebnost CMA so prvi petki v mesecu, ko gostijo *MIX at CMA*, skrbno režirano zabavo z jasnimi, vnaprej določenimi pravili, brezplačno za člane in za posameznike, ki plačajo vstopnico za prireditelje. V ta namen priredijo zabavo z znanimi D.J.-ji med 18. in 22. uro, pri čemer so razstavni prostori na voljo za ogled vse do 20. ure. Poleg glasbe je na voljo veliko priložnosti za nakup pijače in brezplačne *DIY* postaje z ustvarjalnimi in likovnimi delavnicami za odrasle, vsakič na eno izmed izbranih tematik. Ob našem obisku je bil večer v znamenju slikarke Georgie O'Keeffe.



Rock & Roll Hall of Fame

Lokacija Cleveland, Ohio, privatni muzej, organizacija ustanovljena 1983, muzej 1995, večinoma predmeti na posodo, lastna zbirka 11.000 predmetov, velikost 14.000 m² (razstavnih prostori 5.109 m²), brezplačen za prebivalce Clevelanda (desetmilijonska donacija banke KeyBank za vstopnino domačinov)

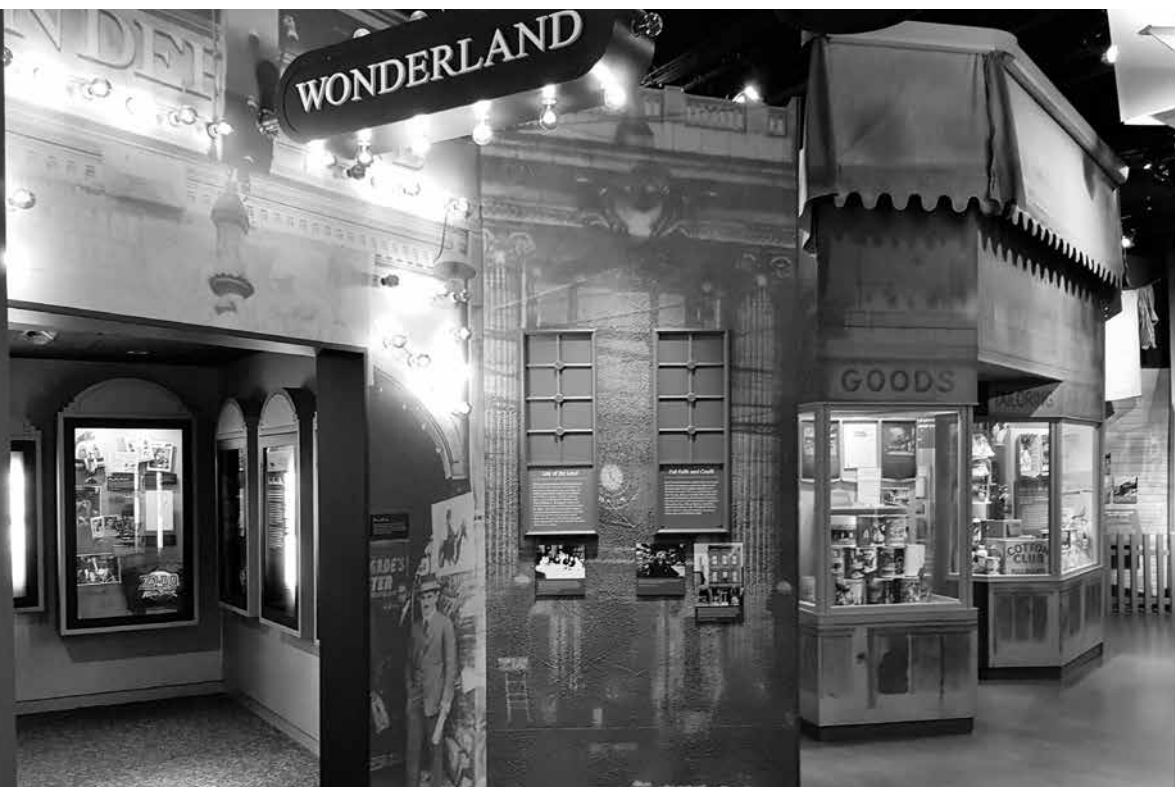
Naslednja mogočna atrakcija v Clevelandu je **Rock & Roll Hall of Fame**, ki domuje v zgradbi Ieoh Ming Peia, istega arhitekta, ki je s piramido zaznamoval Louvre v Parizu. Pri Rock & Roll Hall of Fame je zanimivo to, da financiranje 26-milijonskih letnih stroškov za delovanje kar v 70 odstotkih izhaja iz vstopnic in najemov, zgolj 30 odstotkov pa iz zbiranja finančnih sredstev. Zaradi tovrstne finančne strukture so zelo marketinško usmerjeni. Imajo 140 zaposlenih in 600.000 obiskovalcev na letni ravni. Pomagajo si s kompleksnimi statističnimi raziskavami, po katerih rezultatih si želijo dvigniti število lokalnih obiskovalcev. Zelo nas je zanimalo, kako je Cleveland postal dom tovrstni instituciji, na kar so nam odgovorili, da zato, ker so imeli na odprtem razpisu od kandidatov po celih ZDA najbolj dodelan načrt z že jasno določenim zemljiščem.



Maltz muzej judovske dediščine (Maltz Museum of Jewish Heritage)

Lokacija Beachwood, Ohio, privatni muzej, ustanovljen 2005, velikost 2.229 m²
(razstavnih prostori 1.921 m²)

Maltz muzej judovske dediščine v Beachwoodu je manjši destinacijski muzej – ker v bližini ni kulturne četrti ali gentrificirane soseske, kamor bi ljudje že sicer zahajali. Na leto ga obiše 35.000 obiskovalcev, zaposlenih je 10 ljudi za polni in dva za polovični delovni čas, pomaga pa jim 100 prostovoljcev. Muzej se predstavlja kot muzej raznolikosti in strpnosti, zato morda ni presenetljivo, da se na stalni postavitvi na kratko znajde tudi usoda Romov, Srebrenica in Darfur. Vključeni so v projekt *The Shoah Foundation*, v kate-



• Na sliki je del stalne postavitve s kronološko-tematskim prikazom območja.

rem sodeluje tudi Spominski muzej ZDA o holokavstu, kjer pripravljajo holograme oseb, ki so preživele holokavst. Cilj projekta je ohraniti moč pripovedovanja, zato preživelim postavijo več kot 900 vprašanj, da bi jih ohranili kot hologram, ki bi bil zaradi obilice posnetih odgovorov s posebno programsko tehniko sposoben ne le pripovedovati, temveč tudi odgovarjati na vprašanja. Zaenkrat so v poskusni fazi, bomo pa o tem v prihodnosti gotovo veliko slišali.

Nacionalni zgodovinski park o pravicah žensk (Women's rights national historical park)

Lokacija Seneca Falls, New York, del službe nacionalnih parkov ZDA,
ustanovljen 1980, velikost 27.600 m², brezplačen vstop

Nacionalni zgodovinski park o pravicah žensk v Seneca Falls je eden od mnogih nacionalnih parkov, kjer *in situ* skrbijo za naravno in kulturno dediščino. V tem primeru gre za avtentično zgodovinsko izkušnjo, ki pripoveduje zgodbo o začetku gibanja za pra-



vice žensk. Zraven samega kraja in stavbe dogodka, imajo tudi že precej dotrajano razstavo na temo ženskih pravic. Zase trdijo, da so posredniki zgodovine in ne politični branilci. Na sliki na strani 47 je prikaz kristalne krogle s poklicnimi možnostmi, kaj vse je lahko leta 1870 postala ženska (leva krogla za napovedovanje prihodnosti) in kaj moški (desna krogla). Leta 1870 je zgolj 15 odstotkov žensk delalo izven domov, moških pa kar 85 odstotkov.

Delovanje vseh nacionalnih parkov je v skladu z natančnim pravilnikom o ravnanju z naravno in kulturno dediščino, ki je nujno potreben glede na to, da nimajo enotnega zakona o varovanju kulturne dediščine in prav tako ne ministrstva za kulturo.

Narodni muzej igre Strong (The Strong National Museum of Play)

Lokacija Rochester, New York, privatno-državni muzej, ustanovljen 1969,
več kot 500.000 predmetov, velikost 26.200 m²

America 
at **Play**



Narodni muzej igre Strong v Rochesterju je zgodovinski muzej posvečen študiju igre, zelo praktičen in interaktivno usmerjen k družinam kot ciljni publiki. Zbirajo in razmišljajo o kontinuiteti igre in odstopanjih za zbiranje v prihodnosti. Vodilo pri zbiralni politiki je iskanje in razstavljanje ikoničnih artefaktov in izjemnih predmetov, ki jih bodo ljudje omenjali, jih delili in se z njimi povezovali.

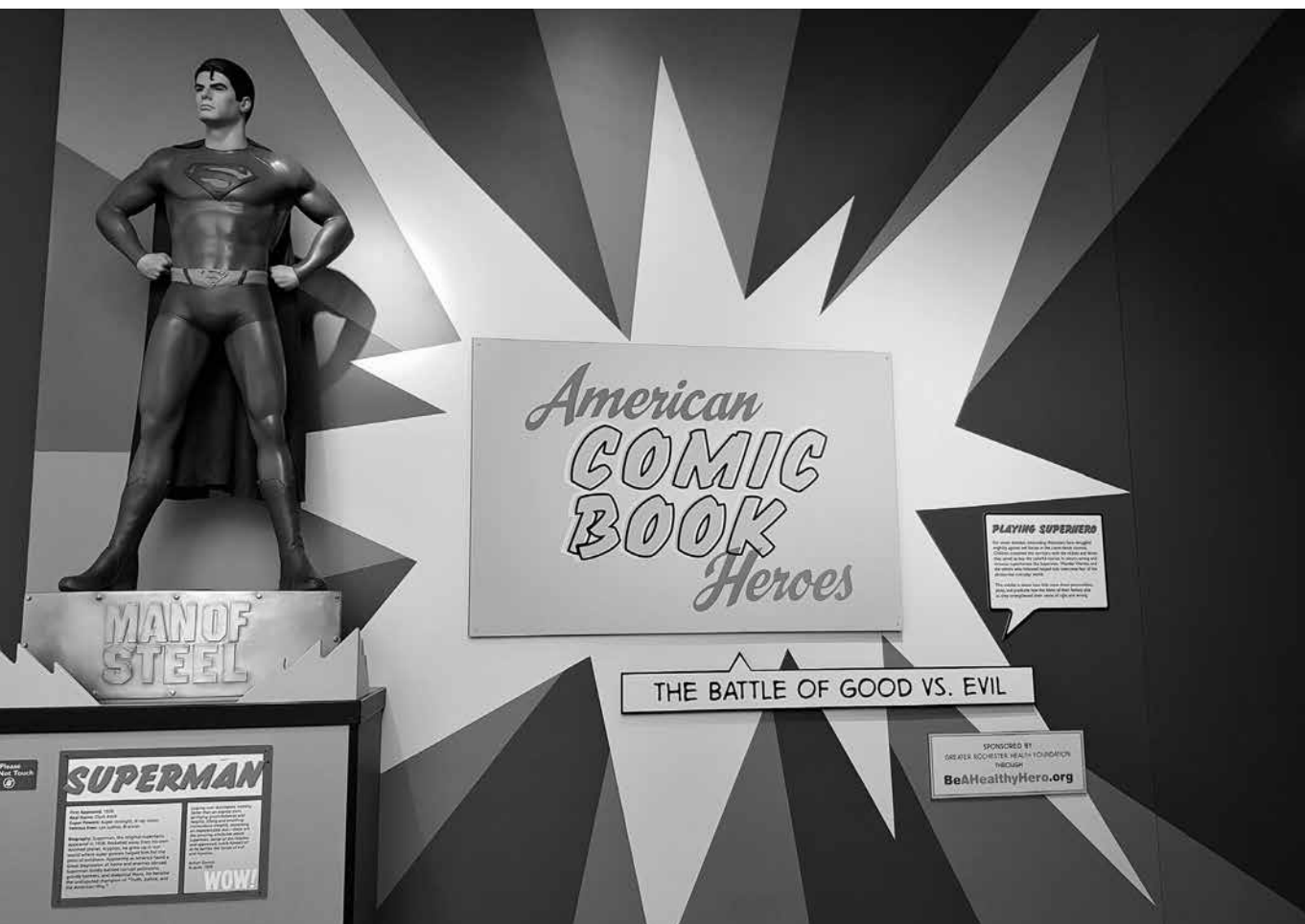
Povedati je treba, da v tem muzeju izjemno skrbijo za varnost (otrok), saj na trenutke muzej deluje kot velika igralnica. V ta namen in za usmerjanje, klepetanje ter sprotno čiščenje je v muzeju nenehno 40 zaposlenih v prepoznavnih modrih majicah, ki skrbijo, da je muzej varen in čist. In resnično lahko potrdim, da je bil to edini muzej s čistimi vitrinami od vseh dvaintridesetih, ki smo jih videli. To je tudi edini muzej, kjer nimajo prostovoljcev, za razliko od vseh ostalih muzejev, kjer je razmerje zaposlenih in prostovoljcev povprečno 1:5. Njihovo osebje skrbi tudi za postavitve razstav in v velikem kompleksu delavnic znotraj stavbe muzeja za izdelavo vseh varnih igralno-interaktivnih koticov.

Strong je muzej, ki igro predstavlja in jo omogoča (na sliki rekonstrukcija trgovine, kjer obiskovalci prevzamejo vse vloge, od potrošnika do mesarja in blagajnika). Predstavljene igre in igrače pa imajo tudi svoje pomanjkljivosti in temno plat, s katero se njihovi obiskovalci niso nujno pripravljeno soočiti, kot pravijo v muzeju. Postavili smo jim namreč vprašanje, če ob razstavljeni Barbiki debatirajo o vzgoji in lepotnih idealih. Na to so



nam odvrnili, da razstave niso namenjene debati, razlagi ali poglobljanju v igrače na ta način. To raje počnejo v publikacijah in na blogu. Velikokrat to tudi ni v interesu sponzorjev razstav, ki so pogosto izdelovalci iger.

Strong skrbi za dvorano slavnih iger in igrač, kjer vsako leto razglasijo zmagovalce (podobno kot to za rock glasbenike počne Rock and Roll Hall of Fame v Clevelandu). Na tak način si zagotavljajo dodatne donatorje in publiciteto ter osveženo zanimanje med ljudmi. V želji po čim večjem številu obiskovalcev pozornost namenjajo prav tako odraslim (brez otrok). Zanje prirejajo posebne večerne prireditve in zabave, ki so namenjene izključno odraslim. Najbolj popularna osnova za tovrstne tematske večerne zabave so stripovski junaki (na sliki uvod v postavitve galerije junakom s Supermanom na čelu).



Umetniški in kulturni center ljudstva Seneka v Ganondaganu (SACCG – Seneca Art & Cul- ture Center at Ganondagan)

Lokacija Victor, New York, Ganondagan – državna zgodovinska znamenitost,
ustanovljen 2015, velikost 17.300 m² (razstavnih prostorih 3.000 m²)

• Prikaz seneškega bojvnika, ki se je bojeval s kolonialističnimi vojaki za obstoj in ohranjanje zemlje



Nekoliko svojevrsten med vsemi je **Umetniški in kulturni center ljudstva Seneka v Ganondaganu**. Gre za nacionalno zgodovinsko znamenitost v obliki centra, odprtega leta 2015, v okviru katerega deluje muzej, ki skrbi tudi za okoliške *in situ* znamenitosti in njihovo predstavljanje. Kljub temu da so državna ustanova, imajo hčerinsko organizacijo, preko katere lahko upravljajo z donacijami in so do njih upravičeni.⁵ Muzej, v katerem delajo predstavniki ameriških staroselcev, predstavlja tri poglede na ljudstvo Seneka: s svojimi očmi, z očmi kolonialistov in s pomočjo predmetov. Zase pravijo, da imajo pomembno vlogo – Ameriki prikazujejo zgodbe o staroselcih in trenutnem stanju ljudstva Seneka. Pri tem večini obiskovalcev, ki niso staroselci, predstavljajo tudi svoj jezik, za katerega ohranjanje se zavzemajo in ga v paru z angleščino dodajajo na razstavah. Stalna postavitev predstavlja zgodovinsko ozadje, vlogo ljudstva Seneka ter etnološki prikaz vsakodnevne življenja. Občasno razstavo menjujejo na dve leti in s tem poskušajo razložiti, kaj so dali svetu. Trenutno pripovedujejo o vlogi žensk – ne zato, ker bi morali zdaj, ko vsi govorijo o tem, to početi še oni, kot so povedali, temveč zato, ker so ženske pri njih enako-pravne že od nekdaj in se klani matriarhalno imenujejo ter prenašajo po ženskah. Ta muzej je bil unikum med vsemi, sploh zaradi svoje večplastne vloge in ker ga popolnoma vodijo izvorni prebivalci.

* * *

Kot je razvidno, so vsi predstavljeni muzeji medsebojno izjemno raznoliki in specifični. Kljub temu pa lahko ugotovimo nekaj njihovih skupnih značilnosti v obliki prednosti in pomanjkljivosti. Na sploh so nam vsi muzejski sogovorniki potrdili, da je v ZDA veliko zanimanja za kulturo. To potrjujejo tudi polni muzeji ob našem obisku in tudi veliko število velikodušnih donatorjev. Kot ena izmed največjih prednosti pri tem je posebna pravna ureditev z davčno olajšavo za spodbujanje donacij, pri čemer jih ne ovirajo nobene ureditve ali zaščite osebnih podatkov (kot GDPR v EU). Ravno nasprotno, odnos, ki ga imajo do osebnih podatkov, jim omogoča natančno profiliranje potencialnih donatorjev. Prilagoditev muzejev na to pravno ureditev je v dodelanem sistemu za pridobivanje sponzorstev in donacij z jasno strukturo namenskosti. S tem in z vzgojo državljanov, ki so ponosni na svojo dediščino ter hvaležni za vse, kar jim je omogočeno v državi, dosegajo visoko zanimanje za dediščino z občutkom pripadnosti na nacionalni ravni in velikim številom prostovoljcev, ki so množično prisotni v vseh obiskanih muzejih, z izjemo muzeja Strong. Strukturno so prostovoljci običajno upokojeanci, ki bi radi bili aktivni in koristni ter povrnili skupnosti za možnost dosega izobrazbe in dela. Manjši delež prostovoljcev predstavlja mladi, ki s tem polnijo nujno potrebne reference na svojih življenjepisih. Skupen vsem muzejem je bil sistem članov z izdelanim programom ugodnosti do te

5 Na ta način se je organizirala večina državnih muzejev.

mere, da je članstvo v muzeju v očeh članov zelo zaželeno in koristno. Vsekakor ima tukaj razkošje denarja za pričaranje obiska muzeja kot krasne izkušnje veliko moč, kakor tudi to, da svoje obiskovalce redno kategorizirajo s pomočjo sistematično izvajanih raznolikih statističnih raziskav, ki jih le redko izvajajo sami zaposleni v muzejih. Pri tem se je večina obiskanih muzejev izkazala za zelo spretne pri spodbujanju čustev ter režiranju čustvenih doživetij obiskovalcev, kakor tudi pri marketinškem znanju in izkoriščanju družabnih omrežij v lasten prid. Strnjeno bi lahko rekli, da so muzeji in galerije del širšega sistema ameriškega podjetnega delovanja, ki so ga ponotranjili in se ga zaradi zagotovitve obstoja, vztrajanja in rasti priučili ter ga izpilili do te mere, da na trenutke v ozadju delujejo kot preračunljive tovarne ali dobičkonosna podjetja.

Poleg razkošja denarja je nemogoče spregledati razkošje prostora, ki ga imajo vsi muzeji. Muzejske in galerijske stavbe so postavljene z namenom, da muzeji in galerije že na zunaj (ter z notranjim prostorom) sooblikujejo izkušnjo obiska. Vse ostalo so zgodovinske znamenitosti, katerih namen je ohranjati določeno kulturno dediščino *in situ* in niso namenjene temu, da v zgodovinskih prostorih gostijo muzej ali galerijo. Tako se v muzejih prostor prilagaja razstavam in ne obratno, ali bolje – prostora imajo toliko, da se jim pri postavitvi razstav ni treba ukvarjati z njim kot z omejitvijo ali določevalcem končnega izida razstave. Pri tem je tudi zanimiva odločitev, da so vsi državni muzeji brezplačni za obiskovalce, prav vsi muzeji pa imajo finančno osnovo v skladih (*endowment*), ki večini še zmeraj služi kot približno 20-odstotni vir letnega proračuna, zelo redki izmed njih pa so ta vir že izčrpali. Soroden in primerljiv sistem evropskim projektom, s katerimi si slovenski muzeji in galerije pomagajo h kvalitetnejšemu delu, predstavljanju tem in produkciji razstav, za katere sicer ne bi bilo denarja, je v ZDA nacionalni sistem sofinanciranja za razstave ali (gostujoče) strokovnjake in umetnike, kjer je treba prijavljati projekte na razpise. Ta sistem sofinanciranja sicer še deluje, četudi se predsednik ZDA trudi, da bi njegovo delovanje ukinil.

In še nekoliko o pomanjkljivostih. V ZDA nimajo ministrstva za kulturo, kakor tudi nimajo zakona o zaščiti dediščine. S tega vidika je izjemno pomemben prosto dostopen pravilnik in dokumentacija za upravljanje z dediščino vodstva organizacije za nacionalne parke ter priporočila za oblikovanje in dostopnost Smithsonianovih muzejev, ki predstavlja vsaj minimalno osnovo za ravnanje s kulturno dediščino.

Z izjemo nekaterih specializiranih muzejev, kot so Narodni muzej zgodovine in kulture afriških Američanov, ki s pomočjo suženjske poti in prehoda iz rasistično-segregacijske ameriške družbe pokaže dosežke temnopoltih Američanov; Narodni muzej ameriških Indijancev, kjer si želijo, da bi bilo vidno, na čem so ZDA utemeljene; Spominski muzej ZDA o holokavstu, ki je ozko usmerjen k predstavitvi tematike holokavsta med drugo svetovno vojno; ter Maltz muzej judovske dediščine, ki zraven holokavsta na kratko vključi še druge vojne grozote po svetu; se v večini videnih muzejev izogibajo polemiziranju o predstavljenih tematikah, kar je pogosto povezano ravno s tem, da so na trgu, s sistemom donatorstva in sponzorstva ter samostojnega pridobivanja finančnih sredstev. Delno to sovпада tudi z željo, da je muzej čim bolj privlačen čim večjemu številu obiskovalcev. Če se

pri tem vrnemo na vse zahteve, ki jih imajo sodobni muzeologi do muzejev, je mogoče že iz tega kratkega pregleda opaziti, da je tistim muzejem, ki jim ni treba iskati finančnih zagotovil za obstoj na trgu, ki so torej financirani (v veliki meri) iz javnih sredstev, lažje ali bolj pomembno slediti sodobnim muzeološkim trendom, kot tistim, ki si večino proračuna za delovanje morajo zagotoviti z donacijami.

Zato se na tem mestu sprašujem, če je vse to razkošje denarja res tako pozitivno, kot na prvi pogled deluje, ali je nemara boljše sorazmerno javno financiranje in pri tem bolj avtentično delovanje muzejev za boljše prihodnost posameznikov in sveta? V nobenem primeru ne moremo govoriti o brezskrbnem sistemu delovanja muzejev – vsi se morajo nenehno truditi za zadostno financiranje in odobren program delovanja. Vsekakor pa je pri teh z javnimi sredstvi mogoče opaziti večjo mero in težnjo h kritičnemu mišljenju ter družbeni odgovornosti, četudi npr. ni nikjer zapisano, da so kolonialisti izvajali genocid nad avtohtonimi ameriški prebivalci, ali direktna kritična refleksija kolonialistične osnove ZDA. So pa v omenjenih muzejih zagotovljeni glasovi manjšinam, izkoriščanim, žrtvam. Resnično jasno je vidna ločnica med omenjenimi muzeji in ostalimi, ki so sicer izjemno dobro zasnovani (kar se tiče izkušnje uporabnika in njihove izobraževalne ter zabavno-prostočasne vloge), vendar niti na najmanjši način ne prispevajo k promociji družbene pravičnosti in človekovih pravic, kaj šele k forumu o boljši prihodnosti za ljudi in planet.

Povzetek

Ameriški program International Visitor Leadership Programme je omogočil tritedensko odpravo petih slovenskih muzealcev. S pomočjo fotografskega dnevnika in lastnega pogleda na delovanje muzejev v ZDA je predstavljen odziv izbranih muzejev na sodobna muzeološka pričakovanja.

Muzeji kot javne kulturne institucije, ki skrbijo za kulturno dediščino, danes niso zgolj varstvene institucije za predmete in njihov prikaz. Od njih mnogo sodobnih muzeologov pričakuje, da so vključujoče institucije z aktivno družbeno vlogo ter aktivističnim pristopom k boljši prihodnosti ljudi in planeta.

Muzeji in galerije v ZDA imajo pri izpolnjevanju vseh teh zahtevnih pričakovanj na voljo razkošje prostora in denarja, za katerega skrbijo z dovršenim sistemom donatorjev in članov, napajajo se iz ustanovitvenih skladov, le redki pa so deležni javnega financiranja. Vsekakor je videti, kot da so vsi osvojili sistem pridobivanja sredstev, ki jim omogoča karseda visoko stopnjo atraktivnega prikaza kulturne dediščine in ustvarjanje trenda, da so muzeji prostor, kjer moraš biti. Pri tem se mnogo muzejev raje kot promociji in zavemanju za človekove pravice, kritično mišljenje ter družbeno odgovornost, posveča izpolnjenju izobraževalnega in predvsem prostočasnega vidika.

Literatura

Janes, Robert R.: *Museums and the end of Materialism*. The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum. Ur. Janet Marstine. London in New York, Routledge, 2011. 54–69.

Janes, R. Robert: *Museums and the paradox of change*. London in New York, Routledge, 2013.

Janes, R. Robert in Sandell, Richard: Posterity has arrived: *The necessary emergence of museum activism*. *Museum activism*. Ur. Robert R. Janes in Richard Sandell. London, Routledge, 2019.

Kaiser, Wolfram, Krankenhagen, Stefan in Poehls, Kerstin: *Exhibiting Europe in Museums: Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*. New York and Oxford, Berghahn Books, 2014.

Marstine, Janet: *The contingent nature of the new museum ethics*. The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum. Ur. Janet Marstine. London in New York, Routledge, 2011. 3–25.

Murphy, Bernice L. (ur.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. New York, Routledge, 2016.

Purg, Urška in Širok, Kaja: *Muzeji in (re)interpretacija evropske dediščine – ustvarjamo nove družbene prostore*. Integracija medkulturne Evrope. Muzeji kot družbene arene. Ur. Kaja Širok. Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 2016. 21–31.

Sandell, Richard: *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. London in New York, Routledge, 2007.



Pismo iz muzeja norosti

Sonja Bezjak

Peta obletnica ustanovitve muzeja norosti je pravšnja priložnost, da pobrskamo po arhivih te še zmeraj nastajajoče ustanove, ki je v kratkem času tudi zaradi svoje kontroverznosti pritegnila precej več pozornosti, kot smo se je ustanovitelji nadejali. Ideja, da bi postavili muzej norosti, ni zrasla iz prebranih knjig ali dobrega pregleda nad svetovno muzejsko dediščino, ampak iz nuje, potrebe, ki je neločljivo povezana s krajem, v katerem muzej nastaja. Pa tudi z arhitekturo, ki je ni bilo mogoče obiti.

Muzej raste v gradu Cmurek na Tratah v občini Šentilj ob slovensko-avstrijski meji, ki ga pisni viri prvič omenjajo davnega leta 1145. Leta 1947 je v njem začel delovati dom onemoglih, leta 1956 pa so ga spremenili v dom duševno defektnih in kasneje preimenovali v zavod za duševno in živčno bolne. 24. septembra 2004 so zavod na Tratah slovesno zaprli, ljudi pa iz gradu preselili v manjše enote, stanovanja, na kmetije, v skupnost. Takrat je na Trate prišel pristojni minister iz Ljubljane in na slovesnosti povedal, da je zaprtje pomemben korak v smeri večje socialne vključenosti izključenih. Ljudje so odšli, toda grad je ostal. Prazen, zaklenjen in nedostopen. Na nek način tudi pozabljen. Kljub svojemu več kot 800-letnemu obstoju je kot grad izginil iz skupnega spomina. Vaščani so ga videli in razmišljali o njem le še kot o domu, zavodu, norišnici.

Ugledanje skupne dediščine

Od zaprtja je minilo devet let, da smo ga na novo uzrli tisti, ki smo zrasli ob njegovem zidu. Preteči je moral čas, da smo z drugimi očmi zagledali ostanke norišnice, ki je bila desetletja videti tako naravna, večna in neminljiva kakor prostrani gozd in ob njem državna meja. Tistega leta 2004 je na Tratah padla še ena meja. Ko se je Slovenija pridružila Evropski uniji, so na mostu čez Muro, tik pod gradom, odstranili zapornice, ki so vse od leta 1919 omejevale prosto gibanje. Cele generacije ljudi je državna meja razdelila, zarezala je med dva naroda, dve kulturi, dva jezika, dva tabora, ki sta gojila zgolj ekonomsko menjavo, po cenejše dobrine v Avstrijo in cenejše storitve v Slovenijo. Šele leta 2013 smo domačini, Slovenci in Avstrijci, v tem Štajerskem kotu začeli misliti in tudi govoriti o skupnem življenjskem prostoru, reki, gozdu, ribah in seveda o gradu.

Pogledi na opusteli grad pa niso bili niti najmanj romantični. Obkladala jih je teža vprašanj o zadnjih prebivalcih *norišnice*. Kdo so bili ljudje, ki so jih pripeljali na Trate? Za zidom jih je živelo več kot v vasi. Kako so živeli? Kaj so čutili? O čem, če sploh čem, so sanjali? Kam so zrl skozi okna grajskih soban? In kam so konec koncev nekega dne odšli? Ko smo eno za drugim odpirali skoraj 200 vrat tega gradu, je nad nami viselo vprašanje, kje sploh začeti. Kako na ta pozabljeni rob, ki ne pripada nobenemu centru, pripeljati odločevalce in denar? Toda dovolili smo si sanjati o tem, da bi razrešili težavno dediščino nekdanjega zavoda in izjemno grajsko stavbo. Sanjali smo o tem, da bi v času naraščajočih nacionalizmov in sovraštva s kulturno menjavo krepili odnose med ljudmi s te in one strani slovensko-avstrijske meje ter prispevali k zmanjšanju predsodkov. Sanjali smo tudi o tem, da bi v tej obubožani regiji ustvarili zanimiva delovna mesta za pošten denar.

Ko smo leta 2013 priredili prvi kresni večer, prvi dogodek za grajskim obzidjem, smo imeli skromen načrt in velike sanje, ki smo jih imenovali *Norost na meji – Wahnsinn an der Grenze* (tako se še danes imenuje naš profil na Facebooku). S to skovanko smo zajeli dve veliki temi, ki sta nas združili v gradu Cmurek na Tratah. Tisto leto smo organizirali še več dogodkov, s katerimi smo ljudi iz sošeske vabili, naj pridejo skupaj, naj nam pomagajo

spoznavati naravno in kulturno dediščino okoli gradu Cmurek, trudili smo se, da bi tudi drugi ta pozabljeni prostor uzrli na novo. Odziv je bil dober, ljudje so bili radovedni in navdušeni nad odkrivanjem dediščine, hkrati pa nekoliko zadržani, nezaupljivi in nerodni ob prvih skupnih druženjih z ljudmi z druge strani meje. V nekaj mesecih delovanja smo v gradu Cmurek zgradili slovensko-avstrijsko ekipo in februarja 2014 tudi pravno-formalno ustanovili Muzej norosti, Trate (v nemščini Museum des Wahnsinns, v angleščini Museum of Madness).

O rastočem muzeju

V ustanovni dokument smo zapisali:

»Z Muzejem norosti želimo celovito, tako strokovno kot laično, obravnavati fenomen norosti s ciljem njegove pojmovne širitve, reaktualizacije, detabuizacije, dezinstytucionalizacije in rekultivacije. Dejavnosti muzeja so:

- primerjalno in mednarodno raziskovanje, zbiranje, dokumentiranje, ohranjanje in predstavljanje pojavnih oblik fenomena norosti, njegove zgodovine ter njegovega pomena v različnih družbenih kontekstih,
- sodelovanje v procesu dezinstytucionalizacije v Sloveniji in širši regiji, s ciljem detabuizacije norosti in destigmatizacije oseb z izkušnjo norosti ter njihova vključitev v širšo družbo,
- raziskovanje, ohranjanje in revitaliziranje naravne in kulturne dediščine v čezmejni slovensko-avstrijski regiji ter samega gradu, ojačitev čezmejne skupnosti in razvoj novega turističnega centra

Muzej norosti se vzpostavi kot mednarodno interdisciplinarno vozlišče za delovanje vseh akterjev, ki segajo na polje fenomena norosti.«

Leta 2014 smo formalno pravno ustanovili muzej, ki to morda za koga še ni, čeprav v resnici že je. Ni morda zato, ker pri nas ni muzejskega svetnika, odpiralnega časa, dostopa za ovirane, varnostnice, vratarice ali snažilca. Je, ker imamo muzejski prostor, muzejske artefakte, razstave, vodstva in obiskovalce. Imamo pa tudi jasno sporočilo o dediščini, s katerim želimo prispevati k ozaveščanju širše javnosti o nesprejemljivosti institucij za dolgotrajno oskrbo, ki stanovalce izolirajo, segregirajo, nadzorujejo, jim odvzamejo pravico do bivanja v skupnosti in tudi človeško dostojanstvo. Institucionalni tip oskrbe se kritizira vsaj že od šestdesetih let naprej, ko je E. Goffman uvedel pojem totalna ustanova. Institucije, kakršna je bila na Tratah in so še mnoge širom Slovenije, so v nasprotju s Konvencijo o pravicah ljudi z ovirami in smernicami razvite Evrope, ki prepoveduje gradnjo institucij in zapoveduje organizirano oskrbo v skupnosti. Z muzejem norosti ozaveščamo

javnost o nujnosti spremembe odnosov, zaradi katerih so ljudje v Sloveniji še danes izključeni, odrinjeni in na obrobju družbenega življenja stigmatizirani. S kulturo instituciionalne oskrbe, ki getoizira, so končno osiromašene tudi skupnosti in družba nasploh.

O reševanju težavne dediščine

Ko smo 20. marca 2013 prvič stopili v ta grad, je bilo kot bi vstopili na smetišče zgodovine z začetka 21. stoletja. Vladal je težak vonj po ljudeh, po sobah razmetano pohištvo iz devetdesetih, dotrajane žimnice, zaprašene zavese, z junaki iz risank porisane stene. Z vsakim naslednjim obiskom je za nas postalo pomembnejše vprašanje, kdo so bili stanovalci in kako so tukaj živeli. Že od začetka je bila naša zaveza, da zadnje zgodovinske plasti ne bomo izbrisali in prekrili z nekimi zgodovinsko bolj oddaljenimi, romantičnimi zgodbami. Najprej zaradi spoštovanja do ljudi, ki so preživeli Trate ali tukaj umrli, potem zaradi nas, ki smo odrasli poleg velike institucije in o njej skoraj nič vedeli in končno zato, da bi prispevali k zaprtju drugih velikih institucij v Sloveniji in bližnjih državah. Že takoj smo poklicali Rajka Muršiča, antropologa, ki zgodovino kraja in staroselce dobro pozna, saj je Trate raziskoval v devetdesetih. Skupaj z Jožetom Hudalesom, muzeologom, sta takoj privolila, da nam bosta pomagala razmisliti o sodobnem muzeju. V naslednjih letih smo s študenti etnologije in kulturne antropologije s Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani začeli odbirati muzejsko gradivo. Odbirali smo ostanke življenja ljudi, pa tudi institucije, razvrščali predmete, podobe, pravila, navodila, izdelke, vse od kleti do podstrehe.

V enem od številnih prostorov smo našli pismo, ki se začne z običajno ljubeznivostjo v maniri *Dragi Jožek!* Nekaj običajnih besed, ki govore predvsem o dolžnosti javiti se, spomniti se na svojca, in se hitro izteče z nekaj skopimi stavki: »Pišem ti po dolgem času, ampak ti nimam kaj novega za povedati. Seno smo pospravili, vsi smo zdravi. Upam, da si tudi ti dobro in bodi priden. Tvoja mama.« Če je sploh prišlo v roke naslovniku, ali ga je prejem pisemske ovojnice vznemiril? Ga je vsebina razveselila? Vendarle so vsi zdravi in seno je pod streho! Je pismo vsaj malo prekinilo rutino institucionalnega vsakdana? Prineslo vsaj nekaj duha življenja od zunaj? Od kod je prišlo to pismo? Žig na ovojnici je zbledel, ampak evidenca obiskov iz nekega drugega zvezka kaže, da so v ta grad 20. junija nekega leta v 20. stoletju prišli obiskovalci iz Tržiča, Medvod, Kranja, Negove, Velenja, Slovenske Bistrice, Brežic, Slovenj Gradca, Planine, Senovega, Apač, Brežic, Dravograda, Lovrenca, Vogrškega, Hrastovca, Stranic, Bleda, Idrije, Črete, Jesenic, Novega mesta, Lesc, Dobrne, Ljubljane, Šmarij, Laškega, Celja, Ljubljane in Brezovice. Morda je bila med njimi tudi ta mama iz enega od teh krajev? Kdo ve. Kaj pa če sploh ni prišla in je raje napisala pismo, da bi vendarle vedel, da ni pozabila nanj. To pismo nosi naslov Trate 7 in je zgodovinska ostalina, ki nam ne da spati. Kakor tudi kopica drugih listin iz pozabljenih življenj v nekem pozabljenem kotu na robu dežele. »Bila je nedelja. Po pogledu na gozd je bila jesenska nedelja. Hodili so od vsepovsod na obiske, na dopuste, kjer stanujem. Vsak me je

zaustavil, močno ganil, zato sem odšel v samoto in premišljeval, draga mama, kdaj boš ti imela čas, kdaj se boš odločila, da prideš k meni.» V juliju istega leta je v ta grad na rob Slovenije, tik ob avstrijsko mejo, prišel samo še en obiskovalec, morda obiskovalka, pa v avgustu trije, septembra dva, oktobra jih je prišlo sedem, novembra dva in decembra še dva. Na Trate so prišli iz Frankfurta, Vitanj, Krškega, Cerknice, Hoč, Velikih Lašč, Kidričevega, Ptuja, Maribora, Šentilja, Prepolja, Ljubljane. Slovenija v malem, odrinjena na rob in zapuščena.

Da bi čim bolj razumeli ostaline institucije, smo v grad pripeljali Vita Flakerja s Fakultete za socialno delo, nekdanjega strokovnega vodjo, ki je prispeval k zaprtju zavoda na Tratah: »*To je sicer velik prostor, ampak v njem je živelo tudi 300 ljudi, tudi več kot 50 v eni*



*sobi, brez zasebnosti, brez možnosti odločanja o čemer koli v svojem življenju, dan je bil že vnaprej splaniran. Na drugi strani je bilo osebje, ki pravzaprav tudi ni vedelo, kaj naj počne, lahko bi potegnili paralelo s koncentracijskimi taborišči, kjer so se nekateri ljudje znašli na obeh straneh, ne da bi točno vedeli, zakaj so tam. /.../ Zapiranje Trat je bilo velik dogodek in žal zaenkrat še edini, lahko bi rekli tudi civilizacijski dosežek Slovenije, na žalost prvi in edini, ampak upajmo, da bo zdaj v naslednjem obdobju več takih graščin zaprtih. Ta trenutek, ko so se Trate zaprle, je bil slovesen trenutek, je bil sloves od nečesa slabega in napoved nečesa dobrega. Mimogrede, to je eden od redkih trenutkov, ko je minister nekaj zaprl, ko ni prišel nekaj odpret, ampak je prišel nekaj zapret. To je bil tak dober obrat« (citat iz filma *Zadnji graščaki Trat*, Lukas Mihelj, 2014).*

V naslednjih letih je Andreja Rafaelič študentkami Fakultete za socialno delo na Trate pripeljala ljudi, ki še živijo po zavodih širom Slovenije. Skupaj smo začeli razvijati participativni muzej, prostor pričevanj, spominjanja in pomnjenja. Z ljudmi, ki imajo živo izkušnjo življenja v instituciji. Leta 2016 smo v drugem nadstropju gradu odprli razstavo z naslovom *Neskončne Trate norosti*. Z razstavo obiskovalcem predstavimo mašinerijo institucij, zgodovino zavoda na Tratah, zgodbe institucionaliziranih in zaposlenih, ki so z njimi delali. Na otvoritvi razstave sta Mladen in Maja, pričevalca, v muzej prinesla artefakte, s katerimi sta se simbolično poslovila od institucij. Dogodek je ujet v kadru dokumentarnega filma z naslovom *Nori dnevi* režiserja Damiana Nenadića (koprodukcija Hrvaška, Slovenija, 2018). Razstava, ki smo jo pripravili s skromnimi sredstvi, ima močno vsebino. Spodbuja vprašanja, terja odgovore, opredelitve, odpira priložnost deliti in govoriti o temi, ki se nas dotika, a smo jo kot družba zrinili na družbene robove, z njo pa osamili tiste, ki živijo v institucijah in tiste, ki so (še) zunaj. Le redko ljudje iz muzeja norosti odidejo ravnodušni. Nekateri se nas spomnijo še potem, nam pošljejo pohvale in zahvale ter spodbude.

O pozabljenem gradu

V kakšnih razmerah delamo? O tem, kako malo je grad Cmurek vreden v očeh tistih, ki z njim upravljajo, in tudi v očeh lokalnih veljakov, govori neljub dogodek izpred nekaj let, zaradi katerega smo kot dediščinska skupnost še danes prizadeti. Nekega nedeljskega popoldneva so združena gasilska društva v gradu pripravila gasilsko vajo. Tistega dne nam niso pustili vstopiti, češ da je požar in da imajo gasilci vse pod nadzorom. Ker nam ni dalo miru, kakor nikomur, ki mu gori »dom«, smo se po skrivnih poteh prikradli v notranjost gradu. Nemo smo opazovali, kako so s cevmi z dvorišča zalivali grajsko fasado. Voda je tekla skozi lesena okna, mimo renesančnih arkad v notranjost gradu, se zbirala na grajskih hodnikih ter pronicala skozi tla, morda tudi skozi še neraziskane stropne poslikave. Medtem ko so gasilci s tisoče litri vode za vajo zalivali največji objekt v občini, so župan, predstavnik krajevne skupnosti in še nekaj povabljenecv uživali v razgledu na gasilske veščine.

Kaj storiti? Če bomo šli ven in gasilce nagnali z dvorišča, z naše skupne dediščine, nas bodo izgnali iz vasi in iz občine. To je ena od redkih priložnosti, ko dopisa v Maribor, Hrastovec in Šentilj nismo napisali, čeprav bi ga morali. Je ta grad tako zelo razvrednoten, ker se nahaja na robu vasi, na robu občine, na robu države? In še bolj, ker je v njem deloval zavod za duševno in živčno bolne, zadnja postaja, odlagališče ljudi, ki so jih označili za *nore*?

Grad je bil zadnja leta zaradi nedostopnosti res odrinjen na obrobje naše zavesti, pa vendar to še zdaleč ne pomeni, da se je zavoljo tega njegov pomen kaj zmanjšal, je leta 2015 zapisal kastelolog Ivan Stopar in v pismu dodal, da je z velikim veseljem sprejel sporočilo, da je grad Cmurek predlagan za spomenik državnega pomena. *»Grad Cmurek je ne le eden najstarejših med redkimi ohranjenimi slovenskimi gradovi, ampak je imel že od svojega začetka – pozidali so ga v 12. stoletju – izjemen status središča aloda, svobodne posesti, s kakršno se tistihdob ni mogel ponašati niti imenitni blejski grad. Medtem ko je na Cmureku gospodovala gospoda visokega fevdalnega ranga, nobiles, so na Bledu upravljali gospodstvo moškega nižjega ranga, ministerialci. Tako ni naključje, da viri kar dvakrat navajajo Cmureške med križarskimi vitezi, ugledno mesto pa so našli tudi v pesnitvi Ulricha von Lichtensteina Vrouwen dienest iz leta 1224, kjer nastopajo na znamenitem breškem viteškem turnirju. Grad se še vedno ponaša z imenitnimi arhitekturnimi prvini, ki segajo od časa romanike pa vse do novejših obdobj, še posebej pa ga je poleg tega najzgodnejšega obdobja zaznamovalo tudi obdobje renesanse, ko so leta 1592 po načrtih italijanskega gradbenika Andreja Bertoletta iz Coma opremili z imenitnim dvonadstropnim arkadnim dvoriščem, s kakršnim se dandanes na Slovenskem ponaša le še nekaj redkih grajskih stavb. Poleg arhitekturnih značilnosti izstopajo na Cmureku tudi kiparske prvine. Tu ne gre le za ornamentalni romanski reliefni timpanon, podoben romanskemu timpanonu z gradu Podsreda, ampak predvsem za plastiko, vzdano v vhodni veži gradu – gre za relief z zmajem, ki požira človeka. Gre za mitično ponazoritev boja med dobrim in zlím, kakršne v našem gradivu nikjer več ne srečamo, hkrati pa za edino pri nas ohranjeno celopostavno romansko plastiko, starejšo celo od velesovske Marije z začetka 13. stoletja. /.../ Tu ne gre le za malone unikatni lesen strop in še vedno ohranjen štukaturni okras nekaterih stropov, ampak tudi za še vedno z beležem prikrite, domnevno renesančne freske, mogoča pa so tudi še druga presenečenja.«* (iz arhiva Muzeja norosti, Trate)

Zgodovinskemu razvoju grajske stavbe se je posvetil kastelolog Igor Sapač s Fakultete za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo Univerze v Mariboru. Pod njegovim vodstvom si je v zadnjih letih grad ogledala že vrsta tujih strokovnjakov. Obiskovalci muzeja pa si lahko ogledajo njegove skice razvoja gradu od 12. do 19. stoletja. Študentje arhitekture iz Maribora so gradu Cmurek posvetili že več nalog. Medtem pa še zmeraj čakamo na zgodovinarja, ki bo zagrizel v več deset škatel gradiva, hranjenega v Pokrajinskem arhivu Maribor, in nam razkril življenje štajerske rodbine Stubenberg, ki je z gradom razpolagala vse od leta 1401 pa do 1931.

O reki in njeni dediščini

Cmurek je neločljivo povezan z reko Muro, o čemer priča že njegovo ime. Njeno tisočletno meandriranje in zajedanje v geološke plasti Slovenskih goric skoraj vsakodnevno očara s kakšnim od paleontoloških odkritij z morskih globin, pa naj bodo to morski ježki ali ostrige izpred milijonov let. Venetska brzda s konca 2. oz. začetka 1. stoletja pred našim štetjem je samo ena v nizu odkritij, ki so prispevala k zaščiti arheološkega najdišča Anzigelperk, na bregu nad Muro, nedaleč od gradu Cmurek. Z vsem spoštovanjem pa spoznavamo tudi živo naravo. Leta 2014 smo na ogled postavili stalno razstavo z naslovom *Skrivnostni svet reke Mure*, s katero predstavimo 65 vrst rib, ki se kot dnevni migranti prosto gibljejo po vodni avtocesti vse od Ceršaka do Črnega morja. Mura s svojimi prosto tekočimi vodami zagotavlja pitno vodo, dom nešteto živalskim in rastlinskim vrstam, hladi segrevajoče se podnebje in spira odplake, ki jih je nabrala na svoji poti do nas. Leta 2018 so pri UNESCO slovenski del Mure razglasili za biosferno območje in pripoznali njeno izjemno vrednost, lepoto in pomen. Istočasno pa za murske vode teče še ena bitka, s katero si želijo Dravske elektrarne Maribor reko prisvojiti za energetske izrabo. Na njej bi zgradili kar osem velikih hidroelektrarn, jo zajezili, zabetonirali in spremenili v mrtev kanal. Kot nevladna organizacija s statusom v javnem interesu na področju kulture smo se dejavno vključili v več postopkov, da v njih zagovarjamo interes kulturne dediščine, kulturne krajine in nasploh človeka, ki živi ob reki in z njo. Leta 2018 smo organizirali umetniško akcijo z naslovom *Murali, za Muro gre!*, v okviru katere so nastale tri velike zidne poslikave v Sladkem Vrhu, Gornji Radgoni in Radencih, s katerimi akademske slikarke opozarjajo na pomen ohranitve reke za prihodnje rodove. Slikarka Anka Krašna je na srhljivi mural pripisala: *Za 8 metrov visokim jezom bi ležala Mrtva Mura*. Da smo nad murskim nabrežjem in Muro še posebej navdušeni, je prispevalo tudi dejstvo, da domačini do leta 1991 nismo imeli dostopa do reke. V jugoslovanških časih je veljal stometrski obmejni pas, v katerem so streljali na tistega, ki se je približal. Tudi zato ni sprejemljivo, da bi nam reko spet vzeli.

O margini, meji in lokaciji nasploh

Ljudje s Trat smo še vajeni živeti s stigmo. Vajeni smo življenja ob mejah, pa tudi iskanja prehodov skoznje. Dediščina preteklih stoletij, desetletij ni le breme, pač pa je danost, s katero želimo živeti bolje, pravično, ustvarjalno, v odnosu z neposrednim okoljem in njegovimi bogatimi danostmi. Razvili smo načrt oživitve gradu Cmurek, zrasli v čezmejno ekipo, ustvarili smo si partnersko mrežo, preizkusili razne prireditve, ustvarili svoje občinstvo, oblikovali razstave, zasnovali arhiv, zbrali precej gradiva, prijaviли več projektov. Vse to in še več kot prostovoljci, s podporo številnih, ki so prispevali svoje zgodbe, pričevanja in znanja.

Ob siceršnji romantiki izgradnje muzeja pa bijemo bitke z birokratskim ustrojem te države, ki za vsako ceno favorizira zasebno lastnino, velike korporacije in tuji kapital. Naš grad bi prodali po najnižji ceni komur koli že, našo reko bi zabetonirali in za zmeraj ustavili, nas pa bi gladko preslišali in spregledali, ker nismo politično ali kapitalsko omreženi. V dialogu z državnimi uradniki in oblastniki smo zavzeli držo državljanske pokorščine. *Ne želite nas slišati?! Ampak vaša dolžnost je, da nas slišite in tudi ukrepate!* Kot organizacija v javnem interesu od pristojnih aktivno, vztrajno in dosledno zahtevamo spoštovanje zakonodaje (nič več od tega, torej!) in vključevanje v postopke, s katerimi posegajo v našo kulturno in naravno dediščino. Aktivno državljanstvo in povezovanje vidimo kot nujna gradnika razvoja podeželskih krajev, ki so bogati po dediščini, toda kadrovske, finančno in intelektualno osiromašeni.



• Razstava Neskončne Trate norosti | Muzej norosti | foto: Katja Bidovec

Že leta tako na lokalni kot tudi na državni ravni poslušamo, da imamo super, dobre, lepe in prave načrte. Ko od njih terjamo odločitve, dobimo odgovor: »Veste, kaj je vaš problem? Lokacija!« Gre za pogled centra, ki ga degradirana in deprivilegirana območja z roba ne zanimajo, ker so zanj *a priori* neperspektivna. Trate niso kar prazen, od vsega očiščen prostor, iz katerega naj bi bilo mogoče narediti kar koli ali celo nič. Nas ne zanima kjer koli in tudi ne kar koli. Delati želimo s tem, kar imamo in nam je desetletja propadalo pred očmi. Razvoj vidimo od tu naprej. Kot dediščinska skupnost si jemljemo pravico, da soustvarjamo, sodelujemo in soodločamo. Če ne bi nič od tega štel, pa je tak pogled nesprejemljiv tudi z vidika davkopllačevalca, ki iz t. i. lokacije prispeva v proračun, a od tam prejema bore malo in zmeraj manj.

Da tega kraja ni na nobenem količkaj resnem evropskem zemljevidu, se je zapisalo tudi Dragu Jančarju v noveli z naslovom *Smrt pri Mariji Snežni*. Pa je na nekaj naslednjih

ŠKATLJICA ZA ZDRAVILA

To škatljico sem uporabljala ko sem jemala psihiatrična zdravila, ker sem morala jemati zdravila trikrat dnevno (zjutraj, popoldan, zvečer), ko sem šla kam ven, ali na pot, ali kamorkoli stran od doma, sem terapijo nosila vedno s seboj, da ne bi slučajno pozabila vzeti. Kar je bilo najbolj grozno je nositi to ves čas s seboj in paziti, da jih jemlješ redno. Zdravniki so mi govorili, da moraš redno jemati terapijo ker brez njih ne moraš živeti. Ti si bolna in moraš jih jemati.

REZILO ZA TABLETE

Uporabljala sem ga ko sem bila na terapiji psihiatričnih zdravil (po 30 tablet dnevno). Morala sem jih nekako odlomit na polovicę, nekatere pa na četrtine. Z nožem jih nisi mogel prerezati, ker so nekatere bile tako trde in nekatere premajhne in niso imele črte na sredini. Potrebno jih je bilo prelomit točno, da jih ne bi vzela preveč, čeprav mi je bilo slabo od količine zdravil, ki sem jo uživala, tako da nisem potrebovala vzeti še več od predpisane terapije. Zato sem uporabljala to rezilo.

straneh popisal, kako so kdaj majhni kraji tisti, v katerih se odvijajo velike drame, kakršna se je primerila Vladimirju Semjonovu, ki je iz Sankt Peterburga pribežal prav na Trate. Velike drame pozabljenih, marginaliziranih ljudi, zaprtih v institucije, prepuščenih sami sebi v vse bolj opustošenih vaseh ... so spodbuda, da gradimo naprej, da terjamo pozornost in izterjamo dolg, ki ga ima ta država do zavrženih in pozabljenih.

Za konec

Ko smo leta 2013 začeli z delom, so nas mnogi spodbujali, če je uspelo zgraditi KSEVT, ni vrag, da ne bi uspelo tudi vam. Vse se je takrat zdelo precej preprosto. Po šestih letih delovanja vemo, kako težko je uradnike in odločevalce nagovoriti k zavzetemu delu, naučili smo se, da nismo več hvaležni za lepe besede, ampak da je z vztrajnostjo in doslednostjo treba izterjati odgovorno ravnanje od odločevalcev. Žal, nemalokrat pozabijo, da so v službi državljani. Spoznali smo, da od oblastnikov in uslužbencev ne gre pričakovati rešitev in največkrat tudi ne podpore. Za oživitev gradu Cmurek, ki bi še kako moral biti v interesu te države, če bi delala za državljane, smo, prostovoljci, končno sami poiskali investitorja. Zdaj spet čakamo, že več mesecev čakamo, da državni uradniki s kolesjem birokracije izumijo papir, s katerim nam bodo tudi uradno predali ključ in omogočili, da rešimo stavbo in oživimo dediščino. Še vedno sanjamo, upamo in delamo.

P.S.:

Kakor koli banalno in uradniško se začne vsaka ustanovitev pravne osebe, muzej norosti od začetka sili v razmišljanje in opredeljevanje. *Ob odprtju računa* bančna uslužbenka zadrži pogled na zaslonu za hip predolgo. *Muzej norosti, ste rekli? Kaj to mislite tiste norosti, kot na primer v luna parkih?*

Davčni urad v Novi Gorici, prosim. Dobili smo obvestilo vezano na davčno številko, pa bi vas prosila, če lahko v sistemu pogledate, za kaj gre. *Povejte naziv organizacije. Muzej norosti. Aha!?* *Vas že vidim, gre za neko podrobnost v zvezi s podpisom in pristojnostmi računovodje. Vas lahko še nekaj mimo tega vprašam, če dovolite. Kaj to je res muzej norosti? Ker veste, moj stric, ki je bil carinik, mi je nekoč pravil, da so tukaj na meji imeli nekoga, ki je res bil nor*

Poštni urad na Dunajski v Ljubljani. *Gospa, mi lahko, prosim, popravite originalni račun. Napisali ste muzej novosti, jaz pa sem rekla muzej norosti.*

Dober dan, sem prav poklicala? *Namreč ali kličem v muzej norosti?* Ja, prav ste poklicali. *Gospa, pa kaj to res obstaja ali je hec? Ker jaz sem o tem slišala, pa izlet organiziram in se mi zdi genialna ideja, ampak nekako nisem bila gotova, če to res obstaja. Pa da se ne osmešim.* Ja, ja obstajamo, seveda. Z veseljem vas sprejmemo.

V Muzeju norosti, ustanovi s tem smešnim, provokativnim, ambicioznim, včasih za koga žaljivim, mnogopomenskim imenom, pa vendarle mislimo resno.

Utopično -kibernetična muzeologija: primer Muzeološko- tehničnega laboratorija Radia Študent

Marko Doles in Andraž Magajna

Prispevek poskuša predstaviti idejo, prizadevanja in metode Muzeološko-tehničnega laboratorija Radia Študent (MTLRŠ) – večgeneracijskega, interdisciplinarnega laboratorija, ki služi predstavljanju, ohranjanju in razvijanju radijskih, s tem pa tudi družbenih praks, ter želi delovati kot angažiran kibernetični muzej.

O Muzeološko-tehničnem laboratoriju Radia Študent

»Upam, da se bom preselila v Minneapolis,« je zdolgočaseno dejala Francka.

»Nameravam študirati na Univerzi v Minnesoti.«

»Le pojdi, Francka. Kaj pa boš študirala?«

»Hočem študirati za delo na radiu.«

Art se je zasmejal. »Otrok, saj nihče ne študira radia. V šolah ga ne poučujejo, ker je preveč zabaven. Ljudje hodijo v šole, da bi postali učitelji ali pa zobarji. Radio je samo en kup ljudi, ki neizmerno uživajo.«

(Garrison Keillor po Crissel 1994)

Zahodna civilizacija se že petindvajset stoletij trudi razumeti svet. A ni doumela, da se ga ne gleda, temveč ga je treba slišati. Ne bere se ga, temveč poslušča.¹

(Attali 2009, 3)

Ne glede na to, da zgoraj podpisana ne verjameva v instantnost, površinskost, goli profit, hiperprodukcijo in tolčenje po prsih in tudi zato ostajava pod površjem tako medijskih kot tudi znanstvenih zanimanj in lestvic, sva s svojimi prizadevanji v okviru Muzeološko-tehničnega laboratorija (nadalje MTLRŠ) pridobila nekaj simpatij tudi na poljih, ki prinašajo točke in neusmiljen boj za drobtinice raziskovalnega hlebca. Sicer se nekako želiva izogniti igranju te igre, saj sva prepričana, da je vseobsegajoči sodobni birokratski aparat zas-nubljen s tržno logiko oziroma da je »totalna birokratizacija« (Graeber 2015: 17–18) tako omejujoč(a), da praktično onemogoča uresničevanje znanstvenih interesov. Vendarle pa še vedno verjameva, da številni v prej omenjeni igri gojijo naivno vedoželjnost in željo po raziskovanju, zato sva se odzvala prijaznemu povabilu k pisanju tega prispevka.

Tudi pisanje članka je za raziskovalna udejstvovanja v okviru MTLRŠ nekaj docela nenavadnega, saj raziskovalno delo temelji na razvoju radijske etnografije oziroma zvočne antropologije. Ta svoja dognanja in izsledke podaja v obliki zvočnih zapisov (kar bova v nadaljevanju poimenovala polifonografija). Tako praktično ista metodološka orodja in postopke za razliko od v znanosti splošno sprejete pisne oblike materializiramo v zvočni obliki.

Tokrat se MTLRŠ podaja na teren pisane besede, v fokus pa postavlja idejo MTLRŠ v kontekstu izzivov sodobne muzeologije. V tem članku, ki je nekakšen spoj dolgoletnega te-

¹ Za prevod iskrena hvala Juretu Erznožniku.

renskega dela, diplomskega in magistrskega dela Marka Dolesa (2012, 2017) ter mestoma tudi diplomskih del Andraža Magajne in Gregorja Vellacherja (2011) ter Petra Kisina (2003), bova poskusila podati krajši oris ideje in pregled prizadevanj MTLRŠ.

Čeprav je ideja MTLRŠ zavestno utopična, se je v zadnjih letih na temeljih etnografskega dela nekaj senc utopije vendarle uspelo preslikati v »stvarnost«. S tem se je seveda odprlo tudi prenekatero vprašanje in dilema, vezana na razumevanje družboslovcev in humanistom, zlasti etnologom in kulturnim antropologom, zlizanega termina kulturna dediščina ter z njim povezanimi pojmi, kot so npr. skupnost, zasebno/javno, lastnina, družbena moč, varovanje, ohranjanje, birokratizacija vsakdana (glej npr. Muršič 2018).

Preden se potopiva v srčiko izzivov sodobne muzeologije skozi prizmo MTLRŠ, naj za začetek poskusiva »na dušek« povzeti genezo idejnega nastanka in »razvoja« MTLRŠ. Začetek prizadevanj MTLRŠ lahko postaviva nekam v leto 2009, ko je Doles v okviru diplomskega študija na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani zastavil idejne temelje MTLRŠ. Po treh letih je ideja MTLRŠ v njegovem diplomskem delu dobila nekolikanj natančnejši oris. V ospredje postavlja »muzeološko tehnično zbirko« in posledično zagon MTLRŠ, ki bi »s sintezo muzeologije, etnografije, zgodovine in kulturnoantropološkega metodološkega in teoretskega aparata« iskal »različne načine predstavitve te triinštirideset [danes petdeset] let stare študentske radijske postaje in rezultate predstaviti v obliki idejne zasnove, ki se kasneje lahko aplicira v realnost« (Doles 2012: b. s.). Medtem se mu je priključil še en par rdečih radovednih oči in našpičenih ušes v obliki stanovskega kolega in radijskega sotrpina Andraža Magajne in takrat sva MTLRŠ opredelila kot »večdisciplinaren medgeneracijski laboratorij za raziskovanje in reprezentacijo radijskih in radiofonskih praks najstarejše študentske radiodifuzne postaje v Evropi, Radia Študent« (Doles in Magajna b.n.l.), obenem pa sva nekaj pozornosti posvetila tudi metodi dela, kar sva sledeč Feyerabendovi zamisli »metodološkega oportunitizma« (Feyerabend 1999: 8) označila z »razvijanje svoje raziskovalne metode poimenovane radijska etnografija« (on-air ethnography) (Doles in Magajna b.n.l.). V procesu zorenja v okviru podiplomskega študija etnologije in kulturne antropologije se je ideja oplemenitila s teoretsko podstatjo sodobnih muzeoloških praks. Te vse bolj – pravzaprav je nesreča muzeologije ta, da sta bila Tomislav Šola in Ivo Maroević tako pred časom, da je prav dolgočasno in žalostno prebirati precejšen del muzeoloških tekstov zadnjih dveh desetletij, pa vendarle – govorijo v prid sodelovalnemu (participatornemu) muzeju, v katerem je obiskovalec tudi sam vključen v procese, prakse in predstavitve določenih tematik. Sodobna muzeologija vse bolj postavlja v ospredje obiskovalca, o čemer govori veliko avtorjev, ki se ukvarjajo z raziskovanjem sodobnih muzeoloških trendov (Lehman 2009: 95–98; Simon 2010; Hooper Greenhill 1993: 21, 2011: 363–376; Hudales 2005, 2005a, 2005b; Rožnberger Šega 2010: 53).

Prizadevanja MTLRŠ so tako usmerjena k različnimi pristopom predstavljanja dediščine Radia Študent, ki jo v grobem lahko razdeliva na materialno-tehnično (tehnični predmeti – avdio tehnika), dokumentacijo in arhivsko gradivo (teksti oddaj, zapisniki

uredništev itd.), zvočno arhivsko gradivo (posnetki oddaj, koncertov itd.) in pričevanja sodelavcev iz različnih obdobj delovanja radia (socialni/družbeni spomini). (Re)prezentacija tega skrivnostnega pojma, dediščine (Radia Študent) se v primeru MTLRŠ opira na etnografske metode. Pravzaprav kar na v antropologiji tako čaščeno, a hkrati tako odmaknjeno in nedosegljivo, dolgotrajno opazovanje z udeležbo oziroma lepše angažirano učenje,² ki si jo drznimo uvrstiti med t. i. akcijsko antropologijo. Tu so (bili) antropologi najprej del nekega družbenega gibanja in so šele nato začeli raziskovati to gibanje (Hakimova 2003, 7; Lipovec Čebren 2002; Kozorog 2009: 21–22; Muršič 2000, 2012). Upava si trditi, da je to pri snovanju kibernetškega oziroma integralnega muzeja neprecenljivega pomena, saj je, kakor koli obrnemo, ključen odnos do skupnosti, »tega pa ni mogoče prepoznati drugače kot z etnografskimi raziskavami« (Muršič 2018, 28).

Raziskave MTLRŠ³ so v svojem bistvu etnografske, je pa tovrstno raziskovanje zahtevalo tudi svojo metodo, prej že omenjeno radijsko etnografijo. Kakšni so učinki takšnih praks pa bo pokazalo nadaljnje delo in čas. Kot je zapisal Duško Radović:

Jaz in moji vrstniki se imamo česa spominjati in tudi kaj praznovati, vendar si bo nekdo drug moral prizadevati za vzroke naslednjih jubilejev.⁴ (v Novaković idr. 1989, 3)

O metodah dela MTLRŠ – teren v eter – radijska etnografija – polifonografija

Želim si da bi šlo hitreje, vendar pa je hitrost pri teh rečeh zanesljiv recept za preprosto ponavljanje stare ureditve brez vsakega upanja po osvetlitvi nove, ki je še vedno skrita za zaveso teme. (Latour 2010, 88–9)

Preden več besed posvetiva radijski etnografiji, naj se za trenutek vrneva k na začetku članka omenjenemu vrednotenju znanstvenega početja in ga, znanstveno početje, kot družbeno dejavnost poskusiva umestiti v čas in prostor. Za začetek se nasloniva na Latourjevega Bruna, ki zapiše, da je »govoriti o znanosti kot o pojmu, ki je ločen od ostale družbe, tako nesmiselno, kot bi govorili o sistemu arterij, ki je ločen od sistema ven (2010, 88). Tako se nam pred očmi prav hitro izriše stališče Schumpetra, ki ugotavlja, da je v akademskem polju zavladała figura fahidiotskega znanstvenega tehnokrata, kjer je ozka specializacija zamenjala nekdanje eklektično eruditstvo (današnja modna interdisciplinar-

² O razločilih med slednjima glej Magajna in Vellacher (2011) in Doles (2017).

³ <https://www.radiostudent.si/muzej/dela.html>

⁴ Za asistenco pri prevodu iskrena hvala dr. Bojanu Anđelkoviću-Aliju.

nost tega dejstva ne korigira, saj štirje fahidioti na kupu niso enaki dvema eruditoma), enolična, standardizirana intelektualna dejavnost pa je izrinila nekdanjo drznost, inovativnost in individualni slog« (po Krašovec 2010, 169). Dvojec brez krmarja se kot rešilne bilke, poleg navihanosti ter »kar največjega odpiranja vseh predmetnih področij« (po Kopic 2010, 342), oprijemlje metodološke iznajdljivosti in oportunitizma. Tu se naslanjava na prej že omenjenega Feyerabenda, zagovornika epistemološkega anarhizma, za katerega sta ključna metodološki in teoretski pluralizem, slednji pa »zahteva, da se v znanosti (in tudi sicer v spoznavni dejavnosti) ne poskuša slediti le eni teoriji ali teoretski tradiciji, temveč se upošteva več alternativnih teorij« (po Gabrijan 2007, 22). V skladu z anarhističnim početjem v metodologiji naj bi bil znanstvenik pluralistični metodolog (Feyerabend 1999, 23); »brezobzirni oportunist, ki ni vezan na nobeno določeno filozofijo in uporabi vsako metodo, ki se zdi ravno prava« (1999, 8).« (Magajna in Vellacher 2011). To seveda ne pomeni prostofračafelastega *eniting gous*, temveč kompleksen in premišljen pluralizem v metodologiji; posledično pa, kajpada, tudi snovanje, tehtanje in realizacijo novih metod raziskovanja. V najinem primeru gre za teren v etru, radijsko etnografijo (glej tudi Doles in Magajna b.n.l.) in polifonografijo.

Pri terenu v etru gre pravzaprav za terensko delo – za raziskovanje medija v etru, kjer etnograf »dela« (v najinem primeru je to Radio Študent).⁵ Idejo za takšen pristop je Doles dobil 15. novembra 2011, ko sta z Nikolajem Koželjem iz čistega dolgčasa naredila nočni program. Sredi noči je iz San Joseja v Kaliforniji telefoniral Igor Furlan, ki je sredi sedemdesetih let delal na Radiu Študent. Tiste noči je poklical še dvakrat in povedal marsikaj zanimivega, tako o svojem delu z nanotehnologijo v Silicijevi dolini, kot o letih, ki jih je prebil na Radiu Študent. Ta živi pristop k raziskovanju preteklosti in osebnih pogledov protagonistov Radia Študent je odprl novo dimenzijo, med drugim pa poslušalcem (po)nudil možnost za vključitev v razpravo. Nenazadnje so (prav) poslušalci eden najpomembnejših elementov dispozitiva Radia Študent (glej Kisin 2003) in pravično je, pa tudi spodobi se, da se lahko neposredno vključijo v (!) kreiranje etnografskega sedanjika(!). Namreč, »etnografija pomeni opazovanje in opisovanje; je delo na terenu, a tudi končno zapisana monografija o skupini ljudi, ki je dovolj majhna, da avtor glavni del svojih informacij o njej zbere in uredi na podlagi osebne izkušnje« (Lévi-Strauss po Muršič 2011, 19). Etnografija, z dodanim pridevnikom radijska, torej tvori, po sedaj že uhojeni definiciji Lévi-Straussa, natančno to, kar je razbrati iz zgornjega citata, s to razliko, da je v njeno prezentacijo vključen tudi radijski eter, o katerem se v zaključnem delu namesto zapisane monografije predstavi rezultate raziskovanja v zvočni obliki (poleg tega lahko tudi samo raziskovanje omogoča vključitev poslušalcev). V neobjavljenem članku (Doles in Magajna, b.n.l.) sva radijsko etnografijo opredeljevala takole: »Radijska etnografija sloni na

5 Tovrstno terensko delo je predpogoj nore medijske antropologije.

prepričanju, da je svet ustvarjen (in poustvarjan) skozi prakso (Bourdieu 1977), pri tem pa je ključen tako prostor – »esencialna komponenta socio-kulturne teorije« (Es 2009, 67), v tem primeru eter – kot ustvarjena akustična komunikacija (Truax 1984). Za razumevanje etra (kot tudi kiberprostorov), je to ključno, saj »gre za drugačno prisotnost v svetu, ki je dopolnjena z izkušnjami prostorjenja, doživljanja, videnja, opazovanja, soustvarjanja, tvornosti in telešenja« (Es 2009, 67). Tu nam je lahko v pomoč v literarni teoriji uveden Bahtinov koncept idiosinkratičnega pogleda na časovne in prostorske odnose, imenovan kronotop; kot pravi Es, gre za »ne vedno uglašeno večglasje« (Es 2009, 67), kar bi težko bolje opisalo radijsko etnografijo. Gre za to, da skozi telo »hkratno« občutimo »prostor, telešenje in sobivanje v različnih prostorskih interakcijah hkrati, kar v človeškem umu plete ne vedno jasno ločene paralele« (Es 2009, 67).

Etnografsko delo se v večini primerov materializira v monografiji. Ker v našem primeru govorimo o radijski etnografiji, se seveda rezultati raziskovalnega dela in njihova interpretacija materializirajo v radijski monografiji, ki jo premierno in poskusno krstiva kot polifonografijo.⁶ Polifonografija je raziskava o posamezni tematiki, v kateri na podlagi posnetega etnografskega gradiva po lastni interpretativni logiki podamo neko vedenje, skuppek podatkov in sintezo, vse v zvočni obliki. V primeru radijske etnografije ni poudarjena fetišizacija zapisanega, temveč se delo materializira v akustičnem okolju. To seveda spremeni nekaj specifik, ki smo jih sicer deležni pri branju, in te prenese v slušni kod. Pri tem ne gre spregledati, da je radio *slap* medij, v katerem ni slik, fotografij in besedila (ki bi ga lahko brali in se k njemu tudi vračali), torej imamo v tem smislu opraviti s popolnoma nevizualnim medijem (Crissel 1994, 3, 5), kjer sporočilnost tvorijo zvoki (govor, glasba) in tišina. Posledično domišljija deluje v drugem registru – vsi mediji vzbujajo domišljijo, pri čemer monografija svojo slikovitost ustvarja s pomočjo jezika (pisane besede in slikovnega materiala), radijski program pa riše tudi s pomočjo prej omenjenih gradnikov (zvoki in tišina). Razloček torej ni v tem, da je za dekodiranje in razumevanje v obeh primerih potrebna uporaba domišljije – ta temelji v fizičnem, materialnem svetu in izkušnjah – ampak v specifičnih razsežnostih, ki jih spodbuja in nudi poslušanje radijskega programa (Crissel 1994, 7–9).⁷ Prav tako pomembna je še ena značilnost radia, ki jo izpostavlja Crissel (1994, 9) in jo je moč navezati na etnografijo – radijski program pogosto daje občutek sedanosti (*present-tense medium*), občutek, ki tvori predstavo, da se nekaj dogaja in ne, da se je nekaj zgodilo. Tako nam je na voljo povsem svoja različica tistega, kar se je na poljih etnologije in kulturne antropologije posadilo, želo in zavoljo natančnejše zgodovinske kontekstualizacije pokopalo kot etnografski sedanjik. Radijski program tu odpre svojo dimenzijo tega sedanjika, saj omogoča – prek telefonskega klica, skajpa, gostovanja – aktiven in tvoren

6 Za kovanje termina polifonografija gre neizmerna zahvala Blažu Božiču – Boškotu.

7 Načini poslušanja so seveda različni (Truax 1984: 19–21, 54, 71, 147; Mailman 2012), radio pa ima s svojo zgodovino tudi svoje zgodbe o fleksibilnostih načinov in vpetosti v vsakdan (Crissel 1994: 13).

vstop vanj. Spoj vseh gradnikov (materialnih in nematerialnih) tako med drugim ustvarja in odpira možnosti edinstvenega akustičnega okolja in akustične komunikacije (Truax 1984, XII). Ustvarjena zvočna slika je dostopna poslušalcem na določeni frekvenci oziroma valovni dolžini, hkrati pa se lahko poslušalci, če si to želijo, tako rekoč v vsakem trenutku s telefonskim klicem ali prek skajpa neposredno vključijo v radijski program in tako komunicirajo tudi z drugimi poslušalci.« (Doles in Magajna b.n.l.)

Radijska etnografija je torej eden prvih korakov etnološkega raziskovanja na poti snovanja in zamišljanja MTLRŠ (ter tudi prvi korak na poti k zvočni etnografiji). Vsekakor se bo z novimi nalogami, vprašanji, torišči in zanimanja izpopolnjevala (v Popperjanskem smislu) in razvijala svoja metodoloških izhodišča.

Poskus etnografskega naklepa: »Rezultat je zmeraj zgodba« (Muršič 1995, 4). Da pa bi bila zgodba čim bolj svoja, potrebuje tudi lastno metodo. Za proučevanje radijskega medija se radijska etnografija kaže kot najbolj primerna, saj ponuja in odpira prenekatero nastavke za odstiranje novih pogledov tako na radijski medij kot tudi na naš vsakdan. Nena zadnje pa je že pol stoletja jasno, da je medij podaljšek nas samih (McLuhan 1994, 22) in je živa, organska tvorba, tudi iz mesa in krvi. Gradimo in tvorimo, spajajmo, raziskujemo in ustvarjajmo ga skupaj. (Doles in Magajna b.n.l.)

O muzejskih prizadevanjih MTLRŠ

Muzej je neprofitna institucija, ki dela v družbeno dobrobit in je z raziskovanjem, zbiranjem, konservacijo in komunikacijo snovne in nesnovne kulturne in naravne dediščine predan interpretiranju in aktualiziranju preteklosti, ki jo predstavlja znotraj novega konteksta. (Maroević 2007, 149)

Ideja MTLRŠ kajpada obsega vse točke, ki jih omenja predlog definicije.⁸ V zgodovinskem smislu je tematika MTLRŠ vezana na polpreteklo zgodovino in zanimanje se v veliki meri osredotoča na proučevanje popularne kulture in razvoja radijske tehnike, zato ga je težko umestiti v samo eno kategorijo muzejske institucije. Kevin Moore si v knjigi *Muzeji in popularna kultura*, zastavlja vprašanje, zakaj bi morali muzeji namenjati več poudarka osvetljevanju popularne kulture in nanj pritrjuje z argumentom, da predvsem zaradi tega, ker je njihovo poslanstvo v tem, da obravnavajo celotno družbo in ne samo delčkov tako imenovane visoke kulture (1997, 4). Popularna kultura – in v njenem okviru tudi radio kot

8 Seveda vse to spremljajo birokratski postopki in pravni vidiki ustanavljanja javnega ali pooblaščenega muzeja.

medij – si vsekakor zasluži več pozornosti tudi skozi prizmo muzeologije. Vsekakor bi bilo model MTLRŠ-ja smotrno preizkusiti v praksi in ga vključiti v sodobne muzeološke težnje, saj vsebina, s katero se ukvarja (pa tudi prej omenjena metoda), obravnava pomemben segment neodvisne radijske produkcije, ki je imela vsekakor močan vpliv na oblikovanje popularne kulture in drugih družbenih gibanj v tem prostoru. »Zato je izjemno pomembno iskati možnosti varovanja skupnostnih dejavnosti in situ: varovati bi morali tudi tiste zidove, ki morda sami zase nimajo reprezentativne vrednosti, imajo pa velik pomen v preživetju posameznih skupnosti. Tipični primeri so pomembni prostori druženja, na primer sokolski in zadružni domovi ter kasnejši mladinski klubi, ki za razliko od gasilskih domov neopazno izginjajo.« (Muršič 2018, 33)

Radio Študent je sam po sebi pravzaprav muzej, saj način organizacije dela in izvedba programa še vedno poteka skoraj tako kot pred pol stoletja. V primeru Radia Študent bi lahko torej že govorili o angažiranem »kibernetičnem modelu muzeja«, ki se v strokovni literaturi pogosto označuje kot »ekomuzej ali integralni muzej«, zaslediti je tudi koncept inkluzivnega muzeja (Šola po Perko 2014, 56; glej tudi Palaić in Valič 2015).⁹ Na ta način znanje in spretnosti, ki jih ustvarjajo nove generacije radijcev, presegajo preprosto poslušanje radia. Radio Študent je praktično zadnja od vseh radijskih postaj v Sloveniji, ki še vedno vsak dan uporablja gramofone, magnetofone in druge predvajalnike različnih formatov. Tako lahko sklenemo, da je Radio Študent že sam po sebi kibernetični muzejski radio, saj v svojem avtentičnem okolju ohranja radijske prakse, ki so se z razvojem tehnologije izgubile oziroma prešle iz splošne rabe v ožji krog poznavalcev.¹⁰

Kakšen naj bi torej bil sodobni muzej? Vsekakor mora biti sodobni muzej, in z njim muzeologija, tudi v koraku s časom, a »radikalne družbene, demografske in tehnološke spremembe ne vključujejo navodil za uporabo in trenutno nam primanjkuje perspektiv, da bi vedeli, kateri od novih modelov je najboljši za raziskovanje in eksperimentiranje za možen uspeh v novem tisočletju« (Falk in Dierking 2013, 296). Na nek način niti teorija niti muzejska praksa nimata natančnega odgovora, kakšen naj bo muzej sedanjosti, kaj šele, kakšen naj bi bil muzej prihodnosti, a kot kaže, bo bolj kot hramba pomembna »kulturna akcija« (Hudales 2005a, 25).

Ljiljana Gavrilović v svojem članku *Muzeologija in antropologija* pravi, »da se je muzeologija, ki se sprašuje o svojem delu, vzpostavila šele v drugi polovici 20. stoletja in to

9 »Izraz kibernetični muzej, ki ga je uvedel in teoretično utemeljil Tomislav Šola, je v našem primeru ustrežnejši od izraza ekomuzej. Predpona eko- je zavajajoča, nepoučeni menijo, da gre za tip okoljevarstvenega muzeja. Izraz kibernetični ima dvojen pomen. Označuje naravo tovrstne muzejske ustanove, ki vzpostavlja trajno opazovanje dediščine v izvornem okolju, hkrati pa označuje tudi koncept delovanja, ki temelji na sprotne prilagajanju ustanove na družbene in okoljske spremembe kot temeljno lastnost kibernetik« (Šola po Perko 2014: 56; glej tudi Hudales 2005, 2005b; glej tudi Palaić in Valič 2015). V primeru MTLRŠ-ja se zdi najbolj ustrezen termin angažirani kibernetični muzej.

10 Uporaba in s tem prodaja gramofonov in gramofonskih plošč v zadnjih letih skokovito narašča. Tako je bila leta 2016 »prodaja vinilnih plošč na najvišji ravni po letu 1991«, zaslediti je mogoče podatke, da so založbe z njimi »zaslužile več kot s klikanjem po YouTube, Vevu in Spotify Free skupaj« (Močnik 2016).

najprej v vzhodni Evropi.¹¹ To se je zgodilo prav v času, ko so tudi na zahodu dojeli, da kriza obstaja« (Gavrilović 2009, 32; glej tudi Hudaes 2005, 411–414; 2005a, 20–31). »V vseh poskusih redefiniranja muzejske teorije in prakse so bile v ospredju ugotovitve o okornosti in izrabljenosti sočasne muzejske prakse; kritizirali so neprofesionalnost muzejev ter zahtevali prenovu muzejskih poklicev v perspektivi družbenih nalog muzejev. Od tod oznaka *community museology*, po kateri so muzeji postali ustanove za »opravljanje javne službe« za družbo, povezane z zbiranjem, varovanjem in predstavljanjem kulturne dediščine. »Nova muzeologija je svoje cilje usmerjala od preteklosti in sedanjosti tudi v razvoj družbe; prihodnost je postajala geslo njihovega delovanja.« (Hudaes 2005a, 20).

Sodobne muzeološke raziskave torej vključujejo široko paleto zanimanj za muzej, torej povezovanje muzeoloških teorij z zgodovino, sociologijo, antropologijo, arheologijo, filozofijo in drugimi družboslovno-humanističnimi vedami (Mason, 2011, 17–32; Bouquet 2001, 17; Walsh 1992; Bennett 1995; Hein 2000; Vergo 1993). Sodobna muzeologija skuša najti tudi nove perspektive, koncepte, prakse (Mensch in Meijer van Mensch 2015, Simon 2010, 2016); išče prostorske in arhitekturne rešitve (Giebelhausen 2011, 223–244); proučuje vpliv sodobnih tehnologij in njihovo praktično uporabo v muzejih (Mosio 2002; Macdonald 2002); veliko zanimanja posveča izobraževalni funkciji muzeja in interakciji z obiskovalci, ki so v zadnjem času postali osrednja točka zanimanja muzeologije (Hein 1995; Falk in Dierking 2000, 2011, 323–339, 2013; Simon 2010, 2016); pojavljajo se seveda tudi vprašanja muzejskih delavcev, trženja in vodenja muzejev (Edison in Dean 1994, Sandell in Janes 2007; Holmes 2007, 222–235; Griffin in Morris 2007, 104–41; Palaić in Valič 2015); velik del zanimanja *nove muzeologije* predstavljajo tudi ponovno spraševanje in evalvacije stalnih zbirk in občasnih postavitev (Hein 1995, 189–203). Zanimanje sodobnih muzeoloških trendov se kajpada ozira tudi v prihodnost razvoja muzejev in stroke.

Precej všečne in lepo zveneče besede, a žal se vse prevečkrat ne zdi več zgolj občutek, da vsakršne ideje, rešitve, koncepti, tudi metodologija in nenazadnje produkcija postanejo talci »železne dobe liberalizma« (glej Graeber, 2015), kjer »vseprisoten birokratski aparat v vseh sferah življenja postaja ključno sredstvo nevidnega gospodstva sodobnega časa« (Muršič 2018, 16). Trenutno sta utopija in načelnost najučinkovitejše orožje proti tovrstnemu strupu. Žal pa stranski učinki niso zanemarljivi, a o tem kdaj drugič in kje drugje. Poskusimo zdaj premisliti angažirani kibernetični muzej MTLRŠ.

11 »Jiri Neustupny od petdesetih (Češkoslovaška), skupina avtorjev iz Sovjetske zveze 1955, skupina avtorjev iz Nemške demokratične republike 1964, Woiciech Gluzinski 1965 (Poljska), ustanovitev dokumentacijskega centra v Zagrebu 1958 in kot eden najvidnejših raziskovalcev iz tega obdobja Stransky«. (Marović 1998: 79–84) »Angažiranje vzhodnoevropskih muzealcev v svetovnih združenjih, ki je vplivalo tudi na domet njihovih teoretskih razprav o muzeologiji (znatno bolj od pričakovanega in tistega, ki je bil ustvarjen v drugih predvsem družboslovnih in humanističnih disciplinah), je vezan predvsem na možnost izhoda iz takrat zaprtih vzhodnoevropskih držav. Vprašanje je, kako se je moglo zgoditi, da se je ravno v rigidnih socialističnih sistemih razvila teoretska misel ljudsko/družbenega delovanja, ki je bila na zahodu v istem obdobju v celoti zanemarljiva, pa zahteva širše tolmačenje.« (Gavrilović 2009: 32)

Predstavljati si in snovati MTLRŠ ...

Ustvarjalnost preteklih generacij, ki jo danes prepoznavamo kot dediščino, je ključni del celotnega kapitala skupnosti. A kot ekonomski kapital je ta družbeni kapital le ništrc, če ne kroži med ljudmi. (Muršič 2018, 35)

Kljub temu, da so se muzeji v zadnjih desetletjih na veliko načinov spremenili in prilagodili sodobnim težnjam in še vedno ostaja pereče vprašanje, ki se poraja znova in znova – kako v muzeje pritegniti večje število obiskovalcev, bi kazalo razmišljati onkraj blodenj o tako imenovanem prostem trgu, mnogo bolj kot o popularizaciji in atraktivnosti za vsako ceno pa o »butičnem muzeju« s poudarkom na bogati kvalitativni izkušnji. Konceptualna zasnova MTLRŠ-ja je že v svojem izhodišču zamišljena drugače kot večina (velikih) klasičnih (ali bolje rečeno z romantičnim duhom naphanih) muzejev. »Če so nekoč imeli muzeji moč in nadzor nad civiliziranjem meščanov ter izključitvijo ali marginalizacijo in utišanjem manjšin, se v sodobnem času v muzejih pojavlja težnja k predstavljanju ravno teh utišanih in izključenih manjšin na veliko bolj spoštljiv in enakovreden način, s tem pa vnašajo med obiskovalce bolj enakopravno razumevanje raznolikosti« (Sandell in Janes 2011, 135). Ker je MTLRŠ zastavljen kot resničen in delujoč oddajni radijski studio, ki bi lahko v vsakem trenutku tudi zares oddajal radijski program, bi ga lahko umestili med participatorne tehnične muzeje. Z muzejskim programom z različnih področij bi se potencialno zainteresirano občinstvo tudi seznanjalo z zgodovino radia, razvojem tehnologij radijske in zvočne tehnike ter v največji meri s praktičnim usposabljanjem radijskih delavcev. Ravno osmišljanje vsebin, ki bi bile vključene v ta sodelovanja z zainteresiranim občinstvom, bi lahko vpeljali v obliki radijske (tvorne) etnografije.¹² Tudi sicer so glede na zgodovino in način delovanja Radia Študent možnosti udejanjanja participatornih muzejskih (radiofonskih) praks dobesedno skorajda neskončne.

Pri samem razvijanju muzejskih praks se lahko opremo na koncept relevance, ki ga je v delu *Umetnost relevance* zasnovala Nina Simon (2016). Relevanca naj bi bila »vaja v empatiji – razumeti, kaj zanima občinstvo in ne kaj zanima tebe«, pri čemer vsaka oseba vzpostavi svoje vrednote in to, kar se ji zdi relevantno, in vsaka oseba lahko naredi kaj relevantnega drugemu (Simon 2016, 51, 53). MTLRŠ bi lahko bil relevanten v prvi vrsti poslušalcem in sodelavcem radia, nadalje raziskovalcem. Relevantno je tudi *poznavanje* Radia Študent skozi druge kanale (govorice, drugi mediji, miti in legende – o tem glej Kisin 2003).¹³ »Pristop so-

12 Rajko Muršič pravi, da se v konceptu »radijske etnografije skriva« kar aktivno soustvarjanje etnografskega sedanjika z občinstvom oz. zainteresiranimi sodelavci in sodelavkami in dodaja, da bi zadevo namesto aplikativna poimenovali tvorna etnografija« (osebna korespondenca s piscema 2017).

13 Zanimiva bi bila razlaga zgodb in predstav Radia Študent skozi prizmo folklornih žanrov in večkanalno teorijo [(multi)conduit] Linde Dégh in Andrewa Vázsonyia (glej Dégh 1997: 142–143).

cialne relevance lahko vidimo kot krovni termin za različne oblike muzeološke teorije in prakse.« (Mensch in Meijer van Mensch 2015, 50).

Pri snovanju muzeja predstavlja pomemben dejavnik tudi spomin, ki je v našem primeru vezan na pogovore z nekdanjimi sodelavci in sopotniki Radia Študent. Po letih etnografskega dela se je vsekakor moč strinjati, da »spomin ni pasivni proces, saj vzbuja emocije in želje, tako pozitivne kot negativne; spomin pa tudi poganja želja, da si zapomnimo ali pozabimo. Po naravi je spomin smrten in povezan z možgani in telesom, ki ga pokoplje. /.../ Če hočemo spomin zadržati, moramo najti način, kako ga konservirati.« (Crane 2000, 1)

Z navedeno definicijo spomina se pokaže nujnost kar se da učinkovitega zbiranja spominov, saj je prva generacija sodelavcev Radia Študent že prestopila v sedmo desetletje življenja in je minljivost njihovih spominov precej »ogrožena«. Pri delu nama je uspelo veliko teh zgodb posneti in vsaj še za nekaj časa iztrgati pozabi. Osebni spomin je na nek način subjektivna kategorija, »vendar nam subjektivno videnje preteklosti skozi spomin razstira drugačno, doživeto zgodovino, ki sem jo poimenoval tudi 'vizijo preteklosti'« (Brumen 1995, 11). Te "vizije preteklosti" skupaj z gradivom, predmeti, dokumenti in ostalimi zgodbami omogočajo bogatejšo sintezo. Osebni spomini seveda niso izolirani od družbe, saj »je vsak individualni spomin zato potencialni skupinski spomin«. (Brumen 2000, 29) Ravno prepletanje osebnih spominov, kolektivnega spomina in zgodovinskega spomina pri bivših sodelavcih je ključno za razumevanje Radia Študent in njegovih procesov kot celote, z upoštevanjem ostalih razpoložljivih virov. »Objektivnost in subjektivnost rasteta skupaj in to nepovratno« (Latour 2010, 221).

Nadalje novi muzeološki trendi torišča sodobne muzeologije obravnavajo v naslednjih segmentih: razvoj zbirk in koncept »dinamičnih zbirk«, učenje in ustvarjanje izkušnje, sodelovanje (participacija), evalvacija kvalitete, integrirane perspektive dediščine in muzejska etika (Mensch in Meijer van Mensch 2015). V okviru dosedanjega raziskovanja MTLRŠ-ja se s predmeti in zbirkami še nisva veliko ukvarjala, prav tako še nisva resneje razmišljala o zbiralni politiki, čeprav je jasno, da je pomemben del dokumentarnega in arhivskega gradiva pri nekdanjih sodelavcih (in tudi curlja »nazaj«). Vsekakor nama bo pri razmisleku o tem v veliko pomoč znanje, ki sva ga osvojila pri urejanju arhivskega gradiva Radia Študent.¹⁴

Pomemben koncept zbiranja, ki ga omenjata Menscheva, postaja tudi prospektivno zbiranje – gre za to, da pri snovanju zbirk poskrbimo, da predmete, ki jim življenjska doba vsakdanje rabe poteče, zbiramo prednostno. To je mogoče narediti predvsem pri muzejih

¹⁴ Arhiv Republike Slovenije (RS) v fondu AS1159 hrani imponantno zbirko dokumentacije (437 arhivskih škatel in 78 plakatov) iz celotnega obdobja delovanja Radia Študent, vse od njegove ustanovitve 9. maja 1969. Ta dokumentacija se je še povečala tudi s tem, ko se je Andraž Magajna v okviru projekta Usposabljanje na delovnem mestu lotil urejanja dokumentacije, ki je bila fizično prisotna na radiu in je zasedala tudi ogromno prostora. V procesu raziskovanja sva tako sodelovala pri odbiranju, sortiranju in popisovanju arhivskih gradiv za sprejem v hranjenje Arhiva RS. Naj na tem mestu navedeva Petra van Menscha in Leontine Meijer van Mensch, ki opažata, da je iz teoretičnega, praktičnega in etičnega zornega kota zelo zanimivo, da muzeji vse bolj posvajajo arhivarsko metodo v svojih zbirateljskih pravilih. Uporabljajo *respect de fonds* (provenienčni princip) za klasifikacijo predmetov (Mensch in Meijer van Mensch 2015: 18).

različnih tehnologij, kar bi Muzej Radia Študent tudi bil in zaradi tega vidiva ta koncept kot ključen pri njegovem snovanju.¹⁵

Ena ključnih nalog (in zagat) sodobne muzeologije je tudi izobraževalna funkcija muzeja, kjer se je poudarek v zadnjih letih prenesel na učno funkcijo muzeja (Mensch in Meijer Mensch 2015, 35). Koncept učenja, ki sproža veliko zanimanja, je *učenje na podlagi svobodne odločitve (freechoice learning)*. Vsakemu posamezniku je potrebno dovoliti razvijati svojo(!) obliko pojavnosti: poudarjati značilnosti učinka časa na učenje, spoštovati, da je učenje vedno situacijsko in kontekstualizirano, biti odprt za širok spekter rezultatov učenja in dati prednost utemeljenosti pred zanesljivostjo (Falk, Dierking in Adams 2011, 329).¹⁶ Pri učenju v muzejih pa nikakor ne smemo pozabiti, »da se v okviru muzeja učijo tudi muzejski delavci« (Semedo in Inês 2011, 35). V MTLRŠ bi se med drugim lahko izobraževali tudi študentje programov, kjer poučujejo stvari v zvezi s tehničnimi pripomočki radia kot tudi z izvajanjem radijskih vsebin na različnih tehnologijah.

Naslednji pomemben aspekt sodobne muzeologije je tako imenovana udejstvovalnost oziroma participatornost. Nina Simon v knjigi *Sodelovalni muzej (Participatory Museum)* definira udejstvovalno kulturno ustanovo (muzej) kot prostor, kjer obiskovalci lahko ustvarjajo, delijo in se povezujejo drug z drugim. Ustvarjalnost Simon opredeljuje kot prispevanje svojih idej in predmetov ustanovi ali drug drugemu. Pri tem poudarja deljenje (*sharing*), ki se nanaša na diskusije, remiks in redistribucijo tako tega, kar naredijo, kot tistega, kar vidijo med obiski (Simon 2010, ii).¹⁷ »Pri uveljavitvi sodobnih pristopov v muzejih torej ne moremo več govoriti o tem, da se dela za obiskovalce, ampak se dela skupaj z obiskovalci« (Purg 2010, 22; glej tudi Simon 2010, 186; Palaić in Valič 2015, 22–25).¹⁸

15 V tem prispevku bova preskočila vprašanje digitalizacije (o tem glej Doles, Magajna in Muršič 2019 in Radio Študent 2012).

16 Radio Študent ima tudi sam poleg izobraževanja novih sodelavcev že dolgoletno prakso sodelovanja z mladimi. Naj samo naštejemo nekatere projekte: 2004 Usposabljanje za integralnega radijca v sodelovanju z Zavodom za zaposlovanje in FDV; KULT MEDIA - usposabljanje družbeno ranljivih skupin (priseljenci, Romi, hendikepirani) 2009–2010, v okviru katerega je nastal Šolski radio Cirkus na CIRIUS Kamnik. Projekt je Sofinanciral Evropski socialni sklad; ROKA - Romska administracija in kultura - usposabljanja pripadnikov romske skupnosti v Ljubljani Mariboru in Murski Soboti med letoma 2011 in 2012. Projekt je sofinanciral Evropski socialni sklad; Radio Nove Fužine - šolski radio kot prostor medijskega udejstvovanja in kulturnega zблиževanja je potekal med letoma 2012 in 2013, v okviru katerega so na OŠ Nove Fužine vzpostavili šolski radio - Radio Fužinc. Projekt je sofinanciral Evropski socialni sklad; Usposabljanja mladih novinarjev in Usposabljanja mladih špikerjev in tehnikov Radia Študent, vsako leto, sofinancira program MOL Mladina; Počitniške delavnice za otoke in mladino Radijska pustolovščina, v sodelovanju z ZPM Ljubljana; MIGRANT VOICES - usposabljanje migrantov in beguncev za radijsko oddajo Migrant Frequency v letu 2017; projekt sofinancira ECF - European Cultural Foundation.

17 Urška Purg termin sodelovalni muzej - participatory museum - v svojem diplomskem delu *Sodobno v muzeju: ponudba in trženje občasnih razstav na primeru SEM-a in MNZ-ja*, prevaja kot udejstvovalni muzej (Purg 2010: 21), kar se vendarle ne zdi povsem primeren prevod za ta termin. »Participatory izhaja iz to participate, sodelovati, tudi soudeleževati se v smislu imeti delež pri konstituciji, danes bi rekli biti deležnik. V praksi gre v glavnem za preprosto sodelovanje brez konstitutivne vloge. V SSKJ beremo, da glagol udejstvovati se pomeni biti v nečem dejaven (v društvih). Lahko ga prevedemo tudi to participate in, vendar poanta participacije ni v tem, da se aktivirajo, ampak da preprosto sodelujejo.« (Muršič: osebna korespondenca s piscema 2017)

18 Kar pa je zagotovo lahko tudi problematično saj se postavlja vprašanje, koliko pri tem trpi muzeološka stroka, saj slepo riniti v nove teoretske koncepte samo zaradi postavljanja obiskovalca na prvo mesto lahko učinkuje negativno tako na obiskovalce kot na muzejske ustanove. Seveda je vse povezano z denarjem in uspešni muzeji svoje modele na nek način vsiljujejo manjšim, ki bi lahko razvijali tudi svoje koncepte sodelovanja z obiskovalci.

Naslednji kos so konservatorske prakse. Tu bi se osredotočila na še bolj specifična občinstva, kar sta Charles Leadbeater in Paul Miller obravnavala pri terminu pro-am revolucije (2004). Sklenila sta, da je 20. stoletje oblikoval porast profesionalizma oziroma strokovnosti. Danes se pojavlja vse večje število amaterjev, ki se ukvarjajo z različnimi aktivnostmi in dosegajo standarde profesionalcev (Mensch in Meijer van Mensch 2015, 51). V tem kontekstu se je pametno tudi v primeru MTLRŠ-ja navezati na tri skupine profesionalcev, kot jih opredelita Leadbeater in Miller (2004, 23): predprofesionalci (vajenci pripravniki), polprofesionalci (ti se ključnih znanj priučijo prakso) in postprofesionalci (bivši profesionalci, ki nadaljujejo z delom tudi, ko je njihove profesionalne kariere konec).

V primeru MTLRŠ-ja bi lahko aktivirali vse tri skupine, še posebej v procesu snovanja Muzeja Radia Študent. Od vajencev (še ne profesionalcev), aktualnih sodelavcev (profesionalcev) do bivših sodelavcev (postprofesionalcev). Še posebej pri tehničnem delu izgrajevanja samega studia bi prav slednji veliko pripomogli s svojim tehničnim znanjem in veščinami, ki se izgubljujejo (in so se že izgubile) s hitrim tempom tehnološkega napredka.¹⁹ Ker se z retroavdio tehnologijami ukvarja tudi veliko avdiofilmskih navdušencev, ki tudi dobro poznajo te tehnologije, bi bili tudi oni ključnega pomena pri razvoju in vzpostavitvi muzeološko-tehničnega laboratorija. Nenazadnje radio brez zvoka ne obstaja, zato MTLRŠ stremi k vključevanju čim več posameznikov in ustanov, ki se ukvarjajo z raziskovanjem zvoka. V dolgi praksi radijskih in radiofonskih praks so raziskovanja radia in zvoka šla z roko v roki (Doles 2017a; Doles in Magajna 2015). MTLRŠ ohranja stike prav z dvema od avtorjev oddaj *Zvok sveta* in *Zvočne raziskave*, Dušanom Rogljem in Slobodanom Valentinčičem, zato bi lahko zapisali, da sta kot sopotnika MTLRŠ-ja, saj veliko prispevata k raziskovalnemu delu.

Ena od krilatic, ki se v zadnjem desetletju rada navaja v kontekstu (re)prezentacij, je tako imenovano zgodbarjenje oziroma naracija. Sansoni piše, da »muzeji s transformacijo koncepta dediščine in preokupacijo s socialnim učenjem danes dajejo večji pomen objektu kot nosilcu sporočila in ne več zgolj njegovemu materialnemu izvoru«. (2007, 159) Tako predmeti bolj služijo narativnosti in sporočilnosti. Leta 2014 je Evropska komisija predstavila predlog za integriran pristop do kulturne dediščine za Evropo, ki zagovarja nove modele obravnavanja dediščine z upoštevanjem kulturnih, fizičnih, digitalnih, okoljskih, humanih in socialnih dimenzij dediščine (Mensch in Meijer van Mensch 2015, 76). Načela integriranega pristopa k dediščini se odvijajo na štirih ravneh: integracija disciplin, ki jim je pomemben subjekt/predmet; integracija muzeoloških disciplin; integracija disciplin, ki so povezane z dediščino; integracija z družbo (Mensch in Meijer van Mensch 2015, 76). Tu ponovno trčimo z lepo zvenečimi besedami. A v ozadju je pravzaprav druga igra – ne gre za teorijo ali stroko, temveč za upravne postopke: »Izvir pojmovava-

19 Vzroki verjetno tičijo še kje drugje.

nja kulturne dediščine je političen. Upravni termin kulturna dediščina povsem zadovoljivo nastopa kot oznaka podedovanih oziroma nasledstvenih praks in njihovih družbenih (kulturnih) proizvodov, vendar po lastni definiciji ne more in ne sme zajeti prav vseh podedovanih praks in njihovih posledic. Kot koncept je, skratka, ne-poln, ali, če hočete, le napol noseč.« (Muršič 2018, 16–17)

Da bi nam morda bilo malo lažje, se naslonimo na misli Sharon Macdonald, ki zapiše, da moramo antropologi iti v zakulisje muzeja in skušati prebiti pregrado, ki stoji med zakulisjem in razstavami (2006 [2001], 118). Tako da z znanjem, ki se nabira skozi zdajšnje raziskave, že lahko zasnujemo in oblikujemo možnosti in oblike takšnega muzeološkega laboratorija. Interdisciplinarnost (glej Maroević 1993, 226) je pri raziskovalnem delu in samem konceptu MTLRŠ-ja ključnega pomena. S primeri raziskav skušava pokazati, kako se je mogoče lotiti raziskave določenega segmenta radia, s tem pa tudi medija, popularne kulture in družbe. Metodo lahko apliciramo na vse generacije (prej omenjena trojica neše-profesionalci – profesionalci – postprofesionalci), tako pri raziskovanju zgodovine Radia Študent in samega razvoja redakcij. Posamične redakcije bi s poznavanjem zgodovine, prebiranjem in poslušanjem materialov iz preteklosti dobile vpogled vanjo in na ta način primerjale svoje delo s kolegi z drugih obdobj, predvsem pa bi se z njim sploh seznanile in spoznale. Z diskurzivno analizo besedil in različnih oddaj bi se iz preteklosti marsikaj naučili.²⁰ Kakorkoli, metodo radijske etnografije bi bilo smotrno aplicirati na večje število sodelavcev ter poslušalcev in različna zgodovinska obdobja delovanja. Obenem bi jo bilo potrebno umestiti v kompatibilen projekt zbiranja socialnega spomina. Tematika raziskovanja bi se morala navezovati na delovanje radia in njegovega ustroja, izogibati se ne bi smeli niti družbenopolitičnim podrobnostim v povezavi z Radiem Študent.

Naslednji pomemben vidik apliciranja najinega dela je povezan s povezovanjem s sorodnimi institucijami (Pionirski dom, Tehnični muzej Slovenije, RTV Slovenija, Zavod za šolstvo, Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport, Ministrstvo za kulturo, Univerza v Ljubljani, Arhiv Republike Slovenije, Skupnost muzejev Slovenije, Slovensko muzejsko društvo, Slovenski odbor ICOM, UNESCO ...). Glede na dosedanje akademske odzive (v tujini), je morda vendarle nekaj upanja za ta povezovanja in prakse, v katerih Radio Študent ne bi več capljal za skupnostnimi radii in bi našel svoj prostor zunaj meja kot pomemben radijski/družbeni prostor z zavidljivo bogato zgodovino in dediščino.

20 Starejši sodelavec Rajko Muršič se takole sprašuje o kvaliteti današnje glasbene kritike na Radiu Študent: »Ko sem sam prišel na radio, ni bilo avdicij. Bil je le test, če si zmozel pripraviti oddajo, ki je lahko šla v eter, potem pa si se dogovarjal za nadaljevanje. Če si naredil glasbeno opremo, ki bi preveč štrlela iz ortodoksije redakcije, si pač frčal. Danes, s temi avdicijami, se mi zdi, da dobivamo kar nekaj nekompetentnih sodelavcev glasbene redakcije. Dolgo, ampak res dolgo že nisem slišal bodisi natančne in podatkovno res dobro strukturirane Tolpe bumov, kaj šele kritične note, ki bi omenjala kaj več kot zvok benda ali izvajalca ali pa njihovo čustveno naravnost in kratke povzetke besedil. Pa ne da bi si ponovno želel socioloških disertacij, ampak občutka, da sodelavci res poznajo glasbo v tistem smislu, ko preprosto veš, o čem govoriš, in imaš težavo le v tem, da vsega na moreš spraviti na papir oz. v besede, pa res že dolgo nimam.« (osebna korespondenca s piscema 2017)

Model MTLRŠ je razvit na podlagi Radia Študent in primerno bi ga bilo realizirati ravno v njegovem okviru. Radio Študent je tudi najbolj primeren ravno zato, ker je pri svojem ustvarjanju programa ohranil najbolj avtentičen način radijskega delovanja in angažirani kibernetični muzej »ni model, ki bi ga presajali ali celo kopirali iz enega okolja v drugo« (Perko 2015, 75). »Varovanje in oživljanje dediščine vrača javnosti, ne le državi, nekaj, kar bi sicer lahko (p)ostalo zasebno. /.../ Gospodarjenje z dediščino bi moralo biti skupnostno, srenjsko, saj je prav to izročilno področje skupnega eno tistih področij sodobnega življenja, ki se ne omejuje na zasebniške ali državne in politične ter gospodarske pobude.« (Muršič 2018, 28)

... in graditi MTLRŠ

V procesu aktualizacije relikto ali reinterpretacije dediščine včasih obstoječi resursi ne zadoščajo za zadovoljevanje potreb. (Čepaitye Gams 2010, 120)

Pri rekonstrukcijah trčimo na mnoga vprašanja in dileme, tako da se zaradi različnih vzrokov etnološka praksa raje izogiba rekonstrukcij. »Model popolne rekonstrukcije ne more biti edina strategija varstva stavbne dediščine. Je le izhod v sili. Toda tudi v 'normalnih' razmerah so takšni pritiski na spomeniško varstvo zelo veliki. Ne glede na logiko ekonomskih izračunov se konservatorstvo takšnim poskusom odločno upira, tako v Sloveniji kot drugod po svetu. Rekonstrukcija lahko kaj hitro privede do poenostavljanja, tako pri uporabi materialov kot pri oblikovanju, saj se lahko zavestno ustvari kulisna predstava o določeni stavbi ali naselju.« (Hazler 1999, 287)

V primeru mogoče vzpostavitve MTLRŠ-ja obstoječi viri ne zadovoljujejo potreb takšnega prostora in bi se morali pri realizaciji *nolens-volens* oprijeti rekonstrukcije. Ena od možnosti realizacije MTLRŠ-ja bi bila njegova vzpostavitev v prvotnih prostorih Radia Študent, ki so bili v kletnih prostorih bloka VIII. v Študentskem naselju v Rožni dolini. Radio Študent je v teh prostorih deloval do sredine devetdesetih let, ko se je preselil v nove prostore v šestem in sedmem nadstropju bloka XIV., kjer deluje še danes. Osnovna ideja, s katero se ubadava, je poskus umestitve laboratorija v prostore bloka VIII., torej na prvotno lokacijo. Prostor, v katerih je deloval Radio Študent, so danes prazni, nazadnje so bili namenjeni učilnicam in fitnesu. Razmišljajmo utopično in si dovolimo prostorsko zamisliti MTLRŠ.

Kevin Walsh izraža kritiko nad načinom reproduciranja materialnih površin preteklosti, saj meni, da je »natančna reprodukcija postala pomembnejša od interpretacije, diskusije in razumevanja človeških družb« (Welsh 1992, 115). V najinem primeru bi si tudi interpretacijo prostorov zamislila v skladu s prej omenjenim sodelovanjem s sodelavci in

strokovnjaki. Seveda bi naju zanimala tudi zgodbe in občutki, ki so jih imeli bivši sodelavci pri uporabi prostorov. Vsi bivši sodelavci, s katerimi sva doslej imela stike, se dobro spominjajo svojega delovnega okolja in nedvomno bi bila njihova pomoč pri poskusu rekonstrukcije prostorov poglobitnega pomena. »Spominjanje je pomembno za vsako skupnost, saj s sklicevanjem na preteklost – na dogodke, ki so se zgodili – potrjuje svoj obstoj in vsebino tega, kar povezuje njene člane v skupnost« (Brumen 2000, 23).

V tem segmentu (in vsekakor tudi v vseh drugih segmentih raziskovalnega dela) bi bila ključna participacija bivših sodelavcev, zlasti tehnikov, saj so bili oni tisti, ki so bili najbolj povezani z oddajnim studiem in so, kot kažejo etnografski podatki, tudi sami razvili in naredili prenekateri kos tehnične opreme. Za potrebe MTLRŠ-ja bi torej v osnovi skušala rekonstruirati oddajni studio, za celostno predstavitev pa bi uporabila tudi preostale prostore.

Naj na tem mestu za pokušino navedeva pričevanje takratnega vodje tehnične službe, ki pokaže, da so takrat tehniki delovali na visokem, lahko bi rekli pionirskem nivoju na področju akustike. Branko Šturm, ki je na Radio Študent prišel jeseni 1969 in kmalu tudi postal vodja tehnične službe, se spominja prve prenove studia:

»Takrat smo najprej akustično predelali oba prostora, recimo temu studio in ojačevalnico. S pomočjo ZRMK (Zavoda za raziskavo materialov in konstrukcij) in ing. Vendramina, ki nam je pomagal izračunati akustiko, smo prostore akustično obdelali. Privoščili smo si celo klimo. Glede na to, da je šlo za majhen prostor, smo klimo prižigali, ko nismo oddajali, saj je bila precej hrupna. Studio smo naredili praktično sami. Material smo večinoma dobivali od Iskre. Material, moram reči, to so sestavni elementi. Konektorje, kondenzatorje, tranzistorje se je dalo dobiti, če se je človek le dovolj potrudil. Dejansko ti elementi niso bili naprodaj, saj so jih potrebovali za lastno proizvodnjo. A pri Iskri so bili kar radodarni. Nekaj opreme smo šli celo z vlakom iskat v München, na primer dve manjši petkanalni mešalni mizi Uher, ki smo ju povezali in tako dobili deset kanalov. Prek uvoznikov smo celo uspeli dobiti tri Revoxove magnetofone. Mikrofone smo dobili od Radia Slovenija (takrat: Ljubljana). Imeli smo kar močno razvojno skupino, ki je sama razvijala določene elemente, ki smo jih potrebovali, in jih tudi izdelala. Vse, kar ni bilo podprto s fino mehaniko, kot so gramofoni in magnetofoni, smo naredili sami, vzdrževali sami in razvijali naprej. Tako je bil Radio Študent v obdobju 1977–1978 po tehniki za tiste čase sodoben radio z veliko možnostmi za izvedbo programa.« (Doles 2010)

S pomočjo takšnih zgodb lahko rekonstruirava prostore v različnih obdobjih in šele nato se odločiva, kam in v kateri čas bomo postavili MTLRŠ. Zaenkrat prevladuje mnenje, da bi bilo MTLRŠ najbolj smotrno postaviti v obdobje konec osemdesetih let, saj je bilo dogajanje na področju zvočne tehnike takrat na prehodu med analognim in digitalnim. Na ta način bi lahko najbolj plastično prikazali razvoj tehnike od gramofonske plošče, prek magnetofonskega traku do kompaktne digitalne plošče, mini diska, predvajalnikov dat itd.

Naslednja faza rekonstrukcije in izvedbe bi vključevala zbiranje predmetov za vzpostavitev MTLRŠ-ja. Precej delujočih in nedelujočih tehničnih avdio naprav še vedno

hrani sam Radio Študent, veliko vrednost predstavlja predvsem Studerjeva analogna studijska mešalna miza, ki je že prava redkost in je dragocen eksponat, ki bi z manjšimi servisnimi posegi lahko služil potrebam laboratorija. Še bolj pomemben predmet je zagotovo že omenjena Iskrina mešalna miza, ki, kot kažejo dosedanji etnografski podatki, predstavlja enega prvih primerov mešalnih miz z integriranim vezjem.

Vito Hazler v svoji knjigi *Podreti ali obnoviti* našteva pomembne faze pri dokumentiranju objektov, na katerih naj bi izvajali restavratorska dela. To zahteva dobre organizacij-



• Iskrina mešalna miza, ki sta jo zasnovala in izdelala t. i. Iskrin Elektro-akustični laboratorij in Radio Študent | foto: arhiv Radia študent

ske, materialne in tehnične delovne razmere, saj vsebuje naslednje stopnje strokovnega dela: priprave na terensko delo; evidentiranje na terenu; zbiranje arhivskega gradiva; preverjanje gradiva v literaturi; urejanje fotodokumentacije; izdelavo risb in skic; izdelavo tehnične dokumentacije; kartiranje z uporabo topografskih kart in katastrskih načrtov; uporabo različnih sodobnih tehnik, primernih za celovito dokumentiranje (film, video, različne vizualne simulacije itd.) (Hazler 1999, 236). V najinem primeru se ukvarjava z rekonstrukcijo notranjih prostorov in čas, ki je pretekel od prenehanja delovanja Radia Študent v njih, še ni tako oddaljen. Pridobivanje informacij lahko torej temelji na zbiranju pričevanj in slikovnega gradiva oseb, ki so bile vključene v proces delovanja Radia Študent. Kljub temu pa je potrebno uporabiti vse možne postopke, ki jih uporablja etnološko



• Studio Radia Študent v kleti bloka VIII. v Rožni dolini z eno prvih mešalnih miz v sedemdesetih letih | foto: arhiv Radia študent

konservatorstvo, saj lahko na ta način dosežemo optimalne rezultate pri morebitni realizaciji projekta MTLRŠ.

Dela nikakor ni malo – z lastnikom prostorov bi morali urediti dokumentacijo o spremembi namembnosti; vključiti nekdanje sodelavce in zainteresirano javnost, zbrati arhivsko gradivo, slikovni material in pričevanja nekdanjih sodelavcev; zbrati popisati in evidentirati tehnično avdio opremo in jo tudi restavrirati; izdelati načrte na podlagi tlorisov; sodelovati s strokovnjaki s področja akustike in drugih avdio tehničnih strokovnih področij; določiti smernice rekonstrukcije na podlagi skupinskega strokovnega dela vseh vključenih v projekt, izvesti rekonstrukcijo pod vodstvom vseh vključenih v projekt. Velik poudarek je predvsem na opremljenosti samega oddajnega studia, ki bi imel funkcijo praktične uporabe in seznanjanja zainteresiranih s tehničnimi aparaturami, ki so z razvojem zvočne tehnike pristale na smetišču zgodovine.

MTLRŠ bi z nadaljnjo uporabo odslužene tehnične opreme in tehničnih znanj, ki hitro izginjajo, te večšine ohranjal tako pri novih sodelavcih kot pri zainteresirani javnosti in ravno to je eden izmed najmočnejših argumentov, ki upravičujejo vzpostavitev takšne muzeološke institucije. Bliskovit tehnološki razvoj še hitreje pušča za seboj vrzeli v znanju o tehničnih predmetih, ki se zaradi tega izgublja in izginja. Ne gre pozabiti, da je bilo znanje s področja radiofonije in elektroakustike (ter tudi informacijsko-komunikacijske tehnologije), kot kažejo nekateri etnografski podatki, na svetovnem ravni. Več kot primerno za proces »muzealizacije« (glej Mensch in Mejer van Mensch 2015, 17).

MTLRŠ bi v svojem materializiranem stanju dajal velik pomen tudi praktični uporabi predmetov (v našem primeru radijske tehnike), kar je trenutno v muzeološki teoriji in praksi eden najbolj sodobnih pristopov k prezentaciji. Obiskovalci uporabljajo tudi taktilnost, saj se lahko predmetov dotikajo. MTLRŠ bi šel tukaj še korak dlje in bi obiskovalci lahko s predhodnim usposabljanjem predmete tudi uporabljali. »Zdi se da so taktilnost, dotikanje in tip tisto najzanesljivejše, kar obstaja« (Dolar 2010, 145). Dotik oziroma tip torej »zaseda posebno mesto med ostalimi čuti zaradi svoje neposrednosti – za razliko od ostalih čutov, ki so tako ali drugače podvrženi zamiku – in zaradi svoje prostorske bližine, izničenja vsake prostorske razdalje« (Dolar 2010, 145).

Morda nekoliko naivno verjameva, da bi bilo mogoče s postopki, ki so v pristojnosti etnološkega konservatorstva, najbolje definirati dela in naloge za dostojno strokovno izvedbo projekta. Upoštevajoč sodobna dognanja na področju te discipline lahko dosežemo in zagotovimo izvedbo rekonstrukcije, ki bo zadovoljila tako stroko kot potencialne uporabnike MTLRŠ-ja. Izvedba projekta pa zahteva tudi velik poudarek na muzeoloških praksah, ki morajo delovati z roko v roki s konservatorsko stroko. Možnosti, ki jih odpira njeno raziskovanje so s stališča etnologije in kulturne antropologije neizmerno široke. Ravno materialni segment radia, ki vključuje njegove prostore in predmete, uporabljene pri izvajanju programa, nam odpira največ možnosti interpretacije drugih podatkov, ki so bili in še bodo zbrani v nadaljevanju raziskovanja. Z interaktivno muzeološko postavitvijo, ki je osnovna zamisel MTLRŠ-ja, je mogoče verodostojno predstaviti zgodbo Radia Študent

in vzporedno s tem tudi razvoj radijske tehnike in znanja, ki so se v tem okviru uporabljala. MTLRŠ bi poleg narativne komponente vključeval tudi praktično uporabo in seznanjanje z ravnanjem s tehničnimi napravami, kar bi mu dodalo še praktično izobraževalno vsebino. Prenašanje izginjajočih tehničnih znanj pa spada že na polje, ki je za etnologijo še kako pomembno in je že »od nekdaj« predmet njenega zanimanja.

Dolgoletno raziskovalno delo naju je pripeljalo do obsežnega vpogleda v začetno obdobje delovanja tega nedvomno unikatnega medija. V tem prispevku je zmanjkalo prostora tudi za predstavitev raziskav MTLRŠ – te so zbrane na spletni strani (poslušaj Doles in Magajna 2014, 2015, 2015a, 2016). Z metodologijo, ki se je sproti nadgrajevala, sva pokazala, da je na tak način mogoče podrobno raziskati tudi druga obdobja delovanja Radia Študent. Obsežen arhiv dokumentacije, ki ga hrani Arhiv Republike Slovenije, lahko služi kot primerno gradivo za nadaljnje raziskave v okviru vzpostavitve MTLRŠ-ja. Tudi muzeološka teorija se je izkazala za primerno pri kombiniranju metodoloških nastavkov MTLRŠ-ja s sodobnimi trendi v muzeologiji. Kljub naivni vedoželjnosti pa naj še enkrat opozoriva, da nam »birokratske tehnike«, ki so se iz finančnih in korporativnih krogov zažrle v ostale segmente družbe (tudi izobraževanje in znanost) (Graeber 2015, 21), zadajajo poslednje udarce.

Bonus trek – prispevaj na rš.si/muzej

Spoštoval bi vse, kar je bilo doslej postorjeno, a bi tudi vse to dojemal le kot dober začetek. /.../ Storil bi največ, kar lahko, in bilo bi mi žal, da ne morem več.²¹

(Radović v Novaković et al. 1989, 3)

Naj v sklepu tega prispevka poskusiva povzeti zgornja modrovanja ter podati nekakšen sklepni strdek. V prispevku sva poskušala orisati idejo MTLRŠ, celostnega antropološkega laboratorija, katerega etnografski fokus združuje Radio Študent, pol stoletja trajajoč fenomen, ki je od ustanovitve naprej inkubator tehnoloških in civilnodružbenih idej ter prostor medijske svobode za generacije njegovih sodelavcev in poslušalcev ter koncept angažiranega kibernetičnega muzeja. Za tovrstne tipe muzeja je značilno trajno opazovanje dediščine v izvornem okolju, obenem pa gre za način delovanja, ki temelji na sprotnem prilagajanju ustanove na družbene in okoljske spremembe. Tovrstni muzeji veljajo za instrument, ki ga oblasti in prebivalstvo zasnujejo skupaj, služijo kot ogledalo družbi, so izraz človeka, narave in časa, so laboratorij raziskav človekove preteklosti ter sedanjosti, so

²¹ Za asistenco pri prevodu iskrena hvala dr. Bojanu Anđelkoviću-Aliju.

šola, ki z izobraževanjem, varovanjem in ohranjanjem dediščine povezuje generacije, so konservatorska središča za vrednotenje, ohranjanje ter razvijanje kulturne dediščine (Hudales 2005b, 48–49). Naslednji temelj kibernetičnega muzeja je koncept totalne (integralne) skrbi za dediščino, kjer gre za precej več kot za naloge v domeni javne službe muzejev (evidentiranje, zbiranje, dokumentiranje, proučevanje, hranjenje, konserviranje-restavriranje, raziskovanje, razstavljanje, objavljanje) – ne gre le za stavbo ali institucijo, temveč za način življenja, raziskovanja in ravnanja, za sobivanje z dediščino v skladu z vrednotami iz preteklega in podedovanega ter v prostorih, ki so avtentični in podedovani (Hudales 2005b, 49). Z vzpostavitvijo Muzeja Radia Študent v izvornih študijskih prostorih kleti bloka VIII. Študentskega naselja v Rožni dolini se poleg navedenega naslanjamo na sodobne muzeološke prakse participatornega muzeja, v katerem je obiskovalec tudi sam vključen v procese, prakse in predstavitve posameznih tematik. Tovrsten muzej pomeni prepletanje preteklega, sedanjega in prihodnjega (Hudales 2005b, 49).

Kot ključna metoda se izkazuje »radijska etnografija«, ki predstavlja najprimernejšo metodo »radijske muzeologije« in ima ključni pomen prav tako pri procesu muzealizacije. Brez »radijske etnografije« je muzealizacija MTLRŠ-ja praktično nemogoča oziroma bosa, saj le-ta presega »običajno, intuitivno ali predreflektirano razumevanje tehnologije medija in medijskih praks« (Briggs 2015, 58) in utira pot tako nori medijski antropologiji kot zvočni antropologiji.

Radio Študent nikoli ni bil samo radio, ampak tudi družbeni prostor, nenazadnje tudi dobesečno valilnica novih življenj in sposobnih kadrov s kritično in humano držo do sveta, idej in ljudi. Radio Študent je tudi inkubator tehničnih znanj in družbenih praks. MTLRŠ želi, da bi ga kot takega spoznali in poznali tako sodelavci kot poslušalci. Z večdisciplinarnim pristopom in soudeležbo ter sodelovanjem čim več generacij, lahko MTLRŠ postane pomemben prostor ustvarjanja in ohranjanja radijskih in radiofonskih praks, obenem pa močan motor raziskav in inovativnih pristopov k procesu »zapisovanja in interpretacije življenja ljudi« (Keesing in Strathern 1998, 7) oziroma opisovanja stanja okoliščin »socialnega in konceptualnega kozmosa na način, ki je obenem teoretsko podkrepljen, ni pa, v svojem bistvu, enostavno namenjen zagovarjanju enega posameznega argumenta ali teorije« (Graeber 2009, vii). V smislu radiofonije ima MTLRŠ dobra izhodišča, da reprezentira bogato tradicijo zvočnih, radijskih in radiofonskih praks ter tako postane izhodiščna točka bodočega Muzeja radiofonije in komunikacijske tehnologije, s tem pa nedvomno neprimerljiv unikum. Z močno vpetostjo v lokalni in translokalni prostor bo predstavljal pomembno identifikacijsko točko radijskih praks, tehničnih inovacij in družbenih gibanj. Bogata snovna in nesnovna dediščina predstavlja praktično neusahljiv bazen za izzive z domala vseh področij sodobne ali nove muzeologije, in seveda (nore medijske in zvočne) antropologije.

Nizi všečnih besed terjajo veliko dela, predvsem pa skupnega interesa in dejanskega zavedanja o pomenu tovrstnih prostorov (ter nevarnosti prisvajanja skupnega). MTLRŠ je utopičen in zavestno naiven, vedoželjen, radoveden in trdno prepričan, da entuziazem,

etični pogon (ne pragmatičnost in preračunljivost) in neolastninjen prostor lahko prinese kvalitativno in izkustveno bogate izkušnje in rezultate.

Upava, da sva s prispevkom uspela orisati širino polj MTLRŠ, ki jih je potrebno g(n)ojiti.

Viri in literatura

Attali, Jacques: *Noise: the political economy of music*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009 [1985].

Bennett, Tony: *The Birth of Museum: History, theory, politics*. London in New York, Routledge, 1995.

Bartulović, Alenka in Dan Podjed: *Človeško telo kot razstavni eksponat: Etične dileme v dveh slovenskih muzejih*. Med prezentacijo in manipulacijo. Ur. Božidar Jezernik Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2010. 125–156.

Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana, Studia Humanitatis, 1998 (1977).

Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, New York in Port Chester, Cambridge University Press, 1977.

Bouquet, Mary, ur: *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. New York in Oxford, Berghahn Books, 2006 (2001).

Briggs, Robert: *Teletechnology*. Jacques Derrida: Key concepts. Ed. Claire Collebrook. London and New York, Routledge. 58–68.

Brumen, Borut: *Razvoj etnološkega muzealstva na Slovenskem – zgodovina in možnosti razvoja etnološkega oddelka Pokrajinskega muzeja v Murski Soboti*. Neobjavljena diplomska naloga. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. PZE za etnologijo, Ljubljana, 1987.

Brumen, Borut: *Na robu zgodovine in spomina: urbana kultura Murske Sobotice med letoma 1919 in 1941*. Murska Sobotica, Pomurska založba, 1995.

Brumen, Borut: *Sv. Peter in njegovi časi. Socialni spomini, časi in identitete v istrski vasi Sv. Peter*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2000.

Crane, Susan A: *Museums and Memory*. Stanford, Stanford University Press, 2000.

Crissel, Andrew: *Understanding Radio: Studies in Culture and Communication*. 2nd edition. London in New York, Routledge, 1994 [1986].

Čepaityte Gams, Ona A: *Dediščina in vprašanje avtentičnosti: Kaj (re) konstruiramo? Kulturna dediščina in identiteta*. Ur. Božidar Jezernik. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2010. 109–136.

Dégh, Linda: *Conduit Theory/Multiconduit Theory*. Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art, zvezek 1. Ed. Thomas A. Green. Santa Barbara, Denver in Oxford, ABC-CLIO, 1997. 142–143.

Dolar, Mladen: *Oficirji, služkinje in dimnikarji*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2010. (Knjižna zbirka Analecta)

Doles, Marko: *Radio Študent kot »laboratorij svobode«: Produkcija svobodnega, neodvisnega in kritičnega medijskega prostora (1969–2010)*. Neobjavljena seminarska naloga. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010.

Doles, Marko: *Etnološko muzeološki poskus predstavitve tehnične zapuščine Radia Študent*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2012.

Doles, Marko: *Muzej Radia Študent med obstoječim in mogočim*. Neobjavljeno magistrsko delo. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010.

- Doles, Marko: *Radijska oddaja kot glasbena kompozicija: Etnografski vpogled v oddaji Zvok sveta in Zvočne raziskave (Radio Študent 1975–1978)*. Neobjavljena izpitna naloga. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2017a.
- Doles, Marko: *Kam je šel KUD Franceta Prešerna?* Neobjavljena izpitna naloga. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2017b.
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Rekonstrukcija prvega uradnega programa Radia Študent, 9. maj 1969*, 2014, <https://baweb.radiostudent.si/muzej/rekonstrukcija.html/> (04.05.2019).
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Etnografski vpogled v oddaji Zvok sveta in Zvočne raziskave*, 2015, <https://baweb.radiostudent.si/muzej/zvoksveta.html/> (04.05.2019).
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Radio Študent v arhivih Službe državne varnosti SRS 1970–1974*, 2015a, <https://baweb.radiostudent.si/muzej/sdv1.html/> (04.05.2019).
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Pod sodobnim soncem: poskus orisa mikrofizike oblasti poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let prejšnjega stoletja in njenih odmevov na primeru začetku delovanja Radia Študent skozi prizmo Službe državne varnosti*, 2016, <https://baweb.radiostudent.si/muzej/sdv2.html/> (04.05.2019).
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Iza zida: Spominske naracije o Ivici Čuljku, Kečerju II in Satanu Panonskem (radijska biografija)*, 2017, <https://baweb.radiostudent.si/muzej/izazida.html/> (04.05.2019).
- Doles, Marko in Andraž Magajna: *Neblagovžno oranje ledin ali poskus radijske etnografije: spoj diplom in nekih radijskih programov*. Neobjavljen članek. Ljubljana, MTLRŠ, b.n.l.
- Doles, Marko, Andraž Magajna in Rajko Muršič: *Spregledana dediščina nacionalnega pomena: primer Radio Študent Ljubljana*. Prispevek na konferenci Družbeni in gospodarski vidiki uporabe digitalizirane kulturne dediščine v Sloveniji. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 2019.
- Hein, George E.: *Evaluating Teaching and Learning in Museums*. Museum, Media, Message. Ed. Eilean Hooper Greenhill. London, Routledge, 1995. 89–203.
- Hein, Hilde S.: *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington, Smithsonian Institution press, 2000.
- Edison, Gary in David Dean: *The Handbook of Museums*. London in New York, Routledge, 1994.
- Es, Ajda: *Navideznost resničnosti ali resničnost navideznosti?* Kula 2(1)/ 2009, 66–72.
- Falk, John H. in Lynn D. Dierkin: *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, Alta Mira Press, 2000.
- Falk, John H. in Lynn D. Dierkin: *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, Left Coast Press, Inc., 2013.
- Falk, John H., Lynn D. Dierkin in Marianna Adams: *Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning*. A Companion to Museum Studies. Ed. Sharon Macdonald. Oxford, Blackwell Publishers, 2011. 323–339.
- Feyerabend, Paul: *Proti metodi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1999.
- Gabrijan, Pina: *Epistemološki anarhizem Paula Feyerabenda*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, 2007.
- Gavrilović, Liljana: *Muzeologija i antropologija: Ukrštenje puteva*, 2009, http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/Ljiljana_Gavrilovi%C4%87.pdf/ (04.05.2019).
- Giebelhausen, Michaela: *Museum Architecture: A Brief History*. A Companion to Museum Studies. Ed. Sharon Macdonald. Oxford, Blackwell Publishers, 2011. 223–244.
- Graeber, David: *Direct Action: An Ethnography*. Oakland in Edinburgh, AK Press, 2009.
- Graeber, David: *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. Brooklyn and London, Melville House, 2015.
- Griffin, Des in Abraham Moriss: *The Effective Management of Museums: Cohesive Leadership and Visitor-focused Public Programming*. Museum Management and Marketing. Eds. Sandell, Richard in Robert R. Janes. London in New York, Routledge, 2007. 104–141.
- Hakimova, Ajgul: *Making Decisions in Action Anthropology: Theoretical part 1*. Neobjavljeno seminarsko delo. Ljubljana, Institutum Studiorum Humanitatis, 2003.

- Hazler, Vito: *Podreti ali obnoviti: zgodovinski razvoj, analiza in model etnološkega konservatorstva na Slovenskem*. Ljubljana, Rokus, 1999.
- Hazler, Vito, ur.: *Ekomuzej hmeljarsstva in pivovarstva Slovenije: idejna zasnova za stalno muzejsko postavitve v Žalcu*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2005.
- Hein, George E.: *Evaluating Teaching and Learning in Museums*. Museum, Media, Message. Ed. Eilean Hooper Greenhill. London, Routledge, 1995. 189–203.
- Hein, Hilde S.: *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington, Smithsonian Institution press, 2000.
- Holmes, Kirsten: *Volunteers in the Heritage Sector: A Neglected Audience?* Museum Management and Marketing. Ur. Sandell, Richard in Robert R. Janes. London in New York, Routledge, 2007. 222–235.
- Hooper Greenhill, Eilean: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London in New York, Routledge, 1993.
- Hooper Greenhill, Eilean: *Museum, Media, Message*. London, Routledge, 1995.
- Hooper Greenhill, Eilean: *Studying Visitors*. A Companion to Museum Studies. Ed. Sharon Macdonald. Oxford, Blackwell Publishers, 2011. 363–376.
- Hudales, Jože: *Nova muzeologija, novi muzeji in slovenski (etnološki) muzeji*. Zbornik soboškega muzeja 8. Ur. Janez Balažic. Murska Sobota, Pokrajinski muzej Murska Sobota, 2005. 411–430.
- Hudales, Jože: *Nova muzeologija, novi muzeji in kulturna dediščina v muzejih 20. in 21. stoletja*. Ekomuzej hmeljarsstva in pivovarstva Slovenije: idejna zasnova za stalno muzejsko postavitev v Žalcu. Ur. Vito Hazler. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2005a. 20–48.
- Hudales, Jože: *Ekomuzej in druge oblike sodobnih lokalnih muzejev*. Ekomuzej hmeljarsstva in pivovarstva Slovenije: idejna zasnova za stalno muzejsko postavitev v Žalcu. Ur. Vito Hazler. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2005b. 48–53.
- Keesing, Roger M. in Andrew J. Strathern: *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. 4th edition. Forth Worth, Harcourt Brace College Publishers, 1998.
- Kisin, Peter: *Prispevek za diskurzivno analizo programa Radia Študent*. Neobjavljena in nedokončana diplomska naloga. Ljubljana, osebni arhiv, 2003.
- Kopič, Mario: *Hibridna misel v hibridnem svetu*. Pandorino upanje. Bruno Latour. Ljubljana, Študentska založba, 2010. 339–356.
- Kozorog, Miha: *Antropologija turistične destinacije v nastajanju: prostor, festivali in lokalna identiteta na Tolminskem*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2009.
- Krašovec, Primož: *Schumpeter in naš čas: spremna študija*. Lahko kapitalizem preživi?, Ustvarjalno uničenje in prihodnost globalne ekonomije. Peter Schumpeter. Ljubljana, Studia Humanitatis, 2010. 167–179.
- Latour, Bruno: *Pandorino upanje*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Leadbeater, Charles in Paul Miller: *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing Economy and Society*. London, Demos, 2004.
- Lehman, Kim: *Australian Museums and the Modern Public: A Marketing Context*. The Journal of Arts, Management, Law and Society 38(2)/ 2009, 87–100.
- Lipovec Čebon, Uršula, ur.: *V zoni prebežništva: antropološke raziskave prebežnikov v Sloveniji*. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, 2002.
- Macdonald, Sharon: *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford in New York, Berg, 2002.
- Macdonald, Sharon: *Behind the Scenes at the Science Museum*. V: *Academic Anthropology and the Museum, Back to the Future*. Bouquet, Mary, ur. New York in Oxford, Berghahn Books, 2006 [2001].
- Macdonald, Sharon: *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell Publishers, 2011.
- Maroevič, Ivo: *Muzejski predmet – izvor i nosilac informacija (s osobitim aspektom na predmete u umjetničkim, povijesnim i antropološkim muzejima)*. Informatologia Yugoslavica (15) 3–4/1983, 237–248.
- Maroevič, Ivo: *Uvod u muzeologiju*. Zagreb, Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Maroevič, Ivo: *Towards the New Definition of Museum*. What is a Museum? Revisited and Enlarged Edi-

- tion and English Translation. Eds. Ann Davis, Francois Mairese, Andre Desevallees. München, Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2010. 140–149.
- Mason, Rhiamon: *Cultural Theory and Museum Studies.* A Companion to Museum Studies. Ed. Sharon Macdonald, ur. Oxford, Blackwell Publishers, 2011. 17–32.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man.* Cambridge, MIT Press, 1994 [1964].
- Mensch, Peter van in Leontine Meijer – van Mensch: *New Trends in Museology II.* Celje, Muzej novejšje zgodovine, 2015.
- Močnik, Borja: *Vinilna (retro)mania.* Mladina 14/2016, <https://www.mladina.si/173587/vinilna-retromanija/> (04.05.2019).
- Moore, Kevin: *Museums and Popular Culture.* London, Leicester University Press, 1997.
- Mosio, Grazyna: *Trebamo li se bojati propasti muzeologije? Muzeji i nove komunikacijske tehnike.* Etnološka istraživanja 8/2002, <http://hrcak.srce.hr/36892/> (04.05.2019).
- Muršič, Rajko: *Oddaljeni pogledi na preplete etnološke samorefleksije: etnološki raziskovalni programi.* Razvoj slovenske etnologije od Šterklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober 1995. Ur. Rajko Muršič in Mojca Ramšak. Ljubljana, Slovensko etnološko društvo in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995. 147–154.
- Muršič, Rajko: *Trate naše mladosti: zgodba o mladinskem rock klubu.* Čeršak, Subkulturni azil, 2000.
- Muršič, Rajko: *Kvadratura kroga dediščine: toposi ideologij na sečišču starega in novega ter tujega in domačega.* Dediščina v očeh znanosti. Ur. Jože Hudales in Nataša Visočnik. Ljubljana, Univerza v Ljubljani Filozofska fakulteta, 2005. 25–39.
- Muršič, Rajko: *Metodologija proučevanja načinov življenja: Temelji raziskovalnega dela v etnologiji ter socialni in kulturni antropologiji.* Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011.
- Muršič, Rajko: *Na trdna tla: brezsrarni pregled samoniklih prizorišč in premislek nevladja mladinskega polja.* Tolmin, Ustanova nevladnih mladinskega polja Pohorski bataljon, 2012.
- Muršič, Rajko: *Od izročil do nesnovne kulturne dediščine: politične, gospodarske in skupnostne razsežnosti dediščinjenja.* Etnolog 28/2018, 15–40.
- Novković, Ivica et.al, ur.: *Malo pozorište "Duško Radović" (Beograd).* Beograd, BIGZ, 1989.
- Palaić, Tina in Urša Valič: *Projekt Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam in pogledi nanj z vidika zaposlenih v sodelujočih muzejih.* Etnolog 25/2015, 21–42.
- Perko, Verena: *Muzeologija in arheologija za javnost: Muzej Krasa.* Ljubljana, Kinetik, zavod za razvijanje vizualne kulture, 2014.
- Purg, Urška: *Sodobno v muzeju: ponudba in trženje občasnih razstav v nacionalnih muzejih na primeru SEM-a in MNZ-ja.* Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2013.
- Radio Študent: *Radio Študent: 6 let razvoja RS.* Življenja in tehnika 12/1975, 1011–1014.
- Radio Študent: *Digituum Mobile Radio Študent.* Javni razpis za sofinanciranje projektov razvoja e-storitev in mobilnih aplikacij za javne in zasebne neprofitne organizacije 2012–13. Razpisni obrazec 1: opis projekta. Ljubljana, Radio Študent, 2012.
- Roženberger Šega, Tanja: *Nove težnje v muzeologiji in komunikativnost muzejev v sodobni družbi.* Med prezentacijo in manipulacijo. Ur. Božidar Jezernik. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2010. 43–61.
- Sandell, Richard in Robert R. Janes, ur.: *Museum Management and Marketing.* London in New York, Routledge, 2007.
- Sansoni, Andreas: *Thoughts About an "Aletheia" of Museum Phenomenon.* What is a Museum? Revisited and Enlarged Edition and English Translation. Eds. Ann Davis, Francois Mairese, Andre Desevallees. München, Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2007. 157–162.
- Semedo, Alice in Inês Ferreira: *Challenges for the Construction of Museum Territories.* Current Issues in European Cultural Studies. Ed. Martin Fredriksson. Norrköping, Linköping University Electronic Press, 2011, <http://www.ep.liu.se/ecp/062/ecp11062.pdf> / (04.05.2019).
- Simon, Nina: *Participatory Museum.* Santa Cruz, Museum 2.0, 2010.

Simon, Nina: *The Art of Relavance*. Santa Cruz, Museum 2.0, 2016.

Šola, Tomislav: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: Prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.

Tome, Staša: *Predstavljanje javnosti. Skripta*, b.n.l.: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Postopki/dediscina/izpiti_nazivi/2013/Skripta_-_POSEBNI_DEL_STROKOVNEGA_IZPITA_ZA_MUZEJSKO_PODROCJE.pdf/ (04.05.2019)

Vellacher Gregor in Andraž Magajna: *Antropologija na nož: anarhizem in Second Life*. Neobjavljena diplomska naloga. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011.

Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Norwood and New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984.

Vergo, Peter, ur.: *The New Museology*. London, Reaktion Books Ltd., 1993.

Walsh, Kevin: *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. London in New York, Routledge, 1992.

Povzetek

V času vse večje pragmatičnosti in razsrediščenega postmodernega »posta«, ki se je docela zažrl tudi v sistem odnosov, imenovan znanost, je na osnovi naivnih raziskovalno-metodoloških vzgibov zrasla ideja o navihani znanosti. S spojem akcijske etnografije in angažiranega učenja orje ledino – radijsko etnografijo (polifonografijo) in noro medijsko antropologijo. Na primeru raziskovanja Radia Študent odstira tančice zgodbo pisja radijskih praks in nakazuje nove (stran)poti sodobne muzeologije in kulturne dediščine, saj so prizadevanja usmerjena v dediščinsko etnografijo in vzpostavitev Muzeološko-tehničnega laboratorija Radia Študent (MTLRŠ) – večgeneracijskega, interdisciplinarnega laboratorija, ki bi služil predstavitvi, ohranjanju in razvijanju radijskih, s tem pa tudi družbenih praks, ter deloval kot angažirani muzej. Vsekakor utopično zasnovano početje, ki temelji na etičnem pogonu in vlaganju v izgubo, dveh investicijah, ki si jih je v obdobju vsesplošne gonje za dobičkom izredno težko predstavljati, kaj šele udejanjati.

Summary

In a time of increasing pragmatism and a marginalized postmodern “post”, which has also been completely absorbed in the system of relations we call science, a new idea regarding mischievous science has evolved based on naive research methodological impulses. By combining action ethnography and engaged learning it is breaking new ground – radio ethnography (polyphonography) and twisted media anthropology. In the case of the research by Radio Študent it removes the veil of narration of radio practices and indicates new (by)paths for modern museology and cultural heritage since efforts are directed to heritage ethnography and the establishment of the Museological-Technical Laboratory of Radio Študent (MTLRŠ) – a multi-generational, interdisciplinary labora-

tory that would serve the need for the presentation, preservation and development of radio practices, and along with it social practices, and function as an engaged museum. To be sure, this is a utopian exercise, based on ethical motivation and a loss-making venture, two investments which are difficult to conceive of, let alone realize, in an era of wide-spread pursuit of profit.

Ključne besede

navihana znanost, nora medijska antropologija, radiofonske prakse, radiodifuzija, radijska etnografija, radijska muzeologija, zvočna etnografija, polifonografija, zvočna antropologija, dediščinska etnografija, Radio Študent, kibernetični muzej, angažirani muzej, mediji, rokodelstvo, ročne spretnosti

Key words

mischievous science, twisted media anthropology, radiophonic practices, radio broadcasting, radio ethnography, radio museology, sonic ethnography, polyphonography, sonic anthropology, heritage ethnography, Radio Študent, cybernetic museum, engaged museum, media, crafts

Soustvarjanje dediščinskih pripovedi z nosilci dediščine

Tina Palaić

Avtorica umesti aktivnosti Slovenskega etnografskega muzeja (SEM) v širši kontekst delovanja evropskih etnografskih muzejev. Nato predstavi projekt priprave razstave *Afrika in Slovenija: Preplet ljudi in predmetov* (2017), ki je potekal v SEM-u v okviru mednarodnega projekta SWICH. Ob tem razmišlja o sodelovanju z nosilci dediščine pri raziskovanju in predstavljanju njihove osebne dediščine, ki je v prepletu osebnih predmetov sodelujočih ter njihovih spominov, izkušenj in razmislekov pred obiskovalca razgrnila njihove raznolike identifikacije.

»Civilizacija, ki ne zmore rešiti problemov, ki jih je ustvarila, je dekadentna civilizacija.«

Aimé Césaire, Razprava o kolonializmu

Delovanje etnografskih muzejev širom po Evropi je bilo v zadnjih nekaj desetletjih predmet številnih premislekov. V mislih imam muzeje, ki v nasprotju s tradicijo v našem prostoru hranijo samo predmete, ki so jih na najrazličnejše načine zainteresirani posamezniki ali organizirane skupine zbrali med neevropskimi ljudstvi. Nastanek tovrstnih muzejev je bil večinoma povezan s kolonialno politiko, čeprav je res, da so predmete iz oddaljenih krajev zbirali že prej in jih v muzejih večinoma uvrščali v okvir naravoslovnih zbirk.¹ Od osemdesetih let prejšnjega stoletja kritike² delovanja etnografskih muzejev pod vprašaj postavljajo lastništvo, pomen in vrednost zunajevropskih zbirk, pri čemer problematizirajo zlasti zastarele, včasih celo podcenjujoče prakse predstavljanja drugih kultur, prav tako pa se tudi sprašujejo, katero znanje se v muzejih predstavlja in kdo to znanje ustvarja. Hkrati so vedno močnejše zahteve za vračanje muzejskih predmetov, ki jih sprožajo bodisi zainteresirane skupnosti bodisi države, od koder predmeti izhajajo. Vsi ti premisleki neizogibno vodijo do ključnega vprašanja: kakšna je vloga etnografskih muzejev v sodobni družbi.

Najbolj vidne posledice razmislekov o ustreznejšem delovanju etnografskih muzejev se kažejo v številnih prenovah teh institucij. Po več letih prenove in preimenovanju se je konec leta 2018 v belgijskem Tervurnu odprl Afriški muzej (nekdanji Kraljevi muzej za osrednjo Afriko), konec 2017 je svoja vrata odprl Muzej sveta Dunaj (prej Etnološki muzej). Leta 2016 je nastal Muzej civilizacij v Rimu, ki je združil zbirke štirih nacionalnih muzejev (med njimi zbirke Nacionalnega muzeja za prazgodovino in etnografijo Luigi Pigorini). Leta 2014 so se trije nizozemski etnološki muzeji združili v Nacionalni muzej svetovnih kultur, 1999 pa so se štirje švedski muzeji, ki hranijo zunajevropske zbirke, združili v organizacijo imenovano Nacionalni muzeji svetovne kulture. Ta seznam še zdaleč ni popoln. Raznolika, tudi nasprotujoča si stališča se krešejo okoli muzeja, ki ga bodo odprli konec leta 2019 v Berlinu. Gre za Humboldt Forum, ki bo prikazoval kulture sveta.

Evropski etnografski muzeji se vedno bolj sprašujejo o svoji zgodovini, vplivu kolonialne preteklosti na današnjo realnost ter o viziji svojega delovanja za prihodnost. Tudi nekatere druge institucije razmišljajo o podobnih temah in med drugim spreminjajo kolonialistično terminologijo.³ Hkrati se je več evropskih držav pozitivno odzvalo na zahteve

1 Tudi na Slovenskem že zgodaj zasledimo prisotnost tovrstnih zbirk. Kranjski deželni muzej, ustanovljen leta 1821, je pridobil prvo zunajevropsko zbirko že leta 1836. Muzeju jo je podaril misijonar Friderik Irenej Baraga, ki je služboval med ameriškimi staroselci Otava in Očipva (Terčelj 1998).

2 Med zanimivejšimi sodobnimi pobudami oziroma gibanji v tujini, ki se zavzemajo za spremembo v delovanju muzejev, omenjam nizozemsko iniciativo *Decolonize The Museum* (več na: <https://framerframed.nl/blog/conferentie-decolonize-the-museum-conference/>), amsterdamski zgodovinski arhiv, im. *The Black Archives* (več na: <http://www.theblackarchives.nl/home.html>), ter britansko mrežo muzejskih delavcev z različnimi etničnimi ozadji, im. *Museum Detox* (več na: <http://museumdetox.com/>).

3 Amsterdamski Rijksmuseum na primer v okviru programa *Prilagoditev kolonialne terminologije* spreminja naslove razstavljenih umetniških del (več na: https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/12/10/rijksmuseum-removing-racially-charged-terms-from-artworks-titles-and-descriptions/?_r=0). Prav to počne tudi Danska narodna galerija, ki je iz naslovov umetniških del izbrisala besedi črnc in hotentot (več na: <https://hyperallergic.com/304385/danish-national-gallery-removes-the-word-negro-from-13-artworks-titles/>).

po vračanju predmetov v izvorne države. Francoski predsednik Emmanuel Macron je 2017. podprl prizadevanja po vračilu v kolonialnem času pridobljenih umetniških del v afriške države,⁴ nizozemski Rijksmuseum pa je zatem napravil še korak dlje in sam sprožil pogovore z nekdanjimi kolonijami o vračanju predmetov. Nacionalni muzej svetovnih kultur na Nizozemskem je v začetku leta 2019 izdal smernice za vračanje predmetov, ki so bili skupnostim odvzeti brez soglasja,⁵ podoben dokument pa so v istem času sprejeli tudi v Nemčiji.⁶ Poleg tega mnogi evropski etnografski muzeji že nekaj časa razvijajo muzejske prakse, ki poudarjajo dostopnost dediščine, vključenost občinstva v muzejsko delo in sodelovanje z različnimi skupnostmi in umetniki, ki tako skupaj s kustosi prevzemajo odgovornost za zbirke in njihove interpretacije.

Eden od projektov, ki je raziskoval možnosti ustrežnejših muzejskih praks v etnografskih muzejih, je bil projekt SWICH (Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage / Delitev sveta vključenosti, ustvarjalnosti in dediščine, 2014–2018), financiran v okviru programa Ustvarjalna Evropa Evropske skupnosti. V svojih prizadevanjih so projektni partnerji,⁷ med katerimi je bil tudi Slovenski etnografski muzej (SEM), odpirali prostor za razmislek o državljanstvu in pripadnosti evropskemu prostoru, o načinih, kako je preteklost oblikovala sedanost Evrope, in kaj to pomeni za njeno prihodnost, ob tem pa poskušali razviti ustvarjalne in vključujoče muzejske prakse. V tem prispevku bom razmišljala o svojih izkušnjah, dilemah in pomislekih ob pripravi razstave *Afrika in Slovenija: Preplet ljudi in predmetov* (SEM, 2017), ki je v skladu s specifičnim zgodovinskim in družbeno-političnim kontekstom našega prostora odpirala zgoraj navedena vprašanja.

»Drugače rečeno, trpeti začnem, ker nisem belec, kolikor mi beli človek vsiljuje diskriminacijo, kolikor iz mene dela koloniziranca, me oropa vse vrednosti, vse izvirnosti, kolikor me prepričuje, da zajedam svet, da se moram kar najhitreje prilagoditi belemu svetu, /.../. Torej bom preprosto poskušal postati bel, se pravi da bom prisilil belca, da pripozna mojo človeškost.«

(Fanon 2010, 86)

Ko sem bila kot kustosinja zaposlena v SEM-u pri projektu SWICH, sem precej časa namenila razmisleku o tem, kako se v zgoraj opisana prizadevanja evropskih etnografskih muzejev umešča SEM. Med njim in temi muzeji so namreč pomembne razlike. SEM hrani tako slovenske kot zunajevropske zbirke, ki so na stalni razstavi *Med naravo in kulturo*

⁴ Več na: <https://www.theartnewspaper.com/news/give-africa-its-art-back-macron-s-report-says>.

⁵ Več na: <https://www.theartnewspaper.com/news/dutch-museums-take-initiative-to-repatriate-colonial-era-artefacts>.

⁶ Več na: <https://www.nytimes.com/2019/03/15/arts/design/germany-museums-restitution.html>.

⁷ V projektu je poleg SEM-a sodelovalo še devet evropskih etnografskih muzejev: Weltmuseum Wien, Dunaj (Avstrija), National Museum of World Cultures, Leiden/Amsterdam/Bergen-Dal (Nizozemska), Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgija), Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille (Francija), National Museums of World Culture, Stockholm/Göteborg (Švedska), Linden-Museum, Stuttgart (Nemčija), Museo Nazionale Preistorico Etnografico »Luigi Pigorini«, Rim (Italija), Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge (Združeno kraljestvo) in Museum of World Cultures, Barcelona (Španija).

razstavljene skupaj (Čeplak Mencin, Terčelj in Frelih 2008, 145–80). To lahko vidimo kot prednost pri predstavljanju raznolikosti in hkrati poudarjanju povezanosti kultur sveta. Tukajšnje zunajevropske zbirke se prav tako ne morejo primerjati z velikimi kolonialnimi zbirkami etnografskih muzejev v evropskih metropolah – ne samo, da so precej manjše po obsegu, tudi pomembnost in vrednost zbranih predmetov sta nižji. Muzej se tudi z zahtevami po repatriaciji zunajevropskih zbirk doslej še ni srečal.

Tako kot v drugih državah pa so bili razmišljanje o drugih kulturah in slovenska srečevanja z njimi vselej obarvani s stereotipi in predsodki. Bojan Baskar (2015, 55–75) zelo prepričljivo pokaže, kako je orientalizem kot diskurz o Drugem tudi v prostoru avstro-ogrškega imperija z opisovanjem tega Drugega pravzaprav šele ustvaril kot Drugega oziroma drugačnega. K temu so prispevala potovanja v tuje dežele, predmeti, ki so jih ljudje različnih poklicev in interesov prinašali od tam, seveda pa predvsem znanstvena, literarna in umetniška dela. Ta so se napajala tudi v produkciji z zahoda, kar je še dodatno pripomoglo h kroženju najrazličnejših stališč in prepričanj o Drugih. Orientalistični diskurz je po Baskarjevemu mnenju opravljal različne funkcije in pripomogel k uresničevanju različnih interesov, najpogosteje pa je krepil moč imperija. Ne smemo pozabiti še na misijonarsko delovanje v tujih deželah, njihovo zbiranje predmetov, ki so jih pošiljali ali prinesli v domovino, ter seveda misijonski tisk, ki je vključeval tako besedo kot fotografijo. Še posebej simptomatična se mi zdi na otroke usmerjena katoliška dejavnost iz 19. in začetka 20. stoletja (otročka revija *Zamorček*, gledališke igre za otroke), ki je pomembno vplivala na oblikovanje in utrjevanje stereotipov že v zgodnjem otroštvu (Frelih in Koren 2016).

Predstavljanje zunajevropskih zbirk v SEM-u naj bi poleg osvetljevanja odnosa Slovencev do tujih kultur omogočilo tudi spoznavanje načinov življenja neevropskih ljudstev. Prav zato je nujno, da se ob tem muzejski kustosi sprašujejo, na kakšnih podlagah so zbirke nastale, razmišljajo o etiki njihovega predstavljanja in za to iščejo odgovorne poti. Tovrstni razmisleki pa so po mojem mnenju še posebej pomembni v sedanjem času, ki ga zaznamujejo nelagodje in strah pred kulturnimi in verskimi razlikami tako v slovenskem kot širšem evropskem prostoru. Wayne Modest in Anouk de Koning (2016) govorita o politikah tesnobe, ki so podlaga za splošna in politična zamišljanja v sodobni Evropi. Strah pred tem, kakšna bo prihodnost evropskih nacionalnih držav, povezuje njihove slabosti (npr. pomanjkanje delovnih mest in bivališč, upadanje rodnosti, negotovost glede prihodnosti) še zlasti s priseljenci in njihovimi potomci, pri čemer se krepí bojazen, da bodo ti domačinom odvzeli manjkajoče dobrine. Hkrati so priseljenci prikazani kot Drugi, ki zaradi svojih kulturnih značilnosti niso združljivi z idejo 'evropskosti'²⁸, kar je tudi v Sloveniji vzbudilo strah pred migranti in spodbudilo različne odzive. Ne glede na to pa tudi slovensko realnost s svojimi perspektivami, različnimi izkušnjami in znanji pomembno sooblikujejo ljudje, ki so se v Slovenijo priselili in jo izbrali za svoj dom.

V okviru projekta SWICH smo se v SEM-u odločili predstaviti zgodovino priseljevanja v času Socialistične federativne republike Jugoslavije. Ta je bila zaradi svoje neuvrščene politike tesno povezana z državami globalnega Juga, ki so se v drugi polovici 20. stoletja pričele otresati kolonialnih spon in postale neodvisne države. To obdobje je zaznamovala napetost med nasprotujočima si blokoma, zahodnim kapitalističnim in vzhod-

8 Podrobnejša razprava o tej temi v Baskar (2004).

nim komunističnim, kar poznamo pod imenom hladna vojna. Mnoge novoustanovljene države, med njimi tudi Jugoslavija, se niso pridružile nobenemu od blokov, temveč so ustvarile skupno podlago, gibanje neuvrščenih, ki se je zavzemalo za mirno sobivanje vseh narodov. Prva konferenca gibanja neuvrščenih (NAM) je bila leta 1961 v Beogradu. Na nje so se predstavniki 25 afriških in azijskih držav pod vodstvom jugoslovanskega predsednika Josipa Broza Tita zavzeli za enakost vseh držav, politično in gospodarsko sodelovanje ter kulturno enakost in kulturni razvoj, odločno pa so nasprotovali kolonializmu in kulturnemu imperializmu. Kmalu zatem so se gibanju pridružile še države Latinske Amerike (Palaić in Rogelj Škafar 2019, 140–141).⁹

S članstvom v gibanju neuvrščenih je Jugoslavija sprva iskala predvsem politična zaveznitva, kmalu pa so se odprle tudi številne priložnosti za gospodarska sodelovanja (Brumen in Jeffs 2001). Med Jugoslavijo in drugimi državami članicami gibanja je potekalo tudi znanstveno-tehnično sodelovanje, ki so ga opredeljevali meddržavni sporazumi, konvencije, protokoli in večletni programi. Vključevalo je angažiranje strokovnjakov, svetovalcev, raziskovalcev v obe smeri, znanstveno in strokovno usposabljanje ter izpopolnjevanje v Sloveniji, štipendiranje študija tujim študentom v Jugoslaviji in različni skupni projekti. Sodelovanje je potekalo na področjih zdravstva, šolstva, kmetijstva, gozdarstva, veterine, geologije, rudarstva, metalurgije in gradbeništva (Lamberger Khatib 2010, 102–103). Slovenski strokovnjaki, diplomati, novinarji, gradbeni delavci in drugi so odhajali v prijateljske dežele in nekateri med njimi so ustvarili zbirke, ki jih danes hrani SEM. Na drugi strani je bil mladim iz držav članic gibanja s štipendiranjem omogočen študij v SR Sloveniji; večina se je po študiju vrnila v domovino ali so se preselili drugam, nekateri pa so v Sloveniji ostali. V tem smislu je imelo gibanje neuvrščenih vlogo pri ustvarjanju enega, čeprav majhnega segmenta državljanov v današnji Sloveniji.

Z razstavo *Afrika in Slovenija: Preplet ljudi in predmetov* (november 2017 – maj 2018) smo prvič predstavili na eni strani slovenske zbiralce afriških zbirk iz tega obdobja z izbranimi pripadajočimi predmeti,¹⁰ ki jih hrani SEM, ter spomine, izkušnje in refleksije petih posameznikov, ki so prišli iz različnih afriških držav študirat in so si v Sloveniji ustvarili družine ter kariere.¹¹ Vsi sodelujoči so (tudi) slovenski državljani, ki s svojimi osebnimi in poklicnimi potmi pomembno soustvarjajo slovensko družbo. O sodelovanju z njimi bom razmišljala v nadaljevanju teksta. Mnogi odgovori na vprašanja in dileme, ki so se ob izvajanju projekta odprla, so rezultat sodelovanja med kustosinjama tega dela razstave in slovenskimi Afričani.

»Vedno govorim, da je treba v življenju spoštovati sedem pravil: bodi pošten, iskren, pogumen, odločen, brez predsodkov, obvladaj ritem, imej zdrav duh v zdravem telesu. Jaz sem naredil tako: najprej zdrav duh, potem zdrav um, nato pa zdravo telo. Če znaš te tri harmonično nahraniti vsak dan, boš lahko živel kjerkoli na svetu.«

Joseph Rakotorahalay, soustvarjalec razstave Afrika in Slovenija

⁹ Več o gibanju neuvrščenih v Jakovina 2011; Prashad 2007; Rubinstein 1970.

¹⁰ Ta del razstave sta pripravila kustosa dr. Marko Frelj in Anja Koren.

¹¹ Ta del razstave sva pripravili avtorica tega teksta in kustosinja dr. Bojana Rogelj Škafar.

Preden sva k sodelovanju v raziskavi povabili sogovornike, sva s soavtorico oblikovali okvirne teme, s katerimi sva začrtali usmeritev raziskave. Spraševali sva se, kakšna je bila družbeno-politična situacija v prvotni domovini najinih bodočih sogovornikov pred njihovi prihodom v Jugoslavijo, koliko so takrat poznali Jugoslavijo in gibanje neuvrščenih in kako je to prispevalo k njihovi odločitvi za študij. Hkrati naju je zanimalo, kako je potekal njihov študij in poklicna pot ter kako ustvarjanje družine. Nazadnje pa sva želeli izvedeti, kako so se vključili v slovensko družbo in kako danes razumejo sebe in svojo pripadnost različnim prostorom. Poseben segment najine prvotne zastavitve je bil namenjen njihovemu komentarju obstoječih muzejskih zbirk, ki so prišle v muzej v času gibanja neuvrščenih kot rezultat različnih stikov in izmenjav med Jugoslavijo in drugimi državami članicami gibanja.

K sodelovanju v projektu sva povabili enajst ljudi. Sprva sva kontaktirali tiste, ki sva jih že poznali iz predhodnih sodelovanj, nato pa sva kontakte pridobivali po metodi snežne kepe – vsak sogovornik nama je predlagal drugega. Kriteriji za povabilo k sodelovanju so bili naslednji: kot štipendisti so prišli študirat na slovensko univerzo iz ene od afriških držav, nato pa so se odločili živeti tukaj. Za sodelovanje v projektu se je odločilo pet sogovornikov, pri čemer pa se je kmalu pokazalo, da skupina ni spolno uravnotežena, da so se odzvali posamezniki samo iz držav podsaharske Afrike in samo s pozitivnimi življenjskimi zgodbami. Čeprav sva se trudili pridobiti informacije o ženskah, ki so prišle kot študentke iz neuvrščenih afriških držav, sva v tistem času izvedeli le za eno. Za sodelovanje se ni odločila, hkrati pa naju ni usmerila k drugi sogovornici, saj so se takratne študentke po njenem mnenju večinoma vrnile domov ali se preselile v drugo državo. Negativna posledica metode snežne kepe je bila, da so sodelujoči predlagali sogovornike, ki so jim bili bližje, tako so bili vsi iz držav podsaharske Afrike, kar je prispevalo k ožji sliki neuvrščenih študentov iz afriškega kontinenta. Med pridobivanjem sogovornikov sva govorili tudi s tistimi z manj uspešnimi življenjskimi zgodbami, med njimi je bil na primer gospod, ki se je po desetletjih bivanja v Sloveniji odločil za vrnitev v prvotno domovino, vendar se ti posamezniki niso odločili za sodelovanje.

Raziskavo smo zasnovali in izvedli v sodelovanju z aktivistom in vodjo restavracije *Skuhna – svetovna kuhinja po slovensko* Maxom Zimanijem, ki se je iz Zimbabveja priselil leta 1982 in študiral računalništvo; z zdravnikom in nekdanjim piranskim županom Petrom Bossmanom, ki je prišel iz Gane leta 1977 in študiral medicino; z glasbenikom Josep-hom Rakotorahalahyjem, ki se je leta 1977 priselil z Madagaskarja in študiral arhitekturo; z raziskovalcem na Urbanističnem inštitutu RS Richardom Sendijem, ki je prišel iz Ugande leta 1972 in prav tako študiral arhitekturo; ter z upokojenim inženirjem metalurgije Robertom Yebuahom, ki se je iz Gane priselil leta 1965 in se vpisal na študij montanistike.

V prvih pogovorih s sogovorniki se je izoblikoval podrobnejši načrt raziskave. Avtorici tega dela razstave sva v začetku preverili, katere teme so pomembne zanje in kakšna sporočila želijo posredovati obiskovalcem razstave. Tako sva med drugim ugotovili, da so vsi poudarili začetni tečaj učenja slovenskega jezika, obdobje študija in v tem okviru tudi odločitve glede udejstvovanja v takratnih organizacijah mednarodnih študentov¹², hkrati

12 Afričani so se združevali v Klub mednarodnega prijateljstva in še zlasti v Zvezo afriških študentov.



• Fotografiranje sogovornika Roberta Yebuaha v njegovem vinogradu pri Novem mestu. Na fotografiji so Robert Yebuah, fotograf Aleš Verbič in kustosinja Bojana Rogelj Škafar | foto: Tina Palaić, 2017

pa tudi vlogo njihovih poklicnih udejstvanj pri osebnem razvoju in pri prispevku širši družbi. Prav to, da lahko s svojimi prizadevanji soustvarjajo slovensko družbo na pozitiven način, je pomembna značilnost njihovega samorazumevanja. Sogovorniki so razmišljali tudi o vprašanju, kaj zanje pomeni dom in kaj je tisto, kar definira občutek doma, pri čemer so vsi izpostavili pomen ustvarjanja družine, ki je med drugim še trdneje vzpostavila pripadnost slovenskemu okolju. Še posebej pa so sogovorniki poudarili željo po bolj

točni in natančni, torej pravičnejši predstavitvi svoje prvotne domovine, ki je po njihovem mnenju ne samo premalo, ampak še vedno tudi stereotipno prikazana. Prav zato so se prvi pogovori običajno dotikali pretekle in sedanje družbeno-politične situacije v njihovi prvotni domovini. Poleg tega so vsi spregovorili o svojem otroštvu, odnosih s sorodniki in bolj ali manj trdnih vezeh z njimi danes.

Ko se je oblikovala skupina sodelujočih v projektu, se je izkazalo tudi, da za vsakogar v muzeju nimamo ustrezne zbirke predmetov, ki bi jo lahko komentiral. Muzej ne hrani predmetov iz Zimbabveja, predmeti iz Madagaskarja in Ugande so starejšega izvora, zbrani in podarjeni so bili muzeju pred drugo svetovno vojno, nekaj predmetov iz časa gibanja neuvrščenih muzej hrani samo iz Gane. Zato smo se odločili za skupno raziskovanje njihove dediščine, kot se kaže v njihovih osebnih predmetih. Poleg ljudi namreč potujejo tudi predmeti, z njimi se prenašajo informacije in odpira možnost za ustvarjalnost in inovativne ideje. Osebnih predmeti s seboj nosijo vanje vpisane spomine, doživetja, čustva, ki so pomembni gradniki posameznikove identitete. Predmeti so lahko posredniki vrednot in stališč, hkrati pa nam govorijo tudi o tem, česa se je po mnenju izbiralca vredno spominjati. Z izborom predmetov se nam lahko razkrije, kako posameznik razume sebe in vrednoti družbo (Žagar 2001).

Sogovornike sva prosili, da za razstavo izberejo vsak do pet osebnih predmetov, s katerimi bi muzejskemu občinstvu spregovorili o sebi. Prav zaradi njihove sporočilnosti je bil izbor predmetov svojevrsten izziv, ki me je v vsem procesu najbolj vznemirjal. Po njihovem pregledu smo se odločili, da bomo predstavili samo tiste, ki so jih sogovorniki prinesli v Slovenijo ob svojem prihodu na študij ali kasneje ob obiskih svojih prvotnih domovin. Razstavili smo triindvajset predmetov, ob katerih so pripovedovali o svojem otroštvu in odnosih s sorodniki, z njihovo pomočjo so izrazili svoje identitete, ki nastajajo na presečiščih med njihovo prvotno domovino in Slovenijo, ter z njimi predstavili svoje vrednote in ideje ter elemente svoje prvotne kulture. Krasno je bilo opazovati, kako se okoli njih prebujajo spomini in odpirajo razmisleki o sebi in drugih. Dimenzija, ki me je navdušila, je bilo umeščanje predmetov v presečišče med zasebnim in javnim ter na stičišče med tukaj in tam – nekateri predmeti namreč učinkujejo kot soustvarjalci hibridnih situacij in doživetij, stkanih iz prepleta različnih virov. Takšna je bila obleka *kente*, ki jo je kot poklon očeta najstarejšemu sinu v Slovenijo prinesel Robert Yebuah in jo oblekel na porokah svojih dveh hčera. Z obleko je poudaril svojo pripadnost prvotni domovini, s katero sta povezani tudi hčeri, hkrati pa povezal dva precej oddaljena kraja in tudi družbena konteksta v novo realnost (Palaić in Rogelj Škafar 2017a).

»Včasih sem se opredeljeval kot Zimbabvejec, po prihodu v Slovenijo pa to ni imelo več smisla. Pravzaprav sem ob prihodu v Slovenijo postal bolj Afričan, kot sem bil prej. Delno zato, ker so nas vse metali v isti koš, delno pa zato, ker sem ugotovil, da nas povezujejo skupni izzivi. Razvil sem torej svojo afriško identiteto, zaradi življenja v tem prostoru od leta 1982 do slovenske neodvisnosti sem tudi malo Jugoslovana, zagotovo pa mora biti v meni tudi nekaj Slovenca, saj v neodvisni Sloveniji živim že 26 let.«

Max Zimani, soustvarjalec razstave Afrika in Slovenija

O izbranih predmetih sogovornikov sva s soavtorico tega dela razstave več pisali na drugem mestu (Palaić in Rogelj Škafar 2017a, 2017b). Tukaj bi rada razmišljala še neko-

liko bolj o poteku sodelovanja in dilemah, s katerimi smo se med delom srečevali. Izhodišče sodelovanja je bil razmislek o medsebojnih razmerjih med kustosinjama in sodelujočimi, ki sva ga utemeljili na konceptih muzejske etike¹³ (Marstine 2011). Pri tem sva razmišljali predvsem, kako raziskati in ustvariti razstavne vsebine v sodelovanju s sogovorniki na način, da smo zanje odgovorni vsi skupaj. Sogovorniki v muzejih še vedno pogosto sodelujejo zgolj kot informatorji, kar pomeni, da kustosom predstavijo svoje razumevanje elementov dediščine, ta pa je nato obiskovalcem posredovana tako, kot jo razumejo in želijo predstaviti avtorji razstave. Mislim, da se bodo muzeji vedno bolj usmerjali od institucij, ki predstavljajo druge, k institucijam, ki tem ponujajo prostor za lastno predstavitev, soustvarjeno z muzejskimi strokovnjaki.

S tem, ko so sogovorniki vključeni v celoten proces od zasnove raziskave do izbire razstavnih vsebin, se vloga kustosa spremeni, nikakor pa se ne zmanjša. Kustos pozna zakonitosti delovanja muzeja kot institucije, seznanjen je s pravili postavitve razstave (dostopnost, razumljivost, nivoji vsebin ...), pozna pa tudi etične standarde, ki zmanjšujejo možnosti za podajanje napačnih ali diskriminirajočih informacij. O vseh teh številnih vidikih, ki se mnogokrat pokažejo šele med samim delom, je treba seznaniti sodelujoče in se z njimi pogajati, če so njihova stališča nasprotna kustosovim. Ta pristop se mi zdi pomemben, ker vzpostavlja večje zaupanje med institucijo in sodelujočimi, še bolj pa zato, ker zaradi vključevanja različnih pogledov, razmislekov in perspektiv omogoča večjo verodostojnost predstavljenega.

Najino razmišljanje, da želiva s sogovorniki sodelovati kot s sodelavci v vseh fazah projekta, niso vsi takoj in v enaki meri sprejeli. V začetku sodelovanja jih je večina menila, da sta zasnova raziskave in izbira vsebin za razstavo delo muzejskega kustosa, in se jim je zdelo nenavadno, da jih v to želiva vključiti. Kmalu pa se je pokazalo, kako pomembna je odprta izmenjava mnenj in iskanje skupnih razumevanj posameznih rezultatov raziskovanja. Zanimivo je bilo opazovati, kako smo vsi vključeni v projekt vanj prinesli ne le lastno razumevanje institucije in vloge sebe in drugih, temveč predvsem svoje pretekle izkušnje, vrednote, stališča in osebnostne lastnosti. Pri izbranem pristopu je bilo zato še bolj vidno, da ustvarjanje razstavne pripovedi ni nekaj nevtralnega. Zaradi soočanj več različnih interesov in perspektiv je bil končni izid dela bolj negotov in nepredvidljiv kot pri klasičnem pristopu.

Enega izmed pomembnih razmislekov je že kmalu po pričetku sodelovanja spodbudila zaskrbljenost sogovornika glede vpliva razstavnih vsebin na druge posameznike, ki bi lahko zaradi svoje osebne zgodovine tudi sodelovali pri projektu, in na priseljence na splošno. Skrbelo ga je, kako bo razstavna pripoved spregovorila o sodelujočih, kateri vidiki bodo izpostavljeni in kaj bo izpuščeno, ter kako bo to vplivalo na ustvarjanje podobe o priseljencih. To je bil namreč že čas, ko se je negativni diskurz o migracijah krepil; našo razstavo je tako mogoče razumeti kot intervencijo v takrat potekajoče razprave o migrantih. Ko je bila izpostavljena ta dilema, smo s sogovorniki razpravljali o tem, ali lahko izbranih pet ljudi govori o celotni skupini študentov iz časa gibanja neuvrščenih, in ugotavljali, da tako sodelujoči kot kustosinji njihove vloge nismo videli v tej luči. Tako smo se dogovorili,

13 V mislih imam predvsem skupno odgovornost za dediščino in transparentnost vseh elementov procesa sodelovanja.

da ne bodo predstavljeni kot skupina, temveč smo izpostavili nekatere skupne točke (študij, študentske organizacije, poklicna pot in vključevanje v slovensko družbo), znotraj katerih smo poudarili njihove individualne odločitve, izkušnje in refleksije. Njihovi osebni predmeti, ki so bili predstavljeni v individualiziranem kotičku za vsakega sodelujočega posebej, pa so govorili o njihovem razumevanju sebe in bližnjih ter o njihovih identitetnih temeljih.

Odločitev, da sodelujočih ne predstavimo kot skupine, je bila povezana tudi z nasprotovanjem kustosinj uporabi izraza skupina ali skupnost. Govoriti o afriški diaspori ali afriški skupnosti, ki bi jo opredeljevale neke določene lastnosti, se nama s soavtorico razstave ni zdelo ustrezno. Kar družji najine sogovornike, je to, da so njihove prvotne domovine na afriškem kontinentu, da so v Slovenijo prišli kot študenti v določenem obdobju in da so si tukaj ustvarili novo življenje. Zato smo se skupaj odločili za uporabo izraza slovenski Afričani, čeprav sami niso nasprotovali izrazu Afričani. Kljub temu meniva, da z izrazom Afričani zabrišemo heterogenost afriške celine, hkrati pa sogovornikom odvzamemo pomemben del njihove identitete, ki so jo poudarili – dimenzijo slovenskosti.

»Tudi če si integriran, ne smeš pozabiti svoje identitete. In ne morem reči, da sem kaj drugega kot Afričan. Rojen sem bil kot Afričan, sem Afričan. Sem Slovenec po izbiri.«

Peter Bossman, soustvarjalec razstave Afrika in Slovenija

Sodelovanje v tem projektu me je spodbudilo k razmisleku, kakšne so obstoječe možnosti za večplastno obravnavo zastavljenih vprašanj, ki so se dotikala spominjanja, doživljanja, razumevanja sebe in izražanja svojih občutkov pripadnosti s pomočjo razstave kot komunikacijskega orodja. Kako kompleksno lahko kustosi z razstavo predstavimo drobce življenjskih zgodb ljudi? Koliko sporočil doseže obiskovalce? Ugotavljala sem, da bi želela preizkusiti drug medij in ob tem rezultate našega dela še dopolniti. Ideja za filmsko predstavitev teh zgodb je vzniknila v pogovoru z vsestranskim ustvarjalcem Alešem Verbičem, ki ga je obravnavana tematika med fotografiranjem sogovornikov za razstavo navdušila. Predlagal je, da bi skupaj z Radiotelevizijo Slovenija pripravili dokumentarni film, kar so tako v SEM-u kot na RTV z navdušenjem podprli. Dokumentarni film z naslovom *Slovenec po izbiri* je tako režiral prav on, sama pa sem pri projektu sodelovala kot scenaristka. Soavtorica razstave Bojana Rogelj Škafar je bila strokovna sodelavka projekta.

Moja naloga je bila pregledati in izbrati arhivsko gradivo, ki ga hrani arhiv RTV, ter ga smiselno umestiti v film. Z vsakim od sogovornikov sem opravila več pogovorov ter na podlagi sporočilnosti, ki se je razgrnila pred mano ob vseh njihovih pripovedih, oblikovala vsebino in sosedje tem filma. O izbranih temah smo se pred pričetkom snemanja ponovno pogovorili. To je bilo izjemno pomembno, saj smo film z osmimi sogovorniki na štirih lokacijah (Ljubljana, Murska Sobota, Vršič, Novo mesto) posneli v devetih dneh. Med snemanjem sem vodila pogovore s sogovorniki, prisotna pa sem bila tudi pri montaži filma. Na televiziji bo film na ogled predvidoma jeseni 2019.

Dokumentarni film sem razumela kot priložnost, da zgodbo tujih študentov iz obdobja gibanja neuvrščenih predstavimo bolj celostno. K temu sem stremela z izbiro sodelujočih, saj sem poskusila k sodelovanju pritegniti nekdanje študente z vseh kontinentov. Poleg Maxa Zimanija, Richarda Sendija in Roberta Yebuaha, ki so sodelovali že pri razstavi, v filmu nastopajo Aswin Shrestha, častni generalni konzul Nepala, Arkan Al Nawas,



• Snemanje pripovedi Petra Bossmanna o njegovih osebnih predmetih, ki jih je izbral za razstavo | foto: Tina Palaić, 2017

krajinski arhitekt in slikar iz Iraka, Hamed Mazouzi, upokojeni prostorski načrtovalec iz Alžirije, Simon Tecco, sociolog iz Čila, in Koki Veber, podjetnica iz Indije. Spolni neuravnoteženosti se tudi tokrat nismo uspeli izogniti. Žensk, ki bi ostale v Sloveniji iz časa socialistične Jugoslavije, je malo. Med tremi povabljenimi, s katerimi sem uspela vzpostaviti stik, se je za sodelovanje odločila le ena.

Če je bil poudarek razstave na osebnih predmetih, ki so razkrili njihove spomine, doživetja, izkušnje, občutke pripadnosti, vrednote in stališča, so v dokumentarnem filmu o

tem pripovedovali sami sogovorniki. Tudi na razstavi so obiskovalci lahko videli kratke videe, s katerimi smo ob ravnanju z izbranimi predmeti poudarili odnos vsakega sogovornika do njih. Individualno predstavitev predmetov so spremljale zgodbe sogovornikov, ki so jih obiskovalci lahko prebrali na eni izmed sten v razstavnih prostorih. V dokumentarnem filmu pa so s svojimi pripovedmi, ki zarisujejo lok od prihoda v nekdanjo Jugoslavijo pa vse do njihovega sedanjega razumevanja sebe in njihovega odnosa do prvotne in sedanje domovine, sogovorniki še bolj poudarili dimenzije doživljanja, čustvovanja in spominjanja. Film prikaže izzive, s katerimi so se na tej poti morali soočiti, ter osvetli njihove življenjske odločitve, ki so jih oblikovale v osebnosti, kot so danes.

Del razstave *Afrika in Slovenija: preplet ljudi in predmetov* pa je leta 2019 zaživel povsem novo življenje v Muzeju novejših zgodovine Celje. Kustosa tamkajšnjega muzeja Sebastjana Webra je koncept povezave življenjske zgodbe z osebnim predmetom prepričal, da se je podobnega projekta lotil sam in k sodelovanju povabil priseljenca v mesto Celje. Razstavo je razdelil na tri dele. V prvem, poimenovanem Čutim Slovenijo, so bile predstavljene zgodbe in osebni predmeti slovenskih Afričanov, v drugem delu z naslovom Čutim Celje pa zgodbe in osebni predmeti priseljencev v to mesto. Na ta način je razstava dobila lokalni značaj, v zadnjem delu razstave, ki je nosil naslov Še vedno čutim Celje, pa se je usmerila na globalno raven. V tem delu je kustos namreč razstavil razglednice Celjank in Celjanov, ki so se v zadnjem obdobju v iskanju drugačnega, morda tudi boljšega življenja odselili v tujino. Tako je poudaril, da so tudi Slovenci v kakšni drugi državi migranti in da ima vsak pravico do boljšega, varnejšega in bolj čistega sveta.

SEM že več let v svojih dejavnostih poudarja sodelovanje z nosilci dediščine, ki v tem procesu prevzemajo različne vloge. Sodelovanje, kot sem ga opisala, je bilo na področju raziskovanja in predstavljanja zunajevropskih zbirk v SEM-u novost, ki pa glede na sodobne smernice v muzeologiji postaja imperativ. O ljudeh, ki so bili včasih daleč in razstav predmetov, zbranih v njihovih skupnostih, niso mogli videti, preprosto ne bo več mogoče govoriti, ne da bi bili ti vključeni v soustvarjanje dediščinskih pripovedi. Ne samo, da so nosilci te dediščine tukaj, med nami, tudi svetovni splet je omogočil povezovanje strokovnjakov in drugih zainteresiranih posameznikov ali skupin, ki se lahko združijo v dediščinsko skupnost na podlagi interesa za ohranjanje in preučevanje določene dediščine. Soustvarjanje znanja z raziskovalci z vsega sveta lahko pomembno prispeva k poglobljenemu razumevanju zunajevropskih zbirk in njihovi pričevalnosti o kulturah, iz katerih zbirke prihajajo. To spoznanje nas usmerja k pomenu raziskovanja sodobnejših tematik v muzejih in k možnostim sodelovanja v diskusijah o aktualnih problemih, kot so vprašanje migracij, podnebne spremembe in vprašanje ekonomske ter socialne enakosti. Tako je smiselno zbrane predmete na novo ovrednotiti tudi v luči teh tem in s tovrstno obravnavo prispevati k odgovorom na vprašanja, ki zadevajo ne le lokalno, temveč kar globalno skupnost. V tem smislu razumem tudi prizadevanja pri sodelovanju s slovenskimi Afričani, saj razstavo in obrazstavno dejavnost, prav tako pa tudi dokumentarni film in razstavo v Celju vidim kot pomembno intervencijo v potekajoče diskusije o migracijah, raznolikih identifikacijah priseljencev ter izzivih njihove integracije v novo okolje.

Literatura

- Baskar, Bojan: *Rasizem, neorasizem, antirasizem: dvojni esej o tranzitivnosti navidezno protislovnih pojmov*. Časopis za kritiko znanosti, l. 32, št. 217/218, 2004, 126–149.
- Baskar, Bojan: *Nacionalna identiteta kot imperialna zapuščina: uvod v slovensko etnomitologijo*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.
- Brumen, Borut in Nikolai Jeffs: *Afrike*. (Časopis za kritiko znanosti.) Ur. Borut Brumen in Nikolai Jeffs. Ljubljana, Študentska založba, 2001, v–xxvii.
- Césaire, Aimé: *Razprava o kolonializmu*. Ljubljana, Založba /*cf, 2009.
- Čeplak Mencin, Ralf, Mojca Terčelj in Marko Frelih: *Odsevi daljnih svetov*. Med naravo in kulturo: vodnik po stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja. Ur. Nena Židov. Ljubljana, Slovenski etnografski muzej, 2008, 145–180.
- Fanon, Frantz: *V suženjstvo zakleti: (upor prekletih)*. Ljubljana, Založba /*cf, 2010 [1961].
- Frelih, Marko in Anja Koren: *Odmevi Afrike: Družba sv. Petra Klaverja za afriške misijone in njeno delovanje v Ljubljani v prvi polovici 20. stoletja*. Stična, Muzej krščanstva na Slovenskem, 2016.
- Jakovina, Tvrtko: *Treća strana hladnog rata*. Zaprešič: Fraktura, 2011.
- Khatib, Lamberger Maja: *Arabski klub v Sloveniji: prostor redefiniranja družbenih identifikacij*. Neobjavljena doktorska disertacija. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2010.
- Marstine, Janet: *The Contingent Nature of the New Museum Ethics*. The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum. Ur. Janet Marstine. Abingdon in New York, Routledge, 2011, 3–25.
- Modest, Wayne in Anouk de Koning: *Anxious Politics in the European City: an introduction*. Patterns of Prejudice, l. 50, št. 2, 2016, 97–108.
- Palaić, Tina in Bojana Rogelj Škafar: *Slovenski Afričani: o njihovih osebnih predmetih v prepletu identitet*. Etnolog, l. 27, št. 78, 2017a, 39–63.
- Palaić, Tina in Bojana Rogelj Škafar: *Slovenski Afričani: o njihovih predmetih v prepletu identitet*. Afrika in Slovenija: preplet ljudi in predmetov. Ur. Bojana Rogelj Škafar. Ljubljana, Slovenski etnografski muzej, 2017b, 24–47.
- Palaić, Tina in Bojana Rogelj Škafar: *Shared Authority Matters: Collaboration with Heritage Bearers with Migrant Background*. Ur. Wayne Modest, Nicholas Thomas, Doris Prlič in Claudia Augustat. Leiden, Sidestone Press, 2019, 137–150.
- Prashad, Vijay: *The darker nations: a people's history of the Third World*. New York in London, New Press, 2007.
- Rubinstein, Alvin Z.: *Yugoslavia and the nonaligned world*. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Terčelj, Marija Mojca: *Baragova zbirka in njen pomen za neevropsko etnologijo v Slovenskem*. Etnolog l. 8, 1998, 267–283.
- Žagar, Janja: *Spominski predmeti in spomini*. Etnolog, l. 11, št. 62, 2001, 289–294.

Povzetek

Civilna družba v zadnjih nekaj desetletjih sooča etnografske muzeje širom po Evropi s številnimi kritikami, kar muzejske delavce spodbuja k iskanju novih poti pri raziskovanju in predstavljanju dediščine neevropskih ljudstev. Slovenski etnografski muzej se od evropskih etnografskih muzejev razlikuje, a prav zaradi njegovega poslanstva, ki poleg predstavljanja slovenskih vključuje tudi interpretacijo zunajevropskih muzejskih zbirk, razmislek o ustrežnejših muzejskih praksah, povezanih s predstavljanjem neevropskih ljudstev, vedno bolj stopa v ospredje. Temu so se v muzeju še zlasti posvetili v okviru mednarodnega projekta SWICH, ko so pri raziskovanju njihove osebne dediščine sodelovali s tistimi posamezniki, ki so v času gibanja neuvrščenih, ki je predstavljalo pomembno usmeritev zunanje politike SFRJ, prišli študirat, si v Sloveniji ustvarili družino in različne poklicne poti. Avtorica predstavi pomisleke in dileme, s katerimi so se soočili pri sodelovanju, ter poudari skupno odgovornost za raziskovanje in predstavljanje te dediščine. Hkrati predstavi tudi nadaljnja prizadevanja, ki omenjeni pristop ter vsebinsko zastavitev še dodatno poglobljajo.

Summary

In the last few decades, ethnographic museums across Europe have been facing numerous criticism from civil society, prompting museum workers to seek new ways of researching and presenting the heritage of non-European peoples. The Slovene Ethnographic Museum differs from other European museums, but precisely because of its mission, which in addition to presenting Slovene museum collections also includes the interpretation of museum collections from outside Europe, consideration of more suitable museum practices connected with the presentation of non-European peoples is coming increasingly to the fore. This has been given particular attention in the framework of the SWICH international project, in which they worked with individuals who came to Slovenia to study during the time of the non-aligned movement, which was an important guiding principle of the foreign policy of the SFRY, and who then had families and pursued various career paths in Slovenia, on researching their personal heritages. The author presents some concerns and dilemmas they faced in the collaboration and emphasizes the shared responsibility for researching and presenting this heritage. She also describes efforts to further deepen the approach mentioned and its content.

Ključne besede

etnografski muzeji, sodelovanje z nosilci dediščine, skupna odgovornost, identitete

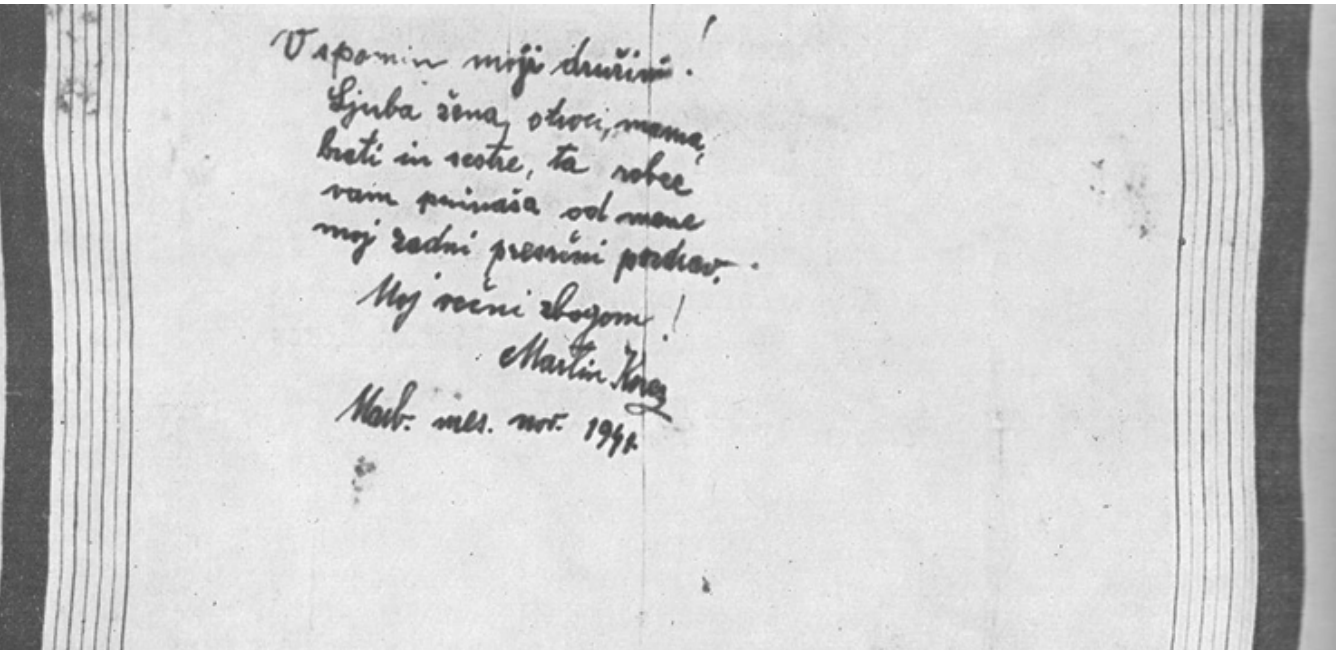
Key words

ethnographic museums, collaboration with heritage bearers, shared authority, identities

Pismo Martinu

Uroš Dokl

Muzeji zbirajo in hranijo spomine, da bi jih ohranili, preučevali ter izobraževali in vzgajali generacije, ki sledijo. Zaveza k izobraževanju in vzgoji pa narekuje odzivnost in prilagojenost muzejev, ki želijo zamejiti ponovitev človeku škodljivih praks, ki so jih popisali v svojih zbirkah. Družba, ki je doživljala spremembe skozi različna zgodovinska obdobja, in njena zapuščina je permanenten vir muzejskih zbirk, ki oblikujejo in narekujejo vsebino muzejev.



V spomin moji družini!
Ljuba žena, oči, mama,
brati in sestre, ta roba
vam pripada od mene
moj redni presilni podpis.
Moj ročni zbiran!
Martin Kores
Maribor, mes. nov. 1941

• Poslovilno pismo Martina Koresa, ki ga hrani Muzej narodne osvoboditve Maribor

Pismo

Dragi Martin,

v muzeju je poletje. Hodniki so tišji, razstave se zdi, da počivajo, sodelavci hodijo po hodnikih mirneje, njihovi koraki so skoraj neslišni. Opazujem, kako spokojno diha hiša. Vsak dela svoje, nekje na pol v tišini. Navidezno delovno zatišje nam ustreza. V miru razmišljamo in tuhtamo o novih podvigih. Še Zlatko, naš hišnik, neutrudljivi steber vsem nam, ki z idejami ustvarjamo vsebino muzeja, hodi. To je novo. Ponavadi teče.

Zunaj julijska pripekajoča vročina. Za razbeljenimi stenami Scherbaumove vile,¹ kjer domujemo, pa hlad in zgodbe našega mesta. Sleherni trenutek so tukaj in šepetajo svoj dolg, da ne bi pozabili. Pretežke so, da bi jih pozabili in ponovno zdrsnili ter doživljali deja vu pekla. Vse pogosteje se vračam na stalno razstavo sam. Danes ponovno sedim pred eno

¹ Vilo je dal v letih 1894–1896 zgraditi mariborski podjetnik Gustav Scherbaum. Z bratom Karlom sta od 1880 do 1901 pomagala voditi podjetje, ki ga je ustanovil njun oče, Karl Scherbaum. Prvi mariborski parni mlin s pekarno in slaščičarno je bil tako uspešen, da si je Gustav dal postaviti razkošno vilo, v kateri je živel do svoje smrti 1910. Med prvo svetovno vojno je vilo Scherbaum zasedlo avstro-ogrsko vrhovno poveljstvo jugozahodne fronte, po vojni pa je v njej imela sedež mariborska oblast. Od leta 1958 v njej domuje Muzej narodne osvoboditve Maribor (Sapač 2013, 86–88).

izmed vitrin razstave *PST!*,² do katere mi je najtežje stopiti. Kliče me. Težko rečem, da mi je najljubša. Pravzaprav bi raje, da je sploh ne bi bilo. A vendar se največkrat ustavim prav ob njej. V njej je položenih le nekaj predmetov. Vsi so obremenjeni s težo smrti. Vsi iz mariborskega zavora. Z vsakim vodstvom je razstava za odtenek drugačna, usode vse bolj žive in znane podrobnosti iz življenja mnogih junakov meglijo časovno oddaljenost. Zdi se, da ste padli včeraj.

V vitrini je majhen, kot igralna karta velik kos lesa. Vanj so se med streljanjem talcev v mariborskih zavorih zagostdili izstreljeni naboji strelskega voda. Da, prav tistega, ki ti je namenil smrt. Zraven je ključ moškega oddelka mariborskih zavorov, ki si ga je dala mimo vseh svojih nadrejenih narediti izjemna Mici Štamparjeva³ (Ostrovška 2 1981, 371). V tvojem času je bila paznica v prav tistem mariborskem zavoru, kjer si dočakal svoj konec. Znano je, da je kljub nemški uniformi, ki jo je nosila, tvegala svoje življenje in pomagala zaprtim Mariborčanom in Mariborčankam ohranjati stik z najbližjimi v zadnjih dneh, preden so uzrli cevi tistega strelskega voda. Ni bila edina. Nekoliko višje je pletena torbica mlade skojevke Slave Klavore.⁴ Na razstavi je njena fotografija, na kateri nas počasti s širokim nasmehom. Tako srečna je videti. Poznal si jo. Tudi Mici jo je. Pospremila jo je še zadnjič iz celice na dvorišče istega zavora, kjer je obležala ustreljena kot talka dobra dva meseca pred teboj. Nekje sem prebral, da je mlada Slava premogla toliko poguma, da je odklonila prevezo čez oči, ko je stala pred strelskim vodom. V krilu, z rokami v žepih svetlega plašča je zrla v oči svojim krvnikom. Štamparjeva se v svojih zapisih spominja, kako si je Slava obrisala ramo, ko se je po nesreči dotaknil nek uslužbenec Gestapa.⁵ Nekoliko nižje je tvoje pismo spoštovani Martin. Da, družina ga je prejela. Prejeli so tvoje zadnje slovo. Kako simbolično. Na robec si ga spisal. V slovo svojim. Med poletno tišino tvoje vrstice ne zadenejo nič manj kot med letom. Kako brezčasna je lahko človekova stiska. Zmeraj se nas dotakne. Ni spregledano, ne pozabljeno. Pravzaprav se prav ob tvojem robcu ustavi kar največ obiskovalcev. Pred časom sta ga obiskala tvoja pravnuka. Videla sta ga prvič. Niso pozabili nate. Ne na Darinka.

Dragi Martin, ali ti delam krivico, ko berem tvoje pismo v tišini, ki ti jo naklonijo mladi, ki se ustavijo ob tvojem robcu? Morda bi bilo bolje, da ga prebere vsak, ki to želi, sam pri sebi. Ne vem. Ampak zdi se mi, da ga moram kdaj pa kdaj počastiti z glasnim branjem. Veš, Martin, časi so danes drugačni. Po svoje pa je marsikaj ostalo povsem enako. Hitimo. Danes predvsem hitimo. Eden izmed absurdov današnjega časa je ta, da predvsem bolj hitimo in veliko več zamujamo. Zamujamo majhne velike trenutke, ker se nam tako prekleto mudi. Ljudje so tudi po tej tvoji vojni, ki ti je vzela življenje, ostali isti. Puške niso utihnile.

2 Razstava prikazuje grozote, ki so se v Mariboru in njegovi okolici dogajale v času 2. svetovne vojne. V zadnjih letih pred vojno je bil Maribor izpostavljen načrtnemu ponemčevanju, ki ga je izvajala nacistično usmerjena nemška manjšina organizirana v Švabsko-nemški kulturni zvezi (Kulturbund).

3 Marija Štampar je bila zunanja sodelavka OF, ki je pomagala vzdrževati stike med zaporniki in njihovimi družinami, dostavljala je propagandni material, zdravila in hrano. V svojem poslovnem pismu ji je svoje zaupanje in hvaležnost izkazal tudi Martin Konšak (Žnidarič 1997, 230, 252–253).

4 Slava Klavora je v začetku vojne prevzela vodstvo skojevske organizacije in jo vodila vse do svoje aretacije 7. avgusta 1941. Aretili so jo skupaj s sekretarjem Pokrajinskega komiteja KPS za severno Slovenijo Slavkom Šlandrom na eni izmed 60 ilegalnih postojank narodno zavednih aktivistov OF (Žnidarič 1997, 183–185).

5 V Mariboru so talce prvič streljali 24. in 25. avgusta 1941. Ustreljenih je bilo 13 pripadnikov narodnoosvobodilnega gibanja. Med njimi je bila ob Šlandru tudi Slava Klavora (Ostrovška 1 1988, 199–200).

Bombe niso prenehale deževati. Odkar si obmolnil za zidovi mariborskega zapora tistega nesrečnega decembra 1941,⁶ so vojne na sporedu vsak dan. Sedaj pred strelski vod postavljajo trpeče duše nekje v Siriji, Iraku, Somaliji, Sudanu, Afganistanu, Nigeriji, Mehiki, Maliju in še bi lahko našteval. Otroci poprijemajo za orožje. Streljajo. Svet je bolj prestrašen kot kadarkoli prej. Ničesar se nismo naučili. Raje zapiramo vrata in svobodo omejujemo. Sebi in drugim. Vidiš, še en absurd nove dobe. Svobodni smo le, če poznamo svoje meje. Vojna ni rešila ničesar. Nasprotno. Ideološki razkol je samo še poglobila. Danes ga ponovno občutimo. Zarezal se je tudi med mlade, ki vse težje sledijo etiki in srčnosti, medtem ko je sovražni govor na meniju najvišjih političnih avtoritet. Po vojni je Maribor, v katerem si v svojem stanovanju imel postojanko osvobodilnega gibanja, postal del nove države.⁷ Jugoslavija so ji rekli. Tokrat kot Socialistična federativna republika Jugoslavija. Hitler je bil premagan. Ampak danes ga nekateri ponovno slavijo. Predvsem njegov odnos do raznarodovalne politike. Danes se po svetu ponovno zbirajo številni in korakajo z dvignjeno desnico. Tudi Slovenci. Mnogi niso nikoli slišali zate ali mnoge talce, ki so padli po krivici. Tudi Jugoslavija je leta 1991 razpadla in klavrno zaključila idejo bratstva s krvavo vojno. Več let morije, genocida in etničnih čistk je prav po tvoji vojni ponovno zjedkalo idejo miru. Tudi nova država, ki pestuje zanamce tvoje generacije, je doživela vojni veter, ki je sunkovito butnil ob trdožive Slovence. Ampak smo se uprli. To nam gre. Radi se upiramo. Včasih upravičeno, skoraj vedno nepremišljeno in prenačljeno, a vendar se. Cankarjansko si pišemo sodbo sami.

Slednje me kot muzealca postavlja pred neizbežen izziv. Kako lahko s tem, kar je ostalo od vaših zgodb, pričevanj in usod, pomagam razumeti nujnost spoštovanja in nedotakljivosti človeškega življenja. Ali imamo v muzejih dovolj vetra v jadrih, da prepričamo mlade, da se z orožjem, jezo in nasiljem ne hodi po mir? Ali lahko s kolegi kustosi pristopimo in poizkusimo skleniti krog zavezništva v ideji, da skupaj vzgajamo mlade v bolj strpne, učene, razgledane in radovedne Slovenke in Slovence. Sprašujem se, kaj bo polno, izpopolnjujoče, inovativno in vsekakor naporno leto, ki je za nami, prineslo v jeseni. Jesen pokaže, kako uspešni smo bili čez leto. Takrat se vse povrne. Stari obiskovalci se vrnejo k preverjenemu, novi sledijo odmevom, ki so ostali po uspešnem letu. Muzejska vrata so na široko odprta in zmeraj smo pripravljene na nove predloge, izzive, ideje in vizije.

In tvoje pismo pomaga, spoštovani Martin. Brez njega ne bi mogel uresničiti pred časom ustavnovljenega programa *Muzeja za mir*, na katerega smo še posebej ponosni. Ko sem ga snoval, sem navdih jemal v tvojih vrsticah. Želeli smo opozoriti na nasilje, zavito v debel plašč kratenih človekovih pravic. Slednje se vse bolj sprejema kot nekaj vsakdanjega. To me sili h kreiranju novih idej, kako zamejiti posledice vseh oblik nasilja in nestrpnosti. Čeprav, mislim, da bi že samo tvoje vrstice, ki si nam jih zapustil na robcu, preprosto morale biti dovolj, da dostojanstvu ne obrnemo hrbta. Pa niso, Martin. Žal niso.

⁶ Martin Kores je bil ustreljen na dvorišču sodnih zaporov v Mariboru 27. decembra 1941 ob treh popoldan (Ostrovška 1 1988, 292–293).

⁷ Martin Kores, kršćanski socialist, zaposlen kot strojnik na uradu za socialno zavarovanje je bil član Pokrajinskega odbora OF za severno Slovenijo. V njegovem stanovanju je bila v začetku okupacije ena najpomembnejših postojank v mestu (Žnidarič 1997, 203). Ob aretaciji se je zanj zavzel tudi Edward Tscheligi, ravnatelj urada za socialno zavarovanje, sicer član NSDAP. Orožje, ki ga je kot strojnik popravljaj in so ga našli pri Koresu, je bilo premočan obremenilen dokaz (Ostrovška 3, 1981, 132).

Tvoje pismo ni edino. V muzeju jih hranimo več kot sto. Preveč.⁸ Bil si v mestu, ko je Kulturbund⁹ v Mariboru prevzel civilno oblast še pred uradno vzpostavitvijo nemške civilne oblasti. Zastrašujoče svarilo protestantskega pastora Johanna Barona,¹⁰ da bodo »za vsakega ubitega Nemca ustrelili deset Slovencev« (Ferlež 2012, 80), je med meščani vzbujalo strah in grozo. Ob ponemčevalnih in raznarodovalnih ukrepih so sprožali paniko. Odpor je bil edini logičen odziv. Med prvimi, ki so se odzvali, si bil prav ti s svojimi somišljeniki. Ponudil si stanovanje in zatočišče preganjanim¹¹. Zato jih je tvoja smrt zelo prizadela. S teboj je obmolnilo nekaj upanja. Nacisti so s svojimi aretacijami nadaljevali. Žal so nasilno ločili več kot 600 otrok od mater, jih rasno pregledali in jih iz Celja odpeljali najprej v otroško zbirno taborišče Frohnleiten pri Gradcu, od tam pa septembra 1942 v mladinska taborišča po Nemčiji. Najmlajše otroke z najboljšo rasno oceno so odpeljali v domove Lebensborna. Posvojile so jih lahko nemške družine. Žal mi je Martin, vendar tvojo družino je kmalu po tvoji tragični smrti zadela še ena nepredstavljiva izguba. Po tvojem zadnjem srečanju s sinom Darinkom v zaporih na dan tvoje smrti, so ga izpustili iz zapore in kmalu mobilizirali v nemško vojsko. Žal mi je Martin, a tudi Darinko je padel nekje na ruski fronti. Bil je marec 1942 (Ostrovška 1 1988, 293–294). Morija se je končala nekje v letu 1945 vendar so tudi po kapitulaciji padale glave. Tokrat so bile karte obrnjene. Gozdovi, rudniki, odpadne jame, kanali, jarki so jih prepolni. V svetu živih je vse več prostora za mrtve.

Muzejski izzivi - včeraj je jutri

Danes muzej s svojimi zbirkami in razstavami omogoča poglobljanje v zgodovino in kritično ovrednotenje posameznih družbenih dogodkov, kar je pomemben korak v razmisleku, h kakšni družbi stremimo. Pogled v preteklost je tudi zaradi muzejev zmeraj mogoč. Pogled v prihodnost je soodvisen od tega, kako do preteklost pristopamo, jo interpretiramo in podajamo generacijam, ki prihajajo. Pri slednjem se muzejske pedagoške službe med seboj zelo razlikujejo. Zlasti, kadar se muzejske vsebine prepletajo s poglavji iz človeške zgodovine nasilja in človeku sovražnih praks, v katerih bi morali iskati modrost in nego-

8 Prva streljanje v mariborskih sodnih zaporih je bilo 24. in 25. avgusta 1941. Ustreljenih je bilo 13 pripadnikov narodnoosvobodilnega gibanja. Med 30. julijem 1941, pa do zadnjega objavljenega streljanja 3. aprila 1945 je bilo na slovenskem Štajerskem ustreljenih 66 skupin talcev, eno skupino pa so obesili. Usmrčenih je bilo 1.590 ljudi, med njimi 1.508 moških in 82 žensk. Ženske so streljali le v prvih dveh letih vojne, od leta 1943 pa so jih pošiljali v koncentracijska taborišča.

9 Nemška kulturna zveza

10 Kljub temu je prav pastor Johan Baron kmalu po začetku vojne bil med prvimi, ki so dojeli, da so apetiti Tretjega rajha veliko večji in presegajo zgolj ozemeljsko priključitev Štajerske. Ob grobem ravnanju oblasti do Slovencev je skupaj z znanim mariborskim pivovarjem Franzem Tscheligijem na sedež NSDAP v Berlinu poslal pismo, v katerem je izrazil svoje razočaranje. Zaradi opazke in protesta je izgubil iz političnega življenja (Ferlež 2012, 80).

11 Pri njem je nekaj časa bivala mlada mamica in ilegalka Kovačeva Mimi, ki jo je Kores vzel pod streho, saj z dober mesec starim dojenčkom ni imela kam. Sčasoma je postalo prenevarno tudi zanjo, saj so v Koresovem stanovanju potekala prva srečanja osvobodilnega gibanja (Ostrovška 1988, 137).

vati kritičen odnos do vseh oblik nasilja. K temu muzeje zavezuje tudi (še) veljavna dopolnjena definicija muzeja, ki muzejem nalaga, da za zbiranjem in preučevanjem deluje tudi na področju vzgoje (Hudales 2008, 12). Slednje je še posebej pomembno pri zagotavljanju etičnih standardov v prihodnosti (Bovlan 1998, 5)

Kar se je zgodilo v preteklosti in generacijam pred nami, je zaradi svoje časovne odročnosti oddaljeno od zavedanja, da se podobni dogodki lahko ponovijo, če se že ne ponavljajo v nekoliko drugačni preobleki tudi danes. Nekateri daleč od našega okolja, nekateri na pragu našega vsakdana. Mislim, da lahko muzeji s svojimi zbirkami, ki utelešajo posamezna obdobja in zgodovinske dogodke, služijo kot izhodišče za preučevanje slabih praks, ki so človeštvo pripeljale do skrajnih meja človeških etičnih norm. Kot odgovor na opaženo smo v muzeju Narodne osvoboditve Maribor zasnovali omenjeni program *Muzej za mir*, v katerega vključujemo znanja, ki pregovorno ne sodijo v ožje polje muzeologije. Vendar nas potrebe obiskovalcev, družbena odgovornost, ki jo čutimo, ter izzivi iz okolja vzpodbujajo k razmišljanju zunaj ustaljenih okvirjev. Muzej je ogledalo družbe v nekem času in prostoru. Opredeljujemo ga kot ustanovo, ki je v službi družbe in njenega razvoja (Mensch 2011).

Vendar se mi dozdeva, da lahko naš muzej, ki ga instinktivno ljudje povežejo prej s preteklostjo kot s prihodnostjo, uživa privilegij ambivalentne vloge. Nenehno poseganje v preteklost, da bi hranili in popisovali, je dodobra uveljavljena vloga muzeja. Vendar muzeji zmorejo še veliko več. S pravim zanosom in uvidom lahko posežejo v oblikovanje aktivne družbe in sooblikujejo kritično dojetje družbenih procesov tudi v prihodnje. Ambivalentna vloga muzeja je izražena takrat, kadar se aktivno telo muzeja prične resno lotevati aktivne vzgoje svojih obiskovalcev, pri čemer črpa neposredno iz virov za razjasnitev in razumevanje ponavljajočih se vzorcev negativnih praks. K družbeni vzgoji ga vzpodbuja tudi Icomov kodeks poklicne etike (ICOM 2005). Seveda vse v obsegu svojih zmožnosti, sredstev in zbirk, ki jih hrani. Legitimnost vzgoje obiskovalcev in družbe izhaja iz opazovanja družbenih procesov, ki jih javnost prepozna kot škodljive za človeka in njegov dobrobit. Muzeji s svojimi zbirkami predmetov in zgodb beležijo tudi ponavljajoče se družbene vzorce, ki so se v preteklosti pokazali kot generatorji izključujočih praks, nerazumevanja, konfliktov in nasilnih akcij ter posledičnih reakcij.

Od akcije do reakcije

Negotova prihodnost in naelektreno ozračje od posameznika vse glasneje zahteva, da se opredeli v odnosu do »drugačnih in drugih«. Ob siceršnjih izrazih strpnosti in humanosti, ki so se izkazali v obliki pomoči, razumevanja in strpnosti do sočloveka, smo vse pogosteje priča tudi nestrpnim reakcijam, ki so se ogrnjene v plašč strahov pred imaginarnim »drugim« izrazile v sovražnem govoru, rasizmu in družbenim akcijam zoper begunce. Grobo posploševanje in podpihovanje strahu pred tujcem je razdvojilo javnost. Ker je folklor strahu pod pretvezo patriotizma zajela tudi mlajše generacije obiskovalcev muzejev in obče, je bilo zgolj zapisovanje in opazovanje dogodkov premalo. Številna vprašanja, ki smo se jih v muzeju lotili ob aktualnih dogodkih, so pod vprašaj postavila tudi odnos obi-

skovalcev do posameznih tem 20. stoletja. Medtem ko obiskovalcem ponujamo razlago in uvid v dogodke, ki jih je npr. podpihoval nacionalizem v preobleki nacionalsocializma, se zunaj zidov muzeja dogajajo zelo podobni procesi, ki spominjaljo na nevarno ideološko družbeno podlago pred začetkom 2. svetovne vojne in med vojno samo. V vsakdanji praksi se je nemalokrat izkazalo, da lahko nacionalizem s svojo negativno vlogo le razdiralno vpliva na družbo in diskriminira državljane drugih narodnosti. Politični voditelji in mnogi avtorji so v njem videli demagoško motivacijsko silo, ki vodi k zmagi političnih oportunistov. Država v praksi pomeni multinacionalno skupnost, kjer nacionalizem pomeni lojalnost državi in etničnost, pluralizem pa lojalnost narodu in zato ne preseneča dejstvo, da narava nacionalizma ostaja konfuzna in v osnovi neprepoznavna in nevarna (Connor 1993). Na razstavi *PST*, ki osvetljuje obdobje nacistične okupacije Maribora, se posvečamo seznanjanju s sistematično kršenimi človekovimi pravicami v času vojne (interniranci, ukradeni otroci, talci, izgnanci, poveljni poboji, civilne žrtve, antisemitizem itn.) in premisleku o njihovem ohranjanju. Na vodstvih po razstavi z mlajšimi obiskovalci je bilo težko ostali izoliran v zgolj omenjenem obdobju, ne da bi ob tem aktualizirali pretekle procese in ponudili vzgojni moment. Zaradi slednjega smo med nekaterimi mlajšimi obiskovalci lahko zaznali obsojanje in kritičen odnos do omenjenih preteklih dogodkov na eni strani ter močno nasprotujoča si mnenja do aktualnih družbenih stisk, ki so zadevale ljudi drugačnega etničnega porekla, veroizpovedi, spolne orientacije itn. Odnos do podobnih družbenih procesov se je v procesu aktualizacije spremenil. Kritičen odnos do kršenja človekovih pravic je ostal pri nekaterih učencih in dijakih omejen le na dogodke, kjer so se lahko poistovetili z žrtvami kršitev in nečloveških ravnanj na podlagi narodne pripadnosti. Kot odziv muzeja na zaznana stališča nekaterih mlajših obiskovalcev smo oblikovali omenjeni program tako, da bi pokrival čim širšo populacijo in ji približal razmislek o posameznih temah (sodelovanje, enakost, stereotipi, predsodki, oblike nasilja, narodna superiornost, rasizem, homofobija itn.).

Izzivi prakse

V skladu s priporočili učnih načrtov za osnovne in srednje šole pri predmetih Družba, Državljska kultura, Filozofija za otroke, Zgodovina, Sociologija smo zasnovali aktivnosti za strpnejše sobivanje, vzpodbujanje nenasilnih akcij in reakcij ter kritično presojo, ki temelji na razumevanju in spoštovanju sočloveka ne glede na njegovo poreklo, raso, veroizpoved ali spolno orientacijo. Aktivnosti v sklopu programa smo vezali na izkušnjo, ki jo lahko ponudijo muzejski predmeti in zgodbe, ki jih učencem in dijaku ponuja lokalno okolje. V praktikumu uporabljamo družabne igre, s katerimi dokazujemo in primerjamo teoretične usmeritve za bolj kvalitetno sobivanje. Nenasilna in medkulturna vzgoja ne zaživi le na ravni posameznika oz. posameznic. Terja delovanje na osebni in kolektivni ravni. Zato so družabne igre dobra izbira za spodbujanje in doseganje praktičnih razsežnosti vzgoje in konkretnih spoznanj (Brender 2006). Pri izvajanju vsebin, ki krepijo strpno in nenasilno komunikacijo v pedagoškem procesu krovnega programa *Muzej za mir* uporabljamo tudi izhodiščne metode Johana Galtunga, norveškega sociologa, ki strukturo

konflikta predstavi v trikotniku nasilja. Galtungova formula za resolucijo konflikta temelji na razumevanju vsebine konflikta, ki jo Galtung predstavi v preprosti enačbi, po kateri je konflikt sestavljen iz protislovja, odnosa in vedenja. Predlaga, da se za uspešno razrešitev konflikta enakovredno nagovarja prav vse omenjene faze konflikta. Na skrhan odnos se odgovarja s sočutjem (iskanje skupnih vezi, izkušenj, legitimnosti v dejanjih nasprotnika in pri sebi), na vedenje nasprotnika se brezpogojno odgovarja z nenasiljem (zavrnitev uporabe sile), na protislovje pa s kreativnostjo (uvidom konflikta še iz drugega zornega kota, iskanjem alternativnih in predvsem kreativnih rešitev). Če povzamem metodo, ta v svojem bistvu stremi k temu, da vključuje prav vse vpletene, ne vsiljuje rešitev od zunaj, polnopravno vključuje sprte akterje v proces transformacije ter neguje upanje v pravičnejšo in trajnostno rešitev problema. Menim, da vključevanje znanj in vsebin iz pregovorno nemuzeoloških področij ter kombiniranje z muzejskimi razstavami in muzejskimi predmeti omogoča muzejski pedagogiki, da vstopa v polje, kjer se ne samo prikazuje slabe prakse preteklosti, temveč tudi ponuja možen odgovor, kako slednje zamejiti v prihodnosti. Iz zgodovine v prihodnost.

Otroci na delavnici tako s pomočjo družabnih iger, ki krepijo učinek sodelovanja in vključevanja vseh članov družbe, spoznavajo pomen vzajemnega sodelovanja in sprejemanja različnih elementov družbe, ki jih prepoznajo kot drugačne. Aktivnosti so ciljno usmerjene k prepoznavanju vseh posameznikov kot enakovrednih članov skupine, katerih prispevek morda ni enak večini, a se ga prepozna kot pomemben in enakovreden del celote. Pri tem si pomagamo tudi z igro vlog in skupinskimi nalogami, ki nakazujejo večjo verjetnost uspeha s porazdelitvijo nalog glede na zmožnosti posameznika in pri tem sodelujejo vsi člani skupine (igre z baloni, skupinska slika). Za lažje razumevanje, kako pomembno je vključevanje vseh članov skupine v njene aktivnosti, otroke seznanimo s primeri uspešnega skupinskega sodelovanja iz domačega okolja, ki so v preteklosti prispevali k boljšemu razumevanju in razpoloženju v družbi (povojna obnova Maribora).

Bolj konstruktiven in kritičen premislek o razlikah med ljudmi in možnostmi njihovega sprejemanja, skušamo učencem prikazati tudi s preprosto dinamiko konflikta, ki se zrcali v odnosu: akcija – reakcija. Ob stalnih in občasnih razstavah otrokom prikažemo moč družbene soodvisnosti in ob zgodovinskih dogodkih predstavimo primere trkov in sprave med družbeno različnimi okolji (zgodbe predvsem iz časa okupacije Maribora).

Na razstavi *PST!* ima posebno mesto Splošna deklaracija človekovih pravic, ki deluje kot vezni člen med preteklostjo in prihodnostjo. Učenci in dijaki tako poglobljeno spoznavajo temeljne človekove pravice in krepijo zavedanje, da lahko s svojimi dejanji nekomu(ne)zavedno kršijo pravice, ki veljajo za vse ljudi sveta. Primere kršenja pravic skušajo analizirati in poiskati člene, ki so bili kršeni. V procesu aktualizacije poiščejo člene, ki so kršeni v primerih, ki pretresajo svet danes (lakota, nepitna voda, begunci, različne oblike diskriminacije itn.). Skupaj tudi iščejo poti do pravičnejše družbe in oblikujejo zavedanje o pomenu majhnih korakov za sooblikovanje strpnejšega in prijaznega okolja. Posebno pozornost posvečamo prepoznavanju stereotipnih sodb, predsodkov in posledic, ki izhajajo iz procesa izključevanja posameznikov na podlagi njihove etnije, rase, spolne usmerjenosti, državljanstva, jezika ali vere. Ponovno se izkažejo kot zelo uporabni viri, ki jih je ustvarilo domače okolje v težkih časih svojega obstoja (rasne komisije, izgnanci itn.). V muzeju ob tovrstnih temah, ki jih podajamo, da bi vzgajali za miroljubnejšo prihodnost, opažamo izjemno odzivnost mladih, vzpodbujamo proces kritične misli in po-

magamo udeležence odmakniti od posplošenih grobih sodb o »drugem« in drugačnem. Slednje smo lahko tudi opazili ob pisnih in ustnih izjavah ter pogovorih ob koncu programa.

Če povzamem, mislim, da je lahko sodelovanje pri sooblikovanju družbenih etičnih standardov mladih vitalen del poslanstva muzeja, ki tako raste z družbo in dovoli, da družba raste z njim. Morda pa muzeji vendarle premorejo toliko moči, da prevzemajo občasno vlogo v življenju mladih pri oblikovanju pravičnejše družbe. Muzej ne more ostali le pri svoji funkciji zbiranja artefaktov o tragedijah in njihovi interpretaciji, kadar časovni odmik dovoljuje varno komentiranje in kritiko. Vendar je prav slednje lahko ključno pri transformaciji otopelih generacij, ki se s težavo zavedajo, kako hitro se lahko najdemo na drugi strani ograje, kjer konvencija o temeljnih človekovih pravicah ne premore večje teže od papirja, na katerem je spisana. Muzej ima na tem mestu možnost vitalne vloge, ki delu kustosa dodaja vse bolj družbenokritično noto, ki deluje predvsem po principu etične odgovornosti in vstopa v področje neznanege. V okviru programa opozarjamo mlade na potrebo po kritično oblikovanih mnenjih in strpnih reakcijah na izzive iz okolja. Ob tem se spogledujemo s težo preteklih dogodkov, aktualizacijo, ki v marsičem kaže zgolj ponavljajoče se vzorce nehumanega, ki reku »Zgodovina je učiteljica življenja« jemljejo blišč in v negotovost odrivajo idejo o boljšem jutri. Med aktualizacijo in razmislekom o prihodnosti skušamo vzpostaviti mehanizem, ki bi obujal in zagovarjal kritično presojo in odtujitev od stereotipnih in hitrih zaključkov, ki ne bodo v bran posameznikom, temveč družbi kot homogeni celoti.

Ob koncu bi poudaril ključno navezo med muzejem, vrtci in šolami. Sodelovanje in konzultacije z vzgojitelji, učitelji in profesorji je ključno za opazovanje trendov med mladimi, na katere lahko s primernimi vsebinami vplivamo tudi v muzeju. Posamezne tematike so za muzejsko okolje še posebej primerne in lahko presežejo izkustvo, ki ga navadno ponuja učilnica. Izkušnja sodelovanja z izobraževalno sfero, s katero lahko oblikujemo smernice dobrih praks, se je izkazala kot nujna za uspešno sodelovanje in učinkovito vzgojo mladih za boljši jutri.

Zelim si, da bi generacije Slovencev spisale uspešne zgodbe. Zgodbe miru, uspeha, sprave in ljubezni. Muzej na Ulici Heroja Tomšiča 5 je (pre)poln predmetov, ki opominjajo na žalostne usode najinega naroda. Obiskovalcem skušamo ponuditi kar največ.

Tudi tvoje zadnje besede, spoštovani Martin. Vse v upanju, da nam ne bo treba še enkrat doživeti tvoje usode in usode tvojih sotrpinov. Raje bi usodo miru.

Literatura

- Brander, P: *IDEJE: Pripomočki, metode in aktivnosti za neformalno medkulturno vzgojo in izobraževanje mladostnikov ter odraslih*. Ljubljana, Informacijsko dokumentacijski center Sveta Evrope pri NUK, 2006.
- Connor, W: *Ethnonationalism: The Quest for Understanding*. New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- Ferlež, J: *Nemci in Maribor: stoletje preobratov: 1846–1946*. Ur. Jerneja Ferlež. Maribor, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2012. 80–81.
- Galtung, J: *Peace by peaceful means: peace and conflict, development and civilization*. London, Thousand Oakes in New Delhi, Sage; Oslo, International Peace Institute, 1996.
- Hudales, J: *Slovenski muzeji in etnologija*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2008.
- Mensch van, P., Mensch van, L.: *New Trends in Museology*. Ljubljana, Muzej novejšje zgodovine, 2011.

Ostrovška M: *Kljub vsemu odpor 1: Zapiski iz NOB v Mariboru od aprila 1941 do poletja 1943*, Maribor, Založba obzorja, 1981.

Ostrovška M: *Kljub vsemu odpor 2: Od poletja 1943 do junaškega boja na Studencih 14. julija 1944*, Maribor, Založba obzorja, 1981.

Ostrovška M: *Kljub vsemu odpor 3: Od junaškega boja na Studencih dne 15. julija 1944 do osvoboditve*, Maribor, Založba obzorja, 1981.

Šapač, E: *Vila Scherbaum, Slavne vile na Slovenskem*, Praha, 2013.

Žnidarič, M: *Do pekla in nazaj: Nacistična okupacija in narodnosvobodilni boj v Mariboru 1941 – 1945*. Maribor, Muzej narodne osvoboditve Maribor, 1997.

Internetni viri:

Icomov kodeks poklicne etike (2005).

http://www.icom-slovenia.si/fileadmin/user_upload/dokumenti/eticni_kodeks/eticni_kodeks.pdf (6. 06. 2019)

UČNI načrt. Program osnovna šola. Družba (2011). http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_druzba_OS.pdf (6. 6. 2019)

UČNI načrt. Program osnovna šola. Zgodovina (2011). http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_zgodovina_OS.pdf (6. 6. 2019)

UČNI načrt. Izbirni predmet : program osnovnošolskega izobraževanja. Filozofija za otroke (2006).

http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/devetletka/predmeti_izbirni/Filozofija_za_otroke_izbirni.pdf (6. 6. 2019)

UČNI načrt. Izbirni predmet : program osnovnošolskega izobraževanja. Državljska kultura (2005).

http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/devetletka/predmeti_izbirni/Drzavljska_kultura_izbirni.pdf (6. 6. 2019)

UČNI načrt. Zgodovina.(2008).

http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2016/programi/media/pdf/un_gimnazija/un_zgodovina_280_ur_gimn.pdf (6. 6. 2019)

UČNI načrt. Sociologija. (2008)

http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2016/programi/media/pdf/un_gimnazija/un_sociologija_gimn.pdf (6. 6. 2019)

Povzetek

Muzeji zbirajo in hranijo spomine, da bi jih ohranili, preučevali ter izobraževali in vzgajali generacije, ki sledijo. Zaveza k izobraževanju in vzgoji pa narekuje odzivnost in prilagojenost muzejev, ki želijo zamejiti ponovitev človeku škodljivih praks, ki so jih popisali v svojih zbirkah. Družba, ki je doživljala spremembe skozi različna zgodovinska obdobja, je s svojo zapuščino permanenten vir muzejskih zbirk, ki oblikujejo in narekujejo vsebino muzejev. Zapis je priredba osebnega dnevnika, v katerem se posvečam razmisleku o usmeritvenih tokovih in izzivih muzejske pedagogike v Muzeju narodne osvoboditve Maribor. Z njimi si želimo v okviru svojih zbirk in zmožnosti vplivati na niz obstoječih izključujočih praks, nerazumevanja, konfliktov in nasilnih dejanj ter posledičnih reakcij med mladimi.

Summary

Museums collect and house memories so as to preserve them, study them, and educate the generations to follow. The commitment to educate and inform requires that museums, hoping to limit the repetition of practices harmful to humans that are recorded in their collections, be responsive and adaptable. Society has experienced changes over different historical periods, and through its heritage is a permanent source for museum collections, which shape and dictate the content of museums. This note is an adaptation of a personal diary in which I reflect on the currents and challenges of museum pedagogy at the National Liberation Museum of Maribor. Through them we would like to influence the series of existing exclusionary practices, lack of understanding, conflicts and acts of violence and consequent reactions among young people.

Ključne besede

Martin Kores, Nemška kulturna zveza, talci, poslovilno pismo, muzejska pedagogika, Muzej narodne osvoboditve Maribor, Muzej za mir

Key words

Martin Kores, Kulturbund, hostages, farewell letter, museum pedagogy, National Liberation Museum of Maribor, Museum for Peace

Učiti se biti

Pomen vizualne umetnosti in umetnostnega muzeja pri vzgoji in izobraževanju otrok in mladih – primer vzgojno-izobraževalnega dela v Umetnostni galeriji Maribor

Brigita Strnad

V prispevku bom predstavila svoj pogled na pomen vzgoje in izobraževanja v umetnotnem muzeju. Zakaj je dobro, da otrokom in mladim omogočimo kvaliteten stik z umetnostjo in kako naj se to soočanje odvija, bom predstavila s primerom vzgojno-izobraževalna dela v Umetnostni galeriji Maribor.

UVOD

Moj prvi prispevek v Dialogih *Kako pravilno narisati zajčka?* (Strnad 2006, 33) o vzgojno-izobraževalnem delu v Umetnostni galeriji Maribor (UGM) je nastal pet let po tem, ko sem se zaposlila v tem muzeju. Pred tem sem v isti ustanovi že štiri leta izvajala aktivnosti za skupine iz vrtcev in šol kot študentka likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Izobraževalni program je takrat vodila Breda Kolar Sluga, sedanja direktorica UGM, ki mu je zastavila kvalitetne in trdne temelje, na katerih sem lahko gradila dalje. Ko sem prispevek izpred 15 let ponovno prebrala, me je prijetno presenetilo, da sem v njem razbrala veliko veselja do dela z umetnostjo in obiskovalci, ki me še vedno spremlja. Hkrati pa se ves čas počutim, kot da sem še vedno na začetku. Okoliščine, ki oblikujejo tako umetnost kot njenega sprejemnika, se ves čas spreminjajo, zato je potrebno nenehno iskati nove postopke in načine dela. Umetnost se v sodobnosti spreminja, kot se ni nikoli prej. Nekaj povsem drugega je voditi po razstavah, na katerih prevladujejo klasična dela, kot po razstavah sodobne umetnosti, kjer se umetnine gibljejo, vključujejo zvok, vstopamo vanje ... Pri tem se spreminja vloga obiskovalcev razstave in hkrati se spreminjajo obiskovalci sami. Prvi otroci, ki sem jih srečevala pri svojem delu, še niso bili otroci tehnologije, današnje prav ta močno določa, vpliva na njihovo vedenje, znanje, izkušnje, dožemanje sebe, drugih in sveta. Spreminjam se tudi sama in se – ne le kot muzejska pedagoginja z določenim strokovnim znanjem in izkušnjami, temveč tudi kot posameznica z osebno zgodbo – vključujem v dialog, ki kroži med umetninami in obiskovalci. Toda ne glede na vse spremembe, ki se dogajajo, se strinjam z mislijo slovenskega umetnika Aleksija Kobala »... ne moremo reči, da je umetnost ista kot pred 200 leti, toda temeljna sporočila so več ali manj ista, saj ves čas poskušamo le interpretirati svet.« (Teržan 2010) Kar je stalnica mojega dela, je to, da z umetnostjo spoznavamo svet in kako biti v njem.

Zavedam se, da moram svoje razumevanje stroke ves čas preverjati, dopolnjevati, spreminjati in kdaj povsem na novo zastaviti. Sprašujem se, **zakaj** delam na nek način in kakšen vpliv ima moje delo na druge. Prav zaradi tega se mi zdi ključno tudi poznavanje in upoštevanje okoliščin, iz katerih prihajajo obiskovalci muzeja, saj na njihovih osnovah vidijo in doživljajo umetnost. Pri tem čutim veliko odgovornost, **kako** organizirati srečanje z umetnostjo, da bo v njih ustvarilo takšne nove izkušnje, ki jih bodo po obisku muzeja lahko smiselno vnesli v svoje vsakdanje življenje in ga s tem tudi spreminjali na boljše. »Živimo in ustvarjamo v času neizmerne rasti (s)likovnih informacij, ki jih proizvajata tudi in predvsem sodobna informacijska tehnologija z vizualnimi komunikacijami, zato je logično, da je obvladovanje in ustvarjanje vizualnih (in likovnih) (in)formacij tudi za gimnazijce stvar življenjske nuje.« (Purkat 2008) Avtor omenja gimnazijce, toda prepričana sem, da misel velja za kogarkoli in v umetnostnem muzeju lahko pomembno vplivamo na oblikovanje kvalitetnih okoliščin, kjer se ta nuja udejanja.

ZAKAJ JE SPOZNAVANJE UMETNOSTI POMEMBNO PRI VZGOJI IN IZOBRAŽEVANJU OTROK IN MLADIH TER KAKŠNO PODPORO PRI TEM PONUJA UMETNOSTNI MUZEJ

Izhajam iz delavskega okolja, kjer se izobrazbe in umetnosti ni povezovalo z delom, nika-
kor primerljivim s trdim delom delavca ali kmeta. Izobraženec in umetnik sta veljala za
nekoga, ki pač ne dela, se ima fajn, bolj kot za druge dela zase in zaradi tega bi kvaliteta
njegovega življenja naj bila boljša. Mama, delavka v tovarni, je vse moje osnovnošolsko iz-
obraževanje ves čas ponavljala: »Uči se, da ti ne bo treba delati«. In sem se učila ter pristala
v izobraževanju in umetnosti. Po vseh teh letih še ni povsem izbojevan moj notranji boj, ali
je to, kar počnem, sploh resno delo. Kako sploh vrednotiti smiselnost dela, ki nima vidnih
in otipljivih rezultatov oziroma je rezultat proces, ki ga je treba ves čas razvijati, ga imeti v
gibanju, morda celo nikoli končati? Ali ima to, kar počnem z veseljem, kar mi nudi zado-
voljstvo, osebno rast, tudi kakšno korist za širšo družbo, konkretno otroke in mlade, s ka-
terimi delam? Kako nekoga, ki je ključen za razvoj infrastrukture, a ne pozna dovolj po-
dročja, prepričati o smotrnosti tega dela, da bo vanj dovolj vlagal?

Danes postaja vse bolj legitimno, da bi uspehi morali biti dosegljivi brez truda in na-
pora ter vse ocenjeno z odlično. Seveda, saj smo hodili v šole, zato da ne bi delali in vseeno
imeli kar se da kvalitetno in udobno življenje. Glede na razne javne pobude po ukinjanju
ocen, domačih nalog, zmanjšanju obsega ur v šolah in podobno si očitno nekateri še vedno
»čim manj dela« predstavljajo kot dokaj visoko, če ne kar temeljno vrednoto. Pedagoginja
Klara Skubic Ermenc v intervjuju za Mladino (Trampuš 2019) pravi, da so starši in otroci
(iz bogatih držav) sicer pod velikim pritiskom, saj se zavedajo, da je izobrazba nujni, če-
prav ne edini in prvi pogoj za kvalitetno življenje. Hkrati je kakovostno izobraževanje za-
nje nekaj tako samoumevnega kot voda iz pipe, zato se zanj ni potrebno boriti, nasprotno,
zanj mora otroke navduševati nekdo drug. Pedagoški inštitut poroča: »Glede na rezultate
PISA 2015 se Slovenija glede na indeks storilnostne motivacije umešča med države z niž-
jim indeksom.« (Pedagoški inštitut 2019) Kar pomeni, da preveč učencev in dijakov nima
notranje motivacije za pridobivanje novega znanja in izkušenj. V šolah pa se še vedno
učijo risati zajčka po šablonah – ki zagotavljajo lep, všečen, otipljiv rezultat, ki je verjetno
bolj kot otrokom namenjen staršem, ravnateljem in ministrom – namesto, da bi iskali zaj-
čka, ki bi bil živ, radoveden, ustvarjalen, kritičen, zadovoljen in predvsem motiviran za
ustvarjanje in učenje. Vedno me iskreno prizadene, ko obiščem kakšno šolo, kjer so stene
in celo okna (načrtovana zato, da bi v šolah bilo dovolj svetlobe za optimalno delo) zapol-
njene z množtvom otroških likovnih izdelkov, največkrat polnih šablonskih rešitev in sko-
raj obvezno v »zapovedanem« formatu A3. Kljub prizadevanjem kolegov s Pedagoških fa-
kultet študentom in učiteljem ne pride pod kožo, da s tem ukalupljajo otroke ne samo na
področju likovnega izražanja, temveč tudi na drugih področjih življenja. Na tem mestu se
moram še nujno odzvati na druge prostore (razni likovni tečaji, umetniške šole, YouTube

kanali ...), v katerih se najde ogromno bleščečih ponudb, ki obljublajo, da bo otrok postal umetnik že pri osmih letih, in se jih veliko prezgodaj sili v »pravilne« proporce ali realizem, za katerega še nikakor niso zreli, a so ga pod vztrajno dresuro odrasle osebe vendarle sposobni kopirati. Takšno učenje krši načelo ustvarjalnosti in ovira otrokov razvoj ustvarjalnih sposobnosti, piše Vrlič (alias Zupančič 2001, 42). S tem se žal oblikuje nizek nivo ustvarjalnih sposobnosti, za katere verjamem, da jih bomo v prihodnosti nujno potrebovali, ne nazadnje zato, ker se našim otrokom in mladim obetajo predvsem kreativni poklici – direktor mednarodne ustanove za kreativno učenje Kreativnost, kultura in izobraževanje Paul Collard govori o vzgoji in izobraževanju »kreativne delovne sile prihodnosti.« (Collard 2017) Poleg tega nizek nivo vizualne pismenosti krepi požrešen potrošniški sistem, ki povzroča nenasitno iskanje »sreče« v produktih, podpira suženjsko delo in katastrofalno vpliva na ekologijo. Smo v okoliščinah, ki izredno siromašijo naše vizualno okolje. Dr. Janja Batič je na predavanju,¹ ki smo ga v UGM organizirali za učitelje, opozorila: *»Kdaj se vidi, da so ljudje vizualno nepismeni? Takrat, ko nasedajo reklamam.«*

Današnje okoliščine niso videti bolje, kar se izobraževanja in umetnosti tiče. Izobražba in več vključevanja umetnosti v vzgojo in izobraževanje bi lahko pomembno prispevala k boljši vizualni pismenosti in razvoju ustvarjalnih sposobnosti. Vendar sta prav ti področji deležni nenehnih kritik in dvomov. Učiteljem, ki izobražujejo naše otroke, se v javnosti bolj kot kdaj koli prej očita, da premalo delajo, imajo preveč počitnic, zato se od njih zahteva nenehno dokazovanje, da delajo. Pred kratkim sem slišala izjavo devetletne deklince, da biti učiteljica razrednega pouka res ni nič takšnega, saj ji je ata rekel, da naučiti, koliko je $1 + 1$, res ni neko delo. Nehote sem ob tem pomislila, kaj si njen ata misli šele o umetnikih. Za preživetje, če hočejo jesti, naj umetniki gredo delat, jim sporočajo nekateri politiki. Umetniško ustvarjanje bi kot delo naj bilo samo po sebi plačilo, še posebej takrat, ko rezultat ni všečen, takoj razumljiv ali narejen iz trdnih materialov za vse večne čase. Širša javnost delo umetnika primerja z umetniki iz zgodovine, ki so bili res nadarjeni, so se trudili in garali, ko so na primer v kamen izklesali tako zelo žive podobe. *»Zdi se mi, da bi lahko vsak od nas to znal narediti, snemat. Van Gogh pa je znal slikati, kar mi ne znamo. Se je trudil, imel je talent,«* je študentka razrednega pouka komentirala razstavo sodobne umetnosti v UGM, na kateri so prevladovala video dela. Kadar se v umetnini zna veliko truda in dela, pridobi na vrednosti, v nasprotnem primeru se izraža ogorčenost: *»In to naj bi bila umetnost?!«* V okviru izobraževalnih aktivnosti ob razstavah v UGM začnemo opazovati izjave, kot so: *»To bi lahko naredil tudi sam!«*, od učencev zadnjih razredov osnovne šole dalje. V tem obdobju še sicer gre za likovno razvojno fazo, ki je zaznamovana z željo po realističnem prikazovanju (Duh in Vrlič (alias Zupančič) 2003, 29). Toda to fazo bi v nekem določenem času nujno morali »prerasti« in v umetnost pogledati globlje, pod njeno vidno površino.

¹ Izobraževanje za pedagoške delavce in delavke Likovna umetnost in druga učna področja, doc. dr. Janja Batič, Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta v Umetnostni galeriji Maribor, 2015

Tudi od muzejev se pričakujejo otipljivi dokazi o delu. Vse bolj se moramo dokazovati s številkami, ki so se v času mojega dela v UGM povečale za nekajkrat, tako v številu razstav, programov in predvsem obiskovalcev. Šteje, da imamo v enem dnevu recimo tisoč obiskovalcev, potem smo res nekaj naredili. Kako so se ob tem počutili obiskovalci in kaj so od takšnega obiska »odnesli«, je drugotnega pomena. Kljub temu, da preveč slovenskih muzejev in drugih kulturnih ustanov nima urejenih infrastruktur, na primer dvigal, urejenih sanitarij ali celo ogrevanja, se od nas pričakuje, da sprejemamo čim več ali najboljše kar vso javnost. Vendar v praksi to ni mogoče. V primeru mojega dela na izobraževalnem oddelku v UGM se dogaja, da ne moremo sprejeti vseh gibalno oviranih učencev. Učence in druge obiskovalce na invalidskih vozičkih fizično nesemo po stopnišču v prvo nadstropje, kjer je naše osrednje razstavišče. Toda vedno takšen način ni izvedljiv in nekateri učenci ostanejo pred našimi vrati.

V vsesplošnem pomanjkanju motivacije za učenje, ki jo zaznavajo v slovenskih šolah, in tudi ob veliki konkurenci med ponudniki dodatnih dejavnosti za učence in dijake se v kulturnih ustanovah na vse kriplje trudimo, da bi vseeno vzbudili zanimanje prav za naše programe – z zabavnimi dejavnostmi, z maskiranjem animatorjev, vključevanjem lutk ali slavnih oseb, spanjem v muzeju, otroškimi interaktivnimi kotički, privlačnimi spominki v muzejski trgovini ... Srečala sem primere, kjer je bilo okoli razstavnega eksponata cel kup »didaktičnih« pripomočkov, ki naj bi na zabaven, interaktiven način poučili o predmetu, ki se ga skorajda ni videlo. Predmet je v vsej šari okoli sebe izgubil svojo bogato izrazno moč in možnost za pristen stik z obiskovalcem. Zaradi pridobivanja in dokazovanja čim višjih števil, mnogokrat trpi kvaliteta dela.

Že nekaj časa se mi zastavljajo vprašanja: Kako oblikovati program, ki naj bi zadovoljil čim širšo množico, da se pri tem ne osiromaši estetska vrednost razstave? Je sploh mogoče, da bi bili muzeji prostori, kjer naj bi imeli vse za vsakogar, od zabave do poglobljenega študija? Kako ohraniti kvaliteto, a vseeno biti dovolj privlačen, da bodo na neko otroško ustvarjalnico v UGM prišli vsaj nekateri od tisočev tistih otrok, ki so nenehno izpostavljeni blišču trgovskih centrov, dramatičnosti šovov ali dražljajem virtualnega sveta računalniških igrice? Vrlič (alias Zupančič) piše: »Mlajši otroci nimajo razvitih sposobnosti za estetsko vrednotenje. Sami ne ločijo likovnih kakovosti od najrazličnejšega kiča, prej obratno. Pritegne jih zunanji blišč, ceneni vizualni učinki, pretirana barvna nasičenost in podobno« (Vrlič (alias, Zupančič) 2001, 126). Muzeji ne smemo biti po takšnem merilu, da bi se otroci pri nas dobro počutili. Ponuditi jim moramo okoliščine, v katerih bodo lahko razvijali estetski čut, ki je »posledica dolgotrajnega učenja, konstantnih stikov z likovnimi kakovostmi ...« (Vrlič (alias Zupančič) 2001, 126) – zagotovo bi lahko rekli poglobljenega dela.

Muzej – kvalitetne okoliščine za soočanje z umetnostjo

V UGM se občasno soočam s starši ali učitelji, ki tudi pričakujejo, da bomo otroke učili pravilno risati. Toda pri likovnem ustvarjanju otrok ne smemo omejevati s »pravilnimi« rešitvami, nikakor vse tlačiti v isti format. Ponuditi jim moramo možnost za svobodno izražanje in jih spodbujati na poti odkrivanja lastnih rešitev. Zagotovo ni vsak otrok likovno nadarjen, toda vsak zmore narisati popolnoma svojstveno in neponovljivo črto, ki je odraz njegove osebnosti. Toda izobraževalno delo v kontekstu umetnostnega muzeja nikakor ne zajema samo razvoj likovnih kompetencah in še najmanj samo izobraževanja bodočih umetnikov. Likovne naloge, ki jih vključujemo v naše aktivnosti, so namenjene temu, da lahko otroci tudi s pomočjo likovnih nalog spoznavajo, raziskujejo in izražajo to, kar vidijo in doživljajo v umetninah. Hkrati pa bodo umetnine kot kvaliteten vzor vplivale tudi na razvoj njihovih likovnih kompetenc.

Obisk umetnostnega muzeja vidim kot del vzgojno-izobraževalnega dela z otroki in mladimi, ki ustvarja okoliščine za kvalitetno soočanje z umetniškimi deli. Načelo kakovo-



• Soočanje z zatemnjenim prostorom, velikim formatom, gibljivo sliko in zvokom na umetniški razstavi Ne glej nazaj, okej? v UGM, 2018–2019 | foto: Damjan Švarc

sti se uresničuje na dveh vidikih: (1.) obiskovalci se srečajo s kvalitetnimi primeri likovne umetnosti in (2.) spoznavajo jih v živo. Elementi, ki jih muzej prispeva k obogatitvi vzgojno-izobraževalnega dela, so lastnosti umetnine: velikost, nepopačene barve, tridimenzionalnost ... Zlasti za sodobno umetnost je značilno večsenzorno zaznavanje: gledanje, poslušanje, tipanje... Ne smemo zanemariti vloge prostora, ki na obiskovalca običajno deluje na nezavedni ravni. Butina piše, da je struktura človeškega prostora »primer vizualnega – in sploh čutnega »materialnega« – govora, ki ga zavestno ne mislimo ...« (Butina 1997, 176) Pri interpretaciji umetnine zato sodelujejo še zatemnitev prostora, zvok iz drugega prostora, sosledje umetnin ... Vse to se izgubi pri demonstriranju s fotografsko reprodukcijo, knjigo ali internetom, kakor poteka v šolskih učilnicah. Bračun Sova piše: »Srečanje med umetniškim delom in njegovim gledalcem (muzejskim obiskovalcem), t. i. estetska izkušnja – izkušnja, ki izvira iz neposrednega stika z likovno umetnino –, je bistvo muzeja kot avtentičnega prostora likovne umetnosti.« (Bračun Sova 2014, 12). V avtentičnem prostoru umetnosti se zares »potopimo« vanjo, »saj smo s celotnim fizičnim telesom prisotni v matrici okoliščin, ki določajo, kako in kaj zaznavamo«. (Puncer 2018, 8)

Učiti se biti

V prostorih UGM je vedno več malih in mladih obiskovalcev, ki se vanje vračajo bodisi v obliki abonmajev ali samostojnih obiskov. Doživetja umetnosti, ki nastane takrat, ko zmanjka besed, nikakor ni mogoče preveriti ali izmeriti in ga prevesti v številke za v obrazec. Ker v času, ko se z obiskovalci sprehajam skozi razstavišče, z njimi razvijam tudi odnos, enostavno čutim, kadar pri odhodu iz muzeja odnesejo s seboj neko pozitivno izkušnjo. Tukaj srečujem otroke in mlade, ki so še vedno radovedni, imajo svoja mnenja in so odprti za nove stvari. *»Če bi tole vodstvo gledala po televiziji, bi bila prepričana, da so otroke naučili, kaj naj povedo. Tako pa so to moji učenci in jih poznam, toda povsem sem presenečena, kaj vse so o umetninah povedali.«* je ogled razstave komentirala ena izmed učiteljic. Skubic Ermenc (2018, 173) piše o pedagoškem načelu *»učiti se biti«*, ki meri na posameznikovo angažiranost za učenje in se ga med drugim lahko podpira prav s kulturnim udejstvovanjem (obiski umetniških prireditev), cilj tega izobraževanje pa je iskanje smisla in izpolnitev življenja. Pogovor o umetnini lahko spodbuja sposobnosti, kot so kritično mišljenje, izražanje lastnih idej in zamisli, povezovanje različnih področij, empatija, strpnost, s katerimi bomo lahko prispevali k oblikovanju boljšega osebnega in širšega sveta.

Umetnina je rezultat poglobljenega dela odrasle osebe, umetnice ali umetnika, ne glede na to, kaj govorijo nekateri starši ali politiki. Ustvarja jo v intenzivnem študijskem procesu, z vrsto eksperimentov in spodrsljajev, mučnih preizpraševanj, rušenjem starega in postavljanjem novega ... Popolnoma nemogoče je, da bi se otroci lahko celovito vživeli v takšno delo in proces, še mnogi odrasli tega vedno ne zmoremo. Toda že najmlajši lahko



• Otroška ustvarjalnica ob razstavi Slovenija in nevrščeni pop, 2016–2017. Muzejski prostor omogoča ustvarjalne okoliščine za soočanje z umetnostjo, pri tem pa je pomemben tudi potek vzgojno-izobraževalnega dela. | foto: Matej Kristovič

opazujejo in na svoj način izrazijo to, kar vidijo in nemalokrat presenetijo s prodornostjo. Menim, da je pri najmlajših ključno, da se bodo v prostoru muzeja počutili spoštovane in sprejete. Da jih neka »drugačna in čudna« umetnost ne bo odbijala, temveč bo zanje postala izziv in bodo o njej lahko razmišljali, ko bodo za njene vsebine dovolj zreli. Pred kratkim sem na razstavo sprejela učence 9. razreda, ki so v prvi triadi osnovne šole obiskovali abonma UGM. Drug drugega smo prepoznali. Kot najstniki sicer nad obiskom niso bili več videti navdušeni, kot so bili pri osmih letih. Vprašala sem jih, ali jim je kakšna razstava ali umetnina ostala v spominu. Eden izmed učencev se je takoj spomnil čokoladne skulpture (Claire Dantzer, *The turbulent infinity*, 2011), ostali so mu pritrdili. Spomnili so se, kako je

skulptura dišala, da so se je dotikali in jo celo jedli. »*Ne morem verjeti, da mi je takrat bilo to všeč. Če sedaj pomislim, je ogabno ...*« je komentiral učenec. Sedem let kasneje smo se o umetnini zopet pogovarjali: »*Zakaj ti sedaj deluje ogabno? Na kaj te to spominja? Kakšno stališče do tega imate drugi?...*« Do nje so vzpostavili bolj kritičen odnos, zanje ni bila več super umetnina, ki se jo lahko poje, temveč umetnina, ki odstira neko družbeno realnost, učenci so jo v tem primeru povezali z bliščem in slavo, po kateri mnogi segajo in hlepijo, toda za svojo privlačno površino lahko skriva tudi kaj »ogabnega«.

KAKO OBLIKOVATI POGLOBLJENO IZKUŠNJO Z UMETNOSTJO V MUZEJU

Prostor muzeja je drugačen od vsakdanjega prostora otrok, zato ima dokaj velik motivacijski potencial. Vendar sama izpostavljenost prostoru ali razstavi še ne zadostuje. Herzog (2017, 351) piše, da sta pri načrtovanju likovnopedagoškega dela pomembna (1.) ustvarjalno okolje in (2.) ustvarjalni proces. Da je to proces, ki traja, zgovorno ilustrira naslov monografije Rajke Bračun Sova (2016) *Umetnina – ljubezen na prvi pogled?* Umetnina nas snubi, da se ustavimo in se vanjo poglobimo, ko jo opazujemo, o njej razmišljamo, se o njej pogovarjamo, jo ponotranjimo, z njo vzpostavimo odnos, vpliva na nas. Otroci se običajno zelo navdušujejo nad razstavami sodobne umetnosti. Toda Savva in Trimis (2005) sta, ko sta preučili odziv otrok na sodobna umetniška dela v muzejski postavitvi, ugotovili, da takšen stik otrok s sodobno umetnostjo sicer predstavlja pomemben del njihove vzgojno-izobraževalne izkušnje, vendar le ob uporabi primernih pristopov in metod pedagoškega dela. Zato je interpretacija umetniškega dela stvar didaktike, ki se jo lahko naučimo, zato se od muzealcev zahteva »poznavanje vzgojno-izobraževalnih teorij in metod pedagoškega dela v muzejih.« (Bračun Sova 2016, 13)

Primer vzgojno-izobraževalnega dela v Umetnosti galeriji Maribor

V nadaljevanju bom predstavila primer vodstva ob razstavi sodobne umetnosti *Ne glej nazaj, okej?* v UGM.² Ob razstavi sem izvedla raziskavo, pri kateri me je zanimalo, kako se učenci odzivajo na razstavne eksponate – najprej ob samostojnem ogledu in nato ob vode-

2 Na ogled od 30. 11. 2018 do 17. 3. 2019.

nem ogledu. Mednarodna razstava je predstavljala dvajset del sodobnih umetnikov in umetnic, katerih dela so se tematsko dotikala vsebin identitete, migracij, enakopravnosti, vojne ... Med eksponati so prevladovala video dela. Razstavljene so bile še barvne fotografije, knjiga umetnika, digitalne montaže, kinetični objekt, instalacija iz vsakdanjih predmetov, zvočna instalacija in serija štirih slik v mešani tehniki. Pri raziskovanju smo sledili kvalitativni metodologiji pedagoškega raziskovanja. Za analizo podatkov smo uporabili osebne zapise, fotografski arhiv, ki je nastajal ob izvedbah vodstev. Raziskovalni vzorec je zajemal učence od 1. do 6. razreda (okoli 250 učencev).

Samostojni ogled razstave Ne glej nazaj, okej?

Najprej so učenci dobili možnost, da si razstavo ogledajo brez predhodnih informacij o razstavi. Pri opazovanju me je zanimalo, kako se bodo pri ogledu obnašali. Učenci so bili prepuščeni lastni organizaciji gibanja, pogleda, pogovoru s sošolci ... Svobodno so pridobivali vtise, ki so odraz njihovega predznanja, življenjskih izkušenj kot tudi trenutnega razpoloženja. Za tiste, ki vodimo ogled razstav, je ta del dragocen, saj z opazovanjem pridobivamo pomembne informacije o tem, kaj jih na razstavi pritegne, kaj se o umetninah že pogovarjajo, kakšne informacije o delih lahko že sami razberejo, kaj spregledajo ... V UGM opažamo, da na razstavah sodobne umetnosti, ki so večinoma senzorno raznolike, ta del traja dalj časa, učenci vseh starostih skupin so bolj motivirani in manj je disciplinskih težav. Na razstavi, na kateri prevladujejo statična dela (nap. razstava črno-belih fotografij), motivacija za samostojni ogled hitro popusti in učenci kmalu postanejo nemirni.

Največ doživetega zanimanja so učenci pokazali za video. Intenzivnejše uživanje v video sem opazila zlasti pri učencih nižjih razredov, saj so na primer posnemali gibanje oseb, ki nastopajo v videu. Učenci so se najdlje zadrževali pred video projekcijami velikega formata v zatemnjenem prostoru. Večinoma so samoiniciativno posedli, dokaj umirjeno gledali, poslušali in tudi med seboj komentirali vsebino. Čeprav sem si želela, da ne bi posegala v njihovo samoorganizacijo, sem jih neredko vseeno spodbujala, da gredo naprej. Na ogled razstave je vplival tudi zvok iz naslednjih prostorov, kar pomeni, da so se gibali za zvokom, zlasti če je ta v nekem trenutku postal glasnejši.

V prostoru, kjer so bile poleg videa razstavljene še tri barvne fotografije velikega formata ter ena avtorska knjiga, so se največ po dva ali trije učenci na kratko sprehodili še do ostalih del in se pred njimi zadržali le za par sekund.

Po ogledu razstave sem učence povprašala po vtisih o razstavi. Učenci so bili večinoma navdušeni. Komentirali so z odgovori: zanimivo, super, smešno Na vprašanje, kaj je bilo na razstavi takšnega, da jim je bila razstava zanimiva ali super, so se zelo pogosto navezovali prav na tehnologijo. Odgovarjali so: »da je toliko televizij« ali so opisovali dogodke, ki so jih videli na videih. Prisotnost videa (učenci so ga imenovali: televizija, film, posnetki, risanka) jih je najbolj presenetila. Zelo jih je vznemirila tudi instalacija iz razbitih krožnikov na tleh (Tanja Lažetič, *Razbito oko*, 2019), kar nekaj otrok je vprašalo, ali se je to zgodilo po nesreči ali je kdo krožnike namenoma razbil, ali bomo počistili ... Kot posebnost so omenjali tudi instalacijo, ki vključuje gibanje. Zanimivo je, da glede na to, da so



• Na ogledu razstave *Ne glej nazaj, okej?* se učenci navdušujejo nad tehnologijo, vendar to ne zadostuje za bolj poglobljeno izkušnjo z umetnino. | foto: arhiv UGM

se otroci med ogledom razstave gibali tudi glede na zvok, ga pri opisovanju vtisov niso omenjali. Ko sem jih vprašala o zvokih, so se jih vseeno spomnili in jih tudi opisali.

Ne morem trditi, da ogled, ki ni bil voden, ni imel učinka na učence. Močno bi jih podcenjevali, če bi sklepali, da sami ne zmorejo aktivno opazovati umetnin. Dosti otrok išče letnice nastanka dela in druge podatke, kot so ime umetnika ali naslov, ki si ga tudi poskušajo pojasniti. Deček (3. razred) pa je na primer v umetninah sam odkrival, v kateri državi je bil video posnet. Na prvem videu je opazil stavbo z rusko zastavo, na drugi je odkril kitajske pismenke, ob ogledu razstave je v umetninah iskal tisto, kar bi delo lahko uvrstilo v neko okolje ter v raziskovanje pritegnil tudi druge. Njegove ugotovitve sem vključila v vodeni ogled in spoznavali smo, kakšen kontekst v umetniškem delu lahko predstavlja okolje, v katerem je nastalo.

Skupinski ogled razstave

Učenci so razstavo doživljali pozitivno predvsem zaradi tehnologije in so se ponovnega ogleda veselili. Skupni ogled je bil namenjen temu, da poglobijo svoje vtise, jih ozaveštujejo, dopolnijo ali spremenijo. Za ogled sem tokrat izbrala samo pet umetnin oziroma glede na odzive otrok sem vključila še eno ali dve drugi deli. Pri izboru umetniških del sem upoštevala: raznolikost medijev (televizija, projekcija, slika, fotografija, instalacija) in odzive pri prvem samostojnem ogledu – nisem vključila samo tistih umetnin, ki so jih pritegnile, temveč tudi »spregledane«.



• Za učence smo pripravili pripomočke, s pomočjo katerih smo lahko pričeli pogovor o umetninah na razstavi Ne glej nazaj, okej? | foto: arhiv UGM

Zanimalo me je, ali se bo doživljanje razstave spremenilo, potem ko bodo umetnine bolj poglobljeno opazovali, jih opisovali, o njih izražali svoja občutja, poslušali druga mnenja. Za učence od 1. do 6. razreda smo pripravili pripomočke – kartončke s simboli za jezo, veselje, žalost, strah, začudenje, s pomočjo katerih so lahko izrazili svoje občutke o umetnini (tudi tisti, ki svojih občutkov ne želijo ali morejo ubesediti). Ko so pokazali svoj simbol, je sledil pogovor, kaj v umetnini je takšnega, da jim vzbuja prav ta občutek. S vprašanji sem jih usmerila še v bolj poglobljeno opazovanje in pojasnjevanje, v pogovor sem vključevala informacije (o umetniku, kontekstu) ter učence spodbujala, da poslušajo drug drugega, kar zagotovo lahko zelo obogati njihov pogled na umetnino – ugotovili smo namreč, da nekomu lahko ista umetnina vzbuja veselje, mu je smešna, drugemu pa se zdi žalostna. Potem ko smo umetnino interpretirali, so učenci ponovno pokazali simbol, seveda so tokrat lahko izbrali drugo čustvo. Na primer pri ogledu dvokanalnega videa *Domotožje* Hrairja Sarkissiana, 2014, ki je predstavljal moškega, ki s težkim kladivom razbija steno, ter na drugem posnetku hišo, ki se navidezno ruši sama od sebe, so učenci najprej pogosto pokazali simbol za veselje oz. smešno ali začudenje. Ko so o delu pridobili informacije o hiši, ki je maketa umetnikove rojstne hiše v Siriji, in da je moški sam umetnik, ki živi v Londonu, njegovi starši pa so še vedno v tej hiši sredi vojne, so otroci pokazali druge simbole: jezo, žalost, strah; nekateri so pokazali hkrati tudi dva ali tri simbole. Pri pogovoru so otroci izražali empatijo in sočutje: »*Če bi moji starši bili v vojni, bi me bilo tako strah!*« Učenci so tokrat ob posamezni umetnini preživeli daljši in kvalitetnejši čas. Pozorno so jo opazovali, o njej razmišljali in se pogovarjali ter prisluhnili svojim občutkom, ki jim jih vzbujala.

Razstavo si je na enak način ogledalo tudi približno 200 študentk Oddelka za razredni pouk Pedagoške fakultete v Mariboru. V pogovoru, potem ko so si razstavo ogledale same brez predhodnih informacij, ni niti ena rekla, da bi ji bila razstava všeč, zanimiva ali na kakšen drugačen način izrazila pozitiven odnos do nje. Večina je komentirala, da so jim dela na razstavi bila nerazumljiva in da v njih niso videle smisla ali pomena. Nekateri so se odzvale z nestrpnimi komentarji: »*To je čisto brez veze!*« ... »*Kar neka provokacija!*« Video, nad katerim so bili otroci navdušeni, jim je bil nekaj preveč vsakdanjega, nekaj, kar danes že vsi »obvladamo«, čeprav so se ob njih otroci zadrževali precej več kot ob ostalih delih.

Za ponovni ogled sem tudi zanje izbrala pet umetnin. Ogled je tokrat bil bolj doživet. Izbranim delom smo namenile več časa, se o njih pogovarjale, pri tem sem dodajala ključne informacije o avtorjih, študentke sem spodbujala, da so o delu izražale svoja mnenja in ideje. Ob samostojnem ogledu so spregledale instalacijo, pri kateri je bilo ključno, da obiskovalec vstopi vanjo. Nekateri so se v prvem delu sicer pred njo negotovo sprehajale, potem ko so prebrale navodila za vstop. Toda izmed vseh študentk si je drznila vstopiti le ena. Zato smo v voden ogled vključili tudi instalacijo *Intermundia* hrvaške umetnice Ane Beroš (2014). Zanje ni bila več samo neka ogromna lesena škatla, temveč so vanjo vstopile, doživele temo, vibracije, zvok ... Pogovor o doživetem, podprto s knjigo, ki je spremljala instalacijo, pa je odpiral vprašanja migracij, strpnosti, odgovornosti ...

Po ogledu sem študentke ponovno pozvala, da komentirajo razstavo. Odzivi, ki sem ji tokrat pridobila, so bili drugačni. Študentke so spremenile mnenje o razstavi, vsaj tiste, ki so o svojih občutjih spregovorile. Komentirale so, da potrebujejo nekoga, ki jim o razstavi pove kaj več ali da brez vodenja razstave ne bi mogle razumeti. Predvsem se je v njih čutila prizadetost, verjetno tudi empatija in sočutje, ki so jim ga vzbujale teme, kot so bile položaj žensk v Savdski Arabiji, migrantov na otoku Lampedusa, rušenje palač preteklih sistemov ... Tokrat študentke niso bile osredotočene več na to, koliko truda je umetnik vložil v ustvarjanje umetniškega dela, temveč v interpretacijo, ki nam na svojstven način kaže sliko sveta in naše vloge v njem – s tem pa je namen ogleda umetniške razstavi bil dosežen.

Zaključek

Pot do bistva umetnosti predstavlja za sodobnega človeka, nenehno izpostavljenega premnogim dražljajem, verjetno precej zahteven proces. Toda tudi na področju sodobne umetnosti se danes ni lahko znati. Kreft piše: »Kar najprej doživim ob soočanju z umetnostjo, ki nastaja zdaj, je osuplost zaradi neverjetne količine umetniških del ... « (Kreft 2015, 235) Tudi v umetnosti smo v položaju, kjer se je težko osredotočiti, imeti neko varno točko, s katere bi imel pregled nad celoto, in v njej najti smisel. Popolnoma razumem zadrego na primer učiteljice razrednega pouka, ki z umetnostjo nima rednega stika. Kako naj v tej količini izbere tiste umetnine, ki bi jih lahko predstavila učencem? Pri delu s študenti, bodočimi učitelji, opažam tudi, da jih pri sodobni umetnosti odbija, da o njej še ni nič kaj dosti napisanega. Zato se raje oprejo na preverjeno. Pri tem opažam, da se v okviru likovne umetnosti še vedno misli le o slikah in kipih. Pred začetkom ogleda razstave *Ne glej nazaj, okej?* sem učence in študentke vprašala, kaj pričakujejo, da bodo videli na razstavi v UGM. Pridobila sem odgovore: »slike«, »kipe«, »stare stvari« in »likovne umetnine«. Kinetični objekti, video, instalacije v umetnosti že dolgo niso novost. Vendar je za približno 500 otrok in mladih takšna umetnost bila nekaj, kar niso pričakovali na umetniški razstavi. Quaranta (2013) pravi, da ta umetnost je že med nami, vendar bo potrebnega še veliko dela, da se pokaže in prizna njen obstoj ter da ima nekaj povedati.

Pričakovanje, da bodo videli slike in kipe, poleg tega, da na ogled razstave najbrž niso bili primerno pripravljene, ponuja v razmislek znanje in izkušnje, ki jih otroci in mladi že imajo z umetnostjo. Slovenski učni načrt za *Likovno umetnost* za osnovno šolo (Kocjančič, idr. 2011) loči področje umetnosti na: oblikovanje na ploskvi (risanje, slikarstvo, grafika) in oblikovanje v tridimenzionalnem prostoru (kiparstvo in arhitektura). Šele v drugi triadi je v eni alineji omenjena raba digitalne fotografije, v zadnji triadi se še doda snemanje kratkega videa, izdelovanje fotomontaže ali animiranega filma, uporabljanje osnovnih postopkov digitalne tehnologije. Takšno uvajanje tehnologij ni v skladu s tem, kar danes predstavlja umetnost niti celotna sodobna vizualna kultura, ki so ji otroci v veliki meri izpostavljeni že pred vstopom v šolo (televizija, računalniške igre, reklamni oglasi ...). Dr. Andrej Brodnik pravi, da ni dovolj »da otroci informacijsko-komunikacijsko tehnologijo

poznajo in uporabljajo, ampak jo morajo tudi razumeti. Smo pač v digitalnem svetu, v katerem si moramo, da tako rečem, podjarmiti stroj, da nam bo koristno služil – da se razume, služil na različnih področjih od umetnosti do znanosti ...» (Fidermuc 2018) Hkrati opozarja, da je v današnjih šolah poleg vsebin računalništva, programiranja premalo tudi sodobne umetnosti ... (Fidermuc 2018). Menim, da bi mladi morali nujno poznati značilnosti sodobne umetnosti in se vanjo poglobljati. V večji meri bi se jo moralo vključevati že v osnovnošolsko izobraževanje, že zaradi tega, ker smo del te sodobnosti. Lev Kreft piše, da pri poučevanju estetike in filozofije umetnosti ne štarta kronološko z vsebinami izpred 2500 let. Poudarja, da mladi »hočejo sodobnost. V njenem omrežju so ujeti...« (Kreft 2015, 233), zato predavanja začne s sodobnostjo. Njegova misel se potrjuje tudi v okviru programov za šole v UGM, saj opazamo pri otrocih in mladih dovolj motiviranosti za spoznavanje sodobne umetnosti. Predvsem so ob primernem didaktičnem pristopu sposobni razvijati dovolj poglobljen odnos do nje, ki jih lahko motivira za nadaljnjo ljubezen do umetnosti. Z našim delom si ne nadejamo katarzičnih sprememb, verjamem pa, da v sodelovanju s šolami lahko vplivamo na oblikovanje kompetentnih posameznikov, ki se bodo ukvarjali s svojo bitjo. Še posebej sodobna umetnost bi zato morala dobiti več prostora v naših učnih načrtih, pri tem pa bi moralo biti spoznavanje umetnin v živo eden od pomembnejših načinov njenega spoznavanja.

Literatura:

Blažič, Marjan; Ivanuš Grmek, Milena; Kramar, Martin in Strmčnik France: *Didaktika*. Novo mesto, Visokošolsko središče, Inštitut za raziskovalno in razvojno delo, 2003.

Bračun Sova, Rajka: *Umetnina - ljubezen na prvi pogled? pedagoški pomen interpretacije v umetnostnem muzeju*. Ljubljana, Pedagoški inštitut, 2016.

Butina, Milan: *Prvine likovne prakse*. Ljubljana, Debora, 1997.

Collard, Paul: *Kaj je kreativno učenje in zakaj je pomembno?* Kulturni bazar, 31. 3. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UCOjnFbjyHs> (3.6.2019)

Duh, Matjaž in Vrlič, Tomaž (alias Zupančič, Tomaž): *Likovna vzgoja v prvi triadi devetletne osnovne šole. Priročnik za učitelje razrednega pouka*. Ljubljana, Rokus, 2003.

Duh, Matjaž in Vrlič, Tomaž (alias Zupančič, Tomaž): *Likovna apreciacija in metoda estetskega transferja*. Revija za elementarno izobraževanje 4/2013, 71-86.

Kocjančič, Natalija, *Program osnovna šola. Likovna vzgoja*. Ljubljana, Ministrstvo za šolstvo in šport. Zaveza RS za šolstvo, 2011.

Kreft, Lev: *Estetikov atelje: od modernizma k sodobni umetnosti*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.

Fidermuc, K., (2018). *Otroke je treba na digitalno dobo pripraviti s pravim znanjem*. Delo. 2. november 2018. <https://www.delo.si/delove-podjetniske-zvezde/novice/otroke-je-treba-na-digitalno-dobo-pripraviti-s-pravim-znanjem-107798.html> (3. 6. 2019)

Herzog, Jerneja: *Spremljava likovnega razvoja učencev v tretjem vzgojnoizobraževalnem obdobju osnovne šole – analiza stanja z vidika spola*. Revija za elementarno izobraževanje 4/2017, 349-364.

Puncer, Mojca: *Medprostori umetnosti*. Ljubljana, Sophia, 2018.

Teržan, Vesna: *Painter Aleksih Kobal*. Slovenski magazin, RTV SLO, 1. 11. 2010.

Trampuš, Jure: *Klara Skubic Ermenc, pedagoginja: Šola bi morala biti prostor, ki odpira poti do znanja, ne da jih omejuje*. Mladina 14 / 5. 4. 2019, 39–43.

Tratnik, Polona: *Transumetnost. Kultura in umetnost v sodobnih globalnih pogojih*. Ljubljana, Pedagoški inštitut, 2010.

Vrlič Tomaž (alias Zupančič T.): *Likovno-ustvarjalni razvoj otrok v predšolskem obdobju*. Ljubljana, De-bora, 2001.

Savva, Andri in Trimis, Eli: *Responses of Young Children to Contemporary Art Exhibitions: The Role of Artistic Experiences*. International Journal of Education and Arts, 2005.

<http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/responses-of-young-children-to-contemporary-art-exhibits-andri-savva-eli-trimis.pdf>, (3. 6. 2019)

Strnad, Brigita: *Kako pravilno narisati zajčka?* Dialogi 10/2006, 33–47.

Quaranta, Domenico: *Beyond New Media Art*, 2013.

http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Domenico_Quaranta_Beyond_New_Media_Art_Link_Editions_ebook_2013.pdf, (3. 6. 2019)

Odgovor Pedagoškega inštituta na Peticijo za spremembo šolskega sistema – Kaj kažejo mednarodne primerjalne raziskave? <https://www.pei.si/odgovor-pedagoskega-instituta-na-peticijo-za-spremembo-solskega-sistema-kaj-kazejo-mednarodne-primerjalne-raziskave/>, (3. 6. 2019)

Purkat, N. (ur.), 2008, Učni načrt, Likovna umetnosti http://www.mss.gov.si/fileadmin/mss.gov.si/pageuploads/podrocje/ss/programi/2008/Gimnazije/UN_LIKOVNA_UMETNOST_gimn.pdf, (3. 6. 2019)

Povzetek

V prispevku predstavljam pomen vizualne umetnosti v muzeju pri vzgoji in izobraževanju otrok ter mladih. V času zasičenem z vizualnimi informacijami je nujno, da se naučijo brati vizualna sporočila, pri čemer prav umetnostna vzgoja prestavlja pomembno podporo. Hkrati se s pomočjo umetnosti soočajo z raznolikimi interpretacijami sveta in svoje vloge v njem. Še posebej izpostavljam sodobno umetnost, ki otroke in mlade pozitivno motivira s pomočjo sodobnih medijev, ob primernem pristopu pa se poglobljajo v teme, kot so ekologija, potrošništvo, strpnost... Šole si morajo prizadevati, da učencem in dijakom omogočajo kvaliteten stik z umetnostjo, kar zagotovo predstavlja obisk umetnostih muzejev in drugih sorodnih ustanov. V muzeju se soočajo s kvalitetnimi primeri umetnosti v neposrednem stiku, kar ima neprecenljiv vzgojno-izobraževalni potencial. Ker pa samo stik z umetnostjo še ne omogoča poglobljenega odnosa z njo, moramo v muzeju oblikovati izobraževalne program na osnovi premišljenih metod pedagoškega dela.

Teorijo v prispevku podpiram s primerom pedagoškega dela z učenci od 1. do 6. razreda osnovne šole ob razstavi sodobne umetnosti v UGM in dodajam opažanja pri delu z dijaki in študenti.

Summary

In this article I present the importance of visual art in museums for the education of children and young people. At a time when we are saturated with visual information it is essential that they learn how to read visual messages, with art education playing an important supportive role. Through art they also encounter diverse interpretations of the world and their role in it. Particular emphasis is given to contemporary art, which motivates children and young people in a positive way through modern media; using an appropriate approach they can learn in depth about topics such as ecology, consumption, and tolerance. Schools should endeavour to provide primary and secondary students with high-quality contact with art, which definitely involves visits to art museums and similar institutions. At museums they encounter high-quality examples of art firsthand, which has invaluable educational potential. Because contact with art is not sufficient to ensure an in-depth relationship with it, museums should develop educational programmes based on well-thought-out methods of teaching.

The theory in the article is supported with an example of pedagogical work with pupils in grades 1-6 of primary school at an exhibition of contemporary art at the Maribor Art Gallery. I also share some observations from working with secondary and university students.

Ključne besede

sodobna umetnosti, umetnostni muzej, muzejska pedagogika, umetnostna vzgoja, izobraževanje

Key words

contemporary art, art museum, museum pedagogy, art education, education

Izzivi pri uvajanju novega muzejskega programa za osebe z demenco in njihove svojce v Sloveniji

Yasmín Martín Vodopivec

Muzejski programi za osebe z demenco in njihove svojce so se uspešno izvajali že v drugih kontekstih in opaziti je bilo, da dobro vplivajo na kakovost življenja te skupine ljudi. Ne glede na potrjeno uspešnost izvajanja tovrstnih programov v tujini, se je izkazalo, da predstavlja implementacija tovrstnega programa v Sloveniji zahteven izziv, pri katerem je bistveno nenehno nadgrajevati znanje ter program sooblikovati in izpopolnjevati s posamezniki, ki jim je namenjen.

O pomenu družbeno angažiranih programov v muzejih

V času magistrskega študija o kulturni mediaciji na področju izobraževanja v muzejih,¹ se mi je porodila zamisel, da bi pridobljeno znanje uporabila v praktične namene in na ta način obenem poskušala pozitivno vplivati na določeno družbeno skupino (v mojem primeru na osebe z demenco in njihove bližnje) v muzejskem okolju. To je tesno povezano z ideološko dediščino participativnih umetniških praks, ki so se začele pojavljati v sedemdesetih letih 20. stoletja in so spodbujale demokratizacijo muzejev z zagotavljanjem, da je dostopnost kulture svojevrstno orožje v boju proti revščini in družbeni neenakosti. V prizadevanju, da bi povečali svoj družbeni vpliv, so se muzeji spremenili v prostore, ki niso zgolj izpolnjevali svoje osnovne naloge, ampak so postali tudi pobudniki družbenih sprememb.

V svojem projektu se osredotočam na osebe, ki jih je prizadela demenca, in na njihove bližnje. Izreden porast števila obolelih za demenco, ki je predviden v naslednjih desetletjih,² pomanjkanje sredstev za razvoj dejavnosti, ki bi izboljšale kakovost življenja tej pogosto prezrti skupini ljudi, zlasti tistim izven zdravstvenih ustanov, in dejstvo, da imajo muzeji sredstva, tako infrastrukturna kot ekonomska, ki jim ponujajo izredno priložnost, da prispevajo k družbenemu blagostanju, so me pripeljali do odločitve, da sem začela raziskovati in preučevati možnosti za razvoj muzejskega programa za te skupine v Sloveniji.

V Sloveniji je po ocenah 32.000 obolelih za demenco,³ za njih pa skrbi približno 100.000 svojcev, zdravstvenih in socialnih delavcev ter drugih oseb. Demenca je sindrom, ki je posledica bolezni možganov, navadno kronične ali napredujoče, pri kateri so okvarjene višje kognitivne funkcije, ki zajemajo spomin, razmišljanje, orientacijo, dojemanje, računanje, zmožnost učenja, govor in presojanje.

Stiska zaradi spremenjenega načina življenja, tesnoba, občutek prevelike odgovornosti, strah, jeza, sram in nemoč so značilna občutja, ki jih svojci utrpijo zaradi te bolezni. Neredko vpliva tudi na njihovo psihično in fizično zdravje in jih socialno izolira. Napredovanje bolezni povzroči zmanjšanje sposobnosti obvladovanja čustev, socialnega vedenja in izvajanja vsakodnevnih opravil, poleg tega je v zadnjem stadiju bolnik popolnoma odvi-

1 Magistrski študijski program: *Máster Universitario en Educación y Museos: Patrimonio, Identidad y Mediación Cultural* (Univerza v Murcii, Španija, 2016).

2 Po podatkih Statističnega urada Republike Slovenije z dne 1. januarja 2019 je povprečna starost državljana 43,4 let, v letu 2060 pa naj bi skupina starejših od 65 let predstavljala skoraj trideset odstotkov prebivalstva. Bonitetna agencija Moody's Investors Service ocenjuje, da bo Slovenija v prihodnosti ena od držav, kjer se bo prebivalstvo najhitreje staralo. Čez petnajst let naj bi se na seznamu držav z največjim deležem oseb, starih nad 65 let, uvrstila na osmo mesto in posledično postala ena od držav z največjim deležem oseb, izpostavljenih tveganju za demenco.

3 Ocena temelji na primerjavi podatkov s sosednjimi in primerljivo razvitimi evropskimi državami. V okviru projekta *Joint Action Alzheimer Cooperative Valuation in Europe* (ALCOVE) so ocenili, da je bilo leta 2011 7,23 odstotkov oseb starejših od 65 let. Zato je bil v pobudi ALCOVE zapisan niz priporočil za prihodnje zbiranje podatkov o razširjenosti demence v Evropi.

sen od osebe, ki zanj skrbi. Demenca obenem močno zaznamuje življenje svojcev, ki se jih zato opredeljuje kot neformalne skrbnike ali celo »prikrite bolnike«.⁴

Takojšnjo pomoč, na katero lahko računajo osebe z diagnozo demence in njihovi bližnji, jim poleg javnega zdravstva nudi tudi Slovensko združenje za pomoč pri demenci – Spominčica, Alzheimer Slovenija. Kakor društvo opiše tudi na svoji spletni strani, sta glavni nalogi te neprofitne humanitarne organizacije (ustanovljene leta 1997) pomoč svojcem obolelih za demenco in ozaveščanje splošne javnosti o tej bolezni.

Da bi iz prve roke spoznala, kakšne so potrebe oseb z demenco in težave, s katerimi se soočajo njihovi bližnji, ter da bi sploh lahko prišla v neposreden stik z njimi, sem leta 2015 obiskovala cikel predavanj *Ne pozabi me*, usposabljanje o demenci za svojce, ki ga organizira omenjeno društvo, ter se udeležila tečaja prostovoljstva, in sicer v sklopu 25. mednarodne konference Alzheimer Europe (potekala je od 2. do 4. septembra 2015 v Cankarjevem domu v Ljubljani). Moj namen je bil, da bi se naučila, kako primerno ravnati z osebami z demenco in vzpostavitve stika, da bi lahko v bodoče oblikovala širšo skupino prostovoljcev v okviru društva. Dejavnosti društva so predvsem namenjene potrebam bližnjih oseb oziroma skrbnikov obolelih za demenco, v zadnjih letih pa so poleg ozaveščanja javnosti o bolezni okrepili tudi dejavnosti informativnega, terapevtskega in pritožnega tipa, prilagojene bolnikom z demenco.

Nove razvojne perspektive društva so nedvomno posledica *Strategije obvladovanja demence v Republiki Sloveniji do leta 2020*, dokumenta, ki ga je vlada v javno razpravo prvič posredovala novembra 2015 in je bil v končni različici objavljen leta 2016. Dokument, s katerim si vlada prizadeva na usklajen in celovit način reševati problematiko demence, je pomagalo pripraviti tudi društvo Spominčica.

Zaskrbljujoče je, da kljub temu, da je v strategiji izpostavljeno medresorsko delo in da bi Ministrstvo za kulturo lahko igralo pomembno vlogo pri doseganju njenih ciljev, sodelovanje omenjenega ministrstva sploh ni eksplicitno predvideno. Poleg spodbujanja fizične in kognitivne funkcionalnosti lahko muzejski programi za osebe z demenco zagotovijo pogoje, ki jih strategija dojema kot nujne za izboljšanje kakovosti življenja oseb z demenco in njihovih svojcev. K njim spadajo podpora obolelih in njihovih svojcev, spoštovanje in promocija njihovih pravic, spoštljiva in dostojanstvena obravnava ter zagotovitev njihove dejavne vloge v lokalni skupnosti.

Med spletnim iskanjem nekega precedensa muzejskega programa za osebe z demenco v Sloveniji pridobimo vpogled v dejavnosti, ki so namenjene tej ranljivi skupini. Delovanje je večinoma usmerjeno v ozaveščanje splošne javnosti, izvajajo pa ga neprofitne organizacije. Te predstavljajo značilnosti demence in pravice obolelih ter predvsem zagotavljajo oporo svojcem, ki imajo v zvezi z boleznijo, negovanjem in birokracijo številna vprašanja.

⁴ Alfred P. Fengler in Nancy Goodrich sta leta 1979 z izrazom »prikriti bolnik« (*hidden patient*) opredelila skrbnike, ki jih kronična in dolgotrajna bolezen oseb, za katere skrbijo, čustveno zelo prizadene (175–183).

Leta 2016 sem se pri raziskavi zaradi pomanjkanja podatkov s področja muzejskih programov za osebe z demenco v Sloveniji odločila, da izvedem raziskavo, v kateri me je zanimalo, ali so slovenski muzeji, ki jih financira Ministrstvo za kulturo, kdaj izvedli kakšno dejavnost, posebej namenjeno osebam z demenco. Najprej sem po elektronski pošti nagovorila direktorje slovenskih muzejev, nato sem tistim, od katerih nisem prejela odgovora, poslala dva opomnika, nazadnje pa sem podatke poskušala pridobiti po telefonu. Od 44 ustanov, s katerimi sem stopila v stik, sem pridobila 43 odgovorov, od katerih je bil samo eden pozitiven. Potrebno pa je poudariti, da je večina direktorjev in kustosov pedagogov pokazala interes za izvajanje tovrstnih dejavnosti v prihodnosti.

Edina ustanova, ki se je s tem področjem že soočila, je Muzej novejše zgodovine Slovenije, in sicer v sklopu razstave 3D fotografij z naslovom *9. maj 1945*.⁵ Že sama tema razstave je ponujala izhodišče za raziskovanje nesnovne dediščine na podlagi pričevanj ljudi v tretjem življenjskem obdobju. Potekala je med majem in junijem 2015; v tem času so izvedli dve dejavnosti, namenjeni osebam z demenco. Prva je bila prilagojeno vodstvo, v okviru katerega so udeleženci, obkroženi z muzejskimi predmeti in glasbo, delili svoje spomine o dogodkih ob osvoboditvi Ljubljane. Drugi dogodek je bila delavnica na temo konca vojne, ki jo je muzej izvedel na oddelku za demenco v Domu starejših občanov Ljubljana Vič-Rudnik, na kateri so uporabili isto gradivo kot pri vodstvu. Pomembno je poudariti, da je tudi Gornjesavski muzej Jesenice izvedel muzejski program za starejše v lokalnem domu za ostarele, a ta ni bil namenjen izključno osebam z demenco.

Glede na dejstvo, da se demenca začne razvijati precej pred tem, ko jo tudi diagnosticirajo, lahko sklepamo, da je na kulturnih prireditvah v Sloveniji dejansko več obiskovalcev iz te skupine, kot si lahko predstavljamo. Ker ne obstajajo natančni podatki o številu oseb, obbolelih za demenco, in o tem, koliko jih obiskuje kulturne institucije, lahko predvidevamo, da ti obiske kulturnih ustanov običajno izvedejo v neformalni obliki, bodisi individualno bodisi v spremstvu svojca.

V pogovorih z muzejskimi delavci sem zaznala, da se zavedajo, da so med njihovimi obiskovalci tudi osebe z demenco, ponavadi jih zaposleni celo osebno poznajo, vendar pa obiskov ne prilagajajo v skladu z njihovimi potrebami in posebnostmi, temveč z njimi ravnaajo kot z ostalimi obiskovalci. Zadnja trditev nas pripelje do precej splošne zmede o tem, kaj je normalizacija. Le-ta namreč ne vpeljuje izginjanja razlik in ne asimilacije manjšin povprečne družbe, ampak posameznikom ponuja enake možnosti do dostopa dobrin in sredstev skupnosti, v skladu z različnimi sposobnostmi, načinom bivanja in množico družbenih skupin, ki skupnost sestavljajo.

Ideja, da lahko muzeji izboljšajo naše življenje in da prispevajo k splošnemu blagostanju v družbi, je izražena v *Strateškem načrtu mednarodnega sveta muzejev (ICOM)* za obdobje med leti 2016 in 2022. V tem dokumentu je poleg razmisleka o tem, kako velik druž-

⁵ Avtorica razstave in spremljevalnega programa *9. maj 1945*, ki je potekala od 7. 5. do 5. 7. 2015 v Muzeju novejše zgodovine Slovenije, je dr. Urša Valič.

beni in gospodarski vpliv imajo te ustanove na lokalni, nacionalni ali mednarodni ravni, poudarjeno tudi to, da »je družbeno angažiran muzej lahko uspešen le, če je hkrati tudi odličen muzej« (2016: 5). Ta trditev je bila zapisana zaradi bojazni, da bi muzeji v iskanju novih načinov sporazumevanja z različnim občinstvom in z dodatnimi programi, ki bi dali nov pomen njihovi tradicionalni vlogi, na koncu počeli in razvijali stvari, ki nimajo veliko skupnega z njihovim izvornim poslanstvom. Pri tem je vseskozi ključno vprašanje, ali programi, ki jih muzeji razvijajo, ohranjajo njihovo prvotno dejavnost ali ne.

Izzivi sodobne družbe so sprožili radikalne spremembe v pojmovanju, kaj so muzeji in na kakšen način bi lahko postali koristnejši (kot prostori skupnosti, namenjeni razvoju in izboljšanju družbenega blagostanja). Ko so začeli muzeji sprejemati tovrstne odgovornosti, so po Richardu Sandellu institucije prevzele nove vloge in razvile nove načine delovanja, ki so odsev njihove angažiranosti (1998, 401–419). Da bi povečali družbeno vključenost, muzeji uporabljajo širok razpon kompetenc in materialnih virov, ki segajo onkraj klasičnega muzejskega področja. V Sloveniji so se muzeji precej spremenili, še posebej v osemdesetih letih 20. stoletja, »ko je kriza tradicionalne muzeje prisilila, da so odprli svoje prostore tudi dejavnostim, ki niso neposredno povezane z objekti, ki jih hranijo, in niso namenjene samo razstavam, temveč predvsem družabnim in izobraževalnim dejavnostim« (Železnik 2007, 19).

Razvoj družbenega vključevanja s pomočjo dediščine je v glavnem v domeni kustosov pedagogov, katerih dejavnosti so največkrat povezane s šolsko vzgojo in izobraževanjem kot pridobivanjem novih znanj. Cristina Da Milano navaja, da obstajajo »trije temeljni vidiki, s pomočjo katerih dediščina in muzej lahko pripeljeta do družbene vključenosti: dostopnost, reprezentacija in participacija« (2013, 1). Pogosto pa je spregledano, da je lahko pri izobraževalnem procesu dediščina tudi izhodišče za vzpostavljanje novih pomenov in medsebojnih odnosov.

V okviru muzejskih programov za osebe z demenco se izvajajo prilagojena vodstva, delavnice in pogovori, ki jih lahko razdelimo v dva tipa. Oba priznavata inherentne kapacitete posameznika, ne glede na njegovo diagnozo, skupno pa jima je tudi, da si za izhodišče postavita muzejski predmet. V prvem tipu dejavnosti mediator osebo z demenco vodi pri rokovanju oziroma opazovanju predmeta, ki je v tem primeru sprožilec čustvenega odziva. Pri drugi vrsti aktivnosti pa se muzejski predmet obravnava posredno, v sklopu ustvarjalnega procesa. Muzejske zbirke pri tovrstnih terapevtskih dejavnostih služijo kot sprožilec povezovanja sodelujočih z njihovim lastnim čustvenim spominom, saj so muzeji svojevrstna skladišča čustev, s pomočjo katerih se lahko obiskovalci istočasno identificirajo s predmeti in vzpostavljajo stik z lastno identiteto.

Od sedemdesetih let prejšnjega stoletja evropski in severnoameriški muzeji razvijajo projekte in dejavnosti, ki so osredotočene na ostarele osebe, obbolele za demenco. Večina teh pristopov je utemeljenih na tehniki reminiscence, ki skuša z obujanjem spominov pri osebah z demenco ozavestiti sedanost (Housden 2007, 51). Obujanje spominov je način ponovnega priklica osebne preteklosti in ohranjanja lastne identitete, kar s kognitivnega vidika pomeni aktualiziranje dolgoročnega epizodičnega spomina, ki se imenuje tudi av-

tobiografski spomin. Carla Caetano in Vicente Pardo zagovarjata stališče, da je cilj reminiscence ozavestiti pozitivne vidike spomina, kar pri človeku sproži pozitivno in nadvse spodbudno izkušnjo (2009, 176). Gre za terapevtsko dejavnost, ki je priporočljiva za bolnike v zgodnjih in srednjih stadijih demence in se lahko izvaja skupinsko, pri njej pa lahko sodelujejo tudi svoji.

Izobraževanje in participacija, utemeljena na ustvarjalnosti in umetniškem izražanju, sta v muzejih privedla do umetniške participatorne prakse oziroma participatorne umetnosti. Participatorna umetnost izhaja iz kolaborativne umetnosti sedemdesetih let prejšnjega stoletja in temelji na konceptu kulturne demokracije, katere namen je zagotavljati dostop do kulture in ki izhaja iz prepričanja, da je vsak posameznik kreativen in se ima pravico izražati in sodelovati v kulturnem življenju (Organ 2013, 4). Uporaba ustvarjalnosti v terapevtske namene se lahko prevede v socialno prakso (Rubin 2016, 51), za katero so značilni sodelovanje skupnosti, kolaborativna ustvarjalnost, interdisciplinarnost in družbena angažiranost, njen glavni cilj pa je imeti čim vidnejši vpliv na življenje skupnosti.

Participatorne dejavnosti se običajno izvajajo v sodelovanju med umetniki in udeleženci in imajo za cilj ustvarjanje umetniških del, ki so odsev izkušenj udeležencev. Lahko vključujejo zelo različne oblike umetniškega izražanja (slikanje, tiskanje, kolažiranje, pripovedovanje zgodb, petje, ples, glasbo, kreativno pisanje, igro, fotografijo, video snemanje), ki se jih lahko tudi povezuje.

Čeprav je pri programih za osebe z demenco najbolj učinkovito, če združimo tehniko reminiscence in tehniko ustvarjalnosti, pa bo oblikovanje dejavnosti vselej odvisno od muzejskih pogojev, sposobnosti ali kapacitet skupine ter vsebin, ki jih želijo muzeji posredovati. Pri teh dejavnostih se lahko vključi različne materiale in umetniške izraze, kot so glasba, ples in igra, katerih pozitivne učinke je potrdilo že več raziskav. Pri skupinskih dejavnostih je pomembno spodbujanje sodelovanja udeležencev in vzbujanje občutka vrednosti z uporabo validacijske terapije. Slednja temelji na komunikaciji in jo tvorijo poudarjanje vrednosti udeleženčevega prizadevanja, empatije in samozavesti. S pomočjo reminiscence in ustvarjalnosti udeleženec ponovno vzpostavlja samega sebe, si krepi samozavest in tako pozitivno vpliva na splošno počutje.

Program Dober dan, vsak dan

V želji, da bi osvetlila in poiskala rešitve za opisane težave, sem leta 2017 dokončala raziskavo, v kateri:

- sem analizirala problematiko demence v Sloveniji, predvsem okoliščine, v katerih je skupnost oseb, ki jih je prizadela demenca, in njihovi bližnji;
- sem predstavila predlog muzejskega programa z imenom *Dober dan, vsak dan*, v katerem sem natančno opisala potrebne pogoje za njegovo izvedbo;

- sem še bolj poudarila, kaj pomeni združevanje tehnike reminiscence in terapevtske ustvarjalnosti v skupini za doseganje pozitivnih učinkov;
- sem določila nadaljnje korake za izvedbo muzejskega programa za osebe z demenco in njihove bližnje v Sloveniji.

Kot navdih za oblikovanje muzejskih programov za osebe z demenco in zaradi nje-gove vloge pri izobraževanju oziroma promoviranju izvedbe tovrstnih programov v drugih institucijah, mi je služil programski model Muzeja sodobne umetnosti v New Yorku *Meet me at MoMA*. Leta 2006 so se v tem muzeju zaradi povečanja števila oseb z demenco odločili oblikovati poseben program za to specifično skupino. Slednji ponuja različne dejavnosti, tako za individualne obiske, za katere je potrebna predhodna rezervacija, kot za skupine (v sodelovanju z različnimi organizacijami in ustanovami, ki se posvečajo problematiki demence). Uporabljajo že omenjena pristopa, torej kontemplativno-pogovornega in ustvarjalnega.

Gre za redni program, ki se izvaja enkrat mesečno, običajno na dan, ko je muzej za javnost zaprt. Posamično skupino sestavlja približno osem oseb z demenco in prav toliko svojcev ali spremljevalcev, skupino pa vodi en mediator. V letu 2008 se je muzej povezal z Univerzo v New Yorku, in sicer, da bi evalvirali učinkovitosti kontemplativno-pogovornega tipa programa za skupino oseb z demenco v zgodnjem stadiju in njihovih svojcev. Ta kvalitativno-kvantitativna analiza, ki je nastala na podlagi opazovanja in anket, v svojih ugotovitvah izpostavi elemente programa, ki so imeli pozitiven učinek:

- vloga mediatorja,
- dožemanje intelektualne spodbude in učenja kot priložnosti,
- izmenjava izkušenj kot sredstvo sprostitev in povezovanja z drugimi,
- družbena interakcija kot orodje za lajšanje bolezni,
- občutek sprejetosti in povrnitev občutka dejavne družbene vloge in izboljšanje čustvenega počutja.

Glede na tako pozitivne rezultate ne preseneča, da so drugi muzeji svoje programe razvijali prav po pionirskem vzoru muzeja MoMA, in podobno je bilo tudi v našem primeru.

Muzejski program *Dober dan, vsak dan* naj bi nudil podporo ustanovam, ki želijo svoje vsebine v obliki prilagojenih dejavnosti posredovati tudi osebam z demenco. Program naj bi sledil naslednjim načelom:

- prilagojen je potrebam oseb z demenco in njihovim svojcem,
- je participativen in vključujoč,
- prebujata pozitivna čustva,
- temelji na modelu oskrbe, osredotočene na osebo,
- združuje reminiscenco in ustvarjalnost,
- uporablja multidisciplinarnе vire,
- izvaja ga strokovna skupina,
- oblikovan je v sodelovanju z gostujočimi institucijami in povezanimi združenji,
- spodbuja aktivno sodelovanje udeležencev in
- želi pozitivno prispevati na ravni družbe in skupnosti.

Leta 2018 smo v okviru letnega programa Mednarodnega grafičnega likovnega centra v Ljubljani, ki si je zadal cilj, da različnemu občinstvu približa kulturno dediščino s pomočjo muzejske izkušnje, dobili priložnost, da smo organizirali prvo delavnico, v kateri smo lahko združili tehniko reminiscence z umetniško ustvarjalnostjo za skupino oseb z demenco in njihove svojce.



• Prikaz poteka delavnice Dober dan, vsak dan za osebe z demenco in njihove svojce v Spominskem ateljeju Stojana Batiča v Švicariji Mednarodnega grafičnega likovnega centra (MGLC) | foto: Urška Boljkovac, arhiv MGLC

Delavnico smo oblikovali po prej določenem modelu za izvajanje podobnih programov. Do prizorišča delavnice je bil organiziran poseben prevoz udeležencev z dogovorjenega mesta, prostor je udeležencem zagotavljal lahek dostop in udobno počutje. Pri tem smo sledili priporočilom, predstavljenim v publikaciji *Dostopen muzej* (Bračun Sova et al. 2009). Na delavnici je bila prisotna tudi skupina strokovnjakov, posebej usposobljenih na področju demence, ki naj bi pomagali pri nepredvidenih potrebah udeležencev v času delavnice.

Ker podrobnih podatkov o udeležencih nismo imeli, smo se odločili, da bo delavnica namenjena osebam z demenco v začetnem in srednjem stadiju. Izhodiščna točka delavnice je bila že njena umestitev: spominski atelje umetnika Stojana Batiča (1925–2015) v Švicariji⁶ in njegova dela. Batič velja za enega najpomembnejših predstavnikov figuralnega kiparstva.

Delavnica, ki naj ne bi trajala več kot eno uro, naj bi potekala takole:

- Sprejem pri vходу v muzej naj v udeležencih vzbudi občutek varnosti in domačnosti. Pozanimamo se, kako preživljajo dneve, in jim pojasnimo, kako bo potekalo tokratno srečanje.
- Reminiscenca: povabite udeležence v galerijski oziroma delovni prostor. Ko se udobno namestijo, začnite pogovor o enem od razstavljenih predmetov ali o več predmetih. Skupina naj ne bo večja kot šest parov, ki jih sestavljajo oseba z demenco in svojec oziroma skrbnik. Voden pogovor naj sledi tem korakom: opazovanje in opisovanje, interpretacija, povezovanje, pogovor med udeleženci in povzetek. V takšnem okolju lahko muzejski predmet spodbudi proces reminiscence.
- Ustvarjalnost: če je ta aspekt vključen v dejavnost, je pred tem priporočljivo narediti kratek premor. Delovni materiali naj bodo pripravljene vnaprej in jih uporabimo po zaključku prejšnje faze, po pogovoru. Ustvarjalna dejavnost naj poteka v parih, vse skupaj pa sklenemo s povzetkom.
- Ob koncu dogodka poskušamo ustvariti neuradno in sproščeno ozračje, da bi udeležencem olajšali druženje, ki lahko pripomore k oblikovanju povezane skupine, ki se bo udeleževala tudi prihodnjih muzejskih programov.

Pomembno je poudariti, da je za tovrstne programe bistveno, da se izvajajo v sodelovanju z bolnikovimi bližnjimi. Po eni strani bi nesodelovanje bližnjih pomenilo, da bi muzej potreboval večje število usposobljenega osebja in bi bil primoran prevzeti vlogo, za katero so pristojne druge ustanove, ki se posvečajo domski negi. Po drugi strani pa je potrebno izpostaviti dobre plati sodelovanja bližnjih v opisanem muzejskem programu; s tem namreč dobijo priložnost, da kakovostno preživijo prosti čas s sorodnikom ali prijate-

⁶ Mednarodni grafični likovni center (MGLC) od leta 2017 dalje upravlja rezidenčni center za umetnike v nekdanjem hotelu Tivoli, poljudno imenovanem Švicarija. V obnovljeni Švicariji v osrčju ljubljanskega parka Tivoli, kjer je umetnik ustvarjal v letih 1954–1959, je postavljen Spominski atelje Stojana Batiča, ki je rekonstrukcija njegovega ateljeja na Svetčevi ulici 1 v Ljubljani.

ljem, obolelim za demenco, poleg tega lahko omenjena interakcija prispeva k izboljšanju njihovih odnosov ter k razvijanju odnosov z ostalimi udeleženci, ki so se znašli v podobnih razmerah.

Promocijo dogodka smo izvedli s pomočjo podlage gostujočega muzeja in s pomočjo Slovenskega združenja za pomoč pri demenci – Spominčica, Alzheimer Slovenija (svoje člane so obvestili po elektronski pošti in z objavo dogodka na svoji spletni in Facebook strani). Promocijsko gradivo je bilo prilagojeno in objavljeno postopoma, tako da smo podrobnejše informacije objavili, ko se je bližal datum delavnice. A kljub skrbnemu načrtovanju promocije in trudu vpletenih se na dogodek nihče ni prijavil in nihče se ga ni udeležil.

Ocena in končna razmišljanja

Po povedanem je povsem jasno, da lahko pred izzivom, ki ga predstavlja demenca – navsezadnje jo prištevajo med večje »epidemije« 21. stoletja, zaradi ogromnega psihološkega, fizičnega, družbenega in gospodarskega vpliva, pa ne samo na obolele osebe in njihove bližnje, ampak na družbo na splošno – muzeji brez slehernega dvoma odigrajo pomembno vlogo pri izboljšanju kakovosti življenja oseb z demenco in njihovih bližnjih. To lahko storijo zlasti pri:

- fizični aktivnosti, psihološkemu napredku in navezovanju družabnih stikov, ki vodijo v krepitev identitete in samozavesti ter izboljšujejo splošno počutje in posledično tudi odnose s svojci;
- osveščanju družbe o bolezni;
- zagotavljanju prostega dostopa do kulture kot eni od temeljnih človeških pravic;
- pomoči, da ta ranljiva skupina ljudi postane vidnejša in da se jim s tem omogoči lažje vključevanje v družbo.

Kulturne ustanove imajo na razpolago infrastrukturo, financiranje za razvoj izobraževalnih programov, človeške vire, večšine in simbolično vrednost svojih vsebin, medtem ko društva, ki se ukvarjajo z osebami z demenco, posedujejo znanje, izkušnje, kontakte in neposreden stik s to družbeno skupino. Medsebojno sodelovanje teh organizacij lahko privede do korenitejših družbenih sprememb na tem področju, ki ne bi bile le kratkoročne.

V sodobnem svetu je vedno bolj očitno, da učinkovito reševanje družbenih problemov lahko dosežemo le s skupnimi močmi. Morda bi bil največji izziv ob izvedbi muzejskega programa v novem kontekstu v tem, da bi udeležence vključili v projekt že na samem začetku in na ta način spoznali njihove resnične potrebe. Tako bi se že med samim snovanjem programa pokazalo, če so cilji, ki jim sledimo, zanje res koristni. Obenem bi se vzpostavil kreativni proces participativnega dvosmernega dela, pri katerem bi se lahko izognili določenim oviram. Prav tako bi tovrstni program lahko izvajali izven muzeja, v prostorih, kjer že potekajo dejavnosti, ki so prilagojene osebami z demenco.

Uvedbo novih programov in vztrajno prizadevanje za izboljšanje obstoječega stanja lahko uresničimo že na podlagi majhnih dosežkov, ki so trajne narave. Ti dosežki vplivajo na naše delovanje in na sredstva, ki jih pri tem uporabljamo. V primeru programa *Dober dan, vsak dan* smo večino truda vložili v oblikovanje programa in sam potek izbranih dejavnosti, po vzoru programa, ki ga izvajajo v muzeju MoMA. Ves čas smo imeli v mislih ciljno skupino, a smo njeno vključevanje razumeli kot nekaj sekundarnega, zato smo v začetnih pripravah in promociji dogodka uporabili splošna orodja in strategije za nagovarjanje širšega občinstva, čeprav pri tem nismo pozabili na posebnosti in potrebe naše konkretne skupine.

Zavedamo se, da je sodelovanje z ekspertnimi organizacijami na področju, kjer želimo delovati, ključno. Ne samo zaradi izmenjave izkušenj, temveč tudi zaradi informacij iz prve roke. Ko smo se s Slovenskim združenjem za pomoč pri demenci – Spominčica, Alzheimer Slovenija lotili ocenjevanja, so na dan prišli meni sicer že znani podatki,⁷ ki jim nisem posvečala pozornosti. Če je bila na samem začetku večina bližnjih pripravljena sodelovati v dejavnostih muzejskega programa in so jih celo pozdravljali kot dobro idejo za osebe z demenco in tudi za njih same, so naposled zaradi pomanjkanja podobnih izkušenj ali jasne predstave o tem, kako bodo dejavnosti potekale, podvomili v to, ali so muzeji res primerni in usposobljeni za izvedbo tovrstnih programov.

Naj zaključim, da vse naštetu razkriva, da moramo biti zaposleni v kulturi, kadar se lotevamo novih projektov, namenjenih specifičnim skupinam v drugih kontekstih, izvirni tudi v sami izvedbi našega dela. Upoštevati je potrebno, da programi takšne narave zahtevajo vključitev ciljne skupine od samega začetka, ko je projekt še v povojih. Komunikacija mora potekati brez posrednikov in s ciljem, da se vplete tiste, ki jim je projekt namenjen, kar nam omogoča predstavitev, interpretacijo in inspiracijo s pomočjo kulturnih vsebin, navsezadnje tudi novo razumevanje naše sedanosti. Ali ne opravljamo muzejski delavci enakih nalog z vsakdanjimi obiskovalci muzejev?

Julija 2019 je Amy Whitaker z Univerze v New Yorku na predavanju v Ljubljani, ki je bilo namenjeno umetnikom, razložila, da k dostojanstvu sodi tudi to, da ima vsak od nas pravico do prostora, kjer (čeprav morda sprva ne ve, kaj natanko počne) mu je dovoljeno eksperimentirati in se tudi motiti. Kar pomeni, da je to skupen prostor za vsakogar, ki začneja nekaj novega, saj tudi s tem nadgrajujemo svoja znanja in veščine. Ob tem je poudarila, da je za to pomembno imeti sredstva.

Razmisleku o naši izkušnji ob poskusu uvedbe novega muzejskega programa bodo sledili naslednji koraki. Vrnitev na začetek na osnovi omenjenih spoznanj. In tokrat bomo že na samem začetku vključili posameznike, ki jim je program namenjen, in tako poskusili skupaj doseči, da bodo muzeji postali tudi prizorišča, kjer so družbene spremembe mogoče. Sredstva imamo, dostojanstvo pa tudi.

⁷ Ti podatki se opirajo na rezultate pilotne ankete, ki je bila izvedena v ciklu pogovorov za osebe z demenco in njihove bližnje, ki sem se jih udeležila pred nekaj leti. Teh rezultatov žal nisem uporabila, ker nisem imela dovolj potrebne znanja za obdelavo statistike in ker je bilo zelo težko priti v stik z manjšo skupino, ki sem jo le uspela anketirati.

Literatura

Bračun Sova, Rajka; Lipec-Stopar, Mojca; Vodeb, Vlasta: *Dostopen muzej. Smernice za dobro prakso*. Ljubljana, Skupnost muzejev Slovenije, 2009.

Caetano, Carla in Pardo, Vicente: *Intervenciones psicosociales y de soporte básico en la demencia en la enfermedad de Alzheimer*. Rev. Psiquiatr. Urug., 73 (2), 2009, str. 169-184.

Dostopno na: http://www.spu.org.uy/revista/dic2009/04_RE.pdf (5. 8. 2019).

Da Milano, Cristina: *Museums as agents of social inclusion*. Ecom – European Centre for Cultural Organisation and Management, 2013. Dostopno na: http://museummediators.eu/wp-content/uploads/2013/09/Museums-as-agents-of-social-inclusion_DaMilano.pdf (5. 8. 2019)

Fengler, Alfred P. in Goodrich, Nancy: *Wives of Elderly Disabled Men: The Hidden Patients*. The Gerontologist, letnik 19, 2. izdaja, april 1979.

Housden, Sarah: *Reminiscence and Lifelong Learning*. Leicester: Niace, 2007. Organ, Kate: *After You are Two: Exemplary Practice in Participatory Arts with Older People*. London: The Baring Foundation, 2013. Dostopno na: <http://baringfoundation.org.uk/wp-content/uploads/2013/09/AfterYAT.pdf> (5. 8. 2019).

Program *Dober dan, vsak dan*: <https://www.doberdanvsakdan.si> (5. 8. 2019).

Program *Meet me at MoMA*: <https://www.moma.org/visit/accessibility/meetme/> (5. 8. 2019).

Rubin, Judith Aron: *Approaches to art therapy: Theory and technique*. New York: Brunner-Routledge, 2016.

Sandell, Richard: *Museums as Agents of Social Inclusion*. Journal of Museum Management and Curatorship, 17 (4), 1998. Dostopno na: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647779800401704> (5. 8. 2019).

Strategije obvladovanja demence v Republiki Sloveniji do leta 2020:

http://www.mz.gov.si/fileadmin/mz.gov.si/pageuploads/Demence/12092016_strategija_obvladovanja_demence.pdf (5. 8. 2019).

Strateški načrt mednarodnega sveta muzejev (ICOM), 2016–2022:

https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/06/ICOM_STRATEGIC_PLAN_2016-2022_ENG.pdf (10. 8. 2019).

Železnik, Adela: *Od pedagogike do učenja*. V: Knez, Darko, ur.: *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva*, Slovenj Gradec, 4. do 6. 10. 2007. Ljubljana, Slovensko muzejsko društvo, 2007.

Povzetek

Stiske sodobne družbe so sprožile radikalne spremembe v pojmovanju, kaj so muzeji in na kakšen način bi lahko postali koristnejši za izboljšanje družbenega blagostanja. S tem namenom so številni muzeji začeli razvijati in vpeljevati nove programe in načine komunikacije z različnim občinstvom, kar vključuje tudi posebne programe za specifične skupine. Muzejski programi za osebe z demenco in njihove svojce so se uspešno izvajali že v drugih kontekstih in opaziti je bilo, da dobro vplivajo na kakovost življenja te skupine ljudi. Tovrstne dejavnosti lahko osebam z demenco omogočijo ponovno ozaveščanje v preteklosti pridobljenih znanj, sposobnosti in izkušenj ter njihovo deljenje z drugimi, kar lahko v njih vzbudi občutek samozavesti in jim obenem nudi priložnost vzpostavljanja novih odnosov (tako osebam z demenco kot njihovim svojcem). Ker v Sloveniji muzeji doslej niso razvijali muzejskih programov za to specifično skupino, sem leta 2016 zasnovala program *Dober dan, vsak dan*, ki naj bi nudil podporo muzejem pri približevanju njihovega po-

slanstva tudi osebam z demenco in njihovim svojcem. Toda, kar bi lahko na prvi pogled pomenilo neposreden prenos izvirnega, v družbeno dobro usmerjenega programa, ki mu je zagotovljen uspeh, se je izkazalo za zahteven izziv, pri katerem je bistveno nenehno nadgrajevati znanje ter program sooblikovati in izpopolnjevati s posamezniki, ki jim je namenjen.

Summary

The problems of modern society have triggered radical changes in the conception of what museums are and how they could be more useful in improving social well-being. With this purpose in mind a number of museums have begun to develop and introduce new programmes and ways of communication with various audiences, including special programmes for specific groups. Museum programmes for people with dementia and their family members have already been successfully carried out in other contexts and shown to have a good influence on the quality of life of this group of people. Such activities enable people with dementia to renew their awareness of knowledge, skills and experiences acquired in the past and share them with others, which can give them a feeling of self-confidence while also providing the opportunity to create new relationships (for people with dementia as well as their carers). Since to date there have not been museum programmes developed for this specific group, in 2016 I designed the programme *A Good Day, Every Day*, intended to offer support to museums in bringing their mission closer to people with dementia and their family members. However, what would at first glance appear to be the direct transfer of an original programme for the public good, with success guaranteed, has turned out to be a demanding challenge in which it is essential to constantly update knowledge and develop and augment the programme in collaboration with the individuals for whom it is intended.

Ključne besede

muzejski programi za osebe z demenco, svojci, spomin, umetnostna terapija, družbeno vključevanje, implementacija, izziv, izkušnje.

Key words

Museum Programs for People with Dementia, carers, memory, art therapy, social inclusion, implementation, challenge, experience

Muzej kot prostor dialoga

Urša Valič

V besedilu avtorica predstavi raziskovalno rezidenco v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti, kjer je delala pri povezovanju muzeja in bližnje soseske, ki se srečuje s sodobnimi urbanimi izzivi, predvsem gentrifikacijo. Pokaže na vlogo muzeja v družbi kot prostora družbenega dialoga, v katerem se ob konfliktih spreminja način dela in vsebina muzeja.

Muzej, v katerem je mogoče razmišljati o družbi

Neko poletje sem iz samega dolgčasa na plažo vzela zanimiv esej francoskega misleca Michela Foucaulta, ki govori o Drugih prostorih, o prostorih utopije in heterotopije (1984). Utopije so po njegovo prostori, ki v resnici nimajo svoje ekvivalentne fizične pojavnosti, a vendar so na nek način v odnosu ali po analogiji z resničnim prostorom družbe, saj predstavljajo idealno obliko družbe, ki pa je nerealna. Ob njih pa Foucault postavlja prostore heterotopije: realne prostore, prizorišča utopije, v katerih so drugi (realni) družbeni prostori reprezentirani, oporekani, izzvani in spreobrnjeni – čeprav so izven vseh družbenih prostorov, lahko natančno določimo njihovo lokacijo. Za lažjo predstavo Foucault postavi ogledalo: ogledalo je brezprostoren prostor, v ogledalu vidim sebe, kjer nisem, v nerealnem, virtualnem prostoru, ki se odpira za površjem. Ogledalo deluje kot heterotopija, saj naredi prostor, ki ga zasedam v tem trenutku, ko se pogledam v steklo, povsem realen, povezan z vsem prostorom, ki ga obdaja in ki je absolutno nerealen, glede na to, če bi ga želeli dojeti, bi morali preko virtualne točke, ki je na drugi strani. Proti koncu eseja Foucault med drugimi heterotopijami omeni tudi muzeje (in knjižnice) kot tiste vrste heterotopičnih prostorov, ki akumulirajo čas, a so hkrati v brezčasu. Muzeji so prostori kot neke oblike arhivov vednosti, v katerih se na enem mestu akumulira ves čas, vsa obdobja, okusi in ideje z željo po vzpostavljanju prostora, ki bo obsegal vsa časovna obdobja ter se onkraj časa izognil uničenju.¹

Dvajset let pozneje se je z idejo utopije in muzeja spoprijela tudi Barbara Kirshenblatt-Gimblett, ki svojega navdiha sicer ni črpala pri Foucaultu, temveč pri Thomasu Moru (*Utopija* 1516), in za katero je utopija literarni žanr, vendar pa utopična imaginacija po njenem mnenju ni in ne sme biti omejena zgolj na način izražanja, ki ga omogoča pisanje. Kirshenblatt-Gimblett razmišlja tudi o muzeju kot prostoru utopije: ob primerjavi muzeja in literarne utopije razmišlja da imata oba moč imaginacije ter z njo oblikovanja sveta. Tako kot literarna utopija gradi z besedami, tako muzej gradi s predmeti, ki so kot del različnih svetov, umaknjeni in shranjeni v muzej. Zbrani na enem mestu, identificirani, razvrščeni in urejeni, se hranijo in omogočajo možnost številnih kombinacij.

»Muzej je pribežališče za stvari in ljudi – dobesedno, je zgradba posvečena muzam in umetnosti, ki navdihuje, je prostor razmisleka, inspiracije – muzej postavlja ljudi in predmete v odnose, povsem drugačne od tistih, ki jih srečujejo v zunanjem svetu. Muzej pri naša na svoj način preteklost, sedanost in prihodnost skupaj.« (Kirshenblatt-Gimblett 2004)

Ta akumulacija časa in konstrukcija muzejske naracije zgrajena na podlagi predmetov, podob in besed, lahko ustvarja boljši prostor za vse – saj je muzej s svojo konkret-

¹ Slednja ideja je predvsem ideja moderne in muzeji kot heterotopije so lastni zahodni kulturi 19. stoletja, pravi Foucault, saj naj bi muzeji konec 17. stoletja predstavljali predvsem izraz individualne izbire.

nostjo, materialnostjo, izvedbo, delovanjem pravzaprav ne samo reprezentacija utopije, temveč prostor, v katerem jo lahko prakticiramo kot način predstavljanja, pravi Barbara Kirshenblatt-Gimblett.

Muzeji (in literarne utopije) kot utopična zamišljanja (imaginacije) so pobudniki vizij, refleksij o tem, kako na svetu je in kako bi lahko bilo, tako v smislu kritike kot želje po spremembah. Vendar po drugi strani, ne gre enačiti muzejskih vsebin z modelom nečesa, kar obstaja, niti z modelom nečesa, kar je treba uvesti (Kirshenblatt-Gimblett 2004). Njeno razmišljanje zveni zelo zapleteno, vendar je v resnici zelo preprosto. Muzeji s svojimi razstavami so prostori konstruirane realnosti, zamišljene realnosti (tako kot utopije), ki delujejo kakor družbena vez, kot poziv v družbeno (in ne nujno politično) kohezijo. Muzej je idealna oblika družbenega prostora, ki pravzaprav ne more obstajati zunaj sebe. Tako je pravzaprav možnost, če ne že kar naloga muzeja tudi ta, da lahko (in mora) sanjati preko svojih zbirk in razstav o družbi, ki pravzaprav ne obstaja v realnosti, a je vendarle mogoča.

Vendar pa se ob tem vseeno poraja vprašanje: zakaj, če ima muzej toliko možnosti – kljub temu omejeno število kombinacij –, se vedno znova znajdemo pri zgolj eni vrsti in obliki razmišljanja in razvrščanja predmetov ter prikazovanja družbe? In še ta kombinatorika je največkrat generirana in konstruirana le z enim samim diskurzom in sicer diskurzom znanosti, ki ga podpira umetnost? Ali lahko mislimo in ustvarjamo muzejske razstave in vsebine ali muzej na splošno tudi kako drugače?

Idejo muzeja kot utopičnega prostora razumem tudi kot eno izmed oblik angažiranega, družbeno odgovornega, demokratičnega muzeja, uporabnost te ideje pa bi bilo mogoče pretočiti v scenarij razstave. Ravno ta zmožnost imaginacije in apelativna, družbeno kohezijska vloga muzeja kot prostora utopije nosi v sebi potencial za vzpostavitev participatornega muzeja, ki gradi svojo vrednost v družbi ravno s pomočjo sodelovanja z njo.

Prakse sodelovanja ali participativne prakse so v muzeologiji 21. stoletja imenovane kot sodobna paradigma, a vendar ni prav veliko muzejev, ki bi se podali onkraj sodelovanja pri zbiranju informacij o dediščini v lokalnem okolju, sredi katerega živijo (ali tudi životarijo). Nekaj poskusov so se drzno lotili slovenski nacionalni muzeji v okviru evropskih projektov² in so svoje občinstvo spustili do zakulisja svojega dela (v samo zbiranje in ohranjanje), vendar pa prakse sodelovanja še vedno niso ustaljen in kontinuiran način dela pri nas – kot tudi drugod ne.

² Pri tem velja omeniti tri projekte: *Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam*, ki je vključil pripadnike ranljivih skupin v svoje delo (Slovenski etnografski muzej; ESS in Ministrstvo za kulturo RS), del *EMEE: Evrovision – Museums Exhibiting Europe*, ki je vključil mlade v pripravo eklektično praktične razstave vključujoč predmete različnih slovenskih muzejev (Muzej novejšje zgodovine Slovenije kot partner EU projekta Culture), del projekta SWITCH, ki se je vezal na afriške priseljence (Slovenski etnografski muzej kot partner EU projekta Creative Europe). Seveda so to projekti, ki jih poznamo ali pri katerih sem tudi sama sodelovala; zagotovo so bili izvedeni še kakšni zanimivi in prodorni projekti.



• Parlamentarna palača, v kateri je tudi MNAC – Nacionalni muzej sodobne umetnosti Romunije | vse fotografije: Urša Valič

Konec leta 2016 sem preko romunske kolegice, ki živi v Berlinu, prejela prijazno sporočilo, češ naj »*pogledam, saj me utegne zanimati*«, s povezavo na mednarodni razpis za raziskovalno in kuratorsko rezidenco v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti (v nadaljevanju MNAC). Muzej je bil ravno v fazi prenove vsebin in iskali so nove pristope. Pripravila sem prijavo, ki je ciljala na dostopnost in participatornost oseb z invalidnostjo in bila povabljena k sodelovanju v letu 2017. Vesela sem bila, da je muzej sodobne umetnosti povabil k sodelovanju etnologinjo in kulturno antropologinjo, saj menim, da so za dobro delovanje muzeja in zlasti za izgradnjo vsebin, namenjenih občin-

stvu (obiskovalcem in zlasti neobiskovalcem muzeja), potrebna tudi druga znanja in večine humanistike in družboslovja, kot je na primer tudi etnografsko delo.³

Aprila 2017 sem prišla v muzej, ki je umeščen v predimenzionirano in bizarno Ceaușescujevo palačo – sedaj poimenovano Parlamentarna palača. Vhod v muzej je obrnjen proti južnemu delu mesta, proti soseskama Rahova in Ferentari, kar sem ugotovila, ko sem se podala peš, več kot pol ure hoda, od vhoda pri parku Izvor, ki je bližje centru. Ravno to dejstvo – nedostopnosti muzeja s strani centra in njegova odprtost proti soseski Rahova – je botrovalo temu, da sem po pogovoru z direktorjem Călin Danom in nekaterimi zaposlenimi spremenila cilje primarnega projekta in se odločila, da bom povezala muzej s sosesko Rahova⁴ ter pritegnila njene prebivalce, ki so v očeh zaposlenih videni kot neobiskovalci.

Razmerje med MNAC-om in sosesko Rahova-Uranus

Sodobna Bukarešta s svojima dvema milijonoma prebivalcev je zelo živahno in spremenljivo mesto, zelo drugačno od ostalih mest v Romuniji. Konec 19. in v začetku 20. stoletja se je mesta zaradi liberalnega in lagodnega načina življenja oprijelo ime vzhodni Pariz. Danes center mesta privlači ogromno tujega kapitala (predvsem zahodnih multikorporacij), hkrati pa se na obrobju centra s tem ustvarja vse več socialnih problemov kot na primer slabo plačana delovna mesta, revščina, diskriminacija, prisilne izselitve in brezdomstvo itd. Prav to pa so tudi problemi soseske Rahova-Uranus, bližnje soseske MNAC-a. Tako muzej kot soseska ležita na južnem obrobju mesta, vendar ne delita iste politične pozicije moči.

Od leta 2004 se MNAC nahaja v parlamentarni palači (Palatul Parlamentului, Casa Poporului), ki je ena izmed največjih administrativnih stavb na svetu. Gre za zadnji bizarni projekt Nicolaa Ceaușesca, ki naj bi popolnoma izčrpal državno blagajno in zaradi katerega naj bi se začeli politični nemiri, ki so leta 1989 vodili v revolucijo ter usmrnitev zakoncev Ceaușescu. V bistvu se je zgodba začela že leta 1977 po potresu, ki je prizadel Bukarešto in so se oblasti odločile, da bodo obnovile del južno od reke Dâmbovițe. Pred začetkom gradnje, leta 1984, je bil velik del mesta porušen in več kot 40.000 ljudi razselje-

3 Med rezidenco sem prisluhnila predavanju dr. Zorana Erića, kustosa Muzeja sodobne umetnosti Beograd (MSUB), ki je potekalo v okviru projekta Art in Context (Umetnost v kontekstu). Dr. Erić je predstavil rekonstrukcijo MSUB v času njegovega vodstva. Razvil je koncept muzeja kot laboratorija za sodelovanje domačih in tujih strokovnjakov iz različnih disciplin (večina neumetniške stroke) kot podlago za diskusijo in izmenjavo idej o sodobni umetnosti in njeni vlogi v omenjenem muzeju kot centru sodobne umetnosti. Poleg tega je predstavil delo pri razvoju sodelovanja muzeja z lokalno skupnostjo, zlasti na področju vključevanja marginaliziranih skupin.

4 Pri tem sem se omejila na sosesko Rahova-Uranus, ki je najbližje muzeju, saj sem menila, da jo bom lahko dovolj dobro obvladala z etnografskim delom.

nih. Projekt je sicer res zaposlil več kot 700 arhitektov (ki jih je vodila mlada arhitektka Anca Petrescu) in 20.000 delavcev, ki so delali kar v treh izmenah. Po revoluciji leta 1989 je ostala stavba nedokončana. Porajalo se je vprašanje, kaj z njo storiti: ali naj se jo poruši ali spremeni njeno namembnost? Oblasti so se odločile, da jo ohranijo in so danes v njej parlament, senat, poslanska zbornica, sedež varnostnih služb idr., od leta 2004 pa tudi MNAC.

Od začetka je bila vzpostavitev muzeja v stavbi, ki je obremenjena s kontroverznimi spomini in čustvi za prebivalce, predmet razprav. Ob odprtju je potekala mednarodna razprava in razstava z naslovom *Romunski umetniki (in ne samo oni) ljubijo Ceaușescovo palačo?! (Romanian Artists (and not only) love Ceaușescu's Palace?!)*, ki jo je kurirala Ruxandra Balaci. Takratni direktor Mihai Oroveanu je poudaril odklon od politične preteklosti rekoč, da se muzeji obračajo k preteklosti, da bi gradili prihodnost, pa vendar je MNAC gradil na prihodnosti, na nekakšnem odporu do preteklosti in slonel na novih vrednotah, odprtosti k mednarodnemu dialogu, novih vrednotah, sodobnemu načinu izražanja itd.

Zbirka MNAC-a je začela nastajati od leta 2001, ko sta se združila Nacionalni oddelek za dokumentacijo in umetniške razstave (ONDEA) in Oddelek za sodobno umetnost Nacionalnega muzeja za umetnost Romunije (MNAR). Oddelek MNAR je bil ustanovljen leta 1994 z namenom, da bi premostil institucionalno vrzel pri pomanjkanju zbirk in valorizaciji sodobne umetnosti Romunije. Zbirka ONDEA je bila ustanovljena preko urada za organizacijo razstav, nastalega leta 1968. Leta 1971 je šel urad pod okrilje Sveta za socialistično kulturo in izobraževanje, ki se je leta 1991 preoblikoval v ONDEA. Del zbirke so donirali romunski umetniki. Sedanji direktor muzeja Călin Dan je zapisal: »MNAC je postal institucionalni dedič strukture, ki so jo zaznamovali problemi in disfunkcionalnost prejšnjih obdobj – in nenazadnje – tudi dedič pomembnega števila del, ki pripadajo specifičnemu kulturnemu in političnemu kontekstu« (2016, 15). Zbiralna politika je bila torej vodena s pomočjo političnih direktiv in subjektivnih inspiracij ter ob pomanjkanju jasne metodologije vodila do različnih zadreg, kot »premalo kvalitetnih del, z minimalnim likovnim pomenom, razen zelo ohlapnim historičnim, zelo veliko del potrebnih resnih konservatorskih posegov itd.« (Dan 2016, 18). Dan je precej kritičen do muzejske zbirke, saj meni, da je podoba sodobne umetnosti Romunije v muzeju nepopolna in brezoblična ter da jo je težko interpretirati brez diskriminatornih pogledov (2016, 18).

Obremenjenost poslojja muzeja in zbirke s preteklostjo, ki vpliva na kolektivno nezavedno, je bila po mnenju številnih avtorjev v mednarodni razpravi ob odprtju muzeja leta 2004 glavna ovira nadaljnjemu razumevanju sodobne umetnosti in odnosa do sodobne umetnosti pri občinstvu (Ami Barak v National Museum of Contemporary Art of Romania 2004: 49). To je bil tudi glavni izziv participatornega projekta, ki naj bi povezal muzej s sosesko.

Napetost med muzejem in sosesko Rahova-Uranus se odraža tudi v samem grajenem okolju. Parlamentarna palača še vedno predstavlja simbol moči in avtoritete, z njo pa nosi to simboliko tudi MNAC. Za razliko od ostalih muzejev je MNAC nekoliko izven centra.

Tudi njegov vhod, ki je na ulici 13. septembra, kakor smo povedali, se obrača proti jugu mesta in soseski Rahova. Kljub temu je dostop do muzeja iz soseske poln ovir: ulica 13. septembra je prometna ulica, brez ustrezne signalizacije (semaforja), ki bi omilila promet in dostop do muzeja; parlamentarna palača je ograjena z visokim zidom in zastražena s policijskim nadzorom in varnostnimi kamerami, vstop v muzej je podoben pregledu na letališču, kar daje občutek družbene moči in nedostopnosti. Vse to so bile zelo močne ovire pri organizaciji participatornih prireditev.

Tudi sosesko Rahova je prizadel Ceaușescov projekt: del soseske je bil porušen in je naredil prostor palači, cesti (sedanji ulici 13. septembra), romunski akademiji znanosti (Casa Acameniei) in korpusu blokov, ki so bili namenjeni bivanju administracije, zaposlene v palači. Del soseske je nudil zavetišče tistim, ki so praktično čez noč ostali brez strehe nad glavo. V preteklosti je življenje v soseski zaznamovalo živahno trgovsko življenje z borzo (Bursa Marfurilor) in tovarno piva (Fabrica de bere Bragadiru, pozneje Fabrica de bere Rahova), vendar pa so posli zamrli v devetdesetih letih 20. stoletja. Celoten predel Rahova (skupaj s Ferentari) ima zelo slab sloves med prebivalci Bukarešte. V prvi vrsti zato, ker naj bi bil to predel revnih, poseljen z imigracijami revnega in neizobraženega prebivalstva iz ruralnih predelov ter Romov. V sedemdesetih letih 20. stoletja je bil predel dom kriminalnega klana Barbugiu.

Ti pogledi na sosesko so bili še izredno prisotni med raziskavo: nekateri zaposleni v muzeju so imeli prebivalce soseske za neizobražene in revne ter projekt povezovanja za nesmiseln, saj naj bi ljudje živeli v zelo drugačnih realnostih, v katerih ni prostora za sodobno umetnost. Ena izmed študentk, s katero sem delala na terenu, je bila presenečena nad prijaznostjo prebivalcev soseske, saj je slišala o njih veliko slabega, povezanega s kriminalom, nasiljem in posilstvi; prav tako pa so jo opozarjali, naj ne opravlja terenskega dela, ker je nevarno.

Danes je soseska ena izmed najboljših lokacij za nepremičninske posle in tako tudi v procesu gentrifikacije (pogospodenja). Ta proces se vidi tudi v strukturi domov. Severno in severozahodno obrobje soseske omejujejo bloki iz Ceaușescujevih časov, središče soseske pa predstavlja mešanica starih, propadajočih hiš in novih, dragih vil. Stavbna struktura podaja tudi podobo socialnega statusa prebivalcev. V starejših stavbah živijo predvsem starejši in Romi, ki nimajo visokih ali vsaj rednih finančnih dohodkov in izobrazbe; prav nasprotna pa je slika v vilah. Romi so večinoma naseljeni v hišah okoli tržnice s cvetjem (Piața de Flori) in večina od njih se sooča s prisilnimi izselitvami predvsem zaradi neureguliranih procedur in zakonodaje po denacionalizaciji okoli leta 2000. Delo in posle na tržnici cvetja v večini vodijo romske ženske, ki nadzorujejo življenje ob trgu.⁵

⁵ V času raziskave sem bila noseča in to je bil ključ do sogovornic, ki sicer niso naklonjene tujcem. Z lahkoto sem se z njimi povezovala preko izkušnje nosečnosti in materinstva. Nekatero so mi z veseljem kazale fotografije otrok in tudi z mano delile nasvete za lažjo nosečnost, rojstvo in vzgojo otrok.



• Tržnica cvetja

Skupina romskih žensk je leta 2006 s skupino mladih umetnikov in aktivistov ustanovila iniciativo Ofenziva darežljivih (*Generosity Offensive Initiative*) iz katere se je potem v letu 2009 porodil *LaBombaStudios*, skupnostni center za izobraževanje in aktivno umetnost. Ideja za iniciativo se je porodila s povabilom umetnice Marie Draghici k sodelovanju, ki so ga poslali "dobri gentrifikatorji", novi lastniki večnamenskega centra The Ark, ki so želeli s projektom participativne umetnosti vstopiti v sosesko. Ideja o delovanju centra je bilo sodelovanje med ustvarjalci (zlasti mladimi ustvarjalci, ki so se soočali s prvim vstopom na trg dela) in pripadniki skupnosti Rahova-Uranus z namenom izboljšati način življenja v soseski, s kritičnim obravnavanjem in reševanjem problemov njenih prebivalcev. Center je nastal v bivšem diskoklubu La Bomba, ki je bil leta 2009 preoblikovan v šiviljsko delavnico. Uporabniki centra so bili povečini otroci, ki so se udeleževali umetni-

ških akcij v soseski. Inicijativa se je zavzemala za enakopravno sodelovanje vseh, ki so se pridružili: umetniki so več kot pet let delali prostovoljno pri oblikovanju skupnosti v aktivno in odgovorno skupnost s pomočjo kulturno in družbeno-političnega angažiranja ljudi v soseski. Pripravljene so bile različne aktivnosti: prostor za participatorno demokracijo *Coltul Vorbitorului (Govorniški kot)*, kjer je lahko vsakdo sodeloval v pogovoru o prisilnih izselitvah; sklop izobraževalnih delavnic *LUM (Mobilni urbani laboratorij)*; dokumentiranje življenja v soseski (*Harta Sensibila, Rahova Non-Stop video document*); uporaba tehnik gledališča za senzibilizacijo ljudi v soseski; uporaba glasbe za vključevanje otrok v kulturno produkcijo (*Biluna Jam Session*) idr.⁶ Na žalost je bil center leta 2011 evakuiran,⁷ aktivnosti so se nekaj časa izvajale na ulici. Ena izmed najpomembnejših aktivnosti je bila leta 2013 *Economatul Locative*, ki ga je oblikovala Marie Draghici kot “mizo za dialog”, ob kateri so se različni deležniki iz skupnosti, administracije, politiki, sociologi, arhitekti, antropologi, pravniki in umetniki pogovorili o problemih skupnosti, v tem primeru konkretno o prisilnih izselitvah in brezdomstvu v soseski.⁸ V dialogu se je oblikovala ideja o soseski s socialnimi stanovanji in kulturnim centrom, kjer bi se nadaljevale aktivnosti LaBombaStudios. Na žalost pa projekt ni bil nikoli realiziran v prvi vrsti zaradi zapletenih birokratskih procedur in pomanjkanja politične volje, kakor tudi zaradi konfliktov med člani LaBombe.⁹

V času raziskave je bil LaBombaStudios (skupnostni center) zaprt in inicijativa v zatonu. Reševanje problema prisilnih izselitev in brezdomstva je potekalo pod zagovorništvom iniciative za pravico do doma (*Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire*). Edini projekt, pri katerem je skupina žensk iz Rahove-Uranus delala, je bila interaktivna predstava po metodah gledališča zatiranih, ki je govorila o izkušnjah s prisilnimi izselitvami, z naslovom *Subjektivni muzej bivanja (Muzeul Subiectiv al Locuirii)*. Predstava je nastala v koprodukciji z MACAZ,¹⁰ prostorom, ki združuje bar in gledališče. O gostovanju predstave bom pisala v nadaljevanju.

Ko se je skupnostni center zaprl, je soseska ostala brez kulturnih in umetniških prostorov oziroma vsebin, z izjemo modernega, privatnega prostora za dogodke The Ark in glasbenega festivala Outernational Days. To je seveda prednost za MNAC, saj bi lahko zapolnil nastalo vrzel. Vendar večina prebivalcev Rahova-Uranus ni nikoli slišala za MNAC,

6 Več o projektih na blogu *LaBombaStudios* (<http://labombastudios.blogspot.com/>) in v katalogu, v koprodukciji z MNAC, *RAHOVA-URANUS, LA BOMBA PROJECT*, 2009, ur. Maria Draghici, Bucharest: MNAC, LaBombaStudios.

7 Celotna evakuacija je bila posneta <<https://www.youtube.com/watch?v=hD73Wh4INyM>> (20. 6. 2019).

8 Več: <<http://labombastudios.blogspot.com/2013/06/economatul-locativ.html>> (20. 6. 2019).

9 Na podlagi izkušnje z LaBomba se je Maria Draghici odpravila na rezidenco v Gothenburg, kjer je s konceptom aktivne umetnosti (*activity art*) in modelom “mize dialoga” (*dialogue table*), sodelovala s skupnostjo Kurdov v Komettorget v Bergsjonu pri legalizaciji vrtnih površin, ki so pomagale skupnosti pri integraciji in njihovem življenju na splošno. (Več glej: <<https://komettorgetodlingslotter.wordpress.com/>> (20. 6. 2019).)

10 Sodelavec MACAZ-a in tudi oseba, ki je pomagala pri postavitvi predstave na oder, je bil David Schwartz, tudi soustanovitelj iniciative pri LaBombaStudios.

niti nikoli ni prestopila varnostnih ograj parlamentarne palače. Kakor je povedal sogovornik Petrișor iz Rahove-Uranus: »Ljudje na tržnici cvetja delajo dneve in noči v več izmenah. Nimajo časa za druge stvari, kot je sodobna umetnost!« Tudi ko imajo prosto in čas, o muzeju sodobne umetnosti ne razmišljajo kot o prostoru, v katerem bi preživljali prosti čas. Večina se jih odloči, da prosti čas preživi v zabaviščih, nakupovalnih centrih, v kinu, v lokalih. Privabiti ljudi v muzej je bil resnično velik izziv.

Povezovanje MNAC-a in Rahove-Uranus

Spomladi 2017 je umetniški duo, Birgit Auf der Lauer (Birgit Binder) in Caspar Pauly, pridobil podporo IFA (Institute für Auslandsbeziehungen) za projekt v Romuniji¹¹ in dogovorili smo se za sodelovanje. Za sabo sta imela veliko izkušenj s participativnim delom in ranljivimi skupinami, poleg tega je bila Birgit rojena v Romuniji v saški družini, ki se je pozneje preselila v Nemčijo. Ob koncu julija smo začeli z aktivnostmi v soseski. V sosesko smo vstopili s pomočjo članic LaBombe, konkretno Cristine Eremia, ki je bila neformalna vodja žensk, pozneje pa smo neodvisno od njih nadaljevali z delom med ljudmi na tržnici cvetja.

Namen sodelovanja z umetniškim duom je bil narediti muzej bolj viden v soseski in ustvariti povezavo med muzejem in sosesko s pomočjo izmenjave pogledov na to, kaj bi lahko ljudje v soseski prispevali v muzej in kaj bi lahko muzejski delavci prispevali soseski.

Aktivnosti smo začeli na tak način, da smo ljudi vabili na brezplačne ogledе muzeja. Izdelali smo papirnata vabila, ki smo jih skupaj s študentkami antropologije delili po soseski. Osebna komunikacija nam je pomagala, da smo prišli v stik z ljudmi in se v pogovorih seznanili z življenjem v soseski, kakor tudi predstavili muzej tistim, ki ga niso poznali.

Za ogledе smo določili tri točke odhoda iz soseske – Tržnico cvetja, vhod pred šolo in križišče med ulicama Strada Sirenelor in Strada Sabinelor. Zadnji dve točki sta bili brezpredmetni, saj se nihče ni udeležil srečanja in ogleda. Ogledov so se udeleževali v večini otroci in nekaj odraslih oseb (ženske, matere otrok) iz okolice Tržnice cvetja. Razstave smo obiskali na zelo igriv in sproščen način, otroke smo animirali z igrami. Za izredno doberga pomočnika se je izkazal Adrian, eden izmed varnostnikov muzeja, ki je zelo dobro poznal razstavljenā dela v muzeju. Adrian je živel v Rahovi in dobro poznal ljudi. Njegova prisotnost je bila dragocena, saj – kakor je dejala ena izmed udeleženk: »Veš, on govori naš

¹¹ Več o njunem delu: <<http://www.varsityofmaneuvers.org/>> (20. 6. 2019).

jezik.« Adrian je s svojo interpretacijo pripomogel, da so obiskovalci razumeli razstavljena umetniška dela in se približali sodobni umetnosti.

Po treh dneh obiskov v muzeju, sta se Birgit in Caspar odločila za individualne obiske v soseski, pri čemer sta zbirala mnenja ljudi, fotografirala in risala ter pripravljala končno predstavitev. Sama sem že pred njenim prihodom opravila večino terenskega dela v soseski z opazovanjem in intervjuji, tako da smo si lahko izmenjevali poglede in informacije na diskusijah ob kosilih in večerjah.



• Birgit in Caspar predstavljata svoje delo na Tržnici cvetja

Zaključna prireditev se je odvila 5. avgusta 2017. To je bil performans, oblikovan kot nočni pohod s Tržnice cvetja do muzeja s svetlobnimi projekcijami na ulici in v muzeju. Obiskovalci so vstopili v popolnoma temen muzej kot simbolično prazen muzej, ki ga je umetniški duo napolnil s svetlobnimi projekcijami predlogov in predmetov iz soseseke Rahova-Uranus. Ob tem so udeleženci dobili v roke svetilko in imeli možnost raziskovati muzej v temi. Ideja je bila tudi, da bi k dogodku dodali še nekaj prizorov iz performansa žensk LaBombe, vendar smo to idejo opustili in se odločili, da predstavo priredimo konec polejta. Ta opustitev je nemara povzročila nezadovoljstvo, saj se skupina žensk in otrok nočne projekcije ni udeležila.

Dogodek je bil izziv za celoten muzej, saj zaradi izklopljenih luči nihče ni vedel, kako se bo obnašal varnostni sistem. Umetnika sta želela del performansa v temi prirediti v nadstropju, kjer je bila postavljena začasna razstava Mihaia Olosa z izposojenimi krhkimi predmeti iz drugih zbirk. Vendar smo se po dolgi diskusiji z muzejskimi delavci in menedžmentom odločili, da ta del izpustimo v prid integriteti predmetov.

Teden dni pred dogodkom je muzejski menedžment izdal papirje varnostni službi palače za dovoljenje za nočni dogodek. Uro pred začetkom dogodka smo izvedeli, da je prišlo do napake pri datumu prireditve in da ne bomo mogli vstopiti v muzej. Dogodek smo začeli z uro zamude v upanju, da bodo muzejski delavci težavo rešili pred našim prihodom pred vhod.

Na Tržnici cvetja se je zbralo več kot 70 ljudi iz različnih delov Bukarešte, med njimi tudi turisti in tuji zaposleni v Bukarešti; domačinov iz Rahova-Uranus, ki jim je bila prireditev namenjena, je bilo zelo malo.¹²

Prireditev se je začela s svetlobnimi projekcijami, kaj bi muzejski delavci prinesli v Rahovo-Uranus,¹³ vsaka izmed njih je bila tudi dana publiki na glasovanje. Vse je potekalo tekoče do vhoda v palačo. Tam so nas pričakale spuščene zapornice in nekaj varnostnikov, ki nas ni pustilo vstopiti v muzej.

Del ljudi je na tej točki zapustil prireditev. Ostali so z nami preživeli pred vrati muzeja skoraj eno uro in se zabavali, medtem ko se je muzejsko osebje pogovarjalo z "gluhimi" varnostniki. Vse skupaj je bilo videti kot spontani družbeni protest proti oblastem. Nazadnje je posegel muzejski menedžment (direktor, ki je bil ravno na dopustu izven države) ter se z vodjo varnostne službe dogovoril, da so nas spustili v muzej. Tako smo prireditev po skoraj eni uri pogajanj pred vrati palače nadaljevali. Ljudje, ki so ostali, so tako spletni vezi med sabo kot tudi s prebivalci naselja Rahova-Uranus. Doumeli so izkušnjo diskriminacije, ki jo dnevno doživljajo ljudje iz Rahove, ko so zaradi etnične pripadnosti, revščine,

12 Pred prireditvijo smo imeli z umetnikoma dolg pogovor o "možnih obiskovalcih" ter kako se izogniti temu, da bi prireditev obiskali tisti, ki bi jih pritegnila eksotika Rahove in njena "Drugost". Sklenili smo, da na obisk ne moremo vplivati in da bomo sprejeli vsakega, ki bo prišel.

13 Muzejski delavci so predlagali mobilni razstavi prostor, laboratorij, v katerem bi bile možne tudi izobraževalne in kreativne delavnice.

neizobraženosti itd. večkrat postavljeni pred zaprta vrata. Za ljudi iz Rahove pa je bil ta večer poseben dogodek, kakor so nekateri med njimi dejali, končno je bil njihov glas slišán. Za prav posebno vzdušje je poskrbela glasba, saj sta umetnika v zaključnem delu njune predstavitve zavrtila *manele*¹⁴ z naslovom *Bambina, regina florilor*, ki govori o slavni prekupčevalki z rožami s Tržnice cvetja. In to v Parlamentarni palači! Nihče se pravzaprav ni poistovetil z muzejem, ampak s parlamentarno palačo. V nekem simbolnem smislu so prebivalci Rahove-Uranus tiste noči prevzeli družbeno in politično moč.

Po uspešnem sodelovanju z nemškima ustvarjalcema sem začela pripravljati drugo prireditev, performans žensk iz LaBombe z naslovom *Subjektivni muzej bivanja (Muzeul Subiectiv al Locuirii)*.¹⁵ Interaktivna predstava, pripravljena po metodologiji gledališča zatiranih, v šestih dejanjih govori o izkušnjah žensk iz sosesk Rahova-Uranus in Vulturilor 50, ki so doživele prisilne izselitve med leti 2006–2016.¹⁶ Vsako dejanje se je začelo s protagonistkami, ki so stale mirno kot kakšne skulpture in začele igrati ob plosku pripovedovalke, ki je moderirala gledalce. Zaradi naslova predstave in igre same smo določili, da postavimo predstavo v pritličje muzeja, kjer je bila razstava Marshalling Yard oblikovana kot odprti depo. Tako so se tudi med samo predstavo gledalci lahko sprehajali med umetniškimi deli in prostorom igre, omejenim z rdečimi vrvmi kakor umetniška dela v muzeju.

Kot je bilo v navadi drugje, je tudi v MNAC-u po predstavi potekal pogovor na predlog žensk iz LaBombe. Pogovor je bil mešanica preteklosti in prihodnosti ter različnih akterjev – žensk iz Rahove-Uranus, muzejskega direktorja, predstavnice lokalne administracije mesta Bukarešta sektor 5, aktivistke fronte za pravice do doma, zgodovinarja, ki želi ohranjati spomin na Rahovo-Uranus pred letom 1989 (Uranus Disparut); pogovor je moderirala arhitektka Dorothea Hasnas, programska vodja The Arka. Pogovor je bil precej ponesrečen, saj ni prinašal nobenih konstruktivnih zaključkov, a vendar so se med pogovorom izmenjevali pogledi na preteklost in prihodnost soseske Rahova.

Naj povem še nekaj o zakulisju priprave razstave, saj tudi ta ni minila brez konflikta med muzejem in njenimi soustvarjalci. MNAC ima kustosinjo za performativne umetnosti, gledališko režiserko Ioano Păun, s katero sva soorganizirali prireditev. Predstava je bila zelo različna od siceršnjega performativnega programa, ki se je dogajal v MNAC-u, vendar je bila želja muzejskega menedžmenta, da bi pritegnili prebivalce Rahove. Zanje

14 Romunska romska zabavna etno glasba.

15 Pri predstavi so sodelovali - na odru: *Elena Radu, Nicoleta Vishan, Cornelia Ionita, Claudia Moldoveanu, Alexandra Fieraru, Cristina Eremia, Gabriela Dumitru*; izobraževalne delavnice in režijska koordinacija: *Gabriela Teodorescu, Andrei Șerban*; svetovalec: *David Schwartz*; delovna skupina: *Ioana Raileanu, Aurel Minulescu, Gabriel Leascu, Marin Eremia*.

16 O problemih prisilnih izselitev, predlagam, da si ogledate dva dokumentarna filma: *Ne luptăm cu morile de vânt* (Borimo se z mlino na veter) avtorice Chloé Salembier, junij 2011, francoski podnapisi, <<https://vimeo.com/32838582>> in film o prisilnih izselitvah v soseski Rahova-Uranus, angleški podnapisi, <<https://www.youtube.com/watch?v=Tomr3cyRfdk>> (20.6.2019).

naj bi bil prost vstop, drugi pa bi morali plačati vstopnico. Po drugi strani pa so ženske iz LaBombe želele, da drugi ljudje vidijo njihovo predstavo brezplačno kot orodje ozaveščanja o njihovih bivanjskih problemih in kot političen akt, saj je bila predstava pod streho parlamentarne palače. Prišlo je do nestrinjanja glede plačila kart, saj so ženske nastopale brezplačno, ves profit pa naj bi šel v roke muzeja. Zaradi tega je prišlo do konfliktov pri organizaciji. Teden dni pred dogodkom je ekipa MNAC-a (oddelek za PR in performativno umetnost) odpovedala sodelovanje, saj je ekipa iz LaBombe prevzela nadzor nad komunikacijo in na FB strani dogodka spremenila uro in izbrisala vstopnino (spremenila kot



• Performans žensk iz Rahove-Uranus

brezplačno), kar je tudi povzročilo neodobravanje muzejskega menedžmenta. Kazalo je, da bo prirediteljev odpovedana, zato sem prevzela nadzor nad posredovanjem in komunikacijo ter dosegla dogovor obeh strani, da bo muzej vseeno pobiral vstopnino, a hkrati dovolil LaBombi, da naredi listo gostov za prost vstop. Ne glede na to je veliko ljudi odpovedalo udeležbo pri dogodku zaradi slabe komunikacije in dezinformacij. A vendar, konec dober, vse dobro: nazadnje smo le bili priča odličnemu performansu, ki je požel velik aplavz in navdušenje pri občinstvu.

Kot sem pokazala z dvema primeroma sodelovanja s skupnostjo kot aktivnimi soudeleženci pri ustvarjanju muzejskih vsebin, so se med organizacijo dogajale nepredvidljivosti, ki so privedle do konfliktnih situacij in posledično do dialoga o delovanju in vsebinah muzeja. Menim, da je muzej s pomočjo te izkušnje razpoznal možnosti za drugačno delo in sodelovanje z ljudmi. V letu 2018 se je odvilo kar nekaj prirediteljev v sodelovanju tako z Rahovo-Uranus¹⁷ kakor z drugimi skupinami (npr. osebami z invalidnostjo glede dostopnosti; programi s starejšimi, otroki, mladino; mladimi umetniki in dizajnerji pri ustanovitvi muzejske trgovine).

Dialog med muzejem in skupnostjo

Muzejska projekta sodelovanja z nekaterimi prebivalci sošeske Rahova-Uranus so pokazala potrebo po povsem drugačnem načinu dela od ustaljenih praks kuratorjev ali kustosov – in seveda, ko gre za muzej sodobne umetnosti, tudi za drugačno vrsto umetniških praks. Vključevanje občinstva v ustvarjanje umetniških del ni pravzaprav nič novega, saj se je ta praksa uvedla že v šestdesetih letih s *happeningi*, katerih utemeljitelj je bil Allan Kaprow. Kaprow je s *happeningi* poudaril interakcijo občinstva z umetniškim delom oziroma performativnost umetniškega dela v interakciji z občinstvom. Umetniško delo, v katerem občinstvo vstopa s totalnostjo svojih čutov. Pomen umetniškega dela se z interakcijo oblikuje in spreminja. »Tisto, kar se zgodi ali ustvari je, pravzaprav oblika, ki je odprta in fluidna in ki se oblikuje kot naša vsakdanja izkušnja, ampak jo preprosto ne imitira. Menim, da takšna oblika zahteva veliko več odgovornosti od obiskovalcev. Uspeh dela je tako odvisen tudi od njih in ne samo od umetnika.« (Kaprow 1993; 11-12)

17 Eden izmed pomembnejših je bil projekt z naslovom Nomadski muzej sodobne umetnosti (*Muzeul Nomad de Artă Contemporană*). Pripravljen je bil kot pop-up muzej, projekt sodelovanja med umetniki in prebivalci Rahove-Uranus z namenom izpostaviti diskriminacijo na podlagi etničnosti. Vodja projekta je bila Georgiana Laura Toea, ki jo je muzej najel ravno za sodelovanje s skupnostjo.

Namesto same materializacije umetniškega dela postanejo pomembnejši prisotnost, tu-bit, odnosi in interakcije med ljudmi. To umetniško ustvarjanje je tudi ustvarilo obliko estetike, ki jo je v devetdesetih letih 20. stoletja Nicolas Bourriaud teoretiziral kot relacijsko estetiko. Od happeningov do participatornih projektov v umetnosti ali pri delu s kulturno dediščino in v muzejih na splošno ne more mimo socialnih interakcij, ki se ob tem spletajo. Nicolas Bourriaud definira relacijsko umetnost kot umetnost, ki črpa iz realnosti človeške interakcije in njenega družbenega konteksta namesto uveljavljanja neodvisnega in zasebnega simbolnega prostora (2002, 14). Takšna vrsta umetnosti je utemeljena na intersubjektivnosti in kolektivnem oblikovanju pomena. Bolj kot samo zaključeno delo je pomemben proces ustvarjanja kot družbena izkušnja, kar oblikuje pomen umetnosti in njeno estetiko tudi v smislu etike. Umetnost tako vstopa v polje družbenih izmenjav in torej tudi politike. Postaja polje paralelnega političnega prostora: ko politika ni uspešna in postane zatirajoča, ostane še vedno dovolj prostora v umetnosti, da se politično angažiramo in pridobimo nekaj simbolnega prostora. Prav zato so muzeji kot prostori utopije tako pomembni: v njih se spletajo predvsem odnosi – najprej odnosi med preteklostjo in sedanostjo, nadalje med sedanostjo in sedanostjo, nazadnje pa tudi med sedanostjo in prihodnostjo. In naj sklenem, kjer sem pravzaprav začela: muzeji imajo možnost, če ne že kar nalogo, da lahko (in morajo) sanjati onkraj svojih zbirk in razstav o družbi, ki pravzaprav ne obstaja v realnosti, a je vendarle mogoča.

Viri in literatura:

Bourriaud, Nicolas: *Relational aesthetics*. Paris, Dijon: Les presses du réel, 2002.

Dan, Călin: The Archive as Boundary. The Collection as Archive. V: *Colecția ca arhivă / The collection as archive* (Katalog razstave). Bukarešta: National Museum of Contemporary Art, 2016. 15-23.

Foucault, Michel: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, 1984.

<<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>> (20.6.2019)

Kaprow, Allan: *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *The Museum: A Refuge for Utopian Thought*, 2004.

<https://www.researchgate.net/publication/242493603_The_Museum_-_A_Refuge_for_Utopian_Thought?enrichId=rgreq-9e86d4523f9f2d8fe48be2c25c4cabe5-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzIOMjQ5MzYwMzBUzoyMTIwMTc4MzIwNDI1MDJAMTQyNzU2MDM5ODk1Mg%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf> (20.6.2019)

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF ROMANIA. (Katalog razstave.) Bukarešta: National Museum of Contemporary Art of Romania (MNAC), 2004.

Draghici, Maria, ur.: *Rahova-Uranus, La Bomba Project*. Bukarešta: National Museum of Contemporary Art (MNAC), LaBombaStudios, 2009.

Povzetek

Barbara Kirshenblatt-Gimblett v eseju *Muzej: zavetišče utopične misli* (2004) razmišlja o muzeju kot prostoru utopije, v katerem se s kombinacijo predmetov, podob in besed vzetih iz realnosti porajajo zamišljanja sveta, kakršen bi lahko bil. Gre za muzeju lasten način uprizoritve, ki pa ne obstaja v realnosti. Muzeji imajo torej tudi politično moč, ko govorijo o viziji družbe. Pri sooblikovanju vizij sodelujejo tudi tisti, ki muzej obiskujejo.

V 21. stoletju se v muzejih vedno bolj opiramo na misel, da so muzeji ustvarjeni za obiskovalce in da je družbeno okolje muzeja tisto, ki muzej vzdržuje. Ob tem so se porodile prakse, ki vključujejo obiskovalce v delo muzeja in o katerih govorimo kot o participatorni paradigmi. S pomočjo te paradigme se dogajajo spremembe v načinu dela in vsebini muzeja.

Avtorica v besedilu predstavi raziskovalno rezidenco v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti, katere namen je bilo povezovanje muzeja z bližnjo sosesko Rahova-Uranus, prežeto s sodobnimi urbanimi problemi, zlasti gentrifikacijo. Pokaže, kako je muzej prostor družbenega dialoga, vključujoč konflikte, ki muzeje spreminjajo.

Summary

In her essay *The Museum: Refuge for Utopian Thinking* (2004) Barbara Kirshenblatt-Gimblett reflects on the museum as a space of utopia, in which the combination of objects, images and words taken from reality gives rise to imagining the world as it could be. It is a museum's own way of staging what does not in reality exist. Museums thus also have a political power that speaks to a vision of society. And those who visit the museum also contribute to the shaping of visions.

In the 21st century we in museums increasingly rely on the idea that museums are created for visitors and that the social environment is what sustains the museum. In addition practices have emerged that include visitors in the work of the museum, which we call participatory paradigms. Through these paradigms changes take place in the manner of work and the content of the museum.

In this text the author describes her research residence at the National Museum of Modern Art of Romania in Bucharest, the purpose of which was to connect the museum with the nearby neighbourhood of Rahova-Uranus, rife with modern urban problems, particularly gentrification. She shows how the museum is a space of social dialogue, including conflicts which change museums.

Ključne besede

muzej, participatorna paradigma, prakse sodelovanja, sodobna umetnost, kulturna antropologija

Key words

museums, participatory paradigm, collaborative practices, contemporary art, cultural anthropology

Med muzealci in inženirji

Vloga industrijskega oblikovalca in pomen
interdisciplinarnega sodelovanja pri digitalni interpretaciji
dediščine v muzejih

Kaja Antlej

Digitalna interpretacija dediščine v muzejih, kamor sodijo virtualni muzeji, 3D natisnjene rekonstrukcije in podobna tehnološko podprta vsebina, je kompleksno in večstransko področje raziskovanja in ustvarjalnega udejstvovanja. Interdisciplinarno sodelovanje muzealcev, inženirjev, oblikovalcev, interpretov in specialistov za posamezna področja je zato izjemnega pomena.

Kiosk K67

Vračam se iz New Yorka, letim nekje med Los Angelesom in Melbournom. V kratkem prečkamo datumsko mejo. Noč je dolga in čas imam, da razmišljam, kaj me je pravzaprav poglano na pot.

Kot študentka industrijskega oblikovanja na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje sem po naključju pristala v seminarju profesorja Saše J. Mächtiga in kaj kmalu ugotovila, da je prav on avtor znamenitega modularnega kioska K67 (1966) iz ojačenega poliestra in poliuretanske pene, ki je v vseh barvah in kompozicijah dolga leta služboval na ulicah bivše Jugoslavije in okoliških regijah. Moja mami je v Ljubljani vedno govorila, Kaja, "iz centra prideš domov tako, da greš z enko (avtobus) do Šiške in izstopiš pri rdeči trafiki". Skoraj vsakdo iz omenjenega geografskega okolja ima osebno zgodbo povezano s kioskom K67, moja se še vedno nadaljuje. V času doktorskega študija (2009–2013) v okviru heritologije (muzejski in dediščinski študiji) na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani sem se intenzivno ukvarjala z uporabo tridimenzionalnih (3D) tehnologij v kulturni dediščini. Prav kiosk K67 je bil osrednja tema disertacije, s katero sem (ker mi je za vratom stal Evropski socialni sklad, ki je delno financiral moj projekt v okviru *programa Mladi raziskovalci iz gospodarstva – Generacija 2009*¹) postala prva doktorica znanosti s področja heritologije v Sloveniji.²

Kako težko premakljiv in enormen muzejski predmet industrijskega oblikovanja, ki je obenem arhitektura, predstaviti muzejskim obiskovalcem na participativen in zanimiv način? Kako interpretirati kiosk K67, ki počasi izginja iz kolektivne zavesti? Kako lahko 3D tehnologije, kot so virtualna resničnost, obogatena resničnost, resne oziroma aplikativne igre in 3D tisk izboljšajo muzejsko izkušnjo tudi mlajšim generacijam, k s kioskom morda nikoli niso bile v stiku? V okviru doktorskega dela sem zasnovala različne scenarije, ki poskušajo kiosk javnosti predstaviti kot modularno enoto namenjeno različnim funkcijam od časopisne trafike in restavracije s hitro prehrano, do bencinske črpalke in cvetličarne. Med drugim so tako v okviru doktorske naloge nastali scenariji za mobilno aplikacijo obogatene resničnosti kioska Lačni zmaj, ki je grafično opremljen z zmajem Kostje Gatnika in blagovnimi znamkami popularnih pijač v začetku osemdesetih let 20. stoletja stal na ljubljanskem gradu, 3D resna igra sestavljanke *Sestavi svoj kiosk* in sestavljive 3D natisnjen makete. Dve različici makete v merilu 1:20 sta bili vključeni v tri večje razstave slovenskega Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Maketa šestih enot v ori-

¹ Razvojni mentor Edvard Sternad, IB-PROCADD, d. o. o., raziskovalni mentor prof. dr. Slavko Dolinšek, Inovacijsko razvojni inštitut Univerze v Ljubljani, mentorica disertacije doc. dr. Mateja Kos, Narodni Muzej Slovenije, somentorica disertacije doc. dr. Jasna Horvat, Univerza v Ljubljani.

² Bili smo ambiciozno polna skupina prve generacije doktorskih študentov heritologije pod vodstvom doc. ddr. Verene Vidrih Perko in doc. dr. Jelke Pirkovič. Draga kolegica dr. Ana Plestenjak je svoje delo zagovarjala le nekaj dni za mano.

ginalni rdeči in rjavi RAL³ barvi je bila vključena v potujočo razstavo sodobnega slovenskega oblikovanja *Silent Revolutions*⁴ in v pregledno razstavo ob 50. letnici BIO.⁵ Omenjena maketa je bila poleg makete *Lačni zmaj* razstavljena še na pregledni razstavi *Saša J. Mächtig: sistemi, strukture, strategije*.⁶ Skupaj z mariborsko Kiblo smo po zaključku doktorskega študija v okviru evropskega projekta *eCultValue*⁷ kiosk K67 postavili še v virtualno resničnost (2014–2015)⁸. V omenjenem projektu smo uporabili 3D datoteke, ki so bile izdelane, ko virtualna resničnost še ni bila širše dostopna, zato tudi scenarij zanjo ni bil posebej predstavljen v praktičnem delu doktorske disertacije.

Pri vsem skupaj je pomembno poudariti, da se digitalna interpretacija dediščine lahko vedno znova manifestira v različnih oblikah – nova spoznanja dajo interpretaciji nove vsebine, novo razvite tehnologije pa nove načine interakcije uporabnika z vsebino. Pogoj je dobro dokumentiran 3D računalniški model muzejskega predmeta oziroma vsebine dediščine. Za pridobitev 3D modela obstajata dva načina, ki ju med seboj lahko prepletemo. Prvi je 3D digitalizacija (na primer 3D skeniranje ali fotogrametrija) ohranjenega fizičnega originala ali njegove kopije. Drugi način pridobitve podatkov pa predstavlja 3D rekonstrukcija z uporabo računalniških programov, ki jih imenujemo 3D modelirniki. V primeru kioska K67 imamo danes 3D modele vseh elementov, ki so bili kadarkoli proizvedeni – poljubno jih lahko sestavljamo v fizični ali virtualni obliki in uporabimo tudi v prihodnje, ko bodo na voljo tehnološka orodja, kakršna danes še niso razvita.

Druga pomembna stvar, ki jo je treba izpostaviti, je vloga interdisciplinarnega sodelovanja pri snovanju, oblikovanju, razvoju, izvedbi in upravljanju digitalne interpretacije dediščine v muzejih. Interdisciplinarnost sem uporabljala tudi sama pri razvoju scenarijev v okviru doktorskega študija. Gre namreč za kompleksno področje uporabe digitalne tehnologije (pravzaprav različnih tehnologij) v kulturni ustanovi za posredovanje vsebin dediščine različnim uporabnikom. Obsežen razpon delovnih nalog tako v grobem zajema inženirski, oblikovalski oziroma interpretacijski in komunikacijski ter muzealski pogled. Njim v podporo pridejo nasproti poznavalci vsebine s področij, kot so zgodovina, arheologija, paleontologija, antropologija, etnologija in drugih primarnih znanosti. Brez omenjenih strokovnjakov iz posameznih disciplin je nemogoče ustvariti kakovostno digitalno de-

3 Nemški sistem barv (Reichs-Ausschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung).

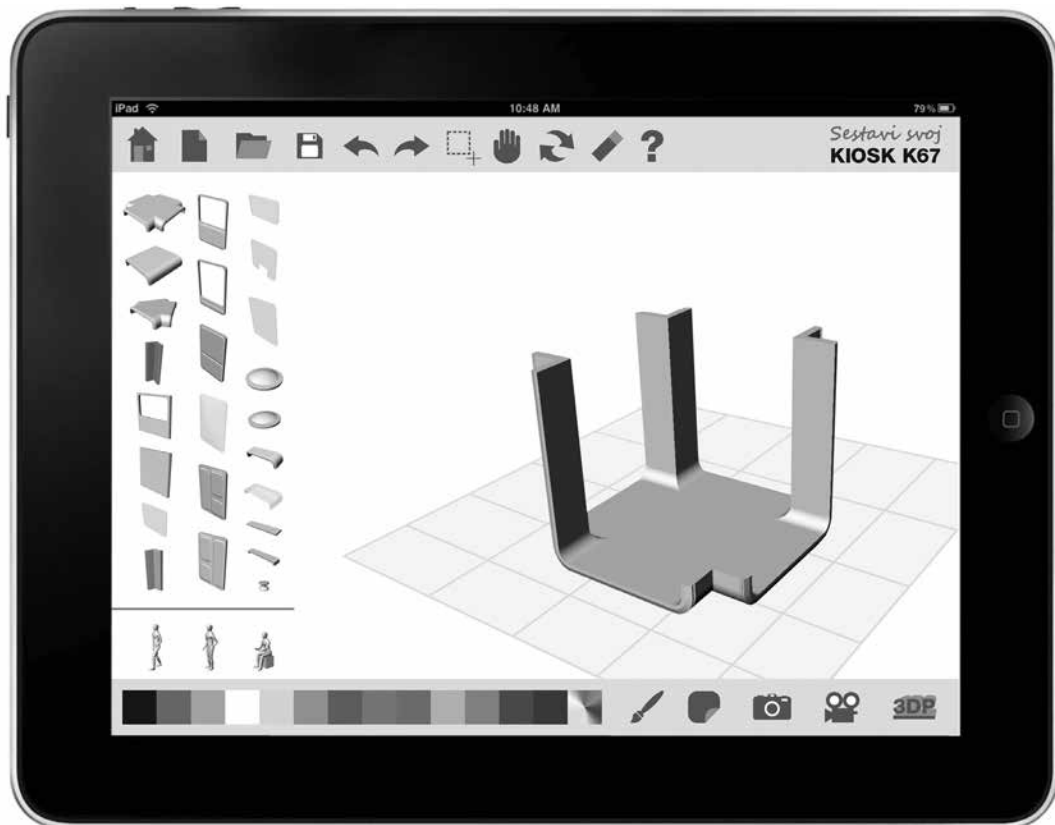
4 London, Eindhoven, Ljubljana (2011); Milano, Beograd, Maribor, Helsinki (2012); Dunaj, Moskva (2013).

5 *24. Bienale oblikovanja, BIO 50: 3, 2, 1... TEST*, 18. 9. 2014 – 7. 12. 2014 v Galeriji Jakopič v Ljubljani

6 26. 11. – 1. 5. 2016 v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje.

7 Projekt *eCultValue* (2013 – 2015) je podpiral in spodbujal uporabo novih tehnologij, kot so virtualna in obogatena resničnost za izboljšanje dostopa do kulturne dediščine. Konzorcij je sestavljalo šest partnerjev, in sicer ESoCE Net, Kibla, European Multimedia Forum - The Forum of e-Excellence, Cultural Heritage On Line, Research and Innovation Centre in Information, Communication and Knowledge Technologies "Athena" (The Institute for the Management of Information Systems - IMIS) in The European Museum Forum. Projekt je sofinancirala Evropska Komisija v sklopu Sedmega okvirnega programa Evropske skupnosti za raziskave, tehnološki razvoj in predstavitvene dejavnosti (FP7).

8 Avtor postavitve K67 v virtualno resničnost je Žiga Pavlovič.



• Scenarij za 3D resno igro Sestavi svoj Kiosk | vse fotografije: Kaja Antej

diščinsko vsebino. Če bi izvzeli samo en vezni člen, bi interpretacija izgubila ravnovesje: brez inženirjev bi postala tehnološko nedovršena, brez oblikovalcev oziroma interpretov šibko posredovana in brez muzealcev nekontekstualizirana. V primeru kioska sem tako sodelovala z inženirji iz podjetja IB-PROCADD d. o. o. in IRI UL, ki so poskrbeli za tehnološke rešitve, muzealci iz Muzeja za arhitekturo in oblikovanje, ki so poskrbeli za platformo interpretacije, in z avtorjem, samim profesorjem Sašom J. Mächtigom, ki je prevzel vlogo poznavalca vsebine (subject matter expert).

Iz zgoraj zapisanega lahko povzamemo, da je interdisciplinarno sodelovanje v digitalni interpretaciji nujno, če želimo ustvariti avtentične vsebine, ki imajo pomen. Žal interdisciplinarnost še zdaleč ni preprost način sodelovanja. Projekt *eCultValue*, ki je raziskoval in povezoval ponudnike tehnologij s ponudniku vsebin (muzeji) je potrdil, kar je bilo anekdotično znano že prej, in sicer, da je največji problem uspešnega interdisciplinar-



• 3D natisnjeni sestavljivi maketi kioska Lačni zmaj in kompozicije šestih enot v rdeči in rjavi barvi

nega sodelovanja prav komunikacija med strokami, njihovo medsebojno spoštovanje in razumevanje potreb. Ali kot je vedno poudarila koordinatorica projekta dr. Margaretha Mazura: tehnologija prihaja z Marsa, kultura pa z Venere. Da bi omilili težavo omejene komunikacije med inženirji in muzealci, je projekt predlagal ustanovitev posrednikov, imenovanih *eCultAmbasadorji*. Ti naj bi prihajali iz različnih disciplin in razumeli tako tehnološke možnosti za komunikacijo in interpretacijo dediščine kot tudi potrebe muzejev. Sama sem bila v okviru projekta vključena v omenjeno mednarodno mrežo, ki na neformalni ravni deluje še danes. Mnogi kolegi ambasadorji smo danes vključeni v druge evrop-

ske projekte in programe, kot so *ViMM – Virtual Multimodal Museum*⁹ (že potekel), *DARIAH-EU*¹⁰ in podobni. Naša primarna naloga v okviru *eCultValue* je bila svetovati tako muzejem kot tudi inženirjem in prevajati potrebe enim drugim. Zadolžitev ni bila lahka in osebno mi je pomagalo, da sem pred tem več kot sedem let delovala v inženirskem podjetju, nekaj časa prostovoljila v ljubljanskem Mestnem muzeju ter doktorirala iz heritologije. Razumeti obe strani s pomočjo izkušenj iz omenjenih področij je bilo ključno, a omeniti moram še svoj tretji klobuk industrijske oblikovalke.

Industrijsko oblikovanje se je iz stroke, ki se je v dvajsetem stoletju primarno ukvarjala z oblikovanjem uporabnih predmetov za uporabnika, materializiranih v fizični formi, najsi gre za pohištvo, prevozna sredstva ali zobno ščetko, danes razvilo v celostno področje, ki na ustvarjalen način rešuje probleme uporabnika, družbe in okolja. Da bi bolje služila svoji viziji, se je krovna stanovska organizacija industrijskih oblikovalcev ustanovljena 1957 pod imenom Mednarodni svet združenj za industrijsko oblikovanje Icsid (International Council of Societies of Industrial Design) leta 2017 preimenovala v Svetovno organizacijo za oblikovanje WDO (World Design Organization). Ime je bilo sprejeto leta 2015 na *29. Generalnem zasedanju* v Gwangjuju v Južni Koreji skupaj z novo definicijo industrijskega oblikovanja. Ta danes stroko pojmuje kot “strateški proces reševanja problemov, ki spodbuja inovacije, gradi poslovni uspeh in vodi k boljši kakovosti življenja z inovativnimi izdelki, sistemi, storitvami in izkušnjami”.¹¹ Prvič je v definicijo vključeno tudi oblikovanje izkušenj (experiences), kar dokazuje potrebo po vključenju industrijskih oblikovalcev v ustvarjanje uporabnikovih izkušenj. Tradicija ustvarjalnega reševanja problemov ter razumevanja uporabnikovih potreb, tridimenzionalnega prostora, materialov¹² in interdisciplinarnega sodelovanja¹³ industrijskim oblikovalcem omogoča vlogo povezovalcev med različnimi strokami in znanostmi, kar je ključnega pomena tudi pri izdelavi kompleksnih digitalno podprtih izkušenj dediščine. Prav zaradi zgoraj omenjenega prenosli-

9 Projekt Virtualni multimodalni muzej ViMM (2016 – 2019) je bil sofinanciran v sklopu okvirnega programa EU za raziskave in inovacije Obzorje 2020 (Horizon 2020), kot eden izmed usklajevalnih in podpornih ukrepov (Coordination and Support Action - CSA) za doseganje prepoznavnosti in participacije, in sicer z razpisa CULT-COOP-8-2016. Projekt je podpiral oblikovanje visokokakovostne razvojne politike, sprejemanje odločitev in uporabo tehničnih dosežkov. V projekt je vodil konzorcij sedmih partnerjev: Cyprus University of Technology, Foundation for Research and Technology Hellas, 7reasons Medien Gmbh, Universite De Geneve, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Universidad Pompeu Fabra, Kibla.

10 Digitalna raziskovalna infrastruktura za umetnost in humanistiko (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities - DARIAH) je Konzorcij evropske raziskovalne infrastrukture (European Research Infrastructure Consortium - ERIC), ki si prizadeva izboljšati in podpreti digitalno podprte raziskave in poučevanje na področju umetnosti in humanistike. DARIAH je mreža strokovnjakov, vsebin in orodij. Sama sem na povabilo slovenske raziskovalke Nataše Rebernik članica delovne skupine UdigiSH (Digital Practices for the Study of Urban Heritage), ki raziskuje digitalne prakse za študij urbane dediščine.

11 World Design Organization, Definition of Industrial Design, <https://wdo.org/about/definition/> (nazadnje pregledano 19. 5. 2019)

12 Danes v digitalni dobi je to veliko širši pojem.

13 Industrijski oblikovalci od nekdaj interdisciplinarno sodelujejo z inženirji (tehnologi), znanstveniki za materiale, tržniki, ekonomisti, sociologi, psihologi, antropologi in drugimi.

vega znanja, večin in izkušenj industrijskih oblikovalcev menim, da bi se več industrijskih oblikovalcev moralo vključevati v razvoj izdelkov digitalne interpretacije dediščine, posebej tiste, ki vključuje 3D izkušnje, kot so virtualna resničnost (VR, Virtual Reality), obogatena resničnost (AR, Augmented Reality), mešana resničnost (MR, Mixed Reality), razširjena resničnost (XR, Extended Reality), resne oziroma aplikativne igre (Serious Games, Applied Games) ter rekonstrukcije z uporabo 3D tiska (3D printing).

Kiosk K67 je od mojega doktorskega študija, ko ga je obravnavalo le nekaj raziskovalcev/umetnikov¹⁴ in razstav *Silent Revolutions* naredil veliko pot v smeri (ponovne) prepoznavnosti. Že od samega začetka, v zgodnjih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, je K67



• Kiosk K67 na Times Squaru v New Yorku

14 Magnus Bårtås; Ana Djokić, Milica Topalović, Marc Neelen in Ivan Kucina; Marjetica Potrč; Helge Kühnel; Markus Schlaffke; Nika Dimc; Ana Martina Bakić in Ivana Knez; Aleksandra Jevtović; Miodrag Kuc in Jan Bovelet; kasneje tudi Ivan Manojlović in Aleksandar Zarić; Martin Ruge von Löw, idr.



• Kiosk 67 na avstralskem smučišču MtBuller

vkljčen v zbirko oblikovanja dvajsetega stoletja v newyorškem Muzeju moderne umetnosti MoMA (The Museum of Modern Art). Nedavno je bil v MoMi ponovno razstavljen v okviru pregledne razstave jugoslovanske arhitekture in oblikovanja *Toward a Concrete Utopia Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*.¹⁵ Prav razstava v MoMi je botrovala, da se je maja 2019 kiosk K67 vrnil v samo srce New Yorka. Na znamenitem Times Squaru je na povabilo Victorie Milne iz Times Square Design Lab, iniciative, zadolžene za inovativne rešitve uličnega pohištva v okviru Times Square Alliance, razstavljen v času oblikovalskega dogodka *NYCxDESIGN*.¹⁶ Po vsej verjetnosti bo tam ostal tudi v prihodnje. Postavitve kioska K67 na popek sveta predstavlja pomembno priznanje slovenskemu oblikovanju in avtorju samemu.

15 15. 7. 2018–13. 1. 2019.

16 10.–22. 5. 2019.

Ni pa zgodba kioska v New Yorku edina, ki me trenutno navdihuje. Lansko leto sem pred smučarsko sezono med planinarjenjem po letovišču MtBuller v Avstraliji nedaleč od Melbournea po naključju naletela na primerek dobro ohranjenega kioska K67 v modri barvi in z znakom smučišča. Kasneje sem izvedela, da ga je tja pripeljal proizvajalec instant juh Continental za promocijo svojih juh Cup-A-Soup, zdaj pa ga uporabljajo kot dodatno merilno hišico na smučarskih tekmah. Kot industrijsko oblikovalko in raziskovalko s področja virtualnih muzejev in digitalne dediščine me vedno znova vznemirja razvoj novih 3D tehnologij. Kako lahko danes in v prihodnje novo razvite tehnologije na nov način pomagajo deliti zgodbo kioska K67 z avstralskega smučišča smučarjem, planincem in tistim, ki zaradi svoje oddaljenosti ali drugih omejitev ne morejo dostopati do njega?

Projekt Mala L

Danes vse več govorimo o muzejskih izkušnjah, ki te potopijo vase (immersive experiences). Ne govorimo le o popolni (virtualna resničnost) ali delni (obogatena resničnost) potopitvi v virtualno okolje, ampak v različne koncepte resničnosti na spektru virtualnega-realnega kontinuuma (virtuality-reality continuum; Milgram in Kishino 1994), kot je mešana ali razširjena resničnost. Ta poleg virtualne (vizualne in avditivne) izkušnje omogoča tudi taktilno in haptično (kinestetično) izkušnjo z uporabo simulacije ali fizičnih pripomočkov, pogosto izdelanih tudi z uporabo 3D tiska.

V Laboratoriju za virtualno resničnost, ki ga vodi pridruženi profesor Ben Horan v Centru za usposabljanje v naprednem načrtovanju v inženirstvu CADET (Centre for Advanced Design in Engineering Training) na Šoli za inženirstvo Univerze Deakin v Geelongu nedaleč od Melbournea v Avstraliji se poleg aplikacij za trening in simulacije proizvodnih procesov ukvarjamo tudi z vprašanjem, kako muzejske in dediščinske vsebine približati javnosti z uporabo virtualne in razširjene resničnosti.

V začetku leta 2018 smo v sodelovanju z lokalnim muzejem mesta Geelong v Narodnem muzeju volne¹⁷ pripravili manjšo pilotno raziskovalno razstavo mešane resničnosti imenovano *Projekt Mala L* (*The Little L Project*) na temo dediščine polarnih dinosavrov in njihovega raziskovanja na obalah zahodne Viktorije v Otway Ranges, dobri dve uri iz Geelonga. Na eni strani nas je zanimalo, kako v postindustrijskem mestu Geelong, ki se

¹⁷ Mestno-regijska občina Greater Geelong nima lastnega regionalnega oziroma mestnega muzeja, zato Narodni muzej volne pod vodstvom mesta trenutno igra njegovo vlogo.

podobno kot Maribor po zaprtju proizvodnih tovarn ukvarja z iskanjem nove identitete, predstaviti lokalni javnosti manj znano dediščino dinosavrov. Geelong je v času snovanja razstave 2017 med drugim pridobil naziv UNESCO-vega mesta oblikovanja (Mreža ustvarjalnih mest) tudi s pomočjo projektov, kot je *Mala L*, ki so bili kot primeri dobre ustvarjalne prakse priloženi prijavi za omenjeni naziv. V istem obdobju (2017) je lokalno prebivalstvo glasovalo za novo vizijo Greater Geelong, "pametna in ustvarjalna" (clever and creative) mestna regija. Na drugi strani smo poskušali razumeti uporabnost virtualne resničnosti, 3D tiska in resnih iger za izboljšanje muzejske izkušnje. Osrednji motiv razstave je bil manjši polarni dinosaver *Leaellynasaura amicagraphica*, ki sta ga leta 1987 odkrila paleontologa profesorica Pat Vickers-Rich iz PrimeSCI inštituta za predstavljanje znanosti Tehniške Univerze Swinburne (takrat Univerza Monash) in dr. Tom Rich iz Museums Victoria ter ga poimenovala po svoji hčerki Leaellyn. Na svetu je le nekaj dinosavrov z žensko končnico –saura (namesto –saurus), ki opozarjajo na vlogo žensk v znanosti. Projekt je poleg Male L, kot ljubkovalno kličemo dinosavra, v velikosti manjšega valabija (kenguruju podoben vrečar), imel tudi sicer močno žensko zasedbo s profesorico Vickers-Rich, dvema kustosinjama Marie Allaman in dr. Georgio Melville ter z menoj kot sovodilno raziskovalko (s pridruženim profesorjem Horanom). Razstava je posebej želela pritegniti dekleta, ki se šele odločajo za poklicno pot, in jim pokazati, da sta tako znanost (paleontologija) kot inženirstvo (3D tehnologije) lahko zelo ustvarjalni.

Razstava je v dveh mesecih v mestu z dobrimi 190.000 prebivalci pritegnila 10.000 obiskovalcev. Predstavljene muzejske izkušnje so svet Male L prikazale z dveh zornih kotov: današnjega raziskovanja paleontologov ter časa zgodnje krede pred 106 milijoni let, ko je bila Viktorija povezana z današnjo Antarktiko in del antarktičnega kroga. Razstavo so zaznamovale tri glavne postaje namenjene ljudem z različnim nivojem digitalne pismenosti. Ob vходу so se z uporabo 360-stopinjskega video posnetka izkopavanja dinosavrov (posneto februarja 2017) v bližini Cape Otway obiskovalci informirali o delu paleontologov in lokalnih prostovoljcev. Izkušnja je bila preprosta, a po informacijah obiskovalcev zelo doživeta. Potem, ko si je obiskovalec nadel očala in slušalke virtualne resničnosti, je bil nemudoma potopljen v dveminutni video in zvočni zapis izkopavanja. Veliko več interakcije in soustvarjanja je ponujala izkušnja mešane resničnosti, pri kateri so obiskovalci bili povabljeni, da po lastnem prepričanju z virtualno paleto in virtualnim zračnim čopičem pobarvajo virtualno Malo L, umeščeno v gozd iz časa zgodnje krede. Ozadje gozda je bilo s 360-stopinjsko fotografijo zajeto v lokalnem botaničnem vrtu v Geelongu, ki se ponša s praprotnimi drevesi (fern tree), kakršne še danes vidimo v Otwayju in kakršna so med nami še iz časov dinosavrov. Prav tako je bil zvok mrčesa skrbno izbran po navodilih paleontologov, ki imajo podatke o njihovem soobstoju skupaj z dinosavri. Poleg virtualne interakcije so obiskovalci med drugim tako v virtualnem kot tudi v fizičnem okolju lahko pobožali 3D natisnjene dinosavra – omenjena interakcija je omogočila vpogled v barvo dinosavra, kakršno si je zamislil paleometnik dr. Peter Trusler. Glavni namen resne igre barvanja dinosavra je bil predstaviti uporabnikom, kako znanost deluje in kako paleonto-

logi določijo barve dinosavrov. Obstajata namreč dve hipotezi: ali so bili živopisnih barv kot papige in s tem privlačili nasprotni spol ali pa so, podobno kot kuščarji, uporabljali varovalno barvo za zaščito pred plenilci. Izkušnja je obiskovalce spodbujala, naj razmislijo, katera hipoteza je po njihovem mnenju pravilnejša, ali pa se prepustijo lastni domišljiji. Izkušnje virtualne in mešane resničnosti v muzejih so večinoma še vedno zasnovane za enega uporabnika. To smo poskusili rešiti z uporabo večje projekcije, ki je osvetljevala sobo in ki je omogočala, da so obiskovalci lahko neposredno opazovali ustvarjanje tistega, ki je bil potopljen v navidezni svet Male L. Tretja izkušnja na razstavi je bila taktilna in posvečena obliki in občutku kože dinosavra. Dve 3D natisnjeni rekonstrukciji lusk dinosavrov sta bili razviti prva s pomočjo 3D digitalizacije in zrcaljenja odtisa lusk podobnega dinosavra, druga pa s pomočjo 3D rekonstrukcije vzhodnega modrojezičnega skinka, kuščarja, kakršnega še danes srečamo v Avstraliji. Za potrebe muzejskih aktivnosti v času šolskih počitnic je bila izdelana tudi 3D natisnjena šampiljka dinosavrovih lusk. Otroci in odrasli so z njo lahko izdelovali odtise na tekstil in papir.



• 360-stopinjski video posnetek paleontološkega izkopavanja



- Virtualna paleta, s katero so obiskovalci barvali dinozavra



- Ustvarjalna resna igra virtualnega barvanja 3D natisnjenega dinozavra



- Taktilna muzejska izkušnja z uporabo 3D natisnjene rekonstrukcije kože dinosavra

Pilotni projekt Male L je doživel velik uspeh. Prejel je tri častne pohvale in nominacijo na regijski in državni ravni,¹⁸ nekateri izdelki, ki so bogatili razstavo v Narodnem muzeju volne, so bili ponovno uporabljeni v drugih interepretacijskih centrih, kot je Center znanstvenih in tehnoloških inovacij Ecolinc (Science and Technology Innovations Centre) v bližini Melbournu in Science Centre Singapore. Slednji je izkušnje Male L uvrstil v svojo potujočo razstavo o avstralskih dinosavrih *DinoQuest*.

18 Častna pohvala prestižnega *Državnega priznanja MAGNA 2019 (Museums & Galleries National Awards)* za *Interpretacijo, učenje in vključevanje javnosti (Interpretation, Learning and Audience Engagement)* ter finalist *Avstralazijskih muzejskih nagrad za multimedijo in publikacije MAPDA 2019 (Museums Australasia Multimedia & Publication Design Awards)* v kategoriji *multimedijev Avstralske zveze muzejev in galerij AMaGA (Australian Museums and Galleries Association)*; Častna pohvala regionalne *Nagrade Avstralskih muzejev (Viktorija) 2018 za srednje muzeje (The Museums Australia (Victoria) Award 2018 for Medium Museums)*; Častna pohvala *Nagrad za odličnost v tehnologiji 2019 Zveze občin države Viktorije (Municipal Association of Victoria Technology Awards for excellence)* v kategoriji *dosežkov na področju sodelovanja in partnerstev ("Collaboration or partnership achievement of the year")*.

Tudi *Projekt Mala L* ne bi bil mogoč brez tesnega interdisciplinarnega sodelovanja vseh akterjev projekta od začetne do končne faze. Sama projektna ideja je nastala, ko je profesorica Vickers-Rich pred leti predlagala uporabo 3D tehnologij za predstavitev njihovih odkritij. Bilo je ravno v obdobju, ko je v kinih igral *Jurski svet* (2015) in znanstvenico, razočarano nad neavtentičnostjo dinozavrov v filmski industriji, je zanimala možnost znanstveno podprte interpretacije na participativen način. Dinozavri niso le mesojedi in krvi željni, kakršen je pogosto predstavljen *kraljevi tiranozaver* T-Rex. Dinozavri obstajajo vseh vrst in velikosti – tudi do najmanjših. Projekt je torej nastal na pobudo znanstvenikov, sama sem ga vodila kot oblikovalka in interpretatorka dediščine. Za tehnološko rešitev so poskrbeli inženirji iz Laboratorija za virtualno resničnost ob podpori kolegov iz raziskovalne skupine za področje oblikovanja na Univerzi Deakin. Narodni muzej volne, ki je pred tem že gostil dinozavre paleontologov Vickers-Rich in Rich v okviru potujoče razstave *Wildlife of Gondwana*,¹⁹ je ponudil muzeološko znanje, javno podlago in neposreden dostop to lokalne skupnosti.

Poleg kakovostnega interdisciplinarnega sodelovanja je bilo za uspeh projekta *Mala L* odločilno tudi odlično institucionalno sodelovanje. Takšno sodelovanje je izjemnega pomena posebej za manjše regionalne muzeje, ki so pogosto podhranjeni tako s finančnega kot tudi s kadrovskega vidika. V Evropi takšno sodelovanje spodbujajo mednarodni in čezmejni projekti, v Združenih državah pa dobro razvita filantropija. V Avstraliji, ki je pogosto odrezana od dogajanja na drugih celinah, je zato neposredno sodelovanje med muzeji in univerzami neprecenljivega pomena. Oboji se lahko skupaj prijavljajo na sicer zelo tekmovalne regionalne in nacionalne razpise s področij kulture, ustvarjalnih industrij in raziskovanja. *Projekt Mala L* je bil zastavljen kot manjši pilotni projekt, ki so ga sofinancirali občine Greater Geelong, interna sredstva Deakinove Šole za inženirstvo ter materialni prispevki raziskovalcev. Rezultati projekta bodo poleg same diseminacije uporabljeni tudi za nadaljnji razvoj projekta in pridobivanje nadaljnjih sredstev.

Zgodovina invencij v mestu Geelong

Pilotni *Projekt Mala L* je postavil temelje novemu interdisciplinarnemu projektu, ki se ukvarja z interpretacijo dediščine industrijskega oblikovanja in inženirstva v postindustrijskem Geelongu. Drugo največje mesto v Viktoriji je vrsto desetletij veljalo za eno od proizvodnih središč Avstralije. Nedavno zaprte tovarne avtomobilskega proizvajalca Ford, predelovalnice aluminija Alcoa, rafinerije Shell ter že pred časom tekstilnih tovarn

nas je spodbudilo k raziskovanju invencij, ki so posredno ali neposredno nastale v tem ustvarjalnem in inženirskem okolju, a lokalni skupnosti še niso bile dovolj predstavljene. Posebej nas zanima, kako z razširjeno resničnostjo interpretirati invencije in pri tem, podobno kot pri Mali L, spodbuditi mlade, posebej dekleta, da se odločijo za inženirski poklic, ki je danes vse prej kot "umazan". V Laboratoriju za virtualno resničnost smo se povezali s kolegi dediščinarji s Šole za humanistiko in družboslovje (dr. Steven Cooke) ter oblikovalci vizualnih komunikacij s Šole za komunikacijo in ustvarjalne umetnosti (dr. Meghan Kelly, dr. Russell Kennedy) Univerze Deakin. Skupaj z njimi in raziskovalci iz partnerskih univerz Coventry v Združenem Kraljestvu, Univerzo Aarhus na Danskem in Tehniško univerzo Brandenburg v Nemčiji smo za primer Geelonga²⁰ pridobili semenska enoletna nepovratna sredstva na razpisu *Interdisciplinarni projektni inkubator 2018* (Interdisciplinary Project Incubator) Deakinove mreže za znanost in družbo SSN (Deakin Science and Society Network).

V okviru inkubatorja bomo lahko izvedli prvo od treh faz projekta, in sicer analizo družbenih vrednot (social value assessment), s čimer bomo preverjali pomen in percepcijo lokalnih invencij med lokalno skupnostjo. Medtem ko prvo fazo vodijo/mo predvsem dediščinarji in muzeologi, bo druga faza postregla s participativnimi delavnicami, s katerimi bomo oblikovalci skupaj s fokusnimi skupinami mladih prebivalcev Geelonga soustvarjali scenarije za izvedbo razširjene resničnosti na temo invencij. V tretji fazi bodo inženirji na podlagi rezultatov prvih dveh faz razvili testno izkušnjo v obliki pop-up muzejske razstave, ki jo bomo nato evalvirali na uporabnikih v centru Geelonga. V projekt je kot doktorska študentka med drugimi vključena tudi slovenska raziskovalka, oblikovalka tekstilij in oblačil, magistra oblikovanja multimedijev ter magistra informacijskih tehnologij (razvoj programske opreme) Manca Ogrizek, ki se v okviru svoje naloge posveča vprašanju oblikovanja interakcij z muzejskim predmetom transportne dediščine v tridimenzionalnem okolju virtualne resničnosti. Pri svojem delu obravnava Fordovo invencijo (1934) avtomobila ute (utility vehicle) v sodelovanju z Muzejem motornih vozil in industrije Geelong (Geelong Museum of Motoring + Industry).

Dediščina deskanja v regiji Surf Coast Shire

Poleg Mance v Laboratoriju za virtualno resničnost deluje še ena slovenska raziskovalka. Doktorska kandidatka geografinja Biba Tominc se v svoji disertaciji ukvarja z razvojem orodja za odločanje, ki bi manjšim regionalnim muzejem, interpretacijskim centrom ter

20 V načrtu so primeri mest Coventry, Aarhus in Cottbus.

interpretom dediščine pomagalo pri načrtovanju digitalne interpretacije dediščine. Za mnoge med njimi virtualna resničnost še vedno predstavlja slabo poznano področje. K temu prispevajo omejena standardizacija, ki se trenutno šele razvija, in agresivni proizvajalci opreme, ki ponujajo tehnološke rešitve krojene po svoji potrebi in redko s poslušom za potrebe dediščine in lokalne skupnosti. Biba Tominc omenjeno orodje preverja na dediščini deskanja v sodelovanju z občino Surf Coast Shire in njenim Narodnim muzejem deskanja.

Kako naprej?

Dediščina je brez obotavljanja kompleksen pojem, saj opozarja na napake in dobre prakse v preteklosti ter postavlja zrcalo v prihodnost. Dediščina spodbuja, motivira, angažira, a le če doseže uporabnika, ki pa je danes ne kriv ne dolžen zasut z vsakodnevnimi informacijami. Prav zato je oblikovanje izkušenj, ki ostanejo v spominu in nas spremenijo, izjemnega pomena. Tehnološke rešitve niso edina možnost interpretacije, čeprav ponujajo širok spekter neposredne interakcije uporabnika s predmetom dediščine. Vloga interdisciplinarnega sodelovanja pri izvedbi takšnih kompleksnih digitalnih rešitev je tako velikega pomena. Tega se nedvomno zavedajo vsi, ki delujejo na področju digitalne interpretacije dediščine. Podobno kot pri drugih poljih človekovega delovanja potrebujemo danes vse več humanistov in družboslovcev v inženirstvu in obratno – vse več inženirjev v humanistiki in družboslovju, če želimo rešiti kompleksna vprašanja. Dilema je, kako zagotoviti kakovostno in neboleče interdisciplinarno sodelovanje. Mnoge discipline so bile v preteklosti samozadostne in že multidisciplinarno sodelovanje je bilo pogosto polno ovir, ki so onemogočale tekočo izmenjavo idej. Če želimo v prihodnje izboljšati kakovost interdisciplinarnega sodelovanja, moramo nedvomno izšolati novo generacijo strokovnjakov, ki bodo poleg svoje lastne stroke vsaj delovno od znotraj razumeli (in tudi živeli) vsaj eno ali dve drugi stroki. Ne le da bodo takšni strokovnjaki z lastno unikatno kombinacijo poznavanja različnih področij – tako tistih z Venere kot tudi tistih z Marsa – postali specialisti za nova interdisciplinarna ali celo transdisciplinarna področja, bodo ti strokovnjaki postali posredniki med posameznimi disciplinami in spodbujevalci sodelovanja. Do takrat bo interdisciplinarno sodelovanje še vedno boleča izkušnja za marsikoga.

Povzetek

Digitalna interpretacija dediščine v muzejih, kamor sodijo virtualni muzeji, 3D natisnjene rekonstrukcije in podobna tehnološko podprta vsebina, je kompleksno in večstransko področje. Interdisciplinarno sodelovanje muzealcev, inženirjev, oblikovalcev, interpretov in specialistov za posamezna področja je zato izjemnega pomena. Besedilo ob predstavitvi različnih raziskovalnih projektov iz Slovenije in Avstralije obravnava pomen interdisciplinarnega sodelovanja za kakovostno interpretacijo in osvetli vlogo industrijskega oblikovalca pri povezovanju strok, ki so vključene v snovanje, oblikovanje, razvoj, izvedbo in upravljanje digitalne interpretacije dediščine v muzejih. Med drugim so predstavljeni projekti interpretacije kioska K67, muzejska izkušnja malega polarnega dinozavra The Little L Project, Projekt Geelong Inventions, ki se ukvarja z interpretacijo dediščine industrijskega oblikovanja in inženirstva v postindustrijskem mestu Geelong ter doktorski projekt na temo dediščine deskanja v regiji Surf Coas Shire. Razprava predlaga izšolanje nove generacije interdisciplinarnih strokovnjakov, ki bodo s svojim znanjem izboljšali komunikacijo predvsem med inženirskimi in humanističnimi strokami.

Summary

The digital interpretation of heritage in museums, including virtual museums, 3D printed reconstructions and similar technologically supported content, is a complex and multi-faceted field. The interdisciplinary collaboration of museum workers, engineers, designers, interpreters and specialists from particular fields is therefore of exceptional importance. This article describes various research projects from Slovenia and Australia and examines the significance of interdisciplinary cooperation for high-quality interpretation and highlights the role of the industrial designer in linking fields of expertise that are included in the planning, design, development, implementation and management of heritage in museums. Among the projects presented are interpretations of Kiosk K67, the museum experience of the little polar dinosaur The Little L Project, Project Geelong Inventions, which deals with the interpretation of industrial design and engineering in the post-industrial city of Geelong, and a doctoral project on the topic of the heritage of surfing in the region of the Surf Coast Shire. The article proposes the education of a new generation of interdisciplinary experts who will use their knowledge to improve communication in particular between disciplines in engineering and the humanities.

Ključne besede

interdisciplinarnost, muzeji, dediščina, industrijsko oblikovanje, virtualna resničnost, razširjena resničnost

Key words

interdisciplinarity, museums, heritage, industrial design, virtual reality, extended reality

Koristno razmerje. O sodelovanju umetnikov v muzealskih zadevah

Alenka Pirman

Zgodovina umetnosti moderne dobe je tudi zgodovina sodelovanja med umetnikom in muzejem. Kot družbeni instituciji sta ujeta v lastno tradicijo, obenem pa se morata nenehno prenavljati, da bi ohranila relevantnost. Umetnikova vloga se odmika od karizmatičnega kritika sistema in spreminja v ponudnika ustvarjalnosti kot storitve, ki naj z muzejem tvorno sodeluje v skupnem prizadevanju po preobrazbi.

Spoved

Od leta 1998 obiskujem policijske in kriminalistične muzeje po svetu. Izkazalo se je, da bolj ko se ima država za demokratično, manjši in bolj skrit, če ne celo deponiran, je njen policijski muzej. In bolj ko se zdi državni aparat represiven, večji in bolj v središču mesta je. Začelo se je v Bogoti. V nacionalnem policijskem muzeju (Museo Histórico de la Policía Nacional) me je presenetila za naš prostor nenavadno smela raba stalne muzejske razstave v psihološkem boju proti gverili. V eni od vitrin je bil z uniformo policista z lokalne postaje, poškodovane od smrtonosnega strela, predstavljen gverilski napad, ki se je dogdil le nekaj mesecev pred mojim obiskom. Take ažurnosti v naših muzejih nisem bila vajena. Komemoriranje padlega kolega je v muzejskem kontekstu opravljalo nalogo čustve-



• Vitrina iz muzeja v Bogoti, 1998 | foto: Alenka Pirman

nega izsiljevanja obiskovalcev, ki naj nacionalni policiji pomagajo v pravičnem boju proti državnemu sovražniku. Postala sem pozorna na muzejske postopke. Opisani alegorični naturalizem je stavil na učinek verjetja v avtentičnost razstavljenih predmetov, v njihovo mobilizacijsko moč. Za razliko od relikvij v cerkvah, kamor romajo verniki, da bi se duhovno utrdili oz. se priporočili svetniku, se je kolumbijska policija s pomočjo muzealiziranih oblačil ubitega državnega uslužbenca – mučenca, priporočala obiskovalcem muzeja.

V tistih letih sem zatrjevala, da me ti muzeji (poleg nekdanjih muzejev revolucije v bivših socialističnih in komunističnih državah) zanimajo predvsem zato, ker se v njih ideološki aparat izredno težko skrrije. Zdelo se mi je, da moram nujno napredovati od turistke v profesionalko. Za to se je ponudila možnost leta 2005, ko sem lahko kot umetnica (s kuratorsko pomočjo Igorja Zabela) delala z zbirko Muzeja organov za notranje zadeve (danes Muzej Slovenske policije, del Ministrstva za notranje zadeve RS) in skupaj s tedanjno kustosinjo Biserko Debeljak v Mali galeriji pripravila razstavo *Primer. Metodološka razstava*. Motivirana s kritičnim odnosom do hiperprodukcije dokumentov kot nadomestkov za umetniška dela v polju sodobne umetnosti sem želela preveriti tole: Kaj se zgodi, če v umetnostnem kontekstu ravnamo z uradnimi dokumenti, ki so bili sproducirani za to, da pooblaščenim osebam v preiskovalnih in sodnih postopkih pomagajo ugotoviti resnico o kaznivem dejanju in ki so, v tem konkretnem primeru dobesedno, vplivali na življenje ali smrt obtoženca? Izkušnjo s projektom sem samokritično popisala že na drugem mestu (Pirman 2017, 42–52), zato naj s spovedjo nadaljujem v Severni Irski. Leta 2009 sem na umetniški rezidenci v Belfastu spet sodelovala s policijskim muzejem (Police Service of Northern Ireland) in pripravila javno predavanje *Nemogoči muzej*. Izpostavila sem problem posredovanja muzejskega gradiva politično in ideološko popolnoma razdeljenemu prebivalstvu, ki je ločeno tudi fizično, čeprav je od državljanske vojne minilo že več kot desetletje. Pri tem sem uporabila primerjavo s sorodnim muzejem v Dublinu (Garda Síochána Museum), ki takega problema seveda nima.

Policijski in kriminalistični muzeji imajo enkratno lastnost – v njih si podajata roko oba aparata države, represivni in ideološki. So torej eni od redkih krajev, kjer je njuna enotnost vidna. (Althusser 2018, 71) Ta posebna skupina muzejev se je izoblikovala vzporedno s porajanjem kriminologije kot znanosti v 19. stoletju. Prve zbirke so še danes dostopne v historičnih muzejih v Torinu (Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso, ustanovljen leta 1876) in Gradcu (Hans Gross Kriminalmuseum, ustanovljen leta 1912) – oba delujeta pod okriljem univerz – in so že od samega začetka služile tako razvoju kot tudi legitimiziranju nove znanosti. Zbiranje kriminalističnega gradiva so kasneje prevzeli tudi muzeji, formirani znotraj policijskih struktur, ki so bili prvotno namenjeni internemu izobraževanju. Prvi tovrstni muzej je bil zasnovan v Parizu leta 1909, tak primer je tudi Muzej Slovenske policije, čigar zbirka sega v leto 1920, v sedanji, rahlo okrnjeni obliki pa je na ogled že od 1971 na Policijski akademiji v Tacnu.

V zadnjih desetletjih opažamo dva izključujoča se pogleda nanje – po eni strani nekatere avtorji menijo, da bi bilo treba kriminalistične muzeje enostavno zapreti, saj je forenzika tako napredovala, da med stroko in muzejem ni več povezave, in da so torej popol-

noma zastareli (Regener 2003). Po drugi strani pa v zadnjih desetletjih opazamo odpiranje teh muzejev navzven z namenom približati dejavnost policije lokalnim skupnostim na gledalcu/obiskovalcu sprejemljivejši način. In tako smo prišli do ključne točke – potrebe po institucionalni preobrazbi. Na tem mestu bomo opustili anekdotičnost ter se osredotočili na tradicijo odnosa med umetnikom in muzejem.

Od avtonomije do storitve

Zgodovina umetnosti moderne dobe je tudi zgodovina sodelovanja med umetnikom in muzejem. Oba delujeta kot ugledni družbeni instituciji, čeprav bi danes zaradi njunega na videz zmanjšanega pomena temu kdo utegnil tudi ugovarjati. Skozi čas se sicer prilagajata spremenjenim družbenim potrebam, kar pa ne pomeni, da ne ostajata hkrati zavezana tudi lastni tradiciji. Lahko bi rekli, da tako poklic umetnika kot muzejsko organizacijo določajo prav protislovja, ki jih ta prilagajanja povzročajo.

Umetnostni muzej je za umeščanje likovnega umetnika pomembna referenca, je kraj posvetitve in vpisa v (umetnostno) zgodovino.¹ Umetnik je zato zainteresiran za javno podobo muzeja, ki mora biti danes izrazito napredna. Razkorak med pričakovano oz. deklarirano progresivnostjo muzeja in njegovim dejanskim poslovanjem (od zbiralne politike, vpliva kapitala in politike do kadrovanja ali odnosa do zaposlenih, na primer) namreč ogroža tudi neoporečnost umetnikove javne podobe, kjer so še danes na delu sile, ki jih je Pierre Bourdieu obdelal leta 1992 v delu *Pravila umetnosti* (zanikana ekonomija oz. antieconomija 'čiste' umetnosti in karizmatična ideologija ustvarjanja). Umetnikova skrb za integriteto muzejske ustanove se je odrazila v samostojnem žanru umetniške prakse, ki nastaja od šestdesetih let 20. stoletja in je danes že kanoniziran kot institucionalna kritika. Tri generacije umetnikov so vztrajno spodnašale predstave o nevtralnosti, strokovnosti in objektivnosti muzejev. Poglobljale so se v konkretne okoliščine njihovih zbiralnih in razstavnih politik ali pa razčlenjevale konvencije, ki spremljajo muzealizacijo umetniških del ter njihovo konzumacijo.² Pri tem so umetniki prevpraševali predvsem kakovost

1 Z besedami Kynastona McShinea, vplivnega kustosa iz Museum of Modern Art, New York: »Umetniki /.../ so obiskovalci in uporabniki institucije ter hkrati ustvarjalci objektov, ki jo vzpostavljajo. Zanje so muzeji tako kraji spodbude in idej kot tudi dom za rezultate, ki iz njih izhajajo. To pomeni, da umetniki v muzeju nenehno uravnavajo občutljivo ravnovesje med položajema opazovalca in opazovanega.« (McShine 1999: 6)

2 Prim. Ulayevo delo *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst (V umetnosti je zločinska naveza)* v Neue Nationalgalerie, Berlin (1976); <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/ulay/da-ist-eine-kriminelle-berhrung-in-der-kunst/1832> (20. 5. 2019). Pionirji žanra institucionalne kritike lastne prakse seveda niso poimenovali tako, jih je pa kasneje kanonizirala umetnostna kritika in nekaterih avtorjev se ta povezava drži skozi celo kariero (prim. Hans Hacke, roj. 1936). Ulayeva akcija v kanon ni zajeta kot tipični primer, ga pa navajam, ker je nazoren in ustreza opisanim značilnostim.

lastnega položaja v umetnostnem sistemu. Ljubezen (oz. karierna odvisnost) od muzejev je bila zakamufirana v antagonistično pozicijo. Herojska doba se je neslavno prevesila v skepso, saj je umetnostni sistem brez večjih težav institucionaliziral tudi institucionalno kritiko. (Nowotny 2006; Žerovc 2010, 88) Nova generacija umetnikov je zato v trudu, da bi se izvila poglobljenju lastne prakse, še razširila izrazni repertoar institucionalne kritike, ki se je že v osnovi odmaknila od tradicionalnih medijev lepih umetnosti. Appropriaciji metod raziskovalnega novinarstva in družboslovne analitike je dodala še efemerne performativne prakse, pogosto utemeljene prav v muzejskih postopkih in ritualih.³

Kritični umetniki so se sprva lotevali predvsem umetnostnih muzejev, vendar so na muho kmalu vzeli še druge tipe muzejev. Pod vplivom postkolonialnih in feminističnih gibanj so se s svojimi projekti postavljali na stran politično ali socialno spregledanih (ne)članov družbe. Muzeji s svojimi sistemi reprezentacij, ki pod povrhnjico slavljenja civilizacijskih dosežkov družb, katerih glasniki so, opravljajo ideološke naloge, so bili prikladna in varna tarča. Sodelovanja z umetniki, ki je navadno potekalo prek posredništva umetnostno kompetentne organizacije, so se lotevali zadržano in previdno, a dovolj odprto, da se je antagonistični naboj skrhal. Ne glede na to je umetnikova figura ohranila vtis drznega, posebej pronicljivega in suverenega posameznika, ki z izpostavljanjem muzejske institucije kot ideološkega aparata javno razgalja njeno soodgovornost za nastale krivice.⁴

Tradicija institucionalne kritike je torej vzpostavila umetnika kot razkrivalca nevidnih oblastnih razmerij, muzej pa kot avtoriteto, ki ta razmerja legitimizira. (Vergo 1989, 2–3) A muzeji na zahodu so se že pet desetletij (pri nas pa vsaj od spremembe gospodarsko-političnega sistema) primorani sami intenzivno ukvarjati z lastno (ne)slavno udeležbo v oblastnih (npr. razredni boj, kolonializem, komunizem) projektih in si prizadevajo privzeti drugačne družbeno-politične vloge.⁵ Lotevajo se procesov rekonceptualizacije poslanstva, zbirk in razstav, pri tem pa vse pogosteje na lastno pobudo sodelujejo s sodobnimi umetniki in vzpostavljajo partnerski odnos, ki teži k agonistični poziciji.⁶ Obrat teoretsko podpirata nova muzeologija,⁷ »akademska sestra institucionalne kritike« (Mol

3 Primer tipične, za institucionalno kritiko specializirane avtorice druge generacije, je Andrea Fraser (roj. 1965). Dober vpogled v značilnosti treh generacij institucionalne kritike s sodobne, »metamoderne« perspektive je napisala Lianne Mol (2017, 12–34).

4 Prim. delo Freda Wilsona *Mining the Museum* v Maryland Historical Society, Baltimore (1992–1993).

5 »Mieke Bal je opozorila na dvojni status muzeja kot institucije – muzej je muzej muzeja, ki skuša ohraniti ne le ogrožene vrste, pač pa tudi ogroženega sebe. Sodobni muzej lahko po njenem deluje le kot metamuzej, skesana institucija, ki javno in kritično premišluje o sebi kot o preživetem projektu in priča o svoji sporni soudeležbi v kulturnozavejalnih podvigih. Gl. Mieke Bal, Telling, Showing, Showing Off, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York 1996, 13–56.« (Pirman 2017, 43)

6 Prim. projekta *Images of Ethnology / Garden of Eden / Intruders* v Museum Volkenkunde, Leiden (1999–2004) in *Object Atlas, Fieldwork in the Museum* v Weltkulturen Museum, Frankfurt (2011–2012). Gre za sorodna, a v svoji artikuliranosti in pristopu precej različna primera dveh etnografskih muzejev v zahodni Evropi, ki sta sodelovanje z umetniki razvila na lastno pobudo.

7 V akademskih muzeoloških razpravah sta se za novo muzeologijo uveljavila dva različna pomena. Francoski muzeologi izpostavljajo interdisciplinarnost muzejev in promovirajo drugačne oblike muzejskega delovanja in komunicir-

2017, 19) in muzejska antropologija, finančno pa ji v zadnjih letih sledi tudi Evropska unija, ki z različnimi mehanizmi podpore spodbuja sodelovanje skrbnikov kulturne dediščine z umetniki.

Narava sodelovanja med umetnikom in muzejem se torej spreminja, pri tem pa jima je lastna tradicija tako v korist kot v napoto.⁸ Umetnikova vloga se odmika od karizmatičnega kritika sistema in se spreminja v profesionalnega ponudnika ustvarjalnosti kot storitve, ki naj z muzejem tvorno sodeluje v skupnem prizadevanju po preobrazbi. Zdi se, da je na delu paradoks – pozicija moči je muzeju omogočala prepričljivo izvajanje posvettivnih postopkov, ki so konstitutivni za umetnostno polje (Bourdieu 1984), torej tudi za avtonomijo umetniške prakse. Umetnikovo sodelovanje v procesu preobrazbe institucije muzeja bi tako lahko razumeli kot strel v koleno, po drugi strani pa kot taktiko zavezništva pri ohranjanju ogroženega kolektivnega kapitala takih specifičnih tradicij (Bourdieu 1995, 381), ki avtonomijo pravzaprav omogočajo.⁹

Razstava, odvečni relikv

Umetnikom in muzealcem je skupen pramedij – razstava. A odkar je za delovanje muzeja imperativ odnos z občinstvom, so se namnožili tudi drugi predstavniki formati in metode dela. Povečuje se pomen pedagoških in andragoških programov, ki presejajo raven rutinskih spremljevalnih dogodkov ob razstavi.¹⁰ Skupaj z preobrazbo institucije in trdom, da bi presegli pooblašeni dediščinski diskurz (Smith 2006) se torej spreminja tudi repertoar dejavnosti in kaže, da (stalna) razstava ni nujno osrednji medij, je dogodek med dogodki (Žerovc 2010, 9), muzej pa ne muzej pač pa t. i. postmuzej (Hooper-Greenhill 2010, 152–153). Zakaj torej razstava ni več najbolj ustrezna za učinkovito preobrazbo muzeja, če

ranja. Osredotočajo se na sodoben muzealski pristop, ki izhaja iz lokalne kulturne dediščine oz. so v njenem upravljanju udeležene predvsem lokalne skupnosti (ekomuzej). Vzporedno se je v Angliji vzpostavila nova muzeologija kot širši kritični diskurz, osredotočen na družbeno in politično vlogo muzejev. (Desvallées in Mairesse 2010: 55) Pri tem je pomembno opozoriti na nedavno ugotovitev, da muzeološka teoretska produkcija sama ohranja razmerja moči in (še) ni dekolonizirana. (Soares in Leshchenko 2018).

8 Navkljub tradiciji samopooblaščenih kritikov so umetniki skupaj z muzeji kot pooblaščenimi uradnimi zastopniki družbe seveda soudeleženi v produkciji dominantnega dediščinskega diskurza (Smith 2006).

9 V vsakdanjem dojemaju avtonomije umetnikovega izjavljalnega položaja gre za sklicevanje na relativno neodvisnost od zasebnega ali javnega kapitala. Avtonomija izhaja iz profesionalizacije poklica umetnika, ki proizvaja simbolne dobrine (Bourdieu 1984, 2–3; Žerovc 2010: 63–64), ta pa je omogočila filozofsko emancipacijo umetnostnega polja kot avtonomnega, neinstrumentalnega, s sebi lastnimi kriteriji (tudi avtonomnega produkcijskega polja – kot produkcijska ali ekonomska panoga/storitev), ki omogočajo, če ne celo velevajo, da ločujemo umetnost od neumetnosti, predvsem pa, da prave, intrinzične vrednosti umetniških del ne dojemamo v odnosu na njihovo vrednost na trgu.

10 Primer članka, ki našteva pestrost dejavnosti v sodobnem muzeju in predstavlja terapijo z umetnostjo kot eno izmed njih, in ki je krožil po ICOM-ovih družbenih omrežjih. https://www.museum.com/art-therapy-in-museums/?fbclid=IwAR2KaUESsr3iucOPaoBQHKhp3TXKMNBLQa8_VwcB8MMVw9v_myqO_eNO9Sc (15. 5. 2019)

pa je očitno še vedno lahko paradni konj in smo priče novim, trženjsko motiviranim projektom (celo programom) sodelovanja z umetniki?¹¹

Morda se muzejska razstava kritikom zdi arhaična,¹² ker je vezana na tradicijo avtoritativnega dediščinskega diskurza, ki ga je treba preseči. Lahko pa tvegamo misel, da razstava kot samostojen medij preobraženemu muzeju ne ustreza več tako zelo, ker obiskovalcu nudi preveč svobode. Ta se lahko po njej sprehaja poljubno dolgo, ubira alternativne poti zunaj predvidenega parkurja, interpretira scenarij razstave in sopostavitve razstavljenih predmetov po svoje, predvsem pa se z njo sooča sam ali s sobiskovalci, ki si jih je sam izbral. Taka izkušnja obiskovalcu omogoča, da je protagonist, razlagalec in sprejemnik hkrati. (Hanak-Lettner 2011, 104–109). V bogatejši ponudbi javnih muzejskih dogodkov, za katero se zdi značilna predvsem skrb, da obiskovalec ne bi bil prepuščen sam sebi, pa je še več prostora za sodelovanje z umetnikom, ki, kot smo že zapisali, sedaj ponuja lastno ustvarjalnost kot storitev.¹³

Trdovratni arhetipi

Do te spremenjene poklicne realnosti sem zadržana. Razlogov za skepso je več. Vezana je na mojo izobrazbo, ki je temeljila na precej formalnem razreševanju likovnih problemov v ateljejski klavzuri, kar naj bi bila po verovanju številnih kolegov ideološko najmanj obremenjena dejavnost znotraj umetnostnega polja. Seveda ob predpostavki, da je že naš poklic sam vpisan v ideološki aparat, ki reproducira razmerja, ki nam intimno nikakor ne ustrezajo. Sledi odpor do oportune vsestranskosti, s katero se prav zaradi splošnih, tradicionalnih predstav o tem poklicu umetniki na trgu (kamor kot naročniki spadajo tudi muzeji) lahko ponujajo kot družbeno koristni delavci. Morda ima s tem kaj opraviti tudi naš prekarni položaj,¹⁴ a smelost, s katero kolegi pri muzealcih unovčujejo »avro« umetnika, le

11 Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju, na primer, od leta 2012 razvija razstavni program, kjer vsaki dve leti k sodelovanju povabijo »izrednega ustvarjalnega posameznika« (zvrstila sta se že dva likovnika, filmski režiser, sledil bo književnik), ki v sodelovanju s hišnimi kustosi pripravi razstavo, ki temelji na avtopoetičnem naboru iz muzejskih zbirk. Gre za tržno naravnani program, kjer je v ospredju vzajemno znamenje muzeja in umetnika, ki naj prispeva k povečanju obiska. (Sharp 2018)

12 Pridevnik povzemam po Rastku Močniku iz spisa o operi: »... opera /.../ je, že čisto intuitivno, v naši civilizaciji nekaj »arhaičnega«. Raje ne bi rekli, da je »zastarela«, ker bi s tem nasedali progresističnim ideologijam, in tudi ne bomo rekli, da je »prežitek«, saj je ta pojem iz tradicionalne antropologije sodobna veda pregnala s preprostim vprašanjem, kakšni so pogoji možnosti, da je »prežitek« preživel? – in ti pogoji so seveda sinhroni, torej je »arhaizem« sodoben.« (Močnik 1993, 189)

13 Beti Žerovc opozarja na mešanje registrov znotraj celostne ponudbe javnih dogodkov: »Gledalec naj bi /.../povsem samoumevno preklapljal iz umetnostne zaznave v resničnost ali na strokovno polje in spet nazaj ... (Žerovc 2010, 118)

14 Prim. Nina Dragičević, *DIY: od avtonomije do sistemske revščine*. Radio Študent, 21. 5. 2019; <https://radiostudent.si/kultura/odprti-termin-za-kulturo/pasivnost-futurabilnosti-iii-diy-od-avtonomije-do-sistemske?fbclid=IwAR2ujM1ReaFhRk6VbRuSpkVne69kdrW5atdV-hO4Si1qJaEBjZBzZcKEHpU> (23. 5. 2019)

dodatno mystificira poklic. In vendar tudi sama sodelujem v teh procesih, na primer v projektu, ki je v prijavi obljubljal »učinkovito posredovanje sporne kulturne dediščine in prispevek k evropskim identitetam v razvoju«. ¹⁵ Pisci prijave na razpis (mi pa smo se z njimi tiho strinjali) so umetnikom pripisali »sposobnost, da z uporabo estetskih metod in tehnik sporno dediščino pripravijo do tega, da se je o njej možno pogajati«, pri tem pa bodo »ne le sproducirali umetniški projekt, pač pa tudi vzdržne strukture in modele bodočih participatornih raziskovalnih projektov, ki bodo trajno preoblikovali notranje strukture in koncepte v institucijah, ki se ukvarjajo s sporno kulturno dediščino«. (TRACES 2016) Ker menim, da je težko ustvariti tehtno umetniško delo, se zdi prehod v storitveno dejavnost – pa naj bo ta še tako velikopotezna – izhod v sili, nekakšna kapitulacija, ki se jo da kompenzirati z dobrimi nameni in občutkom družbene koristnosti. Umetnik je postal strokovnjak, pristojnejš. To pa pomeni, da je »postal razlagalec in prevajalec svojih pristojnosti na drugih področjih«. (de Certeau 2007, 68–69) Tako, faustovsko pogodbo lahko razložimo po analogiji, ki jo Michel de Certeau vpelje za znanstvenika, ki svoje kompetence konvertira v družbeno avtoriteto in postane – strokovnjak. Gre za operacijo nepovratne menjave in inflacije izrekanja: »Ker se strokovnjak ne more oklepati samo tega, kar ve, se izreka v imenu *mesta*, ki mu ga je prinesla njegova specializiranost. Tako se vpisuje ali je vpisan v *skupni red*, v katerem ima specializacija vrednost iniciacije kot *pravilo* in hierarhično urejena *praksa* produktivistične ekonomije.« Paradoks je, da »več ko ima strokovnjak avtoritete, manj ima kompetenc«. (de Certeau 2007, 69) To neprijetno spoznanje me je pripeljalo do doktorskega študija heritologije, poganja pa tudi ta spis.

Po anekdotičnem uvodu in suhoparnem jedru z orisom tradicije profesionalnega sodelovanja med umetnikom in muzejem je torej čas, da sklenemo in pospravimo dobre namene v predalčke. V odlični knjigi, ki gradi na konceptih Laurejane Smith, Višnja Kisić shematično prikaže diskurzivno premeno v poljih kulturne dediščine in kulturne politike iz avtoritativnega, pooblaščenega dediščinskega diskurza v inkluzivnega, ki pripoznava pluralizem vrednot. Za naš sklep je še posebej zanimiva opredelitev spremembe odnosa do disonantnosti, tj. neskladnosti kulturne dediščine. Po starem se je vse, kar ni ustrezalo dominantnemu diskurzu, ignoriralo, marginaliziralo ali pa vsaj nevtraliziralo, po novem pa se je o tem treba pogovarjati, pogajati, spravljati. (Kisić 2016, 72–73) Ali z drugimi besedami: Muzeji naj bi postali javni forumi, »krajci za aktivne in vidne ideološke boje« (Hooper-Greenhill 2010, 198). Popolnoma očitno je, da za tako spremembo potrebujejo tudi drugačna znanja, veščine in formate javnih dogodkov.

Umetniki-strokovnjaki lahko v teh procesih privzamejo različne vloge. Deloma jih lahko osvetlimo z analogijo iz arhitekture. Esther Charlesworth je arhitektke, ki se lotevajo

15 Gre za projekt *TRACES, Transmitting Cultural Heritages with the Arts. From Intervention to Co-production* (2016-19), ki ga je financirala Evropska komisija v okviru programa Obzorja 2020. Temeljlil je na »ustvarjalnih koprodukcijah«, tj. interdisciplinarnih raziskovalnih skupinah, v katerih smo umetniki sodelovali z znanstveniki in upravljalci (sporne) kulturne dediščine ter eksperimentirali z »inovativnimi raziskovalnimi metodami.« <http://www.traces.polimi.it/about/> (15. 5. 2019) Med enajstimi partnerji je bilo tudi Društvo za domače raziskave, katerega članica sem.

povojnih prenov sesutih mest, razdelila na šest arhetipov: patolog, junak, zgodovinar, kolonialist, družbeni reformator (in politični mediator) ter izobraževalec. (Charlesworth 2006, 37–52) Analitični model omogoča kritično razlikovanje samozadostnih nastopov od proaktivnih vlog. Proaktivni, tj. edini družbeno zares koristni, so patolog, reformator / mediator in izobraževalec. Ti se ločijo glede na prevladujočo strategijo načrtovanja, razlika pa je zajeta že na ravni jezika, v rabi konceptualnih metafor. Model izpostavlja še en paradoks poklica – če naj bi bil cilj prenove mesta dobrobit prebivalstva, potem mora to biti vključeno v načrtovanje, arhitekt v vlogi mediatorja pa bi moral znati utišati prav avtorskost, blagovno znamko, na podlagi katere je posel sploh dobil.

Za razmišljanje o umetnikovem delovanju moramo temu modelu dodati pastirja: Kot posrednik, ki naj na umetniški način preparira nek partikularen primer »neskladne kulturne dediščine«, umetnik uživa lastnosti »pastoralnega vodje«. Umetnina deluje kot »nekakšna pridiga, v kateri umetnik postavi svojo notranjo resnico pred gledalce, ti pa jo morajo doumeti z intimnim izpraševanjem sebe in s poglobljenim gledanjem umetnine«. (Pezelj 2016, 254) Rastko Močnik je v spremni besedi k pravkar citirani knjigi do sodobne umetnosti tako grob, da se z njim ni težko strinjati: »/.../ sodobna umetnost ni preprosta različica sedanje vladajoče ideologije, ki skrbi za ranljive, ustvarja identitetne skupine, proizvaja manjšine, priznava njihove pravice itn. Te prevladujoče ideološke motive /.../ le naivno jemlje v obdelavo, saj skupaj z vladajočo ideologijo prostodušno verjame, da so pač nujni in obdelave vredni.« (Močnik 2016, 293)

Ves čas se spotikamo ob kleč poklicnega determinizma, ki proizvaja več blokad kot navdih. Ali sploh delovati? Je rešitev v sodelovanju? Nemara v ustvarjalnih koprodukcijah? Naj opustimo institut avtorstva? Se izogibamo podtahnjenim ideološkim temam? Nikoli ne končamo umetnine? Zavrnamo zapik avtonomije? ... Muke niso nove, niso pa potrebne. Umetnik, muzealec, muzej, umetnina, muzealija, ranljive skupine ... ne obstajajo. To so koristni liki – karikature, s katerimi lahko razmišljamo o sistemu. Kako nepopoln je, pa nam ne bo razkrila pokroviteljska akademska literatura, ampak bo treba iti pogledat na teren.

Literatura

Althusser, Louis: *Ideologija in ideološki aparati države*. Ljubljana, Založba /*cf., 2018.

Bourdieu, Pierre: *The Market of Symbolic Goods*. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Ur. Randal Johnson. New York, Columbia University Press, 1984. 112–141; <http://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu2.pdf> (15. 5. 2019)

Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, Stanford University Press, 1995.

Brulon Soares, Bruno in Anna Leshchenko: *Museology in Colonial Contexts: A Aall for Decolonisation of Museum Theory*. ICOFOM Study Series 46, 2018, 61–79; http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/Icofom_ISS_n46_numerique_2.pdf (29. 5 2019)

- Charlesworth, Esther: *Architects without Frontier. War, Reconstruction and Design Responsibility*. Oxford, Elsevier, 2006.
- de Certeau, Michel: *Iznajdba vsakdanjosti*. Ljubljana, Studia humanitatis, 2007.
- Desvallées, André in François Mairesse ur., *Key Concepts of Museology*. Pariz, Armand Colin, 2010.
- Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld, transcript, 2011.
- Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London in New York, Routledge, 2000.
- Kisić, Višnja: *Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies*. Amsterdam, European Cultural Foundation (ECF), 2016.
- McShine, Kynaston: *Introduction*. The Museum as Muse, Artists Reflect. New York, The Museum of Modern Art, 1999. 11–23; https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_185_300098756.pdf (3. 8. 2018)
- Močnik, Rastko: *Misliti opero*. Extravagantia. Ljubljana, Studia humanitatis, 1993. 182–200.
- Močnik, Rastko: *Umetnost v sodobnosti (spremna beseda)*. Andrej Pezelj: Umetnost in disciplina. Zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi. Ljubljana, Založba /*cf., 2016. 281–296.
- Mol, Lianne: *Critical-Institutional. The Legacy of Institutional Critique in Contemporary Practice: A Case Study of ZK/U Berlin*. Nijmegen: Art and Visual Culture Institute for Historical, Literary and Cultural Studies, Faculty of Arts, Radboud University Nijmegen, 2017; https://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/5359/Mol%2C_L_1.pdf?sequence=1 (3. 5. 2019)
- Nowotny, Stefan: *Anti-Canonization. The Differential Knowledge of Institutional Critique*. Transversal / EIPCP multilingual web journal, 2006; <http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en> (9. 8. 2018)
- Pezelj, Andrej: *Umetnost in disciplina. Zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi*. Ljubljana, Založba /*cf., 2016.
- Pirman, Alenka: *Primer. Umetnost in kriminaliteta*. Etika v muzejih. Ravnanje z ostanki živih organizmov. Ur. Darinka Kolar Osvald, Elizabeta Petruša Štrukelj. Ljubljana, Radovljica, Slovensko muzeološko društvo in Ministrstvo za notranje zadeve Republike Slovenije, Policija, Muzej slovenske policije, 2017. 42–52.
- Regener, Susanne: *Criminological Museums and the Visualisation of Evil*. Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies L. 7, 1/2003, 43–56; <http://chs.revues.org/604> (8. 8. 2013)
- Sharp, Jasper: *The Grand Vienna Museum: On Wes Anderson and Juman Malouf*. Tulsa, Public Radio Tulsa, 21. 12. 2018 (Museum Confidential); <https://www.npr.org/podcasts/557204718/museum-confidential?t=1558546546210> (22. 5. 2019)
- Smith, Laurajane: *Uses of Heritage*. New York, Routledge, 2006.
- TRACES, Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production. Horizon 2020 project proposal, 2016; https://cordis.europa.eu/project/rcn/200849_en.html (11. 12. 2018)
- Vergo, Peter: *Introduction*. The New Museology. Ur. Peter Vergo. London, Reaktion Books, 1989. 1–5.
- Žerovc, Beti: *Umetnost kuratorjev. Vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010.

Povzetek

Zgodovina umetnosti moderne dobe je tudi zgodovina sodelovanja med umetnikom in muzejem. Kot družbeni instituciji sta ujeta v lastno tradicijo, obenem pa se morata nenehno prenavljati, da bi ohranila relevantnost. Umetnikova vloga se odmika od karizmatičnega kritika sistema in spreminja v ponudnika ustvarjalnosti kot storitve, ki naj z muzejem tvorno sodeluje v skupnem prizadevanju po preobrazbi. V članku s pomočjo primera nacionalnega policijskega muzeja v Bogoti orišemo avtobiografsko iniciacijo v muzejske sisteme predstavljanj, ki pod povrhnjico slavljenja civilizacijskih dosežkov družb opravljajo ideološke naloge. Skupaj z imperativom institucionalne preobrazbe in trdom, da bi presegli avtoritativni dediščinski diskurz se spreminja tudi repertoar umetniške in muzealske dejavnosti, kjer razstava ne deluje več kot najbolj prikladen medij. Pri tem se postavlja vprašanje narave umetnikove storitve, vezane na izbiro družbene vloge. Prispevek poudari potrebo po demistifikaciji umetniškega poklica, ki pa se ji je težko izogniti. Umetniki se namreč na trgu (kamor kot naročniki spadajo tudi muzeji) ponujajo kot družbeno koristni delavci, tovrstna razmerja pa finančno spodbuja tudi Evropska unija.

Summary

The history of modern-day art is also the history of collaboration between the artist and the museum. As social institutions they are trapped in their own traditions while also needing to constantly renew themselves in order to stay relevant. The artist's role is moving away from a charismatic critic of the system and turning into a provider of creativity as a service, expected to work together creatively with the museum in a joint effort for transformation. Through the example of the Bogota Police Museum, this article traces the autobiographical initiation into a museum system of presentations that, under the veneer of celebrating the civilizational achievements of societies, carries out ideological tasks. Along with the imperative of institutional transformation and the effort to transcend authoritative heritage discourse, the repertory of artistic and museum activities is also changing, in which the exhibition no longer functions as the most appropriate medium. In this context the question arises as to the nature of the artist's service, tied to the choice of social role. The article stresses the need for the demystification of the artistic profession, which is difficult to avoid. Artists offer themselves to the market (which includes museums as contracting entities) as socially useful workers, and these types of relationships are financially incentivized by the European Union.

Ključne besede

agonizem, alegorični naturalizem, antagonizem, ideološki aparat, institucionalna kritika, policijski muzej, umetniška intervencija, ustvarjalna koprodukcija

Key words

agonism, allegorical naturalism, antagonism, artistic intervention, creative co-production, ideological apparatus, institutional critique, police museum



Museum challenges

Meta Kordiš

Museums are projects of the bourgeois and national elites, who as part of “western” cultural influence conquered the world. James Clifford asks rhetorically “What is a better symbol of global hegemony than the proliferation of museums? What more bourgeois, conservative, and European institution? What more relentless collector and commodifier of “culture”?¹ Museums are spaces where concepts of appealing total mythologies of the nation-state and Enlightenment rationality clash with alternative classifications and antagonisms of various minority or majority communities, and where “high culture” and “popular culture” fight one another for legitimacy. There is no illusion; museums are part of power structures and in one way or another are dependent on the political and financial will of founders and managers. At the same time, museums are not static institutions: due to social and technological change as well as new knowledge and concepts in the basic sciences that museums are host to, museums are constantly and perhaps invisibly changing and transforming.

¹ Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: London: Harvard University Press, 1999, p. 9.

Museums have become the core of the heritage, tourism and creative industries, while also being important actors in urban processes. They are places of socializing and entertainment, learning, education and the spread of democratic, tolerant and solidarity-based values, equality and justice and peace. At the same time, they are also spaces of the dominant ideologies of the elites. Their numbers have multiplied dramatically in the last three decades. Existing museums have expanded in infrastructure into a physical, social or virtual space in which they function as material entities or as expert collaborators or associates of various interest groups and identity communities. Local communities have transformed various collections into museums. World-renowned museums have become true museum corporations. The private collections of wealthy collectors have been put on display in private museums and, along with public “global” museums, are becoming reliquaries of the new era. Last but not least, the very name of the museum imbues the institution with the character of tradition and credibility. As a result, entertainment venues or theme sets of objects are self-named into a museum to make it easier for them to compete in the market of entertainment and cultural industries.

Museums in the 21st century face many challenges. Researchers and museum workers explore the past in order to better understand, explain and present the present and think about the future. They examine the role of museums in contemporary society and the ways in which museums adapt to the needs of today’s world and address social, cultural challenges and financial survival by adopting new practices and approaches. They must respond and adapt to the many tendencies and forces that shape and control the modern world: internationalism, multiculturalism, neo-colonization, intolerance, exclusion, racism, the shifting and emergence of new centers of economic, social and cultural power, demographic change, migration and the imperatives of ecological sustainability and responsibility. The World Wide Web and new technologies and technological processing of objects and data are recontextualizing and reconstructing access to information. All this is changing the environment in which museums operate today. Therefore, these heritage institutions focus on the issues of how to express and present objects, data, knowledge, and along with this identity, social, political and cultural differences, contested heritage, and how the importance of continuity can be reflected in transnational movements, global transformations or various transactions involving cultural, symbolic, and social capital. Due to all these new challenges, an array of new definitions of museum was offered at this year’s ICOM General Conference² in Kyoto, which will conceptualize museums emerging in the second millennium.

Museums are people. The collections of objects they hold would be merely dead matter without the (re)interpretation processes of museum workers and the technological processing on the one hand and the involvement of different interest communities and in-

2 International Council of Museums

dividuals on the other. Today, there is an increasing need for museums to actively engage different people and communities in social dialogue. To research, collect and create museums and museum exhibitions together. What is more, in some places people approach their museums on their own initiative and demand their voice, their truth and their memory be heard, and their heritage presented. Hence certain hierarchical and conflicting social relationships are established in the museum and in the social and professional environment in which the museum institution operates. Museums are thus not only spaces where social relations within different historical contexts play out, they are a process as well as a structure, a creative activity as well as a contested area. They have a formative and reflexive role in social relationships that they can potentially influence. James Clifford describes museums as contact zones where dominant social discourses and systemic moulds embedded in the museum apparatus and system of presentation come up against contention, critique, and alternative approaches to operation. Some museums more so and others less so become spaces for lively debates, various clashes of opinions, cultures, political beliefs and identity (de)constructions, and testimonies of intimate memories and experiences. In this way various museological paradigms have evolved since the end of the 20th century: the museum as a social action or an inclusive, democratic, participatory museum, an ecomuseum or a museum as a heritage community.

Critical views of the museum grounded in new paradigms and how to implement and think about the museum using alternative or activist practical approaches were the starting points for the creation of this thematic issue, in collaboration with Tina Palaić, Urška Purg and Urša Valič. The purpose was to highlight topics relating to contemporary museums, museum practices and problems, fascinations and challenges shaped by modern technologies, state policies, the administrative apparatus of the ruling elite, and overt and covert ideologies and hyper-consumerism, as well as the growing intolerance at the level of everyday life. In this issue of *Dialogi* we hope to shed critical light on the broad field of the activity of museums from a variety of sides. And do so somewhat differently from the way it is done in the professional literature. Contributors to the issue address selected topics analytically and (self)critically. Drawing on their own work experience in museums or on projects in particular museums relating to heritage, their writing is imbued with a personal note. This offers the reader a behind-the-scenes insight into the operation of museums and museum processes and programmes, since it shows how theory diverges from practice and how practice becomes theory. Most writers are based in ethnological and cultural anthropological fields but it is this breadth of disciplines that enables them to engage in the very wide and diverse area of social activity, including in museums.

This issue is introduced with a short survey of the challenges of Slovenian museums and museum workers with the presidents of three different museum organizations in Slovenia: Flavio Bonin (Slovenian Museum Society), Aleksandra Berberih Slana (Community of Museums of Slovenia) and Kaja Širok (ICOM Slovenia). In a photographic diary Urška Purg critically analyses the experience from a professional field trip to central museums in the USA, which, despite the abundance of money and space, lack the

breath for a (self)reflected and (self)critical stance in society advocated by new museological paradigms. Sonja Bezjak describes the self-proclaimed Museum of Madness in Cmurek Castle above the Mura River, which is a kind of alternative “transecomuseum”. It comes from the local community and for the local community, which in cooperation with other volunteers is revitalizing the castle and its heritage as a heritage of an international space. It is also an international interdisciplinary hub for the activity of all actors extending into the field of the phenomenon of madness. Based on theoretical backgrounds and ethnographic research, Marko Doles and Andraž Magajna present the idea of establishing a Radio Študent Museological-Technical Laboratory, which would be a multi-generational, interdisciplinary laboratory that would serve the need for the presentation, preservation and development of radio as well as social practices, and function as an engaged cyber museum. Tina Palaić presents her experience, concerns and dilemmas arising from the co-creation of the exhibition *Africa and Slovenia: A Web of People and Objects* at the Slovene Ethnographic Museum together with individuals who came to Slovenia to study during the time when Yugoslavia was active in the non-aligned movement and then settled there. The purpose of the project was to contribute to the deconstruction of the still prevailing Eurocentric and colonial discourse in Slovenian society and museums. Uroš Dokl, in a letter to Martin (a hostage who was killed in a Maribor prison during World War II), considers how to “respond to a series of existing exclusionary practices, misunderstandings, conflicts and violent actions and subsequent reactions among young people through various pedagogical approaches in the framework of collections of the Museum of National Liberation.” Brigita Strnad writes about the importance of museum pedagogy in art museums for the visual literacy of children and young people and for confronting diverse interpretations of the world and their own roles within it. Art museums can also provide an appropriate infrastructure for therapeutic approaches to treating dementia. Yasmín Martín Vodopivec critically examines her concept of such a programme. Urša Valič shares her research residency experience at the National Museum of Modern Art of Romania in Bucharest, which aimed to connect the museum to the nearby degraded neighborhood of Rahova-Uranus, pervaded with the contemporary urban problems of gentrification. Contemporary museum exhibitions are the result of the interdisciplinary collaboration of museum workers, engineers, designers, interpreters and various specialists in particular fields. Kaja Antlejš highlights the role of the industrial designer in linking fields of expertise that are included in the planning, design, development, implementation and management of digital heritage interpretation in museums. Alenka Pirman self-critically presents the instrumentalization of artists as providers of artistic services, “who are expected to work together creatively with the museum in a joint effort for transformation”, especially in the (re)interpretation of heritage. In doing so, she draws on her own experience of participating in a research-based international interdisciplinary project that has addressed a variety of contested cultural heritage, particularly in the remnants of Europe’s colonial past.

Enjoy reading and see you at the museum!