

FILM IN NEKATERI NOVEJŠI MEDIJI NA ETNOGRAFSKIH RAZSTAVAH

Nadja Valentinčič Furlan

133

IZVLEČEK

Sodobne etnografske razstave uporabljajo večmedijsko ali večmodalno komunikacijo – obiskovalce nagovarjajo s predmeti, besedili, fotografijami, filmi in novimi mediji, film pa je tudi večmodalen, saj združuje gibljivo sliko, zvok in grafične elemente. Članek se po eni strani osredotoča na stik filma in razstave – na razmerje med časovno strukturiranim medijem in prostorsko organizacijo znanja; po drugi strani pa iz vpogleda v postmoderne epistemološki prelom v vizualni antropologiji in muzeologiji vzame izhodišča, metode in koncepte za obravnavo konstrukcije znanja na izbranih primerih filmske in razstavne komunikacije.

Ključne besede: film, razstava, vizualna antropologija, muzeologija, konstrukcija znanja, sodelovalne metode, večglasje, veččutno doživetje, interaktivnost

ABSTRACT

Modern ethnographic exhibitions use multi-media and multi-modal communication – they address their visitors through objects, texts, photographs, films and new media – while film is also multi-modal since it combines motion pictures, sound and graphical elements. This article focuses on the contact between film and exhibition: the relationship between a temporally structured medium and the spatial organisation of knowledge. Moreover, it considers the starting points, methods and concepts of the post-modern epistemological break in visual anthropology and museology in order to discuss the construction of knowledge relating to selected examples of film and exhibition communication.

Key words: film, exhibition, visual anthropology, museology, construction of knowledge, collaborative methods, multi-voice, multisensory experience, interactivity

Uvod

Ena največjih razlik med medijema filma in razstave je po mojem mnenju način organizacije znanja, podatkov in sestavnih delov ter posledično tudi način njihovega pregledovanja. Filmski posnetki so večinoma organizirani v linearnem časovnem sosedstvu, zato ob ogledu filma običajno mirujemo, gibljive slike pa se s pomočjo reprodukcijske tehnologije izmenjujejo pred nami in obenem teče tudi zvočni zapis. Razstave so predvsem prostorske organizacije znanja – avtorji sestavne elemente razporedijo po razstavnem

prostoru in gledalci se pomikajo med njimi. Ko film umestimo na razstavo, v prostorsko organizirani predstavitvi znanja s tehnološkim vmesnikom odpremo okno za časovno organizacijo znanja. Če malce prilagodim misel Rolanda Barthesa, nam to omogoča, da kot gledalci iz razstavnega ‚tukaj in zdaj‘ vstopimo v filmski ‚tam in tedaj‘ (Barthes 1977: 44), pri čemer se lahko naenkrat zavedamo obeh plasti.

Filme na razstavah večinoma opazim pred predmeti, besedili in drugimi elementi razstave, podobno kot vizualna antropologinja Anne Mette Jørgensen (2018: 4). Pri tem se zavedam, da naše razumevanje poteka tako, da tisto, kar vidimo in slišimo, sproti povezujemo z lastnimi izkušnjami in predhodnim znanjem (MacDougall 1998: 77). To velja tudi za razbiranje pomenov na razstavah, zato jih vsak gledalec dojame do neke mere subjektivno. Navdušuje me zmožnost filma, da na razstavo vnese življenjske svetove ljudi in njihove miselne krajine, kar lahko oživi, humanizira in kontekstualizira zgodbe predmetov na razstavah, ki so utemeljene na zbirkah, ali postane enakovreden medij na konceptualnih razstavah (tipa razstav po Ivanu Karpu 1991: 12). Nekateri kustosi¹ pa gibljivo sliko z zvokom previdno umeščajo ob predmete, da jih ne bi ‚preglasili‘. Sociolog Jože Vogrinc trdi, da avdiovizualije niso konkurenca muzejskim predmetom, ki so kot sled realnosti nenadomestljivi, so pa ključnega pomena za rekonstrukcijo konteksta – predmeti namreč dobijo pomen šele v razmerju z vsem, kar jih na razstavi obkroža (Vogrinc 2005: 141). Pri tem se srečajo, dopolnjujejo in včasih tekmujejo značilnosti medijev in sporočilnih modusov.²

V slovenskem okolju je k uporabi filma na razstavah prvi pozival Naško Križnar (1980: 24), kasneje pa smo o tem pisali Darja Skrt (1999, 2004), Nadja Valentinčič Furlan (2002, 2006, 2007, 2009, 2010, 2013, 2018a), Tanja Rožembergar Šega (2010), Sebastjan Weber (2014), Križnar (2018), izšel je tudi zbornik *Muzeji in avdiovizualno* (Skrt 2016). Med tujimi vizualnimi antropologi in muzealci so refleksije o filmu v etnografskih muzejih in na razstavah med drugim prispevali Asen Balikci (1985), Vito Lattanzi (1993), Zvezdana Antoš (2002), Alison Griffiths (2003), Susanne B. Schmitt (2013) in Irene Salerno (2014). Leta 2018 sva z Anne Mette Jørgensen uredili tematsko številko spletne znanstvene revije *AnthroVision Film na etnografskih razstavah*³ in ugotavljali, da je artikulacija filmske in razstavne komunikacije zahtevno interdisciplinarno polje, saj je bilo od 12 napovedanih objavljenih samo pet člankov. Tematski sklop prinaša orodjarno strokovnih izrazov, teoretičnih konceptov, metod in možnih zgledeov filmske komunikacije na petih razstavah, predvsem pa odpira nadaljnjo diskusijo o možnostih in praksah uporabe filma na razstavah.

V pričujočem članku obravnavam filmske in razstavne komunikacije v člankih predstavljenih in dokaj raznolikih razstav. Premišljuje jih skozi koncepte, metode in

¹ Ko v splošnih trditvah uporabljam moške oblike, se te nanašajo tudi na osebe ženskega spola.

² Filmi in tudi razstave se razvijajo v smeri hibridnega povezovanja modalitet in vse večje interaktivnosti (gl. npr. Pink 2009: 132–154, 2011: 267, 274; Favero 2014; Howes 2016; Van de Port 2018: 136).

³ *Film in Ethnographic Exhibitions*, <<https://journals.openedition.org/anthrovision/2989>> [5. 5. 2021]. Članki ‚izvirajo‘ s seminarja z enakim naslovom (Narodni muzej Danske in Univerza København, oktober 2015). Pridevnika etnografski v tem kontekstu ne tematiziram, ker so ga avtorji člankov sprejeli kot ustreznega za svoje primere. Glede na članke gre za razstave o človeku, njegovi kulturi, identitetah, miselnosti, znanju in dediščini. Filmi o kulturni dediščini niso v fokusu, ker jih avtorji niso opredelili na ta način (o tem gl. Valentinčič Furlan 2018b in Židov 2020).

paradigme novejšega epistemološkega razvoja vizualne antropologije in muzeologije, odprem vprašanja etične konstrukcije znanja in ponekod vzpostavim primerjave s sorodnimi primeri filmske komunikacije v drugih muzejih. Opredelitev ‚filmi na etnografskih razstavah‘ je dovolj široka, da zaobjema filmsko sporočanje na stalni razstavi *Potovanje proti vzhodu!* (2003) Narodnega muzeja etnologije (NME) Leiden v sklopu nizozemskega Narodnega muzeja svetovnih kultur; neodvisni občasn razstavi družinske kolonialne dediščine *Zapuščina molka* (2017), ki je nastala zunaj muzejskega okolja v Bruslju; občasn razstavi *Beg za življenje* (2017) Narodnega muzeja Danske (NMD) v Københavnu; stalni razstavi *Srečanja* (2016) Estonskega narodnega muzeja (ENM) v Tartuju in na stalni razstavi *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* (2009) Slovenskega etnografskega muzeja (SEM).

Vzporedno bom predstavila teoretične in metodološke premike v vizualni antropologiji in muzeologiji, ki so ovrgli naivno vero v objektivnost filmskih posnetkov in znanja, ter inkluzivne, participativne, sodelovalne in reflektivne metode, ki so vodile v bolj demokratično produkcijo znanja, kar bo služilo kot izhodišče za obravnavo primerov filmske in razstavne komunikacije.

Razvojno o poteh do znanja v etnografskih muzejih in filmih

Etnografski muzeji so se izoblikovali v drugi polovici 19. stoletja kot posledica osamosvajanja etnologije in antropologije v znanstveni disciplini in vzporedno z oblikovanjem nacionalnih držav ter se usmerili v zbiranje, raziskovanje in predstavljanje domače ljudske kulture. Drugi pol so muzeji, ki temeljijo na neevropskih zbirkah – mnogi so nastali že prej kot posledica kolonialne ekspanzije in trgovanja, ‚eksotični‘ predmeti pa so pogosto pričali tudi o imperialnih vlogah matičnih držav (Hudales 2008: 104–105; Čepiak Mencin 2013: 69–70; o razvoju etnografskih muzejev glej še Maroević 2000; Antoš 2010; Roženberger 2018; Modest idr. 2019). Kolonialna ekspanzija, srečanja z ljudstvi drugih celin in zbiranje artefaktov so od vsega začetka temeljili na konstrukciji lastne identitete skozi Drugega – Evropejci so sebe pojmovali kot ‚civilizirane‘ nasproti ‚primitivnim‘ ljudstvom (Barfield 1997: 332).

Prvi nastavki etnografskega filma segajo v leto 1895, ko je raziskovalec Felix-Louis Regnault na pariški kolonialni razstavi o zahodni Afriki posnel lončarko iz ljudstva Wolof (De Brigard 1975: 15; MacDougall 1998: 139, 179) in celo malce prehitel bolj znana brata Lumière. Razsvetljenska vizija je raziskovalce vodila v ‚reševanje‘ izginjajočih kultur: ljudi in predmete so analizirali, kategorizirali, razstavljali in dokumentirali s filmom. Muzejski kustosi so si v 19. stoletju in precejšnjem delu 20. stoletja kot skrbniki zbirk lastili tudi intelektualno pravico do njihove interpretacije (Mensch in Meijer-van Mensch 2015: 59).

Glavna metoda zgodnjih vizualnih raziskav so bila instrumentalna opazovanja. Margaret Mead in Gregory Bateson sta odlično promovirala uporabo filma v terenskih raziskavah, obenem pa nekritično verjela, da gre za objektivne zapise realnosti. Znanstveni pozitivizem in reševalno paradigmo lahko zasledimo še v uvodnem članku Margaret Mead (1975) v zborniku *Načela vizualne antropologije*, ki je položila temelje akademski poddisciplini. Drugi avtorji zbornika pa so že obravnavali nove metode: Jean Rouch (1975) ‚participativno kamero‘ ali ‚skupno filmsko antropologijo‘, David MacDougall

(1975) pa ‚participativni film‘. Govor filmskih subjektov je skupaj s podnapisi postal v tem obdobju pomemben nov element etnografskega filma, vizualni antropologi pa so se začeli posvečati vprašanju glasu, avtoritete in avtorstva – vse pogostejši so bili ‚skupno avtorstvo‘ ali ‚deljena avtoriteta‘ (Ruby 1991: 56), večglasne strategije in reflektivne metode (MacDougall 1992: 31).

136

Muzeologinja Eilean Hooper-Greenhill je s konceptom ‚post-muzeja‘ označila usmeritve muzejev, ki so sledile postmodernim prelomom v družbi in akademskih vedah. Pozivala je, da muzeji nehajo ločevati med visoko, ljudsko in popularno kulturo, da razrahljajo avtoriteto nad proizvodnjo znanja in začnejo vključevati glasove skupnosti in zapostavljenih družbenih skupin (Hooper-Greenhill 2000: 148–153). Muzejski predmeti so vse bolj postajali sredstvo za razumevanje družbenih svetov ljudi, zato se je težišče muzejskih razstav preusmerilo na ljudi, njihove odnose, znanje in identitete (Hooper-Greenhill 2003: 198). Ta premik je bil označen kot humanizacija, etnologizacija ali antropologizacija muzejev (Hudales 2008: 218).

Na področju antropološke muzeologije je bil konec 20. stoletja prelomen koncept ‚območje stikov‘ (ang. *contact zone*) Jamesa Clifforda. Sintagmo je povzel po Mary Louise Pratt, le da je njeno definicijo, da gre za prostore kolonialnih srečanj, kjer so ljudje različnih geografskih in družbenih izvorov vzpostavljali odnose, ki so pogosto vključevali radikalno neenakost in nerešljive konflikte (Pratt 1992: 6), nadgradil v moralno obvezo, da muzeji s kolonialnimi zbirkami lahko postanejo ‚območja stikov‘, ko začnejo naslavljeni kolonialno zgodovino zbirk in vzpostavijo recipročne izmenjave z izvornimi skupnostmi in diasporami (Clifford 1997: 192–193). S tem muzejski centri moči v zahodnih metropolah prej obrobne staroselske skupnosti in njihove interpretacije lastne kulture vpišejo v središče in blažijo nesorazmerja moči (prav tam). V 21. stoletju mnogi etnografski muzeji skušajo slediti medkulturnemu dialogu. Nekateri so se zaradi reorganizacije preimenovali v muzeje civilizacije ali svetovnih kultur, njihove konceptualne spremembe pa so šle predvsem v dve smeri: v ‚nevtralne‘ estetske ali umetniške interpretacije ali pa v moralno in etično razkrivanje zgodovine kolonialne zapuščine (več v Clifford 2007; Rein 2012; Harris in O’Hanlon 2013; Pagani 2017; Deliss 2020; Hicks 2020).

Tako v vizualni antropologiji kot v muzeologiji so občinstvu do zadnje četrtine 20. stoletja pokroviteljsko pripisovali pasivno sprejemanje filmov in razstav. V filmski produkciji je MacDougall orisal trikotnik ustvarjanja znanja med filmskimi subjekti, raziskovalcem s kamero in gledalci filma, pri čemer je poudaril, da publika bolje sprejema filme z odprto strukturo in pluralnimi pogledi kot filme z zaprto strukturo, v katerih razumevanje določa komentar (MacDougall 1978: 422). Michael Baxandall je podobno orisal tri agente pri ustvarjanju in razbiranju pomenov na muzejskih razstavah: ustvarjalec in uporabnik predmeta iz izvorne kulture, avtor razstave (interpretacije) in gledalec; vsak ima svoje ideje, vrednote in namene, gledalčevo razumevanje pa je poglobljeno, če so na razstavi pojasnjena stališča prvih dveh agentov (Baxandall 1991: 33–35). Pri razstavah, ki temeljijo na idejah, identitetah in znanju (Hooper-Greenhill 2003: 198), je prvi agent nosilec identitet, znanj in idej, pri razstavah kolonialnih in etnografskih zbirk drugih kultur pa izvornim skupnostim pogosto dodamo še priseljence iz teh območij, ki so vez med obema kulturama.

Politika nagovarjanja je v zadnji četrtini 20. stoletja postala občutljiva tema (kdo nagovarja, koga pri tem naslavlja in kako), povezana z identitetami in subjektivnostmi (Hooper-Greenhill 2000: 142). Ob zavedanju neenakosti moči lahko muzeji damo več prostora nosilcem kulture in ranljivim skupinam. Richard Sandell je promoviral koncept inkluzivnega muzeja, ki z zbirkami, razstavami, programi in sodelovanji spodbuja strpnost, medsebojno spoštovanje in premagovanje stereotipov na individualni, skupnostni in družbeni ravni (Sandell 2003: 45–46). Vključujoče okolje za vseživljenjsko učenje⁴ obiskovalce spremeni v akterje, sodelavce in soustvarjalce razstav in javnih programov, mnogi muzeji pa jih vključujejo tudi v delo z zbirkami (Mensch in Meijer-van Mensch 2015: 49). Zaradi teh konceptualnih sprememb muzeji v 21. stoletju iz dobe pasivnih obiskovalcev vse bolj prehajajo v dobo dejavnih uporabnikov muzeja (Hooper-Greenhill 2003: 211; Kelly 2011: 5; Mensch in Meijer-van Mensch 2015: 36), kar pomeni epistemološki prelom v konstrukciji znanja in približevanje epistemski pravičnosti (Fricker 2008).

Na področju filma je vse večja emancipacija filmskih subjektov spodbudila oblikovanje staroselskih medijev (ang. *indigenous media*)⁵ in filmov filmskih subjektov (ang. *subject generated cinema*)⁶. V sodelovalnem filmu (ang. *collaborative film*) vizualni raziskovalec in preučevana skupnost skupaj odločajo, kdo naj to skupnost v filmu zastopa, kako naj jo predstavlja, kako bo film strukturiran in uporabljan⁷ (Ruby 1991: 56). Na področju muzejev so staroselskim medijem sorodne postavitve v staroselskih, skupnostnih in ekomuzejih, sodelovalnim projektom pa ustrezajo razstave, ki nastajajo s sodelovanjem skupnosti in kustosov z antropološko in muzeološko izobrazbo (gl. npr. Clifford 2004; Židov 2011; Žagar 2012; Palaić 2016; Lunaček 2018; Valentinčič Furlan 2018a). Ustreznica filmom subjektov so samoiniciativne razstave posameznikov in skupin zunaj muzejskih okvirov.

Filmski pristopi na razstavah

V tem razdelku me bo zanimalo, kako filmska in razstavna komunikacija omogočata pretok znanja med izvornimi skupnostmi, kustosi in občinstvom, pri čemer gradim na primerih v petih člankih tematske številke revije *AnthroVision* (2018). Izbrala sem jih zaradi dobrih razčlemb filmov in razstav ter privilegija, da sem lahko avtorice člankov prosila za poglobitev vprašanj konstrukcije znanja in uporabo fotografij.

Razstave in filme bom predstavljala in presojala skozi vprašanja, kot so: Ali razstava

⁴ O učenju (obiskovalcev in zaposlenih) v muzeju pišejo Falk in Dierking 2000; Golding 2009; Kelly 2011; Lang, Reeve in Woollard 2007; NEMO 2015; o participaciji in inkluziji Black 2005; Simon 2010; Golding in Modest 2013; McSweeney in Kavanagh 2016; O'Neill, Sandahl in Mouliou 2021 ter slovenski avtorji Bračun Sova 2009; Žagar 2010, 2012 in 2013; Židov 2011; Čepelak Mencin 2013; Perko 2014; Poljak Istenič 2015; Palaić in Valič 2015; Palaić 2016; Roženberger 2018 in Rovšnik 2020.

⁵ Oznaka se je prvotno nanašala na filme, televizije in spletne portale staroselskih ljudstev v Avstraliji in Amerikah (Ginsburg 1995), kasneje so jo razširili na vsa staroselska ljudstva.

⁶ Ti filmi poudarjajo emancipacijo filmskih subjektov kjerkoli po svetu (Ruby 1991: 50).

⁷ Za resnično sodelovalno filmsko produkcijo so potrebne enakovredne kompetence, moč in interes; v praksi lahko kaj umanjka ali pa je potreben vložek raziskovalcev in filmskih subjektov v novo znanje (Ruby 1991: 56).

temelji na zbirkah ali je konceptualna (Karp 1991) in poudarja ljudi, identitete, ideje, znanje (Hooper-Greenhill 2003)? So predstavljene skupine in skupnosti sodelovale pri pripravi filmov, razstave in kako? Ali razstave in filmi omogočajo ‚območja stikov‘, negujejo izmenjave z izvornimi skupnostmi in diasporami (Clifford 1997)? So kolonialne zbirke interpretirane kritično in transparentno ali ‚nevtralnó‘? So filmi izdelani participativno, sodelovalno, avtorsko, avtoritativno? Kako je potekalo ustvarjanje znanja med filmskimi subjekti, raziskovalcem s kamero in gledalci filma (MacDougall 1978)? So zgradbe filmov odprte, s pluralnimi pogledi, ali zaprte s komentarjem (nav. delo)? Kako je film umeščen na razstavo, kako gledalci iz razstavnega ‚tukaj in zdaj‘ vstopajo v filmski ‚tam in tedaj‘ (prim. Barthes 1977)? Kako so razporejene moči treh agentov pri ustvarjanju znanja na razstavah: nosilcev znanja, idej, identitet oz. izvornih skupnosti, avtorjev interpretacije in uporabnikov (prirejeno po Baxandall 1991)? Se raziskave in razstave približajo etičnemu imperativu, da udeleženci sodelujejo v procesu ustvarjanja znanja (Warr v Cox idr. 2014: 5; prim. načela Ameriške antropološke zveze (AAA 2012) in Icomov etični kodeks (Icom 2017))? Gre za inkluzivne razstave, ki spodbujajo strpnost, spoštovanje in premagovanje stereotipov (Sandell 2003)? Ali omogočajo demokratizacijo znanja in dejavno sodelovanje uporabnikov (Hooper-Greenhill 2003)? Posamezne pristope soočam s sorodnimi primeri filmske komunikacije na razstavah drugih muzejev in s spoznanji drugih avtorjev. Navsezadnje me zanima tudi, kako filmske vsebine sprejemajo obiskovalci.⁸

Filmska komunikacija na stalni razstavi Narodnega muzeja etnologije Leiden

Obsežna stalna razstava NME (1837) *Potovanje proti vzhodu!* (*Eastward Bound!*, 2003) predstavlja kulturo ljudstev Azije, Oceanije, Amerike, Afrike in območja Severnega tečaja.⁹ To je na zbirkah utemeljena postavitev z ‚nevtralním‘ brezčasnim oblikovanjem (Bouquet 2018: 2), kjer kolonialnega izvora azijskih zbirk ne reflektirajo. V sklopu razstave prikazujejo več tipov filmov v treh različnih formatih projekcije: na srednje velikem zaslonu predvajajo posnetke iz arhivskega filma o antropološki ekspediciji; na precej večjem zaslonu promocijski film, ki mlade obiskovalce nagovarja k pustolovskemu popotovanju po muzeju; na ogromnih ‚filmskih tapetah‘ ali ‚ohranjevalnikih zaslonah‘ (ang. *wallpaper*) pa naravni in kulturni kontekst posameznih razdelkov (nav. delo: 8–10).

Dokumentarni film *Tellem, poročilo o odpravi*¹⁰ (1975) prikazuje odpravo Inštituta za antropobiologijo Univerze v Utrechtu v Mali, kjer so visoko v pečini Dogonov odkrili jamo Tellem s skeletnimi ostanke. Izbrani posnetki prikazujejo adrenalinski dostop do najdišča v posebni kovinski krogli in podpirajo pustolovsko usmerjenost razstave¹¹ (nav. delo: 17–18). Dokumentarni film zaprte strukture temelji na tretjeosebнем komentarju, ki prinaša vidik herojskih belih raziskovalcev, medtem ko domačinov niso vprašali za mnenja.

⁸ Izhajam iz navedb v člankih, dodatni komunikaciji z avtoricami člankov, filmov in razstav po elektronski pošti (EP) in iz lastnih opažanj ob ogledu stalne razstave ENM v Tartuju. Kot kustodinja za etnografski film v SEM sem spodbudila in koordinirala delo pri *Galeriji pripovedi in portretov* v SEM.

⁹ Gre za kolonialne zbirke predhodnika, Narodnega muzeja Japonske Von Siebold, in sistematično zbiranje po drugi svetovni vojni, <<https://www.volkenkunde.nl/en/themes/history-museum-volkenkunde>> [5. 8. 2021].

¹⁰ *Tellem, Report of an Expedition*, <<https://vimeo.com/58814467>> [5. 5. 2021].

¹¹ Drugega dela filma o antropometričnih meritvah okoliških Dogonov niso uporabili na razstavi.

NME je leta 2010 uvedel inovacijo, filmske projekcije v visoki resoluciji, ki prekrivajo do 20 metrov dolge stene razstavnih razdelkov. Posnetki naravnega in kulturnega okolja se izmenjujejo z obrazi prebivalcev regije; predvajani so v pet- do desetminutnih zankah, podatki o avtorjih in vsebini pa niso na voljo. Precej posnetkov so kupili pri ameriškem medijskem podjetju National Geographic (nav. delo: 12). Prikazovanje kulturne krajine se mi zdi dober način kontekstualizacije, uporaba obrazov pa je po mojem mnenju etično občutljiva iz dveh razlogov: ker niso pridobili dovoljenj ljudi (prim. AAA 2012: 4; Cox idr. 2014: 12–13; Icom 2017: 34) za predvajanje njihovih obrazov na razstavi in zaradi velikosti portretov. Povečava obrazov spominja na reklamne panoje, medtem ko so etnografske razstave narejene po meri ljudi, zato naj tudi fotografije in posnetki oseb ne bi presegali približno ‚naravne‘ velikosti. Tu so obrazi visoki okoli tri metre in obiskovalcem razstave dajejo vtis njihove lastne majhnosti. Mislim tudi, da je za prikazovanje na etnografskih razstavah bolj primerno izbirati gradivo, posneto z metodami in etičnimi pristopi vizualne etnografije, ki gradijo na ustvarjanju zaupanja, predhodnem informiranju filmskih subjektov in vključujočem načinu produkcije.



Filmska ‚tapeta‘ s povečavami portretov iz Oceanije (foto: Mary Bouquet, 2015)

NME se je zaradi radikalnih rezov nizozemske vlade v financiranje muzejev v obdobju 1988–1995 usmeril v komercialno naravnane modele delovanja (pustolovski obrat in filmske tapete), s čimer se je precej povečal obisk in mnogi obiskovalci so navdušeni nad slikovitimi projekcijami (Bouquet 2018: 19–20). Med kritičnimi mnenji so opažanja nizozemskih študentov maroškega izvora, da muzej s slikovno-zvočnim dekorjem in vitrinami povečuje eksotičnost in distanco ter onemogoča izkustveno učenje (Prins 2018: 2–3). Estetski filmski posnetki in razstavna postavitve ne uspejo prenesti sporočila o večplastnosti in kaotičnosti predstavljenih kulturnih okolij (Jørgensen 2018:

4). Stalna razstava z veliko pripovedjo ne vključuje pogledov in glasov izvornih skupnosti ali diaspor, ki tudi niso bile povabljene k ustvarjanju pomenov v razstavnih interpretaciji, niti v filmskih prispevkih.¹²

Filmska komunikacija na neodvisni občasni razstavi *Zapuščina molka*

Nizozemska vizualna antropologinja, dokumentaristka in umetnica Janine Prins je z razstavo *Zapuščina molka* (*Legacy of Silence*, 2017)¹³ raziskovala družinsko kolonialno dediščino in miselnost. Njeni predniki so konec 19. stoletja migrirali v tedanjo nizozemsko kolonijo Vzhodno Indijo, po obdobju prosperitete doživeli japonsko okupacijo in koncentracijska taborišča, po štiriletni krvavi revoluciji in priznanju samostojne Indonezije leta 1949 pa so se vrnil na Nizozemsko ali se odselili v Kanado (Prins 2018: 4–5). Konceptualna biografska razstava je na preseku antropologije in umetnosti, hitro razvijajočega se polja antropologije (gl. npr. Schneider in Wright 2014).

140

Prins je deset let z amatersko kamero¹⁴ v roki svoje sorodnice spraševala o njihovem življenju v kolonijah in družinski miselnosti ter ugotovila, da so bile zanje najbolj travmatične izkušnje gverilske vojne in koncentracijskega taborišča (EP 17. 7. 2021). Težko je sprejela, da Indonezijcem še vedno zamerijo osamosvojitve izpod Nizozemske in da zaradi prepada med razredi sploh niso poznali imen služabnikov (Prins 2018: 4–5). Najboljša sogovornica je bila teta Trudy, ki pa je konec leta 2015 umrla. Tedaj je Prins začela pripravljati razstavo, vendar se je izognila avtoetnografskemu pristopu, da je lahko prikazala protislovja družinske zapuščine in mentalitete (EP 17. 7. 2021).

Ob pripravi razstave in filmskih vinjet je sledila konceptu ‚emancipiranega gledalca‘ francoskega filozofa Jacquesa Rancièra (2007), ki nasprotuje didaktičnim pristopom posredovanja znanja od zgoraj navzdol. Tvornost obiskovalcev je spodbujala z odprtimi formami ter se namerno odmaknila od muzejskih konvencij in zakonitosti kinematografskega prikazovanja. Dvanajst filmskih vinjet v dolžini ene minute do petnajst minut je na raznoliki predvajalni opremi razporedila po razstavnem prostoru v najetem podstrešnem stanovanju v Bruslju, da so jih obiskovalci pregledovali v poljubnem vrstnem redu (Prins 2018: 4–8). Lahko so listali albume s fotografijami, dnevnike in knjige ter se dotikali spominskih predmetov in pohištva, ki so bili pristna dediščina z ‚avro‘ (po Benjamin 1998: 151, 154), medtem ko so predmeti v vinjeti o notranji opremi kolonialne hiše tete Trudy¹⁵ služili kot sprožilec njenih spominov. Največ vinjet prikazuje pokojno teto v različnih okoljih, nekatere pa so bolj simbolične, na primer poliranje srebrnine¹⁶ in urejanje družinskega groba. Prins vinjete opredeli kot prikaze ‚rezin življenja‘ – dobro izbranih trenutkov doživetih izkušenj in spodbujenih pogovorov, ki

¹² V Rimu so v dveh etnografskih muzejih v sklopu Muzeja civilizacij dialoški model vzpostavili tako, da so posneli dodatne interpretacije zbirk s predstavniki diaspore, beguncev in skupnosti gluhih (Salerno 2014: 7–11). Tako so se približali območju stikov po Cliffordu.

¹³ Razstavo je financirala družinska fundacija, zdaj sta v pripravi še knjiga in dokumentarec (17. 7. 2021).

¹⁴ Imela je tudi dostop do profesionalne opreme, vendar je sprva raziskovala odzive sorodnic na kamero z mislijo na možni dokumentarec; njeno snemanje je obenem povezovalo razseljeno sorodstvo (EP 17. 7. 2021).

¹⁵ *Heritage Items at Home*, <<https://vimeo.com/219399801>> [5. 5. 2021].

¹⁶ *Colonial Self Reflection*, <<https://vimeo.com/255564844>> [5. 5. 2021].

jih je posnela z metodo udeleženega opazovanja (EP 17. 7. 2021). Z vinjetami tete Trudy je pri gledalcih želela spodbuditi različne čustvene odzive: v eni vinjeti je kot žrtev vojnih razmer zbujala predvsem sočustvovanje gledalcev, v drugi pa so jo mnogi doživeli kot staromodno desničarsko kolonialistko¹⁷. Avtorica je posnela tudi uvodno refleksijo,¹⁸ v kateri se sprehaja po amsterdamskem domovanju in asociativno povezuje ,tukaj in zdaj' s ,tam in tedaj' družinske zgodovine (grmi bambusa v Amsterdamu omogočajo zasebnost, v Indoneziji pa so bile priostrene bambusove palice glavno orožje upornikov).



Obiskovalci med filmi in predmeti na razstavi v Bruslju (foto: Janine Prins, 2017)

Filmske vinjete so bile zelo pomemben sporočilni kanal – na razstavo so vnesle prisotnost družinskih članov z njihovimi spominskimi, miselnimi in čustvenimi krajinami. Nagovarjale so vid, sluh in kinestetično zaznavanje, saj se je kamera kot aluzija na domači video veliko gibala, poleg tega pa so se gledalci premikali od zaslona do zaslona. Prins je zgodbo želela podati doživljajsko, veččutno: z dostopnostjo predmetov je zadovoljila tip, z rižem, pravim čajem in piškoti speculaas v kuhinjskem kotičku pa je vnesla indonezijsko-nizozemske vonje in okuse, kar je ustvarjalo občutek intimnosti doma. Muzej olfaktorno-gustatornih gastronomskih stimulansov ne more ponujati v

¹⁷ Prins je o etičnih dilemah pojasnila, da sta imeli s teto Trudy ,tihu pogodbo': teta je tolerirala snemanje in meje določila implicitno, ko je v zvezi s knjigami o kolonialni zgodovini drugih družin dala vedeti, kaj zanjo ni sprejemljivo. Prins je nikoli ni vprašala za dovoljenje, ker ni vedela, kje in kako bo uporabila posnetke; zavedala se je tudi neenakosti moči – o snemanju in montaži je odločala sama, ker se sorodnice niso spoznale na film. Ob pripravi razstave je vinjete pokazala sogovornicam in dobila dovoljenja; tudi vinjete pokojne tete se jim niso zdele etično vprašljive, zato jih je uporabila (EP 17. 7. 2021). Raziskava ni bila vodena transparentno.

¹⁸ *Legacy of Silence (intro/epilogue)*, <<https://vimeo.com/224075377>> [5. 5. 2021].

sklopu razstave,¹⁹ lahko pa tematsko obarva kulinarčno ponudbo muzejske kavarne ali restavracije. Prins je z nemuzejskim okoljem izbrala tudi ‚nemuzejsko‘ dostopnost in publiko – na razstavo je povabila prijatelje, znance, kolege in študente, ni pa mogla zagotoviti dostopnosti splošni publiko. Nemuzejska atmosfera in odprta struktura filmov sta izzvali drugačne poti do znanja. Obiskovalci so poročali, da so do družinskih članov čutili tako simpatije kot obsojanje (Prins 2018: 12–13); razmišljali so tudi o nujnosti dekolonizacije družbe, saj na Nizozemskem trenutno prevladujejo nostalgčni pogledi na kolonialno obdobje (EP 17. 7. 2021).

Prins je kritično interpretirala družinsko kolonialno zapuščino na avtorski razstavi. Družinski člani niso sodelovali pri ustvarjanju nians pomenov o lastni kolonialni zgodovini v filmski in razstavni komunikaciji, zato produkcija znanja ni bila inkluziven proces. Po drugi strani pa je avtorica ustvarila veččutno okolje, kjer so imeli ‚učeci se‘ in ‚poučujoči‘ enako moč in je znanje obiskovalcev nastajalo skozi mešanico dejavnosti, doživetij in užitkov (prim. Hooper-Greenhill 2003: 214).

142

Filmska komunikacija na občasni razstavi *Beg za življenje* v Narodnem muzeju Danske

Interdisciplinarni Narodni muzej Danske (1885) je občasno razstavo *Beg za življenje* (*Flight for Life*) odprl leta 2017 kot reakcijo na begunski val. Konceptualna razstava je temeljila na raziskavi aktualne tematike – šlo je za tekmo s časom, ker je zaradi sporazuma med Evropsko skupnostjo in Turčijo begunski tok na otoku Lezbos in grško-makedonski meji presahnil (Colding, Engholm in Clausen 2018: 3–5), posledično pa so v begunskih centrih našli predvsem zavržene predmete in na posnetkih vidimo malo beguncev.

Ko se muzej z razstavo odzove na humanitarni problem, lovi ravnotežje med občutljivostjo za družbeno-politična vprašanja in možnimi terapevtskimi učinki na predstavljeno skupino (več v Silvermann 2002: 70) ter možnostjo očitkov, da prikazuje tragedije ljudi v človeški, humanitarni, politični in materialni stiski, kar se lahko približa t. i. temni dediščini (gl. npr. Thomas idr. 2019). Mojca Ramšak je izpostavila bistveno dilemo etnološkega raziskovanja travmatičnih tem, to je, če bo raziskava travmatiziranim ljudem koristila ali jih bo še dodatno obremenila (Ramšak 2003: 138).²⁰

Avtorji so razstavno pripoved sestavili iz redkih avtentičnih artefaktov, besedil, fotografij, etnografskega filma in 360-stopinjskih posnetkov begunskih taborišč. Z mediji in razstavo so naslavljali čute obiskovalcev in želeli vzbuditi sočutje do beguncev (Colding, Engholm in Clausen 2018: 3–5). Antropologinja Gitte Engholm in režiserka Elisabeth Colding sta s participativno metodo in deljeno odgovornostjo posneli etnografski film *Iz*

¹⁹ O čutnem doživetju in hrani v filmu in na razstavi je razpravljala tudi nemška etnologinja Susanne B. Schmitt, natančneje o senzornem ‚prevodu‘ praznika mrtvih mehiške skupnosti v Berlinu v film za prenovljeno stalno razstavo Nemškega muzeja higiene v Dresdnu. Hrana z vsemi kulturnimi pomeni je bistvena sestavina mehiškega rituala, na razstavo pa prehranskih izdelkov niso mogli umestiti; ti so bili prisotni v obliki replik, na fotografijah in v filmu, ki ga je Schmitt gradila na poudarjanju čutnih zaznav in atmosfere dogodka (Schmitt 2013: 2, 8, 14). Po teoriji ‚utelešene vizualnosti‘ Laure Marks gledalci film dojemamo veččutno, ker ga povežemo s preteklimi izkušnjami in spomini, v katerih so čuti vedno prepleteni (Marks 2000: 145; prim. MacDougall 1998: 77, 2006: 57–60; Pink 2009, 2011; Howes 2016).

²⁰ O muzeju kot prostoru dialoga z begunci gl. tudi Račić in Čepkaj Mencin (2019).

*Damaska v Siriji & Iz Letakije v Siriji na Dansko*²¹ o dveh begunskih družinah, ki jima je Danska odobrila zatočišče. Pri montaži filma so filmski protagonisti soodločali o končni podobi in sporočilnosti filma (nav. delo: 7–9). Avtorici sta se držali uveljavljene etike vizualne etnografije in iz varnostnih razlogov varovali identiteto enega od družinskih članov tako, da v filmu slišimo samo njegov glas (Colding, Engholm in Clausen 2018: 9).

Zgodovinar in antropolog Rune Clausen je želel s 360-stopinjskimi posnetki na razstavo vnesti neposredno izkušnjo begunskih taborišč. Sferično kamero z dvema 180-stopinjskima objektivoma je v treh taboriščih postavil na stojalo in jo na daljavo upravljal s pametnim telefonom. Po snemanju so beguncem pokazali posnetke in pridobili njihova dovoljenja. Obiskovalci razstave so šestminutni video *Beg za življenje*²² gledali s posebnimi zaslonskimi očali, ki gledalca izolirajo iz okolice in potopijo v sferične posnetke drugega časa in kraja. Uporabniki aplikacije so pohvalili intenzivno čutno doživetje (»kot bi bil tam«), pri nekaterih pa je zbujala nelagodje zaradi voajerizma (nav. delo: 10–12). Zaznali so etično občutljivost tehnologije, ki spominja na nadzorne kamere, in posnetkov, ki naj bi zajeli nefiltrirano ‚objektivno‘ resničnost.²³



Gledalec z VR očali gleda posnetke begunskih taborišč (foto: Elisabeth Colding, 2017)

²¹ *From Damascus in Syria & From Latakia in Syria to Denmark*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8c5v8xtepAg&feature=youtu.be>> [5. 5. 2021].

²² *Beg za življenje*, <<https://www.youtube.com/watch?v=RmrUv5uAoZs>> [5. 5. 2021]. Na spletu se prikazuje samo del 360-stopinjskega posnetka.

²³ Ko je Margaret Mead (1975: 9) pisala o 360-stopinjskem zajemu slike, je bila to še ‚utopična prihodnost‘ (Henley 2020: 76). Vizualna antropologija je instrumentalno opazovanje ali pristop ‚muhe na zidu‘ opredelila kot metodološko neustrezen in neetičen, ker razčloveči ljudi in obuja kolonialna razmerja (MacDougall 1975: 114–115).

Avtorji članka so etično občutljivost posnetkov pripisali odsotnosti operaterja kamere v snemalni situaciji (nav. delo: 12), niso pa razmišljali, kako bi produkcijo lahko približali novjšim epistemologijam vizualne etnografije. Možna rešitev bi bila, da bi v vsakem taborišču beguncem razložili značilnosti novega medija ter jim pokazali video *Oblaki nad Sidro*,²⁴ ki jim je bil navdih, potem pa filmske subjekte (morda družino) pritegnili v bolj vključujočo filmsko produkcijo.²⁵ Tok zaupanja med avtorjem in protagonisti bi podoživeli tudi gledalci, kar bi humaniziralo konstrukcijo znanja.

Filmska komunikacija na razstavi *Beg za življenje* je bila razdvojena: etnografski film je gledalcem omogočil empatično srečanje z družinami, ki sta preživele nevarno pot in izpolnjevali zahtevne pogoje za pridobitev azila na Danskem, medtem ko so neosebni 360-stopinjski posnetki begunce prikazali kot brezimno množico, s katero se gledalci niso uspeli poistovetiti. Azilantski družini sta bili vključeni v konstrukcijo znanja, begunci pa ne. Člani družin so bili prisotni na odprtju razstave in dogodkih, kar je omogočalo ‚območje stikov‘, begunci pa razstave niso videli. Razstava je spodbujala strpnost, spoštovanje in premagovanje stereotipov, zagotovila pa je lahko le delno inkluzijo beguncev. Menim, da je kombinacija participativnih in avtoritativnih pristopov na danski razstavi ponazorila tudi protisloven odnos evropske družbe in politike do beguncev.

144

Filmi na stalni razstavi *Srečanja* Estonskega narodnega muzeja v Tartuju

ENM so leta 1909 ustanovili kot etnografski muzej, danes pa je interdisciplinaren; s konceptualno razstavo *Srečanja* (*Encounters*, 2016) so želeli predstaviti vsakdanje življenje in prelomne dogodke na ozemlju današnje Estonije od kamene dobe do sodobnosti, pri čemer so izpostavili obdobje osamosvojitve. Filmi na razstavo vnašajo življenjske izkušnje in kompleksne kognitivne svetove ljudi.

Vizualna antropologinja Karin Leivategia je za *Zgodbe o svobodi*²⁶ posnela 74 delno strukturiranih intervjujev s prebivalci in prebivalkami Estonije različnih starosti in poklicev, družbenih in kulturnih ozadij (Leivategia 2018: 4). Potencialne sogovornike je nagovorila z vabilom na Facebooku, predlagali pa so jih tudi muzejski kolegi. V montaži je izbrala najboljše dele izjav in preizkušala zaporedja pripovedovalcev. Na daljavo jim je omogočila vpogled v izbrani del njihove izjave (EP 26. 7. 2021). Sogovorniki so

²⁴ *Clouds over Sidra*, <<https://www.with.in/watch/clouds-over-sidra>> [5. 5. 2021]. Zgodbo vsakdanjika v begunskem taborišču Zaatari v Jordanu pripoveduje dvanajstletna Sidra; čutiti je njeno nesproščenost ob ‚robotskem‘ snemanju, vendar se gledalci lahko povežemo z njo. Za sferične videe humanitarnih organizacij je značilno tveganje ‚neprimerne razdalje‘ – gledalcu privilegirani varni položaj omogoča, da pogled odvrne od subjekta, ki razkriva boleče izkušnje, in raziskuje prostor v radiju 360° (Nash 2018: 127–129).

²⁵ Gl. npr. Westmoreland 2020. Uporaba medija je manj občutljiva v primeru igranih rekonstrukcij ali če prikazujemo prostore brez ljudi. Primer prve je *Virtualno doživetje zelenega zlata* v Ekomuzeju hmeljarstva in pivovarstva v Žalcu, ki ga gledamo z zaslonskimi očali sede v dovolj oddaljenih sedežih, da se ne zaletavamo drug v drugega. Na razstavi *Morje – naše življenje: Odstrti spomini s podstrešja nabrežinske ribiške družine* (SEM, 2018) so 360-stopinjski posnetki omogočili raziskovanje prostora in interaktiven dostop do podatkov o predmetni dediščini v prvotnem okolju na podstrešju Babčeve hiše v Nabrežini. Šlo je za 360-stopinjsko fotografijo, vmesnik je bil dotikalni ekran, brez sferičnih posnetkov pa je bil projiciran na steno. Mlade obiskovalce je pritegnila nova tehnologija in so se dlje zadržali pri 360-stopinjskih aplikacijah, ljudje zrelih let pa so več časa namenili ogledu etnografskih filmov z osebnimi zgodbami družinskih članov in kulturni biografiji družinske čupe Marije.

²⁶ *Stories of Freedom*, kratek odlomek in umestitev, <<https://vimeo.com/251318348>> [5. 5. 2021].

večinoma delili skupne poglede na svobodo v zvezi z zgodovinskimi dogodki: vojno, okupacijo in osamosvojitvijo, razdvajala pa so jih družbena vprašanja: priseljevanje, religija, potrošništvo in LGBT opredelitve (Leivategia 2018: 4). *Zgodbe o svobodi* kontekstualizirajo eno glavnih razstavnih tem, zato so umeščene v glavni razstavnici in funkcionirajo kot miselni prehod iz zunanjega sveta v svet razstave. Izjave so v 135-minutni zanki projicirane na dokaj velik betonski zaslonski zid, izpisani citati pa se v neodvisnih zankah v estonsščini, angleščini in ruščini prikazujejo na betonskih sedežih. To povezuje film in prostor ter vizualizira misel filozofa Williama Isaacs, da je dialog pogovor različno mislečih strani s središčem (nav. delo: 3–6).²⁷



Film *Oblačila* med razstavljenimi tradicionalnimi nošami (foto: Tõnn Adermann, 2017)

Čeprav ENM hrani bogat arhiv etnografskih filmov o tradicionalni kulturi iz obdobja zadnjih šestdeset let, so se kustosi in poklicni režiser Marko Raat odločili, da bodo živost tradicij dokumentirali v procesnih filmih. Raat postopke prikaže podrobno, filmom pa ne dodaja umetne dramatisacije, glasbe ali zvočnega komentarja, ki bi usmerjali občutke in razumevanje gledalcev (nav. delo: 7–12). Obravnavala bom dva filma o tradicionalni kulturi, v katerih Raat zavzame različni stališči do osrednje vsebine in filmskih subjektov, in en film rekonstrukcije. V filmu *Oblačila* se prebivalca otoka Kihnu obleče v tradicionalno nošo in komentira šege iz časa svoje mladosti. Umeščen je na tanko plazmo pokončnega formata in kontekstualizira zbirko tradicionalnih noš, te pa dopolnjujejo sporočilnost filma. Film *Volna* prikazuje striženje ovc, pranje volne in predelavo v prejo, vendar vidimo samo delo rok – avtor ne pokaže oseb in jim ne omogoči

²⁷ Ob obisku razstave sem zaznala, da so gledalci filmske intervjuje gledali od 10 do 20 minut, grafičnim citatom pa se večinoma niso posvečali.

izraziti pogledov na svoje dejavnosti. Rezultat je monoton polurni film, razdeljen na štiri ležeče ekrane, pri čemer po mojem mnenju niti odločitev za več ekranov niti vodoravna umestitev nista utemeljeni. Zaradi anonimizacije filmskih subjektov se gledalci ne morejo identificirati z njimi in njihovo dejavnostjo.²⁸

Prelomne zgodovinske dogodke so Raat in kustosi predstavili kot rekonstrukcije, ki temeljijo na arhivskih dokumentih in monologih poklicnih igralcev in igralk. Ti filmi pogosto zagotavljajo raznolikost perspektiv – film *Revolucija 1905: Spomini*²⁹ na primer sooča stališča estonskega aktivista, služabnika v dvorcu in nemškega barona. Pri snemanju so uporabili tudi originalno revolucionarno zastavo iz zbirke ENM, vendar so umetni kontekst namerno stilizirali, da gledalci filma ne bi dojeli kot avtentično preteklost (nav. delo: 10). To se mi zdi domišljena rešitev za vizualizacijo preteklih dogodkov in načinov življenja, o katerih ni arhivskih posnetkov.³⁰ Zgodovinske rekonstrukcije v ENM prikazujejo na pokončnih ekranih; ko vsebina ni aktivirana, igralci gledajo v obiskovalca (ker so ob snemanju gledali v kamero) čakajoč, da kdo s senzorjem sproži vsebino. Očesni stik zelo uspešno nagovarja gledalce.

Razstava in predstavljeni filmi niso bili izdelani sodelovalno – skupnosti niso povabili k pripravi koncepta in razstave, filmski subjekti pa niso soodločali o končnem izboru izjav ali izgledu filmov. Vseeno pa prav filmska komunikacija z odprtimi formami na razstavo vnaša vrsto obrazov in stališč prebivalcev Estonije in ustvarja območja stikov.

Interaktivna medijska točka *Galerija pripovedi in portretov na stalni razstavi SEM*

Konceptualna stalna razstava *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* (2009) se vklaplja v post-muzejske tokove in prizadevanja nove muzeologije ter v središče postavlja ljudi. Temelji na ideji, da so posameznikove identitete, spomini in dediščine izbire, plasti in predvsem procesi, ter opozarja na relativnost konceptov Jaz, Mi in Drugi (Žagar 2013: 12–19). Spodbuja refleksije obiskovalcev v mentalni obliki (notranji monolog), z verbalizacijo (javni pogovori, posnete pripovedi) in v materializirani obliki (avtobiografske razstave). V odprtem delu ali »dnevni sobi« razstave omogoča inkluzijo in participacijo obiskovalcev pri pripravi osebnih razstav obiskovalcev³¹ in pri snemanju pripovedi. Obiskovalci pri tem kot strokovnjaki za lastne identitete in dediščino prispevajo vsebino in odločajo, koliko zasebnosti bodo delili z javnostjo, kustosi pa skrbimo za participativno okolje in

²⁸Ti posnetki so gledalce pritegnili za minuto ali dve, film o noši pa so gledali precej dlje.

²⁹*1905 Revolution: Memories*, kratek odlomek in umestitev, <<https://vimeo.com/251318248>> [5. 5. 2021].

³⁰Primerjaj strokovna izhodišča scenarista Gorazda Makaroviča za izdelavo uvodnega filma v obe stalni razstavi SEM *Podobe preteklega vsakdana*, o življenju naših prednikov v srednjem veku (Valentinčič Furlan 2007: 294).

³¹O ideji in prvih primerih gl. Žagar 2012, o metodologiji in etiki priprave razstave z Rominjami Palačić 2016, o konstrukciji znanja pri ustvarjanju razstave pripadnikov skupnosti LGBT Valentinčič Furlan 2018a: 13–16. Do junija 2021 so posamezniki ali skupine izvedli 46 osebnih razstav. Model tesnega sodelovanja z ljudmi in usmerjenost v njihove zgodbe se je v SEM razširil še na druge razstave SEM (npr. Palačić in Rogelj Škafar 2017).

usmerjamo procese priprave razstav in izdelave filmov.³² Oboje poteka v enakovrednih odnosih in z deljeno odgovornostjo.

Izhajajoč iz izkušenj vizualne antropologije, filmov subjektov in sodelovalnih filmov smo obiskovalce povabili, da dejavno pristopijo k ustvarjanju filmskih (avto)portretov ali pripovedi, kot avtorji filmov in/ali kot filmski junaki, s tem pa prispevajo v skupni nabor osebnih, družbenih in kulturnih identitet. Obenem je šlo za vključevanje in emancipacijo tistih družbenih skupin, ki jih nismo zajeli v osnovno pripoved stalne razstave, pa tudi v javnosti so pogosto prikazane stereotipno. Naša vloga je bila raziskovanje odzivnosti muzejskih publik in nudenje metodološke, tehnične in organizacijske podpore. Povabilo ni bilo dovolj močna spodbuda za samostojno snemanje portretov, dober odziv pa je bil za snemanje pripovedi, kjer so se obiskovalci lahko posvetili vsebini, medijske in tehnične vidike pa prepustili muzejski ekipi. Tako se je potrdilo opažanje Jaya Rubyja, da naši sogovorniki pogosto nimajo dovolj medijskega znanja in tudi ne interesa, da bi ga pridobili in samostojno posneli film. Stalno ekipo smo sestavljali prostovoljna kulturna mediatorja Brigita Rupnik in Janez Doler, sama sem bila mentorica in urednica zbirke, montažerji pa smo bili zaporedoma štirje: jaz, Boštjan Abram, Nino Batagelj³³ in Janez Doler. Charles Leadbeater in Paul Miller (2004) tak pristop opredelita kot strokovno-ljubiteljsko (ang. *Pro-Am*) paradigmo, obenem pa je to strategija za dokumentiranje sedanosti (po Mensch in Meijer-van Mensch 2015: 58).

V desetih letih smo posneli 63 intervjujev s Slovenci, izseljenci, priseljenci in begunci, pripadniki etničnih skupin, s fizično ali senzorno oviranimi posamezniki, z ljudmi na obrobju družbe in s pripadniki družbeno angažiranih skupin. Vsebinsko pripovedi sledijo razstavnim vprašanjem o posamezniku, njegovih identitetah, družbenih vlogah in dediščinah, obenem pa vprašanja vedno prilagajamo tudi željam sogovornikov in sogovornic. V montaži smo izbirali predvsem tiste dele pripovedi, kjer so se najmočnejše čutile identitete in osebni pogledi pripovedovalcev; dolge so od tri minute do osem minut. Povratne informacije o zadovoljstvu subjektov smo poiskali s pomočjo spletne in elektronske komunikacije. Samo dva pripovedovalca sta zaradi spremenjenih življenjskih okoliščin po desetletju želela, da umaknemo njuni objavi. Pripovedi so bile sprejete dobro; izpostavljam primere, ko nas je novinarka javne televizije prosila za kontakt afganistanskega begunca, ko so vnuki pripovedovalke njeno celotno pripoved transkribirali in objavili v strokovni reviji in ko so se sorodniki pripovedovalca zahvalili za ganljivo presenečenje, ko so po pogrebu družinskega očeta in deda zasledili njegovo pripoved.

V tem času smo zbrali tudi 30 portretnih filmov in en avtoportret, iz naše ali zunanje produkcije ali koprodukcije. Prva leta še nismo vedeli, kako se bo projekt razvijal, zato smo pripovedi in portretne filme predvajali na starem računalniku. Bolj ko sta zbirki rasli, bolj smo se zavedali, da *Galerija pripovedi in portretov* zasluži predvajanje

³² Simon (2010) ter van Mensch in Meijer-van Mensch (2015: 60–61) tako vlogo opredelijo kot ‚facilitator‘, kar pomeni moderator, posrednik, omogočevalec, povezovalce; ti izrazi v muzejskem okolju niso uveljavljeni, zato uporabljamo besedo ‚mentor‘ – mentorstvo pa se nanaša predvsem na podporo procesa v danem mediju.

³³ Z Ninom smo sodelovali v sklopu projekta *Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam* (2013–2016). Pripoved <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/galerija-pripovedovalcev/nino-batagelj>> [1. 5. 2021].

na kakovostni interaktivni opremi, kar je velevala odgovornost do filmskih subjektov, avtorjev in producentov³⁴ ter obiskovalcev.³⁵

V SEM smo prve interaktivne dostope do etnografskih filmov uvedli ob pripravi prve stalne razstave *Med naravo in kulturo*, na drugi stalni razstavi *Jaz, mi in drugi* pa ogled na izbiro ponujamo pri večjem delu filmskih vsebin (Valentinčič Furlan 2010, 2013, 2018a), kar uporabnikom omogoča več tvornosti in personalizirane načine pregledovanja vsebin (prim. Hooper-Greenhill 2003: 205–206). Do precej velikega dotikalnega zaslona s kakovostno reprodukcijo slike in zvoka ter možnostjo definicije vsaj sto interaktivnih točk smo prišli preko razstave *Poklon Borisu Kuharju* (2019).³⁶



Vstopni meni *Galerije pripovedi in portretov* (zamisel Nadja Valentinčič Furlan, oblikovanje Joža Jamšek in Blaž Verbič, izvedba medijske točke Sašo Lukša in Grega Lebar, Nanostudio, 2020; posnetek zaslona)

Zaslonski meni, ki spaja razstavni prostor in filme, smo oblikovali kot mozaik fotografomov in imen; predvajanje pripovedi ali filma obiskovalci sprožijo z dotikom sličice in imena. Videoportreti in pripovedi (v skupni dolžini 15 ur) prinašajo vrsto pogledov, tudi alternativna in nasprotujoča si mnenja (prim. Black 2012: 215). *Galerija pripovedi in portretov* je zaključna medijska točka druge stalne razstave s sadovi dvosmerne komunikacije enajstih let, zato smo izhajali iz predpostavke, da bodo gledalci vsebine pregledovali podobno kot spletne filmske zbirke, torej selektivno ter v skladu s svojimi interesi in načini usvajanja novega znanja. Te individualne poti do znanja pa bi bilo vredno še raziskati.³⁷

³⁴ Ko sem leta 2016 avtorico avtoportreta prosila za dovoljenje, da njen film prikazujemo v *Galeriji portretov*, se je ponosno strinjala, ko pa je videla, da ga predvajamo na starem računalniku, ni skrivala razočaranja.

³⁵ Udeleženci evalvacije stalnih razstav leta 2017 so potrdili potrebo po interaktivnem dostopu do filmov.

³⁶ To je bila prva razstava SEM, ki je temeljila na filmih, drugi mediji pa so bili podporni (Valentinčič Furlan 2019: 175–176). Linearni film *Boris Kuhar 1929–2018* (2020) smo uvrstili v *Galerijo pripovedi in portretov*.

³⁷ SEM je zaradi varovanja pred covidom-19 po navodilu Ministrstva za kulturo onemogočil dostop do dotikalnih ekranov, s tem pa so bila blokirana prizadevanja zadnjih desetletj za tvorno interaktivno izbiranje vsebin.

Stalna razstava *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* z osebnimi razstavami obiskovalcev in filmsko komunikacijo spodbuja inkluzijo, strpnost, medsebojno spoštovanje in premagovanje stereotipov. Fiksni del stalne postavitve se nanaša na zelo široko izvorno skupnost, od posameznika do človeštva, ki je nismo mogli pritegniti v produkcijo znanja; to pa smo nadoknadili v odprtem delu, kjer zainteresirani obiskovalci na osebnih razstavah in v filmskih prispevkih predstavljajo svoje identitete, razmišljanja in dediščino. Na osebnih razstavah obiskovalcev se trikotnik ustvarjanja znanja po Baxandallu obrne: obiskovalci prevzamejo vlogo nosilcev in dejavnih interpretov lastnih identitet in dediščine, kustosi pa postanemo njihova publika (Valentinčič Furlan 2018a: 19–22). *Galerija pripovedi* prinaša večglasje obiskovalcev-pripovedovalcev in nastaja z etično konstrukcijo znanja in deljeno avtoriteto. Tudi filmski portreti v *Galeriji portretov* imajo odprte zgradbe – slišimo predvsem glasove filmskih subjektov. Sodelovalni in participativni pristopi dehierarhizirajo produkcijo znanja, saj se vsi učimo od vseh (nav. delo: 20), ter omogočajo epistemsko pravičnost in območja stikov.

Zaključne ugotovitve

Za praktične namene razmisleka o filmskih pristopih sem po Ivanu Karpu (1991: 12) ločila razstave, ki temeljijo na zbirkah (stalna razstava *Potovanje proti vzhodu!* NME Leiden), in konceptualne (občasna razstava *Zapuščina molka* Janine Prins v Bruslju, občasna razstava *Beg za življenje* NMD v Københavnu, stalna razstava *Srečanja* ENM v Tartuju in stalna razstava *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* z osebnimi razstavami v SEM). Predvsem *Zapuščina molka*, *Beg za življenje* in *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* se osredotočajo na človeka (po Hooper-Greenhill 2003: 198), kar v 21. stoletju postaja prevladujoči model. Na oba tipa etnografskih razstav filmi vnašajo prisotnost ljudi, ki humanizirajo in kontekstualizirajo zgodbe muzealij (npr. *Oblačila* v ENM v Tartuju) ali prikazujejo življenjska izkustva filmskih subjektov (vinjete o gospe Trudy na razstavi *Zapuščina molka*, etnografski film *Iz Damaska v Siriji & Iz Letakije v Siriji na Dansko* na razstavi NMD, *Zgodbe o svobodi* v ENM Tartu, *Galerija pripovedi in portretov* v SEM). Verjamem, da je film najboljši medij za predstavitev znanja, identitet in pogledov ljudi z njihovega zornega kota, kadar ti na razstavi ne morejo biti prisotni osebno, npr. na dogodkih in vodstvih.

James Clifford (1997: 192–193) je priporočil, da muzeji na razstavah kolonialnih zbirk omogočajo ‚območja stikov‘, naslavljajo kolonialno zgodovino, negujejo izmenjave z izvornimi skupnostmi in diasporami ter blažijo nesorazmerja moči. Neevropske in kolonialne zbirke so po mojih izkušnjah zelo redko interpretirane transparentno in kritično do pretekle radikalne neenakosti, pogosteje pa ‚nevtralno‘ estetsko, kot npr. na razstavi *Potovanje proti vzhodu!* NME v Leidnu. Film lahko odlično podpira dialog med izvornimi skupnostmi ali diasporami, kustosi in muzejskim občinstvom, kar so v Muzeju civilizacij v Rimu omogočili z dodatnimi interpretacijami zbirk. Predstavljene razstave spodbujajo strpnost, medsebojno spoštovanje in premagovanje stereotipov (prim. Sandell 2003: 45–46), obenem pa bi avtorji izvorne skupnosti s participativnimi in inkluzivnimi metodami lahko bolj vključili v njihovo pripravo in povečali epistemsko pravičnost (po Fricker 2008). Med obravnavanimi razstavami ni primerov iz staroselskih, skupnostnih

in ekomuzejev. S sodelovanjem posameznikov ali skupin in kustosov nastajajo osebne razstave obiskovalcev v SEM, pri čemer kustosi avtorje po potrebi opolnomočijo za ustvarjanje v novem mediju. Primer samoiniciativne razstave zunaj muzejskih okvirov je bila *Zapuščina molka* Janine Prins z odprto strukturo, ki je obiskovalce zapletla v tvorno razbiranje pomenov (prim. Hooper-Greenhill 2003: 211).

150

Etnografske razstave uporabljajo različne filmske žanre – med predstavljenimi primeri jih je sicer največ blizu etnografskim, dokumentarnim in igrano-dokumentarnim pristopom, izrazito nov medij pa je 360-stopinjski video. Ta medij je posebno ustrezen za igrane rekonstrukcije, za prikaz naravne in kulturne dediščine v avtentičnem okolju in za predstavitev avtorske ustvarjalnosti v novih medijih, medtem ko se mi za biografske prikaze življenja in miselnosti filmskih subjektov vendarle zdijo boljša izbira etnografski filmi z vključujočim pristopom. Značilnost mnogih predstavljenih filmov in pripovedi je, da uporabljajo metode in izkušnje vizualne etnografije, so pa prilagojeni kontekstu razstave in relativno kratki, zato jih lahko opredelimo kot aplikativno vizualno etnografijo (prim. Pink 2006: 87). Med predstavljenimi filmi ni staroselskih medijev ali filmov filmskih subjektov, precej pa je sodelovalnih filmov, čeprav se pogosto potrdi Rubyjeva (1991: 56) skrb, da filmski subjekti nimajo znanja za izdelavo filma niti ne interesa, da bi ga pridobili, tako da sodelujejo predvsem na ravni vsebine (npr. pri snemanju pripovedi v SEM). Če so avtorji filmov s filmskimi subjekti ob snemanju ustvarili zaupen odnos za izmenjavo znanja, ga gledalci podoživimo in tako se vzpostavi trikotnik konstrukcije znanja (MacDougall 1978: 422). To velja za večino predstavljenih filmov, razen za neosebne 360-stopinjske posnetke begunskih taborišč *Beg za življenje* v NMD København in film *Volna* v ENM Tartu, ki filmske subjekte anonimizira; gledalci se ne morejo povezati s filmskimi junaki, to pa ovira etični pretok znanja. Strukture obravnavanih filmov so odprte, zaprto zgradbo ima samo film *Tellem, poročilo o odpravi* s tretjeosebним avtorskim komentarjem v NME Leiden. Film na razstave prinašajo glasove in mnenja predstavnikov izvornih skupnosti, izrazito večglasje pa omogočajo *Zgodbe o svobodi* v ENM Tartu in *Galerija pripovedi in portretov* v SEM.

Če na ustvarjanje znanja na razstavi pogledamo skozi trikotnik skupnost – avtorji – obiskovalci po Baxandallu (1991: 33–35), lahko ugotovimo, da obsežne razstave, ki pokrivajo velik časovni razpon, celotno ozemlje države ali cel svet, pogosto ne uspejo sodelovati s skupnostmi, skupinami in posamezniki. To lažje dosežejo manjše, vsebinsko zaokrožene in na ljudi osredotočene razstave, posebno če se avtorji odločijo za inkluzivne, sodelovalne in participativne pristope h konstrukciji znanja. V pripravo razstave *Beg za življenje* so v NMD København do neke mere vključili azilantski družini, niso pa mogli beguncev. Stalna razstava SEM *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* v odprtem delu omogoča inkluzivne in participativne avtobiografske razstave obiskovalcev, ki samostojno odločajo o vsebini, kustosi mentorji pa spodbujajo in podpirajo njihove miselne in ustvarjalne procese. Te razstave in živi programi ustvarjajo območja stikov (po Cliffordu 1997: 192–193) posameznikov ali skupin, ki bi se sicer morda v življenju nikoli ne srečali. V širšem smislu pa območja stikov omogočajo tudi filmi, na primer vinjete gospe Trudy na neodvisni razstavi *Zapuščina molka*, etnografski film *Iz Damaska v Siriji & Iz Letakije v Siriji na Dansko* v NMD København, *Zgodbe o svobodi* in *Oblačila* v ENM Tartu ter *Galerija pripovedi in portretov* v SEM.

Predvajalna oprema z zaslonскими vmesniki so okna, ki gledalcem omogočajo čutno-zaznavno in miselno prehajanje iz razstavnega ‚tukaj in zdaj‘ v filmski ‚tam in tedaj‘ (prirejeno po Barthes 1977: 44), medtem ko ogled najnovejših aplikacij z zaslonскими očali gledalca izolira iz okolja in obisk muzeja iz družbene situacije spreminja v individualno izkušnjo (Shehade in Stylianou-Lambert 2019: 154). Hooper-Greenhill (2003: 205–206) je že v začetku 21. stoletja zapisala, da z uporabo interaktivnih tehnologij lahko povečamo tvornost, suverenost, moč in zadovoljstvo obiskovalcev, čemur med obravnavanimi muzeji najbolj sledimo v SEM. V preteklosti smo filme pogosto označili kot avdiovizualni medij, v zadnjih letih pa poudarjamo aktiviranje vseh čutov ter raztapljanje dihotomij med telesom, razumom in čustvi, posebno ker naše razumevanje filmov in razstav poteka tako, da tok čutnih zaznav stalno povezujemo z osebnimi izkušnjami, spomini, čustvi in predhodnim znanjem (MacDougall 1998: 77, 2006: 57–60; Marks 2000: 145; Pink 2009, 2011; Howes 2016).

REFERENCE

- AAA (American Anthropological Association)
2012 *Etics Blog*.
<Code_of_Ethics-American_Anthropological_Association-Principles_of_Professional_Responsibility.pdf> [1. 3. 2021].
- ANTOŠ, Zvezdana
2002 *Uloga multimedije u muzejima, s osvrtom na praktičnu primjenu u Etnografskome muzeju u Zagrebu: Magistarski rad*. Zagreb: [Z. Antoš].
- 2010 *Europski etnografski muzeji i globalizacija*. Zagreb: MDC.
- BALIKCI, Asen
1985 Ethnographic Film and Museums: A History, a Programme. *Museum* 185: 16–24.
- BARFIELD, Thomas (ur.)
1997 *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- BARTHES, Roland
1977 *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- BAXANDALL, Michael
1991 Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. V: I. Karp in S. D. Lavine (ur.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 33–40.
- BENJAMIN, Walter
1998 Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 145–176.
- BLACK, Graham
2005 *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. London, New York: Routledge.
2012 *Transforming Museums in the Twenty-First Century*. Abingdon in London: Routledge.
- BOUQUET, Mary
2018 Time, Space, Velocity, and Scale: Moving Images and Regional Evocation. *AnthroVision* 6.1. <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3240>> [1. 3. 2021].
- BRAČUN SOVA, Rajka
2009 So slovenski muzeji družbeno odgovorni?: ‚Mediator v kulturi‘ – razvojni model univerze za tretje življenjsko obdobje. *Argo* 52 (1/2): 94–105.
- CLIFFORD, James
1997 Museums as Contact Zones. V: J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 188–219.

- 2004 Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska. *Current Anthropology* 4 (1): 5–23, 26–30.
- 2007 Quai Branly in Process. *October Magazine* (pomlad): 3–23.
- COLDING, Elisabeth, ENGHOLM, Gitte in CLAUSEN, Rune
- 2018 Route 360, New Roads for Communication: Imaginative and Didactic Faculties in Visual Technology. *AnthroVision* 6.1. <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3435>> [1. 3. 2021].
- COX, Susan [idr.]
- 2014 *Guidelines for Ethical Visual Research*. Melbourne: School of Population and Global Health, The University of Melbourne.
- ČEPLAK MENCIN, Ralf
- 2013 Etnografski muzej – prostor praznovanja ranljivih skupin. *Etnolog* 23: 65–101.
- DE BRIGARD, Emilie
- 1975 The History of Ethnographic Film. V: P. Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague in Pariz: Mouton Publishers, 13–43.
- DELISS, Clémentine
- 2020 *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- FALK, John Howard in DIERKING, Lynn Diane
- 2000 *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek itd.: Altamira Press.
- FAVERO, Paolo
- 2014 Learning to Look Beyond the Frame: Reflections on the Changing Meaning of Images in the Age of Digital Media Practices. *Visual Studies* 29 (2): 166–179.
- FRICKER, Miranda
- 2008 Forum on Miranda Fricker's Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing. *Theoria* 61: 69–71. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2712724.pdf>> [1. 3. 2021].
- GINSBURG, Faye
- 1995 The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review* 11 (2): 64–76.
- GOLDING, Vivien
- 2009 *Learning at the Museum Frontiers: Identity, Race and Power*. Burlington: Ashgate.
- GOLDING, Vivien in MODEST, Wayne (ur.)
- 2013 *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. London itd.: Bloomsbury.
- GRIFFITHS, Alison
- 2003 Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict. V: D. Thornburn in H. Jenkins (ur.), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge: MIT Press, 375–389.
- HARRIS, Clare in O'HANLON, Michael
- 2013 The Future of the Ethnographic Museum. *Anthropology Today* 29 (1): 8–12
- HENLEY, Paul
- 2020 *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press.
- HICKS, Dan
- 2020 *The Brutish Museum: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean
- 2000 *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London in New York: Routledge.
- 2003 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London in New York: Routledge.
- HOWES, David
- 2016 Sensing Cultures: Cinema, Ethnography and the Senses. V: R. Cox, A. Irving in C. Wright (ur.), *Beyond Text?: Critical Practices and Sensory Anthropology*. Manchester: Manchester University Press, 173–188.

- HUDALES, Jože
 2008 *Slovenski muzeji in etnologija: Od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*. Ljubljana in Velenje: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo in Muzej Velenje.
- ICOM
 2017 Code of Ethics. <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>> [1. 3. 2021].
- JØRGENSEN, Anne Mette
 2018 Introduction: Curating Film in Ethnographic Exhibitions. *AnthroVision* 6.1. <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3005>> [1. 3. 2021].
- KARP, Ivan
 1991 Culture and Representation. V: I. Karp in S. D. Lavine (ur.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 11–24.
- KELLY, Lynda
 2011 *Learning in the 21st Century Museum: Paper given at The Open and Learning Museum conference, 11–12 October 2011, Tampere (Finland)*. <<https://media.australian.museum/media/dd/Uploads/Documents/22908/LEM+paper+12+Oct+Kelly.a1b54da.pdf>> [1. 7. 2021].
- KRIŽNAR, Naško
 1980 Ali je etnologija v muzeju aplikativna veda? V: N. Križnar [idr.] (ur.), *Način življenja Slovencev 20. stoletja: Zasnova preučevanja, dosedanje raziskave in problemi*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 17–24.
 2018 Etnografski filmi na muzejski razstavi. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 58 (3/4): 156–157.
- LANG, Caroline, REEVE, John in WOOLLARD, Vicky
 2017 *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*. London in New York: Routledge.
- LATTANZI, Vito
 1993 Ethnographic Museums and Forms of Anthropological Communication. V: P. Chiozzi (ur.), *Yearbook of Visual Anthropology 1942–1992: Fifty Years after 'Balinese Character'*. Firenze: Commission of Visual Anthropology, 117–127.
- LEADBEATER, Charles in MILLER, Paul
 2004 *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Economy and Society*. London: Demos.
- LEIVATEGIJA, Karin
 2018 Encountering Films in the Estonian National Museum. *AnthroVision* 6.1. <<https://journals.openedition.org/anthrovision/3390>> [1. 3. 2021].
- LUNAČEK, Sarah
 2018 V iskanju skupne antropologije: Fotografska pripoved Souleymana Mohameda. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 58 (3/4): 91–105.
- MACDOUGALL, David
 1975 Beyond the Observational Cinema. V: P. Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 109–112.
 1978 Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology* 7: 405–425.
 1992 Whose Story Is It? V: P. I. Crawford in J. K. Simonsen (ur.), *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press in NAFA, 25–42.
 1998 *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
 2006 *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: University Press.
- MARKS, Laura U.
 2007 *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham in London: Duke University Press.
- MAROEVIĆ, Ivo
 2000 Challenges for Ethnographic and Social History Museums: Looking to the New Millennium. V: I. Keršič (ur.), *Défis pour les musées d'ethnographie et de société à l'aube du prochain millénaire: Rapport d'activité de la 3ème conférence générale = Challenges for Ethnographic and Social History Museums Looking to the New Millennium: Proceedings of the 3rd General Conference* [Namur, Belgija, 10–12/02/1999]. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 33–44.

- McSWEENEY, Kayte in KAVANAGH, Jen (ur.)
 2016 *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*. Edinburgh in Cambridge: Museums Etc.
- MEAD, Margaret
 1975 *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. V: P. Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague in Pariz: Mouton Publishers, 3–10.
- MENSCH, Peter van in MEIJER-VAN MENSCH, Leontine
 2015 *New Trends in Museology II*. Celje: Muzej novejšje zgodovine Celje.
- MODEST, Wayne [idr.]
 2019 *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*. Leiden: Sidestone Press.
- NASH, Kate
 2018 Virtual Reality Witness: Exploring the Ethics of Mediated Presence. *Studies in Documentary Film* 12 (2): 119–131.
- NEMO (The Network of European Museum Organisations)
 2015 *Revisiting the Educational Value of museums: Connecting to Audiences: NEMO 23rd Annual Conference, 5–7. November 2015 in Pilsen, Czech Republic*. Berlin: Nemo.
- O'NEILL, Mark, SANDAHL, Jette in MOULIOU, Marlen (ur.)
 2021 *Revisiting Museums of Influence: Four Decades of Innovation and Public Quality in European Museums*. London in New York: Routledge.
- PAGANI, Camilla
 2017 Exposing the Predator, Recognising the Prey: New Institutional Strategies for a Reflexive Museology. *ICOFOM Study Series* 45. <<http://journals.openedition.org/iss/341>> [1. 3. 2021].
- PALAIČ, Tina
 2016 Etični razmisleki ob pripravi razstave Rojstvo: izkušnje Rominj v Slovenskem etnografskem muzeju. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 56 (3/4): 116–124.
- PALAIČ, Tina in ROGELJ ŠKAFAR, Bojana
 2015 Slovenski Afričani: O njihovih osebnih predmetih v prepletu identitet. *Etnolog* 27: 39–63.
- PALAIČ, Tina in VALIČ, Urša
 2015 Projekt Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam in pogledi nanj z vidika zaposlenih v sodelujočih muzejih. *Etnolog* 25: 21–42.
- PERKO, Verena
 2014 *Muzeologija in arheologija za javnost: Muzej Krasa*. Ljubljana: Kinetik, zavod za razvijanje vizualne kulture.
- PINK, Sarah
 2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London in New York: Routledge.
 2009 *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles itd.: Sage.
 2011 Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing: Social Semiotics and the Phenomenology of Perception. *Qualitative Research* 11 (3): 261–276.
- POLJAK ISTENIČ, Saša
 2015 Dostopnost kulture in inkluzija?: Slepi in slabovidni v slovenskih muzejih. *Etnolog* 25: 43–70.
- PRATT, Mary Louise
 1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London in New York: Routledge.
- PRINS, Janine
 2018 Expanded Footage: Blending Video into a Colonial Heritage Exhibition. *AnthroVision* 6.1. <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3048>> [5. 3. 2021].
- RAČIČ, Mojca in ČEPLAK MENCIN, Ralf
 2019 Refugees are in Front of our Doors!: Endeavours by the Slovene Ethnographic Museum towards the Deconstruction of Stereotypes and Prejudice. V: V. Golding in J. Walklate (ur.), *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Publishing, 216–229.

- RAMŠAK, Mojca
 2003 *Portret glasov: Raziskave življenjskih zgodb v etnologiji – na primeru koroških Slovencev*. Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti.
- RANCIÈRE, Jacques
 2007 *The Emancipated Spectator*.
 <<https://www.artforum.com/print/200703/the-emancipated-spectator-12847>> [1. 3. 2021].
- REIN, Anette
 2012 Kompetence in odgovornosti etnografskih muzejev kot globalnih akterjev. *Etnolog* 22: 171–191.
- ROUCH, Jean
 1975 *The Camera and Man*. V: P. Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 83–102.
- ROVŠNIK, Borut (ur.)
 2020 *Dostopnost dediščine starejšim občanom: E-priročnik za dobro prakso*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije, Sekcija za izobraževanje in komuniciranje.
- ROŽENBERGAR, Tanja
 2018 *Urbani fenomeni muzejske perspektive: V etnološkem in kulturnoantropološkem diskurzu*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- ROŽENBERGAR ŠEGA, Tanja
 2010 Nove težnje v muzeologiji in komunikativnost muzejev v sodobni družbi. V: B. Jezernik (ur.), *Med prezentacijo in manipulacijo*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 43–62.
- RUBY, Jay
 1991 Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. *Visual Anthropology Review* 7 (2): 50–67.
- SALERNO, Irene
 2014 Sharing Memories and 'Telling' Heritage through Audio-Visual Devices: Participatory Ethnography and New Patterns for Cultural Heritage Interpretation and Valorisation. *Visual Ethnography* 3 (2): 1–29.
- SANDELL, Richard
 2003 Social Inclusion, the Museum and the Dynamics of Sectoral Change. *Museum and Society* 1 (1): 45–62.
- SCHMITT, Susanne B.
 2013 The Funeral Fiesta at the Science Museum: Translating Sensory Contexts and Representing the Mexican 'Día de los Muertos' in an Exhibition on Food. *AnthroVision* 1.1. <<https://journals.openedition.org/anthrovision/258>> [1. 3. 2021].
- SCHNEIDER, Arnd in WRIGHT, Christopher J. (ur.)
 2014 *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. London itd.: Bloomsbury.
- SHEHADE, Maria in STYLIANOULAMBERT, Theopisti
 2019 The Future of Technology in Museums. V: K. Smeds (ur.), *The Future of Tradition in Museology: Papers from the ICOFOM 42nd Symposium Held in Kyoto*. Pariz: ICOFOM, 153–158.
- SILVERMAN, Lois H.
 2002 The Therapeutic Potential of Museums as Pathways to Inclusion. V: R. Sandell (ur.), *Museums, Society, Inequality*. London in New York: Routledge, 69–83.
- SIMON, Nina
 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- SKRT, Darja
 1999 Film in video v muzeju: Razstavna predstavitev in projekcija. *Argo* 42 (1): 112–117.
 2004 *Gibljive slike z razstave: Film – video – razstava – muzej*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- SKRT, Darja (ur.)
 2016 *Muzeji in avdiovizualno: E-zbornik*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije, <<http://www.sms-muzeji.si/ckfinder/userfiles/files/E-zbornik%20PDF%20za%20objavo.pdf>> [1. 3. 2021].
- THOMAS, Suzie [idr.]
 2019 Dark Heritage. V: C. Smith (ur.), *Encyclopaedia of Global Archaeology*. Springer Nature Switzerland, 1–11. <https://www.academia.edu/40170226/Dark_Heritage_2019> [1. 7. 2021].

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja

- 2002 Avdiovizualni medij na muzejski razstavi: Primer etnografskega filma V podobe ujeti indigo. *Etnolog* 12: 229–242.
- 2006 Avdiovizualni kolaži na stalni razstavi Med naravo in kulturo. *Etnolog* 16: 243–262.
- 2007 Podobe preteklega vsakdana. *Etnolog* 17: 293–298.
- 2009 Namenskost, dostopnost in komunikativnost kot bistvene specifikke etnografskega filma in avdiovizualnega medija v Slovenskem etnografskem muzeju. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 49 (1/2): 120–122.
- 2010 Avdiovizualne vsebine na drugi stalni razstavi Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta. *Etnolog* 20: 213–238.
- 2013 Dvosmerna avdiovizualna komunikacija na drugi stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja. *Etnolog* 23: 351–370.
- 2018a Communicating Knowledge and Identities Audiovisually in Exhibitions: Participatory Approaches at the Slovene Ethnographic Museum. *AnthroVision* 6.1. <<https://journals.openedition.org/anthrovision/3114>> [1. 3. 2021].
- 2018b The Slovene Ethnographic Museum, Intangible Cultural Heritage and Film. V: M. Santova (ur.), *Between the Visible and the Invisible: The Intangible Cultural heritage and the Museum*. Sofija: Regionalni center za varovanje nesnovne kulturne dediščine JV Evrope pod okriljem Unesca, 81–98.
- 2019 Boris Kuhar in etnološki film. *Etnolog* 29: 159–183.

VAN DE PORT, Mattijs

- 2018 In Love with My Footage: Desirous Undercurrents in the Making of an Essay Film on Candomblé. *Visual Anthropology Review* 34 (2): 137–146.

VOGRINC, Jože

- 2005 Kako so predmeti omrtveli in kaj jim danes vdihuje življenje?: Sociologove opazke. *Argo* 48 (2): 138–141.

WEBER, Sebastjan

- 2014 Različni načini uporabe avdiovizualnega gradiva v muzejih. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (1/2): 56–59.

WESTMORELAND, Mark R.

- 2020 360° Video. V: P. Vannini (ur.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Abingdon in New York: Routledge, 256–266.

ŽAGAR, Janja

- 2010 Kako nagovoriti in kaj spodbuditi: O stalni razstavi Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta. *Etnolog* 20: 191–212.
- 2012 Moje življenje, moj svet: Osebne razstave obiskovalcev SEM. *Etnolog* 22: 243–254.
- 2013 Med zasnovo in strukturo, sporočilom in spodbudo. V: J. Žagar (ur.), *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta: Vodnik po stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 9–29.

ŽIDOV, Nena

- 2011 Muzeji in družbeno vključevanje: Primer razstave o brezdomstvu v Slovenskem etnografskem muzeju. *Etnolog* 21: 245–261.
- 2020 Nesnovna kulturna dediščina in muzeji. *Etnolog* 30: 49–67.

BESEDA O AVTORICI

Nadja Valentinčič Furlan, univerzitetno diplomirana etnologinja in kulturna antropologinja, muzejska svétnica, je kustodinja za etnografski film v Slovenskem etnografskem muzeju. Je avtorica filmov, skupaj s kustosi načrtuje filmsko komunikacijo na razstavah in objavlja na temo vizualne antropologije, vizualizacije nesnovne kulturne dediščine, interpretacije filmske dediščine, življenjskih zgodb in etike. Je članica odbora Mreže za vizualno antropologijo pri Evropskem združenju socialnih antropologov VANEASA in uredniškega odbora spletne znanstvene revije *AnthroVision*.

ABOUT THE AUTHOR

Nadja Valentinčič Furlan, ethnologist and cultural anthropologist, museum counsellor, is the curator for ethnographic film at the Slovene Ethnographic Museum. She makes films, together with other curators plans film communication at exhibitions and writes articles on the themes of visual anthropology, visualisation of intangible cultural heritage, interpretation of film heritage, life stories and ethics. She is a member of the Visual Anthropology Network of the European Association of Social Anthropologists (VANEASA) and on the editorial board of the internet journal *AnthroVision*.

157

SUMMARY

Film and some of new media at ethnographic exhibitions

When film is incorporated to an exhibition, in a spatially organised presentation of knowledge with a technological interface, a window is opened into a temporal organisation of knowledge. This enables visitors, through sensory perception and thought, to transition from the exhibition 'here and now' into a filmic 'there and then' (cf. Barthes 1977: 44). Our understanding of film occurs by connecting sensory perceptions with personal experiences, memories, emotions and knowledge (MacDougall 1998: 77), which is why films and exhibitions can activate all our senses and connect the body, mind and emotions (Marks 2000: 145; MacDougall 2006: 57–60; Pink 2009, 2011; Howes 2016), but at the same time, everyone perceives them subjectively to a certain extent. With the help of the concepts and methods of the more recent epistemological development of visual anthropology and museology, the article opens up questions of the ethical construction of knowledge in selected examples of film and exhibition communication. It discusses the production of knowledge in films through the triangle of film subject - researcher with a camera - film viewer (MacDougall 1978: 422), and the construction of knowledge at an exhibition through three agents: community of origin - exhibition curator - users (cf. Baxandall 1991: 33–35). Participatory, collaborative and inclusive approaches, multivocality or plurality of views and the open structures of films and exhibitions de-hierarchise the construction of knowledge and facilitate ethical communication and epistemic justice (cf. Fricker 2008). The inclusion of the community of origin in the preparation of complex ethnographic exhibitions that cover long periods and extensive territories is demanding, but much more easily achieved when creating contextually rounded exhibitions, which place people at the centre. Such exhibitions facilitate a better flow of knowledge from the depicted communities to visitors and establish contact zones (cf. Clifford 1997: 192–193), as do films, which show identities, mental landscapes and heritages of people from their own point of view.