

TO NI MUZEJ. MOBILNE
KONSTRUKCIJE NA PREŽI



OD 14. MAJA DO 17. JUNIJA 2012
SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ

TO NI MUZEJ. MOBILNE KONSTRUKCIJE NA PREŽI

ESTO NO ES UN MUSEO. ARTEFACTOS MÓVILES AL ACECHO

Kustos: Martí Peran

Koordinacija: Andrea Aguado
Koordinacija ACVic: Ramon Parramon, Maite Palomo, Elisabet Wenceslao, Carles Arumi
Mednarodna koordinacija razstavne poti: Aneal García (AC/E)
Koordinacija Ljubljana: Nina Zdravič Polič (SEM), Adela Železnik (MSUM) and Laia Ros Gasch (Veleposlaništvo Španije / Embassy of Spain)
Prevoz: InteArt
Zavarovanje: Aon Gil y Carbajal
Grafično oblikovanje razstave: Marcel-Í Gutiérrezz

A77 / Adriana García Galán / Amor Muñoz / Ana Dumas / Anna Recasens / Antimuseo / Cinéma Numérique
Ambulant (CNA) / CLUI / Colectivo Cambalache / Colectivo Descarilados / Colectivo Kabaret Machine / Cristian Añó in David Armengol / Diego Pérez / Domènec / Fabiana de Barros / Fanzinoteca Ambulant / Felix Mathias Ott / Floating Lab Collective / Iñaqui Larrimbe / Iván Puig in Andrés Padilla / Josep-Maria Martín / LaFundició / Fanzionteca Ambulant / Makea / Marksearch / Miquel Ollé in Sofía Mataix / Núria Güell / Nuria Montiel / Pablo Helguera / Pablo Rojas Schwartz / Pau Faus / Platoniq / Public Works / Raimond Chaves / Rallyconurbano / Raumlabor / Sabrina Artel / Soundlab / Straddle3 in Todo por la praxis / Theo Craveiro / Toni Tomàs in Carles Porta / Virginia de Medeiros / Vitor Cesar

Razstavo so omogočili in pripravili:



SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ



Sodelavci:



Fotografije:

Stran 1: Kitchen Monument, Raumlabor
Stran 12: Emilio Pérez Piñero
Stran 16: To ni muzej, Prenosne konstrukcije in družbeni prostor. ACVic Centre d'Arts Contemporànies. Vic

Slovenski etnografski muzej
Metelkova 2, 1000 Ljubljana
Slovenija

Odpрто
torek – nedelja
10.00 – 18.00

Moderna galerija plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova – MSUM
Maistrova 3, 1000 Ljubljana
Slovenija

Odpрто
torek – nedelja
10.00 – 18.00

Ceci n'est Pas une Voiture, (To ni avtomobil), soprojekt

Ceci n'est pas une voiture predstavlja globalni okvir preizkusa, ki je bil izveden po zaslugi prisostvovanja številnih ljudi ter ob pomoči sodelovanja in koprodukcije med različnimi ustanovami. Razstava *To ni muzej. Mobilne konstrukcije na preži* je nastala ob skupni pobudi ACVic, Acción Cultural Española (AC/E), Can Xalant in Idensitat, njen kustos pa je bil Martí Peran.

Ceci n'est pas une voiture je bil zamišljen kot delovni proces, ki združuje raziskovanje, izobraževanja, posredovanje in kritično evalvacijo. S tem namenom so se oblikovale različne stopnje, ki so se časovno gledano odvijale med letoma 2010 in 2012 na različnih krajih, pri izvedbi pa so sodelovale Univerza v Barceloni, Muzej Reina Sofía, Roulotte (ACM, Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani), Trànsit Projectes, Cercle Artístic Sant Lluç in Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

V tej publikaciji so zbrani rezultati nekaterih delovnih stopenj, še posebno tistih, ki so del potujoče razstave, pa tudi že prej izvedeni projekti v okviru delovanja v krajih Vic in Mataró ter rezultati debatnih dni z naslovom *Konstrukcije v direktni akciji* v Muzeju Reina Sofía. Pričujoča številka *Roulotte* že sama po sebi predstavlja eno od teh stopenj, saj po po eni strani sklepa delovni cikel, po drugi pa odpira novo etapo, ki bo, glede na to, da je razstava potujoča, omogočila aktivacijo podobnih poizkusov še v drugih kontekstih. Tako razstava kot tudi ta publikacija predstavljata poskus dokumentacije in premisleka o izgradnji mobilnih muzejskih konstrukcij, ki v določenih primerih delujejo kot artikulirana razširitev umetniškega centra, spet v drugih primerih pa se izkažejo za novo alternativo tradicionalnih vlog, ki jih umetniške prakse odigrajo znotraj institucij. Izbor več kot enainpetdesetih študijskih primerkov, ki izvirajo iz različnih mest in držav, tvori zelo sugestivno zbirko izdelkov, ki odstirajo pogled na različne odtenke širjenja in preoblikovanja, med katerimi nihajo že obstoječi modeli.

Razstavo in publikacijo, ki ju je treba razumeti kot uprizoritev, označujejo kopičenje, izbor in ureditev strategij, ki se razgrnejo prek javnega prostora in po njem potujejo. Pri nekaterih se to odvija pod krinko, druge si prizadevajo biti opazne, nekatere

delujejo vzporedno, druge so del samega procesa, saj ga s svojo lastno vzpostavitvijo tudi formalizirajo, nekatere prostor oblikujejo, druge se zajedajo vanj, nekatere posnemajo že obstoječe konstrukcije, druge predstavljajo domiselne in inovativne naprave. Večina si prizadeva za neposredno interakcijo, potujejo širom javnega prostora in vse skupaj privede do obupanega iskanja alternativ za najbolj institucionalizirane umetniške prakse ali, kot pravi Martí Peran, »porušenje logike muzeja.« Ob dejstvu, da se nahajajo zunaj muzeja, čeprav prežijo nanj, se porodijo številna vprašanja. Pluralnost oblik, okoliščin, krajev in časovnih obdobj včasih sicer pripomore k osnovanju možnih odgovorov nanje, vendar v nekaterih primerih prikazuje dolgotrajni boj, ki ga naznanja vedno znova pojavljajoče se vprašanje umiranja umetnosti.

Socialni pa tudi izobraževalni vidik ozemlja sta prisotna v večini predstavljenih študijskih primerov, in prav tako v celostno zasnovanem razvoju projekta *Ceci n'est pas une voiture*. Ustanovam ACVic, AC/E, Can Xalant in Idensitat ugajajo ti razširjeni in časovno razpotegnjeni procesi, ki so odvijajo po različnih krajih, a so med seboj pvezani, ki zahtevajo številna pogajanja z različnimi vpletenimi, naj gre za posameznike, ustanove ali samooblikovane skupine. Želimo povezati umetnost, izobraževanje in prostor tako, da bi se med njimi in preko njih izoblikovale rizomatske strukture, v katerih si nekateri vozli prizadevajo in naposled dosežejo neodvisnost drugih. Vsi skupaj ob pomoči večjega ali manjšega števila stičišč tvorijo mrežo, toda med seboj so še vedno povezani z izobraževalno izkušnjo, ki je bila zamišljena kot estetska in politična praksa, vezana na določen prostorski okvir.

Ti poizkusi v okviru debatnih dni so bili izhodišče za analizo odnosa med mobilnostjo in prostorom, v okviru katerih nastaja znanje. Kot kulturni prakti spodbujata tudi nenehno prevajanje socialnih moči v vektorje premikanja z namenom subjektivnega in političnega preoblikovanja. Prenos teh idej, razmišljanj in predlogov na druge prostore predstavlja glavni cilj te publikacije in razstavne poti. Možnost primerjave z ostalimi številnimi že obstoječimi podobnimi projekti in možnost poglobljanja nabora primerkov pa je del globalne ideje soprojekta.

ACVic, AC/E, Can Xalant, Idensitat.

Ceci n'est pas une voiture. (To ni avtomobil.)

Mobilne konstrukcije prežijo na muzej

Potreba po kritični proučitvi vlog Muzeja je bila obravnavana s številnih vidikov. Tako imenovana Institucionalna kritika se je dela lotila na prvem mestu ob pomoči generacije umetnikov, ki so postavili pod vprašaj procese estetske legitimacije, kakršne je izvajala taista institucija; za drugo generacijo Institucionalne kritike, od devetdesetih dalje, je značilno vključevanje kritične analize znotraj same institucionalne strukture, in sicer v smislu introspekcije, ki naj bi zagotovila možnost širjenja iz neranljivega muzeja. V tej situaciji se izkaže, da je nujno potrebno oblikovati mehanizme za bodočo Institucionalno kritiko tretje generacije, ki bo tako lahko muzej preučila od zunaj in katere naloga bo ponovno zagotoviti možnost estetske izkušnje kot temelja svobodne subjektivnosti in pluralne javne sfere. Zasnovo mobilnih paramuzejskih enot je treba razumeti ravno v okviru te nujnosti in posledično gledati nanjo kot na možen mehanizem omenjene Institucionalne kritike tretje generacije.

Iskanje možnosti, da bi z izgradnjo mobilnih konstrukcij obrnili na glavo logiko Muzeja, ima že dolgo tradicijo. Od slovitega kovčka Marcela Duchampa (*Boîte-en-valise*, 1941) dalje so se poskusi, da bi področje estetske izkušnje premaknili onstran začrtanih meja, pomnožili. Toda taista tradicija »potujoče umetnosti« je bila hkrati predmet nedavne nadomestne izbire konvencionalnega Muzeja. Dejansko smo bili v zadnjem desetletju priča vse večim poskusom razširitve obsega tradicionalnega Muzeja s pomočjo prenosnih kompozicij (začasni paviljoni v Serpentine Gallery od leta 2000, projekt Temporary Gugenheim Tokio leta 2001 ali, še najgovornejši primer,

nedavni Chanel Contemporary Art Container, ki ga je zasnoval Zaha Hadid leta 2008).

V nasprotju s tem napadalnim pojavom pa se v okviru Ceci n'est pas une voiture. *Mobilne konstrukcije prežijo na muzej* poskuša opredeliti vse predloge, ki med kroženjem po javnem prostoru »trčijo« ob konvencionalne muzejske nadomestke, in o njih razmisliti, medtem ko se, namesto da bi v ravni črti podaljševali muzejske zidove, na novo določajo naloge razstavne konstrukcije kot nomadske platforme za neposredno sodelovanje s samoupravljanjem, z namenom razvijanja družbenih raziskav in artikulacije izobraževalnih izkušenj. Z drugimi besedami, če naj bi začasni paviljoni konvencionalnega muzeja poglobljali časovne in prostorske razsežnosti njegovega prikaza z namenom okrepitve razširjanja pripovednih modelov, so verjetno mobilne konstrukcije, ki prežijo na muzej, tiste, ki bodo med popotovanjem po taisti družbeni pokrajini preizkušale načine, kako razumeti razstavno celico kot kraj dojemanja in izoblikovanja pluralnih pripovedi in kritik v odnosu do prevladujočega modela. Projekt *Ceci n'est pas une voiture. Mobilne konstrukcije prežijo na muzej* je zasnova kot delovni proces, ki združuje raziskovanje in izobraževanje. S tem namenom je razdeljen na več stopenj, ki so se odvijale od julija 2010 do februarja 2012.

1. stopnja. Poizvedba o Prenosnih muzejih.

Skupina študentov magistrskega študija po programu Visokega študija umetnostne zgodovine (Univerza v Barceloni) je pri predmetu »Politike sodobne umetnosti: novi mehanizmi za izdelavo in upravljanje« pripravila prvo stopnjo raziskave in jo

predstavila po principu Poizvedbe v Can Xalant (od maja do julija 2010).
<http://canxalant.org>

2. stopnja. iD Mataró-Vic. Priprava dveh projektov, ki so jih izbrali na podlagi javnega razpisa in naj bi bila izvedena kot rezidenčna projekta v ACVic in Can Xalant ob uporabi potujočih konstrukcij v okviru Idensitat in CX-R de Can Xalant (od junija do septembra 2011)
<http://idensitat.net>

3. stopnja. Prostori, premiki in mobilne konstrukcije. Delavnica, ki jo je vodil Raumlabor, organizirala pa Idensitat v Cercle Artístic de Sant Lluç. Vključuje intenzivno terensko delo z namenom proučevanja okolice v četrti Santa Caterina v Ciutat Vella v Barceloni, na podlagi katerega je so bili zasnovani projekti in prototipi mobilnih konstrukcij (11. – 14. oktober 2011).
<http://idensitat.net>

4. stopnja. Razstava To ni muzej. Mobilne konstrukcije na preži. ACVic Centre d'Arts Contemporànies. Razstava združuje več kot petdeset študijskih primerov z različnih koncev sveta. Razstava, ki je bila zasnovana kot zbirka informacij, predstavlja nekaj teh konstrukcij v izvirni obliki kakor tudi različne izdelke, ki so nastali z njihovo uporabo in njihovim delovanjem na ulici. Med predvideno potjo razstave bo le tej moč dodajati nove primere v zvezi z dotičnimi okolji, kjer bo postavljena na ogled (oktober 2011 – februar 2012).
<http://acvic.org>

5. stopnja. Dnevi Konstrukcij direktne akcije. Dnevi se odvijajo v okviru treh delovnih omizij v skladu z odprtimi področji za razpravo, ki jih je posredoval oddelek za javne programe nacionalnega muzeja Reina Sofía: Radikalni pedagoški pristopi; Drugačna institucionalnost; Mobilnost in Družbeni prostor. Srečanje *Konstrukcije direktne akcije* je bilo zasnovano z namenom prediskutirati procese artikulacije mehanizmov, s katerimi bi lahko prenovili ustaljene vloge sodobne umetnosti. V nasprotju z vztrajnostjo muzejev, da bi upravljali s sodobnim kulturnim ustvarjanjem kot s predmetom za pasivno ogledovanje, smo bili v zadnjih letih priča porastu samopobud, v okviru katerih se je razglabljalo o neizmernih možnostih, ki izvirajo iz vnašanja umetniških praks na javni prostor. Te pobude so omogočile nove oblike razstavnih konstrukcij, ki so zdaj postale sredstvo neposrednega sodelovanja in podpora družbenim raziskavam. Srečanje je potekalo v okviru treh delovnih omizij, ki bodo po obdelavi razpravnega gradiva svoje zaključke podale na sejah, odprtih za javnost. (30. november, 1. december 2011)

6. stopnja. Izdaja posebne številke »Roulotte«. *Roulotte: 09. To ni muzej. Mobilne konstrukcije na preži.* Številka obravnava razstavljeno gradivo, delavnice, ki so se odvale v tem času, pa tudi predstavitev v okviru projekta.
<http://www.roulottemagazine.com>

To ni muzej. Prenosne konstrukcije in družbeni prostor. Martí Peran

Čeprav ni plod kake izčrpane raziskave, zbirka *To ni muzej. Mobilne konstrukcije na preži* obsega več kot pol stotine projektov in zamisli, ki so bile oblikovane kot alternativa konvencionalni instituciji umetnosti. Mesto je zgovorno že samo po sebi. Zdi se namreč, da je tradicionalni muzej izpostavljen vedno širšemu forumu, ta pa ob pomoči dejavnosti, ki jih podpira, opreza za njim z odzivi in s pobudami, ki naj bi pospeševale preoblikovanje tradicionalnih vlog, ki jih je nekdanja institucija imela znotraj homogene javne sfere. Nove paramuzejske konstrukcije pred natančno opredeljenim obzorjem, na katerem naj bi se specifičen okus in pretanjen občutek povezala v skladu z modelom meščanske subjektivnosti, razprostirajo celo vrsto heterogenih situacij. Različne pristope in orodja, ki po principu katerih te konstrukcije delujejo, bi lahko razdelili na najmanj pet kategorij. Na prve mestu so tiste, ki delujejo zgolj kot premočni multifunkcionalni kontejnerji in nudijo zatočišče nomadski kreativnosti v vseh njenih dimenzijah ter njenim odgovorom na lokalne potrebe (01 *Galería Callejera (Poulična galerija)*; 02 *Tricikel*; 05 *CPAC (Centro Portátil de Arte Contemporáneo) Prenosni center za sodobno umetnost*; 23 *Fiteiro Cultural (Kulturni »fiteiro«/kiosk)*; 30 *Potujoči muzej*; 32 *Centro Cultural Nómade (Kulturni center Nomade)*; 40 *Kunst Station Triemli*); druge so konstrukcije, ki so videti kot prostor povežave in izmenjave dobrin, znanja ali spretnosti (03 *Poulični muzej*; 13 *Mobile Stealth Unit*; 28 *Wikitaners*; 31 *Temescal Seed Swap*; 34 *Serenada v ruševinah*; 39 *L'Arxivador*); v tretjo skupino sodijo tiste, pri katerih ima prednost izobraževalna vloga in ki tako spremenijo konstrukcijo v učni in storitveni pripomoček (08 *Burn Station*; 15 *S.P.O.T. (Javna služba za optimizacijo odpadkov)*; 25 *Knjižnica Nezahualcoyótl*; 29 *Open-roulotte radio*; 33 *Escuela Panamericana del Desasosiego (Vseameriška šola anksioznosti)*); v drugih primerih se mobilna naprava spremeni v raziskovalno orodje s točno določenim namenom (17 *Camping, caravanning, architecturing*; 20 *Rally Conurbano*; 38 *S.E.F.T.-1. Železniška*

raziskovalna sonda s posadko; 51 *We riders*); in končno so tu konstrukcije, ki želijo v prvi vrsti širiti glas socialnega in političnem odpadništva (06 *Muzej obrambe v Madridu*; 24 *La Maquila Región 4*; 27 *Premična tiskarna*).

Spekter in obseg primerkov, ki so nam bili zaupani v varstvo, očitno dokazujeta, da je pojavu nujno posvetiti pozornost in ga proučiti, da bi tako potrdili njegove dejanske institucionalne razsežnosti v primerjavi s tradicionalnim muzejem.¹ S to vizijo smo si celoten projekt tudi zamislili, in to brez strahu, da med analizo konstrukcij ne bi prišli do izraza tako njihov doprinos kot tudi strukturalni paradoksi.

* * *

[Mobilnost]. Apologija mobilnega in prilagodljivega izvira v prvi vrsti iz vladujočih struktur, ki so nagnjene h kritikam na račun domnevnih vrlin od prostora neodvisnega kapitala v nenehnem gibanju, pa tudi na račun delovne sile, ki ni vezana na prostor je glede na stalno spreminjanje potreb posledično ugodna, ter prilagodljivega življenja, ki ni vkoreninjeno v kraje in biografske projekte. Politični in ekonomski programi ter tisti, ki ustvarjajo subjektivnost, so se večinoma preslikali v preračunavanje gibanja in upravljanje premikov. To očitno dejstvo je mobilnost spremenilo v ponavljajoče se vprašanje v vsaki kritični kulturi, najsi bo to z namenom aplikacije na zavračanje nazorov in interesov, ki se skrivajo pod apologijo mobilnega, ali pa na poskuse, da bi koncept nomadstva približali možnemu procesu preoblikovanja.² Konstrukcije, ki so združene v projekt *To ni muzej*, morajo biti predmet proučevanja in prikaza mobilnosti ravno zaradi uničujočih lastnosti, po zaslugi katerih lahko porušijo norme, ki določajo fizično in družbeno ozemlje mesta. Prav tam, kjer si urbanizem prizadeva vkalupirati vedenje ter sistemizirati delitev kapitala in blaga, pojav naprav na kolesih vnese na taisto ozemlje nepričakovane situacije in prakse, ki izničijo ustaljeno strukturo

socialnega prostora. Namesto da bi se z aktivnostjo vsake mobilne naprave pripovedi, ki jo zamejujejo in predstavljajo v skladu z modelom, kakršnega narekuje družbena pogodba, preprosto zvrnil na javni prostor, vsaka konstrukcija spodbuja estetske, pedagoške in politične anomalije, ki gredo navzkriž z logiko in ustaljenim okvirom predstavitve. Prenosni muzeji niso več izvozniki domišljjskih oblik, v katerih bi se morali prepoznati, temveč, ravno nasprotno, delujejo kot prisluškovalne in reakcijske naprave, zato da bi heterogeni del javne sfere lahko nekam usmeril domišljijo, sam upravljal z lastno podobo, formaliziral svoje pojavljanje in artikularno lastne rešitve. Zdi se, da se prenosni muzeji, medtem ko se dotikajo bežnic, ki bi lahko opredeljevale institutiven postopek, s kakršnim je participativnim praksam mogoče dati vsebino, ob vrsti novih pričakovanj prilagajajo potrebam prenovljene institucionalne kritike, za razliko od običajnega muzeja, ki je kljub retoričnim popravkom še vedno usidran v povzdigovanje in opevanje opazovanja. Vsak prenosni muzej je zasnovan kot mikrosistem, ki naj bi zadostil določenim pričakovanjem; kljub temu pa, čeprav vselej deluje kot alternativa tradicionalnemu muzeju, s svojo *institutivno* dejavnostjo ne namerava razviti izrecno antagonističnega pristopa, s katerim bi lahko prestavil in nadomestil že ustaljeno. O tem se lahko prepričamo ob podrobni proučitvi same ideje mobilnosti, kot jo predstavljajo te konstrukcije. Zadošča že, da se zavemo, kako je med vsakovrstnimi primeri prenosnih muzejev, ki jih združuje projekt *To ni muzej*, mogoče razlikovati med tremi različnimi vrstami mobilnosti – v več primerih z očitnimi medsebojnimi razlikami –, in vsaka od njih vzpostavlja drugačno raven dialoga s tradicionalno institucijo muzeja.

Na prvem mestu so konstrukcije, zasnovane z namenom **ciklične mobilnosti**, ki jo zaznamuje eno izhodišče in več destinacij, s katerih se nato v dejanju, ki sledi, povrnejo na začetno točko. Cikličnost, ki zahteva povratek, zaznamuje institucionalna narava pobudnika, ki po opravljenih preizkusih patentnih mehanizmov naprave od nje zahteva, da centru posreduje pričevanja s svojih

potovanj. Posledično se tovrstni prenosni muzeji, za katere je dalo pobudo kar samo institucionalno okolje, spremenijo v orodje, s katerim umetniški sistem poskuša na novo opredeliti svoje naloge v prid dolgo zelenemu ponovnemu zblizanju z življenjskimi okolji, kar bi ga moralo do temeljev pretresti. V okviru tega projekta je potrebno izpostaviti vsaj izdelke, katerih pobuda izvira iz javnega razpisa za uporabo prikolic CX-R v Can Yalantu in potujoče naprave Idensitat (15: *S.P.O.T. (Javna služba za optimizacijo odpadkov)*; 17: *Camping, caravanning, architecturing*). V obeh primerih so centri, v katerih se je ta raziskava odvijala, pravzaprav dali na razpolago svoje mobilne konstrukcije z namenom, da bi zbrani predlogi zaokrožili in se vrnili v omenjene centre otovorjeni z dogodivščinami, ki bi jih lahko vnovič uredili znotraj sistema.

Drugo obliko predstavlja **decentralizirana mobilnost**, ki jo dosežemo, kadar se s številom poti poveča število smeri in se tako poveča tudi število centrov, v katere se poti stekajo. Gre torej za kroženje, ki je rezultanta vsote vektorjev gibanja in zaradi katerega se konstrukcije v nepredvidenih smereh premikajo do naslednje lokacije. Ta razmeroma rizomatična mobilnost zdaj že odgovarja samoupravljalni naravi naprave, ki je pretrgala sleherno vez s kakršno koli institucionalno strukturo in se tako osvobodila predvidene poti in postopkov povratka. S to skrajno obliko mobilnosti se prenosni muzeji, kot sta *Potujoči muzej (32)* ali *Prenosni center sodobne umenosti (05)*, kažejo kot resnične mikrostrukture, ki predstavljajo alternativo konvencionalnemu muzeju in delujejo kot *drugačne* platforme za izgradnjo pluralne subjektivnosti, ki jo sami pobudniki komajda lahko nadzorujejo. Decentralizacija tako postane zagotovilo za pravo neodvisnost, ki omogoča preizkušanje resničnih procesov izbruha možnosti umetniškega ustvarjanja.

Tisto, čemur bi lahko rekli **načrtna mobilnost**, pa je zgolj oksimoron, s katerim opisujemo preostale izkušnje, ki jih ponujajo prenosni muzeji, kadar dejansko kopicijo različne možnosti premikov, ne da bi razdaljo med njimi lahko raziskali s kakršnega koli vidika. Posledično gre za nomadske pobude, ki se razvijajo zdaj na točno določeni lokaciji, drugič pa

kod drugod. Na ta način delujejo denimo primeri, kot so *Burn Station* (08), *Kulturni »fiteiro«* (23) ali *Vseameriška šola anksioznosti* (33), vsem pa je skupen pedagoški cilj in storitvena dejavnost, kajti točno ta vrsta izgradnje novih tehnik posredovanja zaznamuje prenosne muzeje, ki se premikajo načrtovano. Kljub nenavadnim okoliščinam pa odnos med mobilnimi konstrukcijami v institucionalnem okviru pri možnih organskih povezavah ne dosega tako skrajnih razsežnosti kot pri sposobnosti, da postane odziv nanje in tako vendarle preuredi principe posredovanja v odnosu do javne sfere, in sicer v smeri uporabnosti in pedagoške preнове.

Kakor koli že, ob različnih vrstah mobilnosti, ki nam jih predstavljajo prenosni muzeji, je zadosti pokazatelj na številne povezave, ki jih ti lahko vzpostavijo z institucionalno strukturo sistema umetnosti. Mobilne konstrukcije lahko bodisi delujejo kot elementi notranjega razdora, ki bi morali prinašati napredek in tako krepiti sam sistem, bodisi se, ravno nasprotno, odločijo za popolno neodvisnost in emancipacijo od tistega, kar velewa Muzej. Natanko ta dvojnost pa – čeprav to še zdaleč ne naredi iz nje utemeljene pretveze, kako izničiti njeno učinkovitost – omogoča vrednotenje prereza teh konstrukcij kot orodij za institucionalno kritiko. Dejansko lahko prenosni muzeji samo pod pogojem, da *so tam in so drugačni* od konvencionalnega sistema umetnosti, razvijejo učinkovito kritiko, ki bo sposobna udejanjiti potencial estetske izkušnje in hkrati pripeljati muzej do temeljite trajnostne predelave v skladu s temi potenciali.

[Institucionalna kritika]. Popolno porušenje institucionalne sfere je ena številnih posledic razstavljalске krize. Kljub temu, da si je institucionalna sfera, v smislu družbene strukture, zadala cilj nasičiti pomen in ga porazdeliti znotraj javne sfere v skladu z zahtevami, so upravljanje teh vizij poskušali preozko zamejiti in bili pri tem očitno niso bili sposobni doseči, da bi institucija kot razstavna struktura izgubila veljavo. Institucija še vedno ima in razstavlja določeno vsebino, ki jo je dobila v hrambo po zaslugi družbenih dogovorov in pogodb, sklenjenih zavoljo razrednih interesov in ker je tako velevala zgodovina, kar pa nima nič opraviti s heterogeno subjektivnostjo in z novimi ranami

v družbi, ki jih je treba zaceliti. V tem kontekstu institucionalna sfera, ki jo utrjuje na eni strani politični, na drugi estetski vidik, izgubi zaupanje in utrpi škodo, ki jo je težko popraviti in ob kateri preizkušanje novih institucionalnih postopkov postane neprecenljivo.

Umetniška institucija je, četudi je še vedno sumljiva, vedno uživala določen sloves reformizma in samokritike.³ Taiste razpoke v strukturi Muzeja se pogosto dojema kot vrzeli, po katerih bi bilo mogoče utrditi njegovo nadvlado in tako še naprej igrati reprezentativno vlogo. Stalne pobude za ponoven razmislek o osnovni »razstave«, za ponovno oblikovanje publike in sodelovanje, to pač predlagajo; in če so zaradi takšnega načina rezultati videti uborni, to le še povzdiguje vlogo Muzeja kot vseмогоčnega zdravila s *tovarnami kreativnosti*, pri čemer se ne da skriti, da je pod vso retoriko mirno spi kar najbolj tradicionalen načrt, v skladu s katerim bi deloval simbolični stroj kapitalizma, ki se je spremenil v tovarno subjektivnosti.

Prelomna točka, ki potrjuje prizadevanja Muzeja, da bi se spremenil, ima korenine v zamislih od zunaj. Odkar je Rober Smithson leta 1972 opozoril na nevarnosti *Omejitev prostosti v kulturi*, je sistem umetnosti ves čas obseden s ponovno vzpostavitev vezi z *zunanostjo*. To je tista prava dinamika, ki je povzročila, da so se neizmerno namnožile prakse javne umetnosti. Domneva, da bo ponovno zblizanje z zunanostjo Muzeju zagotovilo njegovo vlogo, je vendarle zelo drzna; v resnici predvideva obstoj določene napetosti med ustvarjalnim delom, ki posega onstran meja, in njegovim poustvarjanjem, za katerega ima Muzej predpravico. Stik med zunanostjo in notranjostjo tako zagotavlja, da se bo napetost razrahljala, in se bodo vloge Muzeja okrepile. Toda resničnega izziva ne predstavlja zasnova mehanizmov za legitimno preživetje institucionalne strukture temveč način, kako zagotoviti, da bodo umetniške prakse razvile samokritičnost do okvira svojih zmožnosti in pogojev za ustvarjanje. Da bi bilo kaj takšnega mogoče, zunaj Muzeja ni ničesar razen tiste zunanosti, ki ne pozna institucionalnega okvira, koder se spajajo življenjski svetovi in koder bi se zmožnosti in potrebe pluralne javne sfere lahko povezale z umetnostjo

in tako prevzele vlogo novih družbenih dejavnikov. Takšno iluzijo bolj ali manj učinkovito nosijo s seboj prenosni muzeji, kotaleče se kupčije, katerih tradicionalna vsebina ni več usmerjena na zunanost muzeja, pač pa delujejo kot prejemniki drugih vsebin, od katerih se ne zahteva več novega posredovanja umetnosti, temveč porušenje umetniškega, vse dokler ne postanejo, kot smo že omenili, dejavnost pedagoške narave, storitvenih zmožnosti, politične subjektivizacije in s še toliko drugimi heterogenimi razsežnostmi.

Porušenje umetniškega ob pomoči drsenja v smeri povsem drugačnih situacij prenosne konstrukcije spremeni v orodje institucionalne kritike, saj se umetniški procesi tu odvijajo izven svojega področja, v zunanosti, ki ne priznava institucionalne sfere in v kateri bodo morali dokazati svojo učinkovitost, ko se bodo soočili s heterogenostjo javne sfere. Ravno zaradi tega mobilne konstrukcije delujejo tudi kot proizvajalci družbenega prostora; vsaj tedaj, kadar njihov vdor v urbani prostor in njihov poziv k sodelovanju zagotavljata pogoje, da se posebne zamisli hitreje postanejo opazne, da se določena nesoglasja spremenijo v drobne ustvarjalne spodbude ali celo zato, da se, ob spodbudi teh nenavadnih umetniških izvajanj, pojavijo antipublike (posamezni odjemalci, ki jim je ideja homogena publike tuja), ki jih Muzej tako obožuje, saj z njihovo pomočjo vzdržuje svojo pokroviteljsko vlogo.

Sposobnost prenosnih konstrukcij, da ustvarjajo družbeni prostor, širše gledano izvira ravno iz njihove uničujoče narave, saj se vmešavajo v običajne koncepte prostorskega načrtovanja;⁴ to pa je izvedljivo le, v kolikor so konstrukcije resnični predmeti, ki po eni strani zahtevejo, naj bodo ulice resnične žile javnega prostora, po drugi pa so jih sposobni zavzeti in zamašiti, da bi tako ustvarili priložnostno lokacijo. Prenosni muzeji so se kot mobilne konstrukcije, za razliko od naklonjenosti med tradicionalnim Muzejem in spektakularno arhitekturo, dejansko primorani boriti s performativno in mehanično dimenzijo, ki je bistvena. Prenosni muzej se mora premikati, in to v veliko primerih celo na človeški pogon. Ta značilnost je kljub vsemu drugotnega pomena. Po drugi strani pa odpira ključno dvorezno vprašanje:

poosebljanje kritike⁵ in taktična dimenzija predmet-instrument. Kar zadeva prvo plat vprašanja, je ključno poudariti, da prenosni muzeji niso nosilci pripovedi, ki se vedno porajajo kot zmes idej in zavesti, temveč zlasti posegajo v javni prostor v fizični obliki, saj tako dobesedno poosebljajo druge načine nahajanja na njem. Če tradicionalni Muzej odobrava določene govornice, jih postavi na ogled, a jih ne aktivira, prenosne konstrukcije povezujejo dejavnosti z različnimi govoricami, in kadar je v igri govor, spregovorijo telesa. Prenašalec in uporabnik konstrukcije sta resnični osebi, ki pripovedim in dejanjem dodajata odetnke in točno določene politične namene. Kar zadeva predmetno razsežnost konstrukcije, gre prej kot za razkazovanje očitne estetske vrednosti, ki lahko vzbudi zanimanje in privlačnost, za instrument z nedvoumno taktično obvezo, s svojo bistveno uničujočo mobilnostjo, a tudi s tistim, kar zastopa kot nizkointenzivnostna in nizkocenovna arhitektura, ki predvideva reciklažo, trajnost in multifunkcionalnost. V nasprotju z materialno platjo tradicionalnega umetniškega dela, ki ga bremeni omejena znakovna izraznost, materialna plat prenosnih konstrukcij daje vtis lahkotnega sistema možnosti, ki se vselej razprostirajo onstran umetnosti. Navsezadnje to ni muzej.

- 1 Gerald Rauning. *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*. 2006. (<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>)
- 2 Več glede številnih projektov, ki bi jih lahko omenili v tem pogledu z dveh perspektiv: *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Dunaj, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad*. Fundación Telefónica. Madrid, 2005.
- 3 Prizadevanja, da bi pripoznali stopnjo uničenja Muzeja in tako olajšali njegove posledice ali ga celo obnovili na njegovih lastnih ruševinah, nimajo konca. V našem konkretnem primeru velja omeniti na primer neokusno samoopazovanje, ki so se ga lotili v delu *10.000 frankov poplačila (Muzej žive in mrtve sodobne umetnosti)* (Adace, Unica, Seacex. Madrid, 2009), ali bolj akademsko delo *Medij je muzej* (Fundación MARCO. Vigo, 2008).
- 4 Seveda se sklicujemo na znane postulate Henrija Lefebvra (*La production de l'espace*. Anthropos. Pariz, 1974).
- 5 Izraz uporabljamo upošteevaje delo avtorice Marine Garcés: *Encarnar la crítica* (2006) (Poosebity kritiko). <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>

Od potujočega muzeja do potujoče umetnosti. Zapiski za krajevno genealogijo prenosnosti. Martí Peran

Katalog prenosnih muzejev v okviru projekta *To ni muzej. Mobilne konstrukcije na preži* smo si zamislili kot oglasno desko za izvajanja, ki predstavljajo alternativo konvencionalnemu muzeju v okviru zmanjšanja učinkovitosti, ki naj bi jo slednji kot vir za napajanje osvoboditvenih procesov tudi imel. Od tod poudarjanje, da je treba izgradnjo teh mobilnih konstrukcij razumeti kot orodje institucionalne kritike zadnje generacije, ki je dandanes sposobna delovati zunaj samega muzejskega okvira. V takšnih razmerah je imelo naše delo bolj politično kot zgodovinsko vlogo. Po drugi strani pa predlagani katalog v aktualnem kontekstu sistema umetnosti, ki se je razširil znotraj določenih globalnih razmišljanj, nalašč meša zelo različna geografska izhodišča. In vendarle je treba priznati, tudi če se omejimo strogo na pojav prenosnih muzejev kot konstrukcij za kulturno in polično dejavnost, da mobilnost trenutnih premičnih muzejev, čeprav še zdaleč ne po zaslugi ugodnih okoliščin ali zato, ker bi to dovoljevala in velevala sedanost, razpolaga z zgodovinsko genealogijo, ki jo osmišlja in napaja. Naloga teh zapisov je prispevati tistih nekaj podatkov, ki bi omogočili rekonstrukcijo zgodovinske genealogije prenosnih muzejev v španskem okolju.

* * *

Ko je aprila 1931 razglašena Druga španska republika, se pokazatelj nepismenosti gibljejo okrog 44 %. Vse od zadnjih desetletij 19. stoletja je Institución Libre de Enseñanza (Svobodna izobraževalna ustanova) omogočala smiselno vpeljavo »popotnih misij«, ki so zagotovile, da se na najodročnejših predelih ozemlja Španije posveti zadosti pozornosti izobraževanju in kulturi. Tisto, kar si je bil Francisco Giner de los Ríos že dolgo časa želel, se je končno uresničilo le mesec dni po razglasitvi republike. Maja 1931 je bil ustanovljen Patronat pedagoških misij pod okriljem Ministrstva za javno izobraževanje in umetnost, ki naj bi prvo

misijo izvedel decembra istega leta v kraju Ayllón v provinci Segovia. Pedagoške misije so imele zahteven cilj. Na prvem mestu naj bi širile splošno znanje – z ustanavljanjem knjižnic, s prirejanjem recitalov, predstavitev in predavanj, pa tudi s postavljanjem razstav ob pomoči Potujočega muzeja. Muzej sta tvorili dve zbirki s po štirinajst reprodukcij zgodovinskih slik iz Muzeja Prado. Avtorji El Greco, Vázquez, Ribera, Murillo in Goya, katerih reprodukcije so naredili Ramón Gaya, Eduardo Vicente in Juan Bonafé, so bili razstavljeni po občinah, šolah, trgovskih centrih, na tovornjakih in mulah so jih prevažali do najodročnejših koticov. Drugo delovno področje Misij je bilo širjenje pedagoške prenove, ki naj bi lokalnim učiteljem omogočila stalno sodelovanja z misijami. In končno, Misije so prirejale tudi »javna srečanja, kjer naj bi se potrdili principi demokratičnosti, ki so osnove modernih držav.«¹ Gledališka dejavnost Pedagoških misij je bila ena najproduktivnejših, v sodelovanju z njihovim gledališčem, ki ga je vodil Alejandro Casona, sta namreč leta 1932 Federico García Lorca in Eduardo Ugarte ustanovila univerzitetno gledališče *La Barraca*. Obema pobudama je skupen pedagoški cilj, kljub temu da je prva morala oblikovati lasten repertoar, namenjen nepisanim prebivalce podeželja, ki ni imel nikakršne scenske tradicije, medtem ko se je Lorca odločil nagovoriti publiko »s slamnato srajco, nasprotjem Hamleta, Ajshila, vsega veličastnega.«² Fašistična vstaja leta 1936 je onemogočila delo Pedagoških misij; toda vojno stanje, ki pa še zdaleč ni pomenilo izginotja prenosnih konstrukcij kot orodja za kulturno delovanje in politično subjektivizacijo, je povečalo njihovo prisotnost. Pojav je v teh okoliščinah dobil zlasti podobo vojne knjižnice, ki je morala, tudi na fronti, vzdrževati zaupanje v dostopu do kulture in informacij kot temeljnega kamna revolucionarnih idej. Fašistična vstaja leta 1936 je sklenila podvige Misij, vendar

je hkrati odprla možnost za novo obliko premičnih konstrukcij: vojna knjižnica. Prvi tovornjak-knjižnica je leta 1937 opremilo Društvo madridskih pisateljev. Istega leta je Oddelek za kulturo Generalitat de Catalunya ustanovil *Servei de Biblioteques al Front* (SBF) (Knjižnična služba na fronti), ki je to tematiko obravnaval strogo sistematično. SBF je predstavljal institucionalno »izmeno« v okviru pobude Društva katalonskih pisateljev, da bi vojakom na aragonski fronti omogočil izmenjavo knjig, kot je Juan Vicens, nekdanji knjižničar Pedagoških misij, to počel na več vojnih frontah. SBF je nastala ob pomoči dveh podcentral, ki sta z materialom oskrbovali poveljstva, bolnišnice in okope na frontah. Prva skrb SBF, ki je bila večja od pridobitve materiala in soočanja s problemi njegovega transporta, je bila vzpostavitev strogih protokolov za organizacijo službe in zasnova ustrezne prenosne opreme.

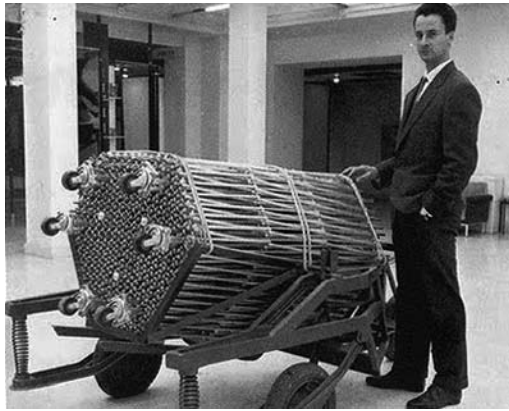
Z namenom primerne organizacije knjižnične službe na fronti so izdali natančna navodila, v katerih je bila, glede na njihovo destinacijo, opisana razlika med *Navadnimi knjižnicami* in *Potujočimi knjižnicami*. V vsakem primeru pa so oboje potrebovale ustrezno opremo, ki jo je bilo mogoče okreno in hitro preseliti, če so to zahtevale okoliščine. Da bi zadostili pričakovanjem v zvezi z mobilnostjo že v sami zasnovi, so imeli na razpolago odličen zgled v moderni arhitekturi, ki so ga pred vojno uporabljali pri raziskovanju mobilnih in prilagodljivih rešitev za počitniško infrastrukturo, kar bi bilo zdaj lahko v pomoč pri delu v vojnem stanju. Tako je SBF pod vodstvom arhitektov GATCPAC podprl posebno oblikovanje prenosne opreme za vojne knjižnice: knjigarna-knjižnica za bolnišnice; omara-pisalna miza za podpoveljstva in predal-knjižnica za posebne enote.³ Od vseh naštetih, brezhbno racionalnih rešitev je bil v najširši uporabi predalnik predalnik; nastalo je kar trideset enot.

Ameriške in angleške vojne knjižnice so tako zaslovene, da so postale najpomembnejša referenca za dejavnost SBF. Po njihovem zgledu so 1938. nameravali rešiti težavo s transportom knjig ob pomoči *Bibliobusa*, tovornjaka, ki je bil preurejen v knjižnico s tri tisoč knjigami. Tovornjak, ki je postal zgled aplikacije spontane miselnosti na infrastrukturo, je januarja 1939 po štirinajstih letih delovanja na območju Katalonije služil za prevoz uglednih intelektualcev v izgnanstvo.⁴

V najtemnejšem povojnem obdobju bi se bila le stežka izoblikovala kakršna koli pobuda, čeprav je

to nudilo vse pogoje za razvoj zasilne arhitekture. Da bi spet videli nove projekte, s katerimi bi se v Španiji razvejala genealogija prenosnih muzejev in ki so bili očitno povezani s tehnološkim optimizmom in razcvetom na Zahodu, smo morali počakati na leta ekonomskega strukturalizma. Ta zgodba je ponovno aktualna leta 1961, ko mladi Emilio Pérez Piñero zmaga na študentskem tekmovanju v Londonu v okviru Sedmega kongresa Mednarodne zveze arhitektov. Žirija, ki ji je predsedoval Buckminster Fuller, je bila očarana nad projektom zložljive makete Prenosnega gledališča, ki jo je zasnoval študent iz Murcije. Gre za zložljivo maketo iz butar. *Prenosno gledališče* sicer ni nič drugega kot maketa, toda Pérez Piñero je z njo začel uspešno kariero oblikovalca zložljivih konstrukcij. Njegov glavni dosežek je model, ki ga sestavljajo tri ali štiri palice, povezane z jedrom na sredini. Njegova prednost v primerjavi s tradicionalnimi vetrnicami je ta, da so butare bistveno lažje, zagotavljajo bistveno lažje razpiranje in so geometrično preproste za oblikovanje.⁵ Ob podpori teh rešitev je Pérez Piñero izvedel svoj prvi pomembnejši projekt, ko je oblikoval *Prenosni razstavní paviljon* (1964), ki ga je pri njem naročila Francova vlada, da bi v njem postavili razstavo *25 let miru*. Prenosna konstrukcija v rokah najmočnejše propagande. Po tej izkušnji je Pérez Piñero nadaljeval z izgradnjo razstavljenih gledališč s kupolami iz v mrežo vpetih palic; sestavil je odmevni *Cinerama* (1967), prav tako pa nosi zasluge za kupolo na Daljnjem muzeju v Figuerasu, potem ko mu ni uspelo skleniti dogovora z NASO glede proučevanja inštalacij za prezimovanje na površju Lune.

Istega leta, kot je umrl Emilio Pérez Piñero (1972), so v Pamploni priredili *Srečanja umetnosti*.⁶ Leta 1972 je javna predstavitev najradikalnejših umetniških projektov naletela na številne probleme na strani represivnega političnega sistema in notranjih sporov; toda prikazali so temeljno izhodišče za ponovno osvojitve javnega prostora kot bojnega polja. Tedaj niti neizkušnemu Juanu Manuelu Bonetu ne bi prišlo na misel reči, da je ulica »pot do razumevanja novih pobud kot novega vidika prenove govornice; je publika oziroma odnos publika-delo, ki določa ideološke konotacije umetnosti.«⁷ Toda *Srečanja* so prišli tudi do zelo nenavadnega pokritega prostora, ki je lahko sprejel najrazličnejše projekte: napihljive gumijaste konstrukcije, ki jih je zasnoval José Miguel de Prada Poole. Šlo je za deset polkrogel premera 25 metrov,



lahko tam. Toda – kaj pa če bi lahko dokazali, da je ta trditev napačna?¹⁰

Med nedavnejšimi projekti Prade Poole pa ostaja prostor za še en nenavaden predlog prenosnega muzeja: blazni projekt *The Gate*, namenjen Ellis Islandu v New Yorku. Gre za muzej, ki je narejen kot ogromna prosojna konstrukcija, nameščena na koncu koridorja nad reko, okoli nje pa si je arhitekt zamislil številne plavajoče kontejnerje, ki po svetu razširjajo aktivnosti muzeja in temu istočasno prinašajo vse mogoče predmete od blizu in daleč. Delo dodatno razširja že tako ogromno poglavje neizvedenih arhitektonskih projektov; vendar pa bi glede na nedavni spektakel izjemno zgovornih sanjarjenj o prenosnih muzejih, kot je denimo *Chanel Contemporary Art Containter*, gotovo lahko pomislili, da še lahko odpre obzorje za vso to radikalno domišljijo.

Med mladimi španskimi umetniki, ko so na *Srečanjih* v Pamploni predstavili svoja dela, sta bila Isidoro Valcárcel Medina in Antoni Muntadas. Oba bosta kmalu predstavila projekte, ki zaradi njunega talenta in same izvedbe pomenijo začetek naslednje epizode v prostorski genealogiji prenosnega muzeja. Prvi od njiju v tistem trenutku proučeval mestna premikanja in mestni prostor; raziskovalna pot, ki ga je v prihodnjih letih privedla do tako slavnih del, kot so *Hombres anuncio* (1976). Propagandni letak, s katerim je nameraval sodelovati pri projektu, popolnoma opisuje delo: »Ponujamo in predlagamo vam, da se pojavite na vaši najljubši ulici v Madridu in na ramenih nosite naš oglasni pano, na katerega pa boste prej vi sami napisali tisto, kar želite sporočiti.«¹¹ Šlo je pravzaprav za poziv k neposredni udeležbi ob pomoči prenosne table mer 40x80 cm, s katero bi prenašalec hodil po mestnem okolju. Umetnik sam je bil človek-reklama in je tako izkoristil priliko, da predstavi nov argument za nujnost poistovetenja umetnosti z življenjem; preprosta enačba, zaradi katere se je vsak napis na tabli spremenil v mobilno poezijo, ki je nato spremenila tablo v prenosni muzej.

V Pamploni je Antoni Muntadas tačas že delal na projektu uporabe avdiovizualnih naprav, vendar je šele 1974. te medije usmeril neposredno v javno sfero. Tedaj je nastal slavni *Cadaqués Canal Local*, televizijska veriga, ki je štiri leta delovala v prid skupnosti, da bi izpostavili in prediskutirali komunalne probleme. S tem predhodnikom – in še z njegovim neposrednim predhodnikom *Barcelona Districte I* (1976) – je leta 1977 interdisciplinarna

delovna skupina mladih Kataloncev oblikovala Video-Nou. Njihov cilj je bilo promovirati in razširjati uporabo videa kot sredstva socialne komunikacije in spodbude. Navdih so našli v Vertovi *Kinopravdi in v cinema vérité*, njihov namen pa je bil preseči mejo med proizvajalcem in porabnikom, pri čemer so si pomagali z zapisi o določenem kraju in z neposrednim sodelovanjem tamkajšnjih pomembnih oseb. S tem namenom so si najprej omislili osnovno prenosno video opremo (*portpak*, ki ga je 1968. naredil Sony), da so lahko odšli na kraj snemanja. S podporo Fundació Serveis de Cultura Popular so začeli ambiciozni *Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona* (1977), v okviru katerega velja poudariti *Intervenció video a Can Serra* (1978), periferno območje mesta, ki je bilo že tedaj izpostavljeno težavam zaradi urbanističnih špekulacij. V Can Serra so poleg dokumentiranja problema, pri čemer so dali besedo vsem igralcem, pri Video-Nou organizirali delavnice in debate, da bi posredovali znanje o uporabi avdiovizualnih pripomočkov, s čimer so ta nenavadni in preprosti prenosni muzej spremenili v učinkovit pedagoški pripomoček.

Člani Video-Nou so leta 1980 sestavljali *Servei de Video Comunitari* (SVC), dokumentarno osnovo in platformo za razširjanje svojih del, imeli pa so tudi *video-bus*, mobilno enoto, ki je nastala iz starega avtobusa¹² in je bila opremljena kot popoln snemalnik, montažni in ureadniški studio, s pomočjo katerega so lahko uporabniki upravljali celoten postopek obdelave lastnih dokumentarcev. Daleč od pomanjkanja in napačnih informacij, s katerimi so se morale spopadati republikanske misije, nam je čas, ki je pretekel do let tako imenovane »demokratske tranzicije«, omogočil vsaj to, da smo si zagotovili hitrejši dostop do prebivalstva. A kljub izboljšavam, na katere kaže projekt *To ni muzej*, ne gre razpravljati o tem, kako nujno je, da imamo danes te konstrukcije za ravno tako neprecenljive kot nekoč.

1 O programu delovanja Pedagoških misij si več preberite v *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2006; *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Sala Verónicas. Madrid-Murcia, 2003. Citat je iz dela C. Díaz Castañón. *Alejandro Casona*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1990.

2 Carlos Morla Lynch. *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928-1936*. Renacimiento. Sevilla, 2008. p.128. *Titeres de Cachiporra. Las Huellas de La Barraca*. SEACEX.Madrid, 2007.

- 3 Vicens Aullé. *El Servei de Biblioteques del Front, epopeia cultural del segle XX*. ITEM. Šte 44. Barcelona, 2006. še posebej strani 79-81. Slike je objavila *La Vanguardia* 27. februarja 1938. O aplikaciji arhitekturnih raziskav o prilagodljivi počitniški infrastrukturi – spomnimo tudi, da je GATPAC zasnoval slovit *Zložljivo počitniško hišico* za Mesto oddiha in počitka (1931), katere uporabo so razširili še na druge programe – na vojni in povojni kontekst, piše *L'Architecture d'Aujourd'hui. Solutions d'urgence*. Št. 3-4. Pariz, 1945.
- 4 Po pričevanju Miquela Josepha Mayola (*El Bibliobus de la llibertat*. Símbol Editors. Barcelona, 2008) sta z Bibliobusom mejo prečkala Pompeu Fabra in Mercè Rodoreda.
- 5 J. P. Valcárcel. *La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero*. Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Št. 16. 1992. Gl. tudi J.Calvo López / J.P.Sanz Alarcón. *Arquitectura plegable para una década prodigiosa*. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años setenta. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. Št.17. 2011. Str. 114-127.
- 6 Gl. *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS. Madrid, 2009.
- 7 J.M.Bonet. *La calle como lugar para la creación artística*. Dnevnik »Navarra«, 28. junij 1972.
- 8 J.M.Prada Poole. *Arquitectura radical*. Predavanje v okviru *DHUB. Little Talks*. Barcelona, 10. novembra 2010 (www.pradapoole.com). Na tem predavanju je arhitekt opredelil konstrukcije iz Pamplone kot »območje poti, ki ne vodijo nikamor«.
- 9 Gl. José Miguel Prada Poole. *Atlántida / Instant City*. Roulotte:03. (2007). Str. 16-31.
- 10 J. M. Prada Poole. *La arquitectura perecedera de las pompas de jabón* (1968) (www.pradapoole.com).
- 11 Objavljeno v *Ir i venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Diputación de Granada. Barcelona, 2002. Str. 149.
- 12 Gl. *Video-Nou / Servei de Video Comunitari*. V *Desacuerdos 3. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. UNIA / MACBA / Arteleku / Diputación de Granada. Barcelona, 2005. Str. 166 in 171.

- 01 GaleríaCallejera (Poulična galerija)**
Pablo Rojas Schwartz / New York, Anchorage (Aljaska), Vancouver, Portland, Calgary/Banff (Alberta), Chicago, Austin, Tempe, San Francisco, Los Angeles, Mexicali, Lagos de Moreno (Jalisco), Tocuła (Mehika), Ciudad de México, Puebla, Mérida (Jukatan), Ciudad Guatemala, San Salvador, Tegucigalpa, San José, Panama, Maracaibo, Caracas, Bogota, Quito, Lima, Asunción, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Ushuaia, Sao Paulo 2004-2011 / www.galeriacallejera.cl
- 02 Tricikel**
Domènec / Manresa, Španija 2009-2010 / www.domenec.net
- 03 Poulični muzej**
Colectivo Cambalache / Bogotá, Kolumbija 1998 / <http://museodelacalle.tripod.com>
- 04 Premična okrogla miza**
Adriana García Galán / Beirut, Libanon / 2005 / <http://nomargen.free.fr>
- 05 CPAC (Centro Portátil de Arte Contemporáneo) Prenosni center za sodobno umetnost**
Antimuzej / Ciudad de México, Mehika 2009-2011 / www.antimuseo.org
- 06 Muzej obrambe v Madridu**
Tom Lavín / Madrid, Španija 2007 / www.antimuseo.org
- 07 Potujoča fanzinoteka**
Lluc Mayol, Matias Rossi, Ricardo Duque / Barcelona, Španija / 2005-2011 / www.fanzinoteca.net
- 08 Burn Station**
Platoniq / Ciudad de México, Bogota, Madrid, Berlin, Pariz, Marsej, Firence, Bruselj, Lima, Amsterdam, Rotterdam, Strasburg, Cambridge, Šanghai / 2004-2011 / www.platoniq.net / www.burnstation.net
- 09 The Floating Museum (Plavajoči muzej)**
Floating Lab Collective / Washington DC, ZDA / 2009-2011 / www.floatinglabcollective.org
- 10 UMPA Unitat Mòbil de Prèstecs d'Art (Enota za premično umetnost na pòsodo)**
Cristian Añó in David Armengol / Barcelona, Španija / 2004
- 11 Spacebuster**
Raumlabor / New York, ZDA / 2009 / www.raumlabor.net
- 12 Kitchen Monument**
Raumlabor / Duisburg, Mülheim, Hamburg, Varšava, Giesen, Berlin, Hannover, Liverpool / 2006-2011 / www.kuechenmonument.de / www.raumlabor.net

- 13 Mobile Stealth Unit 002**
Beth Coleman in Howard Goldkrand / New York, ZDA / 1999 / www.soundlab.org
- 14 Centers of the USA**
The Center for Land Use Interpretation / Kalifornija, EUA / 2010 / www.clui.org
- 15 S.P.O.T. (Javna služba za optimizacijo odpadkov)**
"Mejkaj" si življenje / Vic, Španija / 2011 / www.makeatuvidea.net
- 16 We Can Xalant**
a77, Pau Faus / Mataró, Španija / 2009 / <http://wecanxalant.blogspot.com/>
- 17 Camping, caravaning, architecturing**
Miquel Ollé in Sofia Mataix / Barcelona, Španija / 2011
- 18 Počitniška prikolica Natura**
Núria Güell / Vidreres, Španija / 2006 / www.nuriaguell.net
- 19 Počitniška prikolica Puck Cinema**
Toni Tomàs in Carles Porta / Bellpuig, Španija / 2009-2011 / www.puckcinema.com
- 20 RallyConurbano**
RallyConurbano / Veljiki Buenos Aires, Argentina / 2004-2009 / <http://rallyconurbano.com.ar/>
- 21 Le CNA Dans les villages**
Cinéma Numérique Ambulant (CNA) / Benin, Burkina Faso, Mali, Niger in Francija / 2004- 2007 / www.c-n-a.org
- 22 Fala dos confins**
Virginia de Medeiros / São Paulo, Brazilija / 2010 / www.faladosconfins.com.br
- 23 Fiteiro Cultural (Kulturni "fiteiro"/kiosk)**
Fabiana de Barros / João Pessoa, Brazilija / 1998-2011 / www.fiteirocultural.org
- 24 La Maquila Región 4**
Amor Muñoz / Mexico City, Oaxaca, Tijuana, Mehika / 2010-2012 / www.amormunoz.net
- 25 Knjižnica Nezahualcoyótl**
Diego Pérez / Ciudad de México, Mehika / 2006 / www.diegoperez.org
- 26 M.E.T. (Modular Engagement Transporter)**
Floating Lab Collective / Washington DC, ZDA / 2010-2011 / www.floatinglabcollective.org

- 27 Premična tiskarna**
Nuria Montiel / Ciudad de México, Mehika / 2010-2011
- 28 Wikitankers**
Kartografija in kolektivne konstrukcije v družbenem prostoru. Delavnica Ustvarjalne strategije in kolektivna arhitektura. Straddle3 / Todo por la Praxis / Vic, Španija / 2011 / www.acvic.org
- 29 Open-roulotte radio**
LaFundició / Ripollet, Španija / 2008-2011 / <http://open-roulotte.pbworks.com>
- 30 Potujoči muzej**
Theo Craveiro / São Paulo, Brazilija / 2010 / theocraveirotrabalhos.tumblr.com
- 31 Temescal Seed Swap**
Marksearch / Oakland, ZDA / 2005-2011 / www.marksearch.org
- 32 Nomadski kulturni center**
a77 / Buenos Aires, Argentina / 2011 / www.centroculturalnomade.blogspot.com
- 33 Vseameriška šola anksioznosti**
Pablo Helguera / Mehika / 2003-2011 / www.panamericanismo.org
- 34 Serenada v ruševinah**
Kabaret Machine / Cali, Kolumbija / 2011
- 35 Canómada**
Colectivo Descarrilados / Cali, Kolumbija / 2008-2009 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>
- 36 Vlak ozdravljenih**
Colectivo Descarrilados / Havana, Kuba / 2005 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>
- 37 Cronivichana**
Colectivo Descarrilados / Cali, Kolumbija / 2010 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>
- 38 S.E.F.T.-1 Železniška raziskovalna sonda s posadko**
Iván Puig in Andrés Padilla / Mehika / 2010 / www.seft1.net
- 39 L'Arxivador**
Anna Recasens / Barcelona, Španija / 2008-2011 / www.interraincognita.org
- 40 Kunst Station Triemli**
Public Works / Zürich, Švica / 2010-2011 / www.publicworksgroup.net

- 41 Unofficial Tourism**
Iñiqui Larrimbe / Madrid, Španija / 2009-2010 / <http://web.jet.es/larry/>
- 42 CX Simulator**
Felix Mathias Ott / Mataró, Španija / Neizveden projekt / www.felixmathiasott.com
- 43 Trailer Talk**
Sabrina Artel / New York, ZDA / 2004-2011 / www.trailertalk.net
- 44 The Orbit**
Raumlabor / Freiburg, Nemčija / 2006-2011 / www.raumlabor.net
- 45 »Kdo je tam?« Call free: Mobilni klicni center**
Josep-Maria Martín / Barcelona, Španija / 2003 / www.josep-mariamartin.org
- 46 Carrinho multimedia (Multimedijski voziček)**
Ana Dumas / Salvador de Bahía, Brazilija / 2009 / www.carrinhomultimedia.com
- 47 BASEmóvel ou Conversa como lugar**
Vitor Cesar / Fortaleza, Brazilija / 2002-2008 / www.vitorcesar.org
- 48 Folk Float**
Public Works / Egremont, Združeno kraljestvo / 2007 / www.publicworksgroup.net
- 49 Espais, trànsits i dispositius mòbils**
Raumlabor / Dimas Enrique Agudo, Melina Analyti, Flavia Aprilini, Maria Cedó, Alejandra Domínguez, Eider Eguren Golkouria, Jaime Esparza, Pedro Eurutia, Isabel Gill, Jo Graell, Esteve Holgado, Angel Illescas, Pablo Ángel Lugo, Juan Pablo Martínez, Carolina Maria Martins, Diana Padrón, Pablo La Parra, Annagiulia Parizzi, Dario Reina, Andrea Rodríguez, Giovanni Roncador, Irene Ruiz, Florian Schmidt, Elsa Serrano, Giorgia Sgarbossa, Verónica Toscano, Imma Vallmitjana, Norma Yhared / Barcelona, Španija / 2011 / www.raumlabor.net
- 50 Hanguendo – Časopis na nogah**
Raimond Chaves El Cerro, Naranjito, Portoriko; Berlin; Lima; Barrio Venecia de Bogotá, Kolumbija; San Juan de Puerto Rico; Modena; Terassa; Barcelona; Sevilja; Lleida / 2002-2006 / www.puiqui.com
- 51 WE Riders**
Marksearch / Oakland, ZDA / 2006 / www.marksearch.org



X
CX-R