

KOMPETENCE IN ODGOVORNOSTI ETNOGRAFSKIH MUZEJEV KOT GLOBALNIH AKTERJEV

Anette Rein

171

IZVLEČEK

Članek se začne z osrednjim vprašanjem razstavljanja etnografskih predmetov. Muzeji bodisi reducirajo predmete na umetnine v skladu z zahodnim konceptom bodisi prikazujejo njihov kontekst v skladu z analizo kustosov. Opis treh korakov muzealizacije pokaže, kako se vsak muzejski predmet drobi. Skozi zgodovino etnografskih muzejev in primere razstav članek opisuje, kako se je perspektiva "drugega" spremenila od relacijskega pristopa v pristop "Drugih". Besedilo konča s pozivom etnografskim muzejem, da sprejmejo svojo politično odgovornost.

Ključne besede: etnografski muzeji, zgodovina muzejev, različni koncepti razstavljanja etnografskih predmetov, "drugi" in "Drugih", relacijski pristop

ZBIRANJE IN RAZSTAVLJANJE

Maorska ogrinjala (*kakahu*), narejena iz sijočega novozelandskega lana, so ženske tradicionalno tkale z uporabo posebne tehnike, ki so ji rekli prstno tkanje (*whatu*).¹ Pri tkanju so morale upoštevati vrsto tabujev, med drugim niso smele jesti, piti ali delati med menstruacijo. Priprava lanenih vlaken in občutljivi postopek tkanja sta zahtevala popolno koncentracijo za uspešno delo.² Verjeli so, da tkana nit povezuje prednike z njihovimi potomci.³ Izdelava enega samega ogrinjala je trajala približno leto dni. Nekaterke tkalke so se na hrbtno stran ogrinjal "podpisale", vsaka s svojim drobnim vzorcem v rdeči barvi. Ta ogrinjala iz različne preje in z različnimi okraski so bila izjemni predmeti, ki so lastnikom pomenili več kot zgolj statusni simbol in prestižno



¹ Zahvaljujem se Lisi Renard, ki je 6. 5. 2012 v Muzeju Linden vodila zelo zanimivo delavnico o postopkih tkanja in o konceptu *mana* in ki je pregledala to besedilo. Kot strokovnjakinja za maorsko izročilo me je navdihnila, da razstavljen ogrinjala uporabim kot klasičen primer položaja, v katerem se kustosi znajdejo med tnalom in nakovalom, ker razstavlajo samo drobce etnografskih kontekstov.

² Odločila sem se za uporabo preteklika, ker v glavnem izhajam iz starega ogrinjala. Vendar me je Lisa Renard opozorila, da morajo ženske tudi danes pri tkanju upoštevati razne tabuje.

³ Heermann & Veys 2012: 78.

oblačilo. Niso bila namenjena le enemu lastniku, ampak so morala krožiti. Začasni nosilec ogrinjala – poglavar, pomemben mož ali pomembna ženska – je lahko prejel v njem zgoščeno *mana* (duhovno moč). Ko se je neko ogrinjalo po dolgem potovanju iz rok v roke vrnilo k prvemu lastniku (kar se je zgodilo samo v zelo redkih primerih), je to pomenilo največjo količino *mane* ali duhovne moči, ki jo je lastnik lahko prejel.

172

Vendar *mana* kot duhovna moč ni bila pripisana zgolj ogrinjalu kot dragocenemu materialnemu predmetu. Njen koncept je treba razumeti kot zapleten sistem med seboj usklajenih elementov, ki je pogojeval njeno prisotnost. Samo ogrinjalo je bilo predmet velike moči, a da se je za njenega lastnika aktivirala *mana*, ga je moral nositi in moralo je biti povezano npr. s pokrajino, s predniki, s plemenom, z jezikom (*te reo*), z drugimi *taongi* (zakladi prednikov, ki so jih nosili pomembni predstavniki plemena), z *mokojem* (tatujem) in z osebnostjo lastnika, ki je moral takrat, ko ga je nosil, izkazovati poseben odnos do ogrinjala.



Slika 1: Dve maorski ogrinjali, levo: *tukakumai*, izdelovalka in lastnica Kohai Grace, 2010; desno: *kaitaka* s *taniko* robom, 19. stol.; Muzej Linden, Stuttgart. (foto: Anette Rein, 2012)⁴

Na razstavi *Maori – prvi prebivalci Nove Zelandije*⁵ (1. 4.–14. 10. 2012) je Muzej Linden v Stuttgartu predstavil vrsto zgodovinskih ogrinjajl v ločenih vitrinah. Z vidika Maorov ima vsako ogrinjalo zaradi posebne tehnike tkanja svojo lastno duhovno moč. Zaradi tega je za njihovo predstavitev v muzeju potreben poseben pristop in običajno se zahteva, da se prikaz čim bolj približa videzu ogrinjala pri noši. Rezultat lahko vidimo na sliki 1, tj. ogrinjalo na desni strani, ki je ovito okrog stojala v obliki človeškega telesa.⁶ Sodobna umetnica Kohai Grace, ustvarjalka drugega ogrinjala, ki ga vidimo v sredini, se je strinjala s tem, da njen izdelek prosto visi.

⁴ Zahvaljujem se Inès de Castro za dovoljenje za objavo te slike.

⁵ Prevedla avtorica.

⁶ Ingrid Heermann v elektronskem sporočilu 10. 5. 2012: "... večina drugih je želela (ali je vztrajala) pri predstavitvi s poudarkom na običajih nošenja, da bi tako ohranili "glas" tkalskega dela. Ko pripravljamo predmete za razstavne vitrine, imajo konservatorji glavno besedo. Če menijo, da bi obešenje lahko poškodovalo ogrinjala, potem ni druge rešitve, kot da jih položimo – čeprav je to v popolnem nasprotju z maorskimi koncepti" (Renard 2012, ustni komentar).

V zvezi s konceptom *mane* in z verovanjem v duhovno moč vsakega ogrinjala izdelanega s prstno tehniko se zdi, da je vitrina zelo skromno okrašena in da ne posreduje živahnega maorskega duhovnega izročila. Kompleksna zgodba je zreducirana na nepremičen položaj in predmeti so predstavljeni “zastekljeni [...], da si jih ogledujemo, jih občudujemo in razumemo zgolj v razmerju do njih samih”⁷ ter v razmerju do življenjske zgodbe tistega, ki jih občuduje. Ta pristop sledi zahodnemu konceptu umetnosti in posreduje estetsko kakovost predmetov. V besedilu (“Družbeni položaj”) v vitrini in v razstavnem katalogu ni omenjen ne postopek krašenja, ne dialog med kustosi in Maori, ne redukcija ali drobitev na posamezne materialne ali tehnične vidike razstavljenih predmetov. Čeprav so si kustosi dopisovali s predstavniki Maorov, so razstavljena ogrinjala “doživljala” postopke “muzealizacije”, ki jo bom opisala v nadaljevanju.

STOPNJE MUZEALIZACIJE⁸

Po Barbari Kirshenblatt-Gimblett⁹ gre pri vseh etnografskih predmetih za “umetnost izreza, ločitve, za umetnost fragmentov. Kje se začne predmet in kje se konča? [...] Ali naj skodelico (iz zbirke) razstavljamo skupaj s krožničkom, čajem, smetano in sladkorjem, z žličko, prtičkom in serveto, z mizo, stolom in preprogo? Kje naj bi se ustavili? Kje narediti rez?”. Raje kot o etnografskih predmetih govori o etnografskih *fragmentih*, ki so jih etnografi na terenu ustvarili po lastnem izboru; izdelke so razdelili, ločili in odnesli, zato da so postali del muzejske zbirke. Po Anji Laukötter poteka muzealizacija predmetov v treh korakih.¹⁰ V prenesem pomenu ustrezajo klasičnemu modelu liminalnosti v obredih, ki jo po Arnoldu van Gennepu¹¹ lahko povzamemo takole: odstranitev – ponovna ustvaritev – reintegracija.¹²

Prvi korak: ko predmete odstranimo iz njihovega izvirnega konteksta, so oropani svoje funkcije – odstranjeni so iz časa in prostora, zato da jih lahko v še nečistem stanju izvozimo za nadaljnjo obdelavo.

Drugi korak: semantična sprememba predmetov poteka po predpisani poti skozi različne oddelke muzeja: to so postopki zaplinjenja, inventarizacije, konserviranja, restavriranja in opredelitve. Vključimo jih v muzejski sistem pravil in predpisov v delavnicah, ki so daleč od oči javnosti. Iztrgani iz avtentičnega simboličnega konteksta se predmeti razvrščajo po načelu snovnosti, avtentičnosti, analogije, vzročnosti ali funkcionalnosti in jih pripišemo neki kulturi, tj. jih ponovno ustvarimo.

⁷ Macdonald 1999: 2.

⁸ Rein 2011b.

⁹ Kirshenblatt-Gimblett 1990: 388.

¹⁰ Laukötter 2010: 120.

¹¹ 1909 je Van Gennep kot prvi opisal postopke obreda prehoda. Na razstavi *Potovati in odkrivati. Iz Sepika na Majno* (27. 10. 2007–30. 8. 2009) so predstavili različne stopnje muzealizacije in jih razložili v spremni knjigi razstave (gl. Raabe 2008).

¹² Zahvaljujem se dr. Matthiasu Jennyju, direktorju Palmengartena v Frankfurtu na Majni, za informacijo, da trije koraki muzealizacije ne veljajo samo za predmete, ampak tudi za rastline. Razporeditve rastlin na javnih razstavah ne smemo izenačiti z naravo, ker gre prej za zahodno predstavo o naravi. Razporeditev sklopov in zbirk je tudi odgovornost kustosov. V nemščini temu pravimo *raus-rüber-rein* (ven-čez-noter).

V tem drugem koraku se prednostna pravica interpretacije opredeli po končani fizični prisvojitvi. Predmeti pridobivajo znanstveno legitimitnost in jih pogosto razglašamo za izjemne. Posebno izbrani predmeti dobijo to oznako kakovosti, ko jih za javnost označimo kot vrhunske eksponate ali mojstrovine.¹³ Predmet, ki je “posvečen” na ta način, predstavlja celotno kulturo, ker etnografski muzeji nikoli ne prikazujejo ljudi samih, ampak samo njihove oblike umetniškega izražanja.¹⁴

Tretji in zadnji korak muzealizacije je razstavljanje predmeta. Posamezni pogledi obiskovalcev predmetom podarijo ekskluzivno avro in jih tako spremenijo v muzejske predmete.¹⁵ Zdaj tudi javnost dojema njihov novi status in tako so reintegrirani.

174

“Za muzejski kontekst en sam predmet ni bil dovolj. Zahteval je [...] razstavljeno zbirko, ki bi lahko izpolnila ustvarjena pričakovanja.”¹⁶ Samo s pomočjo razstavljenih predmetov, z ogromno količino predmetov, so etnografski muzeji javnosti lahko prepričljivo dokazali svojo strokovnost pri zbiranju znanja in interpretacij o svetu sredi očitnega kaosa kulturne raznolikosti. Končna odločitev o tem, kaj se na neki razstavi pokaže in na kakšen način, je domena kustosa – uveljavljenega znanstvenega strokovnjaka.¹⁷

Za boljše razumevanje spreminjajočih se paradigem o zbiranju in razstavljanju etnografskih predmetov pogledjmo na kratko zgodovino muzejev.

ZAČETKI ETNOGRAFSKIH MUZEJEV

V 16. in 17. stoletju je v Evropi zbiranje postalo strast vladarjev, plemičev, cerkve in pozneje tudi akademikov. Naravoslovne znanosti se še niso razvile in po vsem svetu so ljudje zbirali vznemirljive in eksotične stvari za svoje zbirke čudes.¹⁸ Te zbirke so bile namenjene dokazovanju, da so predmeti v njih primeri raznolikosti ustvarjalnosti. Kriterij za zbiranje predmetov sta bili nenavadnost in redkost. Etnografske predmete so imeli za enakovredne evropskim in vsi izdelki so bili predstavljeni glede na njihovo stvarno stanje in funkcijo. Ne izvor ne tradicionalni kontekst nista zanimala zbiralcev. Lastniki teh kabinetov čudes so drug drugega vabili na zasebne večerne sprejeme, na katerih so uživali v ogledovanju stvari, za katere sta bili značilni nenavadnost in “čudežna” narava. Čustvene reakcije obiskovalcev so segale od odpora do hrepenenja. Osebna nagnjenja lastnikov so narekovala način predstavitve predmetov. Zbirka predmetov je veljala kot simbol lastnikove moči, bogastva in znanja in hkrati kot predstavitev kozmosa. Možna razlaga za zbirateljsko strast in kopičenje artefaktov je v tem, da so se Evropejci počasi začinjali zavedati, da je na Evropo treba gledati in jo razumeti v širšem

¹³ Glej: *Being Object – Being Art. Meisterwerke aus den Sammlungen des Museums der Weltkulturen Frankfurt am Main*, <http://www.mdw-frankfurt.de/Deutsch/> (21. 3. 2010).

¹⁴ Köstering 2003: 17.

¹⁵ Laukötter 2010: 121.

¹⁶ Id.

¹⁷ Laukötter 2010: 122.

¹⁸ Kabineti čudes (Golding 2011: 38).

kontekstu. Posledica potovanja po vsem svetu je bila, da so bile vse dotedanje teorije za razumevanje sveta na preizkušnji.

Ob koncu 17. stoletja so se rodile naravoslovne vede in politika zbiranja se je spremenila. Velike odprave Jamesa Cooka v južna morja v 18. stoletju so na evropski trg prvič pripeljale velike količine etnografskih predmetov. Takrat so nastale specializirane politike zbiranja z novim načinom sistematizacije. Prejšnji univerzalizem je izginil in prišlo je do negotovosti glede načina kategorizacije etnografskih predmetov. Večina velikih narodnih in nekaj etnografskih muzejev je bila ustanovljena v 19. stoletju. Postopoma so te zbirke postale dostopne zainteresirani javnosti: meščanstvu, delavcem, ženskam in otrokom. V primerjavi s prejšnjo prakso ekskluzivnih dogodkov za izbrano publiko se je začel proces demokratizacije znanja. Po zaprtju kabinetov čudes in prenosu njihovih zbirk v nove muzeje (naravoslovne ali zgodovinske) so na staroselska ljudstva institucionalno gledali kot na del narave, primerljiv s floro in favno. "Izbor pojma 'etnografski' (predmet)¹⁹ je temeljil na domnevi, da razlike znotraj človeštva niso samo fizične, kot so prikazale antropološke zbirke, ampak tudi kulturne, in da je fizično tesno povezano s kulturnim."²⁰

Etnografske predmete so tedaj organizirali v skladu z naravoslovnim sistemom: razvrščali so jih glede na geografski izvor in podobnost oblik in jih klasificirali v skladu z zamišljeno stopnjo civilizacije. Pojavila so se vprašanja, v kolikšni meri ti predmeti predstavljajo izvorni staroselski svet oz. dno piramide človekovega razvoja, ki je svoj vrh dosegel z belim anglosaškim moškim. Poleg tega so kolonialne razstave, iz katerih so izviral mnogi etnografski muzeji, ponujale panoramo moči, ki je ponazorila imperialno hierarhijo.²¹ Označevanje eksponatov v muzejih je že vnaprej določilo prevlado belega človeka in njegovih kulturnih in industrijskih dosežkov. Tako so ogromne količine predmetov prišle v muzejske zbirke brez vsakršnega celovitega koncepta. V najboljšem primeru so muzeji pridobili in predstavili kontekstualno védenje o izvoru predmetov: čas, kraj in etnično skupino. Kot je pokazala Nélia Dias, so etnografski muzeji v Franciji v 19. stoletju, zamišljeni kot demokratični prostori v službi javnosti, hoteli zagotoviti prostore za vizualizacijo človekovih razlik, zlasti rasnih in kulturnih. "Še več, etnografski muzeji so skušali prikazati napredek človeštva tako, da so napredek povezovali z raso."²² Po Andrewu Zimmermannu "Berlinski muzej ni bil samo prostor, v katerem so hranili antropološke predmete, ki so bili že opredeljeni kot ne-umetnost; muzej je bil sredstvo, ki jih je določilo kot ne-umetnost in jih tako v glavnem pretvorilo v predmete naravoslovja. Pretvorba je potekala predvsem s pomočjo steklenih in železnih omar, namensko narejenih za muzej (znane kot "berlinske železne omare")²³ in ki so ustvarjale muzejski prikaz nove vrste. V teh omarah je dnevna svetloba osvetljevala množico predmetov in njihovo razporeditev

¹⁹ Namesto da bi predmetu rekli "umetnina".

²⁰ Dias 2006: 175.

²¹ Nederveen Pietersee 2005: 164.

²² Dias 2006: 175. Glej tudi Macdonald 1999: 12.

²³ Zimmermann 2006: 287.

v vzporednih vrstah v velikih dvoranah, kar je obiskovalcem omogočalo, da so “si hkrati ogledali vsebino številnih omar”. Skoraj iz vsakega položaja je obiskovalčev pogled zaobjel vrsto omar, kar je ustvarilo tako imenovani “popoln vtis” (*Total-Eindruck*) izdelkov”.²⁴

176

Odnos zbiralcev v tem obdobju do tistih, katerim so predmete vzeli, lahko ponazorimo z načinom, kako so po vsem svetu trgovali s človeškimi ostanki. Teh niso obravnavali, kot da pripadajo ljudem, ampak prej kot predmete, ki služijo znanstvenemu cilju pridobivanja znanja o človeških rasah. Posameznikovo osebnost in spoštovanje “drugega” so popolnoma spregledali. Zbiralci so podatke o predmetih zbirali samo s pogovori s poglavarji (ali z njihovimi prevajalci) o specifičnih zadevah. Njihovo geslo je bilo “eno pleme – en poglavar – en glas”. Pogovorov z ljudmi različnih generacij ali o splošnih vprašanih skorajda ni bilo. Predmeti so bili razstavljeni v geografskih ali tehnoloških vrstah, ki so bolj kot njihovo estetsko dimenzijo poudarjale “znanstveno” dimenzijo.²⁵ Opredeljevanje predmetov kot artefaktov, primerkov in dokumentov (ne kot umetnosti) je bila ključna strategija za utrjevanje statusa antropologije kot znanstvene discipline, ki proučuje razlike med tako imenovanimi naravnimi in kulturnimi ljudstvi.²⁶ V berlinskih železnih omarah so bili etnografski predmeti predstavljeni tako, kot da v njih ni ne umetnosti, ne kulture, ne zgodovine.²⁷

RAZSTAVE DRUGEGA/DRUGIH V 20. STOLETJU

Vse do 30-ih let prejšnjega stoletja so številne razstave v Evropi in ZDA vključevale prekomorske ljudi, ki so jih uvozili predvsem za prikaze pod naslovom *Divja ljudstva, divje živali*. Bili so na ogled predvsem v živalskih vrtovih in na svetovnih razstavah. Po Kirshenblatt-Gimblettovi²⁸ so muzejske ustanove prevzele novo vlogo s ponudbo dogodkov, ki so prej sodili v gledališča. To je bilo “zelo ustrezno v Angliji in ZDA v devetnajstem stoletju, ker so bile predstave, ki bi bile sporne za konservativne protestante, če bi jih imeli v gledališču, sprejemljive kot muzejske predstavitve. [...] Sprememba okvirja dogodkov v službi narave, znanosti in izobraževanja jih je naredila spodobne ...”. V tistem času je svet muzejev želel predstaviti premoč kolonialnih držav nad kolonijami. Velik korak naprej pri spreminjanju diskriminatornih pogledov na “drugega” je bila popolna ločitev predmetov od evlucijskega sistema in uveljavljanje novega pristopa k ocenjevanju predmetov na temelju kulturnih kriterijev. Diorame so dosegle svoj vrhunec po siceršnji uvedbi v 19. stoletju. Muzeji so začeli rekonstruirati prizore, ki so ponujali vpogled v kulturno ozadje, npr. prizore iz vsakdanjega in verskega življenja. Premik od prikazovanja razstav o kulturnih razlikah (npr. v Trocadéru v Parizu 1878) proti kulturni enakopravnosti se

²⁴ Id.

²⁵ Kirshenblatt-Gimblett 2006: 362.

²⁶ Kirshenblatt-Gimblett 2006: 362.

²⁷ Zimmermann 2006: 296.

²⁸ Kirshenblatt-Gimblett 1990: 397 ff.

je v Franciji začel z novim konceptom Muzeja človeka (*Musée de L'Homme*) 1937. Po Diasovi je treba na muzejski poudarek na enakovrednost gledati z dveh vidikov: priznavanje kulturne raznolikosti in njene kompleksnosti v duhu relativizma in zavračanje človeške hierarhije. Odločno so zavrgli evolucionizem kot teoretični okvir.²⁹ "S poudarjanjem rasne in kulturne enakopravnosti je Muzej človeka priznal možnost alternativnih družbenih in kulturnih oblik. Ustanova se ni ukvarjala z vprašanjem umetniške manifestacije, občutljivega področja, ki bi lahko postavilo pod vprašaj njeno relativistično sporočilo kot tudi status francoske (in zahodne) umetnosti [...]; priznanje raznolikosti kultur in njihove enakovrednosti ni nujno pomenilo, da so bili pripravljene priznati tudi njihovo umetniško enakovrednost."³⁰

Od 70-ih let prejšnjega stoletja naprej in zahvaljujoč zahtevam nove muzeologije se je zaradi aktivnega sodelovanja ljudi iz izvornih držav pri interpretaciji sveta razgradila ekskluzivna vloga strokovnosti zahodnih kustosov pri obravnavanju sveta. To je bil začetek še vedno trajajočega procesa dekonstrukcije strokovnega znanja in vloge kustosa v primerjavi z znanjem laikov. Od takrat naprej so muzeji z novimi izobraževalnimi programi in novimi političnimi izzivi vlagali veliko več truda v upoštevanje in vključevanje pričakovani javnosti. Obiskovalci so hoteli zvedeti več o ljudeh iz drugih držav: kako živijo, kaj delajo, njihova razmišljanja in poglede na življenje. Nove tehnične medije, npr. fotografijo in video, so vključili v muzejske razstave. V 80-ih letih prejšnjega stoletja so se začele akademske razprave o razmerju med "avro" predmeta in uporabo tehnične opreme.

Na etnografske razstave, ki so skušale zadovoljiti tem potrebam, so vabili ljudi iz tujine, da so pripovedovali o svojem načinu življenja, na primer v Muzeju svetovnih kultur v Frankfurtu na Majni leta 2002.³¹ Razstava *Indijanski časi. Vesti iz rdeče Amerike* je imela dva gostujoča kustosa: Christiana Feesta iz Goethejeve univerze v Frankfurtu na Majni in Fosterja Kalamo iz rezervata Warm Springs v Oregonu. Tudi na razstavi *Ma Lakota! Indijansko otroštvo v Severni Ameriki* leta 2006 v muzejskem Interkulturnem ateljeju (IKAT) je sodeloval gostujoči kustos Arthur Amiotte iz muzeja Akta-Lakota.³²

Kljub tem poskusom prikazovanja kulturnih pomenov predmetnih zbirk je rekonstruirani "staroselski vidik" ostal podrejen prevladujoči zahodni perspektivi. Vse do današnjih dni so glasovi drugega/drugih izključeni iz večine muzejskih prezentacij. Čeprav je bilo že veliko dolgih debat o tem zapletenem vprašanju, mnogi muzeji še vedno nimajo ključnih konceptov za zbiranje in dokumentiranje za delo z velikanskimi, neznanimi zbirkami. Muzejski predmeti so bili predstavljeni po evropocentričnih vrednostnih merilih na tri glavne načine: eksotizacija (poudarjanje razlik = in situ z rekonstruiranimi habitati), asimilacija

²⁹ Dias 2006: 181.

³⁰ Dias 2006: 179 f.

³¹ Rein 2009/10.

³² Razstava *Ma Lakota! Indijansko otroštvo v Severni Ameriki* je bila na ogled od 13. 2. do 27. 8. 2006. www.frankfurt-live.com (20.02.2006); razstavniki katalog.

(poudarjanje podobnosti = umetnostne razstave) in enciklopedične razstave, ki so sledile mešanim strategijam.³³

178

Klasična etnografska razstava odseva tradicionalni zahodni znanstveni način sistematičnega urejanja sveta s predmeti in muzejsko govorico in z jasnimi mejami med življenjskimi prostori plemenskih družb. V teh predstavitev ne bomo našli pogovorov z ljudmi o njihovem kulturnem okolju ali o tem, kako organizirajo svoj način življenja. Ničesar tudi ne posredujejo o tem, kaj si izvorne skupnosti mislijo o uporabi predmetov svojih prednikov na muzejski razstavi.³⁴ Drug način predstavitve etnografskih artefaktov še vedno temelji na geografskem izvoru, a se lahko predstavijo vseobsežne kategorije, npr. "svet žensk" ali "svet moških". V teh primerih razstave prikazujejo tipične predmete in njihovo različno uporabo pri obeh spolih. Plemenske meje niso več tako pomembne. Glede na izbrane teme uporabljajo primerne izdelke različnih plemen za ponazoritev spolnih vlog v družbi.³⁵ V skladu s tem funkcionalističnim pristopom, ki je v muzejski praksi postal moden od 50-ih let prejšnjega stoletja, so predmeti predstavljeni kot del holističnega kulturnega koncepta. Interpretirajo jih kot otipljive ilustracije abstraktnega, nematerialnega in spoznavnih korelacij, ki predstavljajo družbeno organizacijo in ki so v rabi tudi pri opravljanju verskih obredov. Pri tem pristopu "staroselski avtentični vidik" ni simuliran, ampak razlagajo in interpretirajo kulturni kontekst predmetov, npr. v besedilih in prezentacijah.³⁶

Asimilacijski koncept predstavlja etnografske predmete kot "čiste" umetniške predmete v skladu s formalnim estetskim vidikom – ki obravnava prejšnje "etnografske predmete" enako kot zahodne "umetniške predmete". Skovala sem pojem "art-party" (stranka umetnosti) kot oznako za vplivno skupino kustosov. Ta skupina zagovarja visoko estetsko in tehnično kakovost izdelkov, ki so jih naredile plemenske družbe. Izdelke so reklasificirali in jih prikazujejo na enak način, kot se zahodna umetnost običajno prikazuje v umetniških muzejih in galerijah. Na teh razstavah je v središču predmet in njegova kompozicija skupaj z umetnikom ("kultura", iz katere izhaja, je postala manj zanimiva).³⁷ Te na novo opredeljene umetnine so zaradi estetskega opazovanja predstavljene ločeno, povsem iztrgane iz svojega kulturnega konteksta in brez vsakršne omembe izvorne uporabe. Ker ni nobenega konteksta, obiskovalci reinterpretirajo predmete na osnovi lastnih izkušenj in vedenja.

Znotraj teh različnih pristopov sedanja koncept Muzeja svetovnih kultur³⁸ v Frankfurtu na Majni uporablja metodo, ki jo lahko povezujemo z umetniki, ki so ustvarjali v zgodnjem 20. stoletju, npr. Pablo Picasso in Emil Nolde. Po mnenju

³³ Neverdeen Pieterse 2005: 164 f. Dias 2006: 182.

³⁴ Za podrobnejši opis razstave v Dresdnu glej Rein 2010.

³⁵ Glej Rein 2009/10 in Raabe 2008.

³⁶ Förster 1999: 40 f.

³⁷ Förster 1999: 41. Za bolj poglobljeno obravnavo glej Kirshenblatt-Gimblett 2006.

³⁸ 2001 je muzej spremenil svoje ime iz Etnografskega muzeja v Muzej svetovnih kultur. Od takrat so mestni svetniki zavrnili vse predloge za ponovno spremembo imena. (<http://www.stvv-frankfurt.de/parlis2/parlis.php>; (10. 3. 2012).

Andrewa Zimmermana “so umetniki v Nemčiji in Franciji odkrivali predmete zbrane v etnografskih muzejih kot vir navdiha za lastne slike”.³⁹ Tovrstno uporabo etnografskih predmetov na splošno predstavljajo kot pomemben korak v zgodovini umetniškega modernizma. V Frankfurtu na Majni je sedem neposredno povabljenih sodobnih umetnikov⁴⁰ iz etnografskih zbirk s skupaj okrog 65.000 predmeti izbralo tiste, ki so jih navdihnili k ustvarjanju lastne umetnine. Razstava *Predmetni atlas. Terensko delo v muzeju*⁴¹ predstavlja te stvaritve (v obliki slik, filmov, besedil ali predmetov) skupaj z njihovimi etnografskimi muzami, kot je razvidno s slike spodaj.⁴²



179

Slika 2: Inter alia, umetnik Simon Popper je takole komentiral svoje delo v muzeju: “Muzej je tudi nekakšna samopostrežna trgovina. Trgujejo z mlekom in jajci in tu so predmeti iz različnih koncev sveta, ki so lahko različno stari in imajo različne cene. Nekateri so luksuzni, drugi so poceni. Enako je, kot če greš v trgovino. Na ogled so novi izdelki in vsak ima dostop do njih. [...] Osredotočil sem se tudi na keramične lonce iz Peruja, na katerih lahko najdemo parne oblike in podobe. Oba predmeta sta darili. [...] Ta lonca Moche iz Peruja pokopljejo z mrtvimi. Oba (+ rezbarije Ibeji)⁴³ imata edinstveno lastnost, da spremljata posameznika v posmrtno življenje.”⁴⁴ (foto: Museum of World Cultures, 2012)

³⁹ Zimmermann 2006: 279.

⁴⁰ Helke in Thomas Bayerle, Marc Camille Chaimovicz, Sunah Choi, Antje Majewski, Otobong Nkanga in Simon Popper. Poleg del povabljenih umetnikov so bile na ogled tudi risbe in fotografije Alfa Bayerla (1982).

⁴¹ Od 25. 1. do 16. 9. 2012.

⁴² Pri izbranih etnografskih predmetih povezuje ne sme biti etnični izvor. Reducira se v glavnem na obliko in/ali funkcijo predmetov in na izvorno skupnost. Tu mislim na “Hummerville” (Past za bedaste avtomobile), ki jo je Tobias Bayerle naredil pod navdihom različnih ribjih pasti iz Indonezije in Papue Nove Gvineje. Bayerle je takole komentiral svoje delo: “Te ribje pasti so zelo domiselne. Pripeljale so me do nove stopnje zanimanja za avtoceste in upam, da s kančkom humorja: tisti veliki, široki ameriški hummerji, športno-terenska vozila, gromozanski bojni vozovi s pogonom na štiri kolesa, ki jih na videz uporabljajo samo zato, da se peljejo po mleko v trgovino. Všeč mi je, da beseda Hummer v nemščini pomeni jastoga – morsko delikateso, zato sem izdelal to past za bedaste avtomobile.” Razstavna knjižica, str. 14.

⁴³ Dodala avtorica.

⁴⁴ Citat iz razstavne knjižice, str. 29.

Ta koncept iz Frankfurta na Majni se zdi umetnostna razstava in hkrati soočanje muzeja z lastno preteklostjo⁴⁵ ali z lastnimi zbirkami. Umetniki so uporabili koncept antropološkega terenskega dela za preučevanje zgodovinskih predmetov z “drugimi” očmi in jih interpretirali v skladu z lastno domišljijo. A etnografskih podatkov v glavnem ni, opažanja socialnih antropologov ali zbiralcev so izključena in zgodovina izdelkov ostane skrita. Po Wolfgangu Leuschnerju in Mathiasu Brombergerju je bila produkcija sodobnih umetnikov subjektivno primerljiva z odzivi na Rorschachove madeže.⁴⁶ Kot lahko beremo v muzejskem katalogu, so “Ljudstva v svojih svetovih. Izredni eksponati iz Afrike, Azije, Oceanije in Amerike” predstavljena na 3600 kvadratnih metrih.⁴⁷ V tem prikazu je vsa geografska sistematizacija izključena na račun tematske, ki se redno spreminja z novim tematskim poudarkom. Za prvo obdobje so se odločili osredotočiti se na “tème, ki ganejo ljudi po vsem svetu, vendar jih muzej različno obravnava glede na regionalne in kulturne vplive. Primerjalni kulturni pristop poudarja kakovost in veljavnost vseh kultur, daje impulze za razmišljanje in spodbuja dialog. Vključitev naše lastne kulture v ta primerjalni pristop nekoliko relativizira naš pogled. [...] Tematski sklop “Razumeti svet” je posvečen štirim različnim vrstam srečanj z drugimi kulturami z evropskega vidika. “Oblikovanje sveta” s petimi podtemami ponuja široko paletu vpogledov v različne načine življenja v različnih časih in krajih”.⁴⁸

Medtem ko večina etnografskih muzejev hkrati ponuja razstave različnih vrst, je Muzej Rautenstrauch-Joest – Kulture sveta v Kölnu za svojo novo stavbo, ki so jo za javnost odprli oktobra 2010, izbral enoten pristop za celotno stalno razstavo.

Impresivna scenografija⁴⁹ z raznovrstnimi prostorskimi podobami intenzivira doživljanje različnih tem, ki so na ogled. V prostorski podobi *Stvar pogleda?! Umetnost!* muzej prikazuje predmete kot umetnine in hkrati na zahtevo posreduje informacije o etnografskem kontekstu.

Za ta del razstave so izdelali posebne vitrine, ki so obiskovalcem omogočale, da sami izberejo, ali bodo predmet gledali zgolj kot čisto umetnino ali s pritiskom na gumb zvedeli več o kontekstu eksponata. Te informacije se projicirajo na hrbtno stran vitrine za predmetom (gl. sliki 3, 4). Kljub temu ni jasno, kdo se identificira z oznakama “mi” ali “evropski” iz muzejske brošure. Veliko vprašanje – Kdo tu govori? – ni posebna tema celotne razstave. Če besedilo jemljemo resno, se zdi, da Muzej Rautenstrauch-Joest o drugemu/drugih v imenu vseh Evropejcev govori z enim glasom (direktorjevim? kustosovim? konservatorjevim? oblikovalčevim?).

⁴⁵ Kirshenblatt-Gimblett 2006: 363.

⁴⁶ Leuschner & Bromberger 2012: 27.

⁴⁷ http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/download/Hausflyer_engl.pdf (6.5.2012).

⁴⁸ http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/download/Hausflyer_engl.pdf (13.5.2012). Poudarila avtorica.

⁴⁹ Atelier Brückner Stuttgart http://www.atelier-brueckner.com/nc/projekte/museen/rautenstrauch-joest-museum-koeln.html?tx_photogals_elementid=238&tx_photogals_image=9 (6.5.2012).



Sliki 3, 4: *Stvar pogleda?! Umetnost!*⁵⁰. (foto: Atelier Brückner, 2012)

DRUGAČNI NAČINI RAZMIŠLJANJA O ETNOGRAFSKIH PREDMETIH

Življenjska zgodba košare

Vse do danes se na razstavih v glavnem srečujemo s posameznimi statičnimi glasovi in interpretacijami kustosov, ki predmete zreducirajo na samo nekaj vidikov. Življenje vsakega predmeta je vendar veliko bolj dinamično. Slediti njihovim življenjskim zgodbam zahteva spoznanje, da ima vsak od njih svojo lastno socialno biografijo, ki je povezana z lastnimi omrežji, kot bom pokazala z naslednjim primerom rumene plastične košare iz Tajske.



Slika 5: Moja košara na etiketi. (foto: Anette Rein, 2010)

⁵⁰ "Estetsko dojetje predmetov je eden od načinov približati se neevropskim kulturam. Pri tem pogledu, ki ga oblikuje zahodno razumevanje umetnosti, je funkcionalni kontekst, v katerem je bil izdelek nekoč, pomaknjen v ozadje. V novem Muzeju Rautenstrauch-Joest se lahko odločite sami: ali uživati v čisti lepoti in estetiki naših umetniških vrhuncev ali s pritiskom na gumb osvetliti zgodbo za predmeti. Oboje je vredno!" <http://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/default.asp?s=110> (13.5.2012). Zahvaljujem se Atelierju Brückner za ti dve sliki.

S tem, ko je leta 2002 postala del umetnostne razstave, je ta košara v le nekaj dneh spremenila svojo vlogo od navadnega nakupovalnega pripomočka do umetniškega predmeta v performansu tajskega umetnika Surasija Kusolwonga v Frankfurtu na Majni in nato postala še ilustracijsko gradivo za muzeološke teme⁵¹ socialne antropologinje (avtorice članka) na konferencah ali univerzah. V le nekaj dneh se je s to košaro srečalo na ducate ljudi: izdelovalci, tisti, ki so se je dotikali, jo prevažali, prodali, razstavili, občudovali in o njej nekaj izdelali.

182

S tem primerom sem hotela pokazati na nekaj možnih večdimenzionalnih družbenih in relacijskih vidikov, povezanih z enim samim predmetom. Po definiciji Arjuna Appaduraia in Igorja Kopytoffja so predmeti biografski akterji in so cenjeni zaradi asociacij, ki jih vzbudijo skozi čas. Ta pristop zahteva temeljno dinamično razumevanje predmetov, kot v knjigi *Sensible Objects* poudarjajo Elizabeth Edwards, Chris Gosden in Ruth B. Phillips. V biografskem modelu predmetov ne moremo razumeti le v smislu ene, nespremenljive identitete (npr. muzejski predmet), ampak z zasledovanjem zaporednih pomenov, ki jih pridobijo, ko potujejo po času in prostoru. Ta model je nastal iz potrebe po razvijanju metodologij, ki so enote analize “preusmerile [...] k večstranskim etnografijam”.⁵² Poleg tega model obravnava inherentno nestabilnost pomenov, ki so jih predmeti pridobili, ker jih umestitev v raztelesene in zato omejevalne prostore muzejev briše.⁵³ Pravi pomen predmetov ni v njih samih, ampak v načinu, kako utelešajo fizično manifestacijo družbenih odnosov. Kot opozarjata Alfred Gell in Marilyn Strathern,⁵⁴ je ves smisel v tem, da so predmeti pomembni, ker delujejo in učinkujejo in kot taki sami postanejo neke vrste identiteta. Po Jeremyju Pilcherju in Saskii Vermeylnu se z umeščanjem predmeta v socialno omrežje skozi ves njegov življenjski cikel lahko izognemo pogosti pasti, da predmete presojamo v smislu njihovih primitivnih ali tradicionalnih (estetskih) lastnosti in mistifikacije identitete staroselskih ljudstev kot plemenitih divjakov. “Ko se bolj osredotočimo na socialno omrežje, ki obdaja neki predmet, odpiramo nove poti za raziskovanje tega, kako in do kakšne mere muzeji lahko postanejo inkluzivni za staroselska ljudstva. Omogoča nam, da se premaknemo naprej od trenutnega diskurza, ki k zgodovini (etnografskih) muzejev pristopa zgolj z ene prevladujoče perspektive [...]; omogoča nam, da prikažemo kompleksnejšo pripoved o samem predmetu. Daje nam prostor za protiutež nekaterim diskurzom, ki so staroselske umetnine stlačili v 'postkolonialni' okvir posvečenosti in mitskih pomenov.”⁵⁵

Tako muzeje lahko na novo dojamemo kot zbirke socialnih odnosov namesto kot zbirke predmetov. Po konceptu Muzeja Pitta Riversa “smo na etnografske muzeje gledali kot na “nas”, ki proučujemo “njih”. Bolj produktiven pristop je gledati na muzeje kot na transkulturne artefakte, sestavljene iz odnosov med

⁵¹ Za daljši opis življenjske zgodbe te košare glej Rein 2010: 45–47.

⁵² Steiner 2001: 209.

⁵³ Steiner 2001: 210.

⁵⁴ Pilcher in Vermeylen 2008: 3.

⁵⁵ Pilcher in Vermeylen 2008: 4.

muzejem in njegovimi izvornimi skupnostmi”.⁵⁶ Za temi zbirkami je množica človeških odnosov: izvorni izdelovalci in uporabniki predmetov, tisti, ki so se ukvarjali s trgovino in kroženjem predmetov, misijonarji, trgovci, zbiralci, kustosi, direktorji, konservatorji, predavatelji, administratorji, prijatelji muzeja in obiskovalci. Skupaj sestavljajo človeško skupnost muzeja.⁵⁷ Muzej ima mnogo avtorjev, ki se niti ne zavedajo svoje vloge, niti ni nujno, da hote kaj prispevajo.

Relacijski pristop

V tem članku pojem “relacijski” uporabljam v smislu predavanja Paula Basuja “Relacijski muzej”⁵⁸. Pojem izraža pestrost socialnih odnosov nekega predmeta, ki bi jih morali vključiti v preliminarni dialog o muzejskih zbirkah in razstavah. Relacijski pristop ne dela s fiksnimi kategorijami predmetov, ampak so po Gosdenu v tem pristopu “kategorije začasne identitete, ki nastanejo iz omrežja odnosov med entitetami”.⁵⁹ V zvezi z mojo košaro so se entitete umetnina, potrošno blago in zgodovinski predmet spremenile v le nekaj dneh, odvisno od ljudi, ki sem jih srečala, in od kontekstov, v okviru katerih je košara potovala. Relacijska perspektiva nam ponuja priložnost, da si ogledamo mešanico intelektualnih, socialnih in političnih motivov za zbiranje.

Po Gosdenovih razlagah nam ta pristop mapiranja (*mapping*) skupnosti ter kolonialnih in institucionalnih povezav raznih vrst pomaga razumeti preteklost na bolj konkreten, živahen in osebni način. Pomaga nam pridobiti vpogled v pogoje, ki so privedli do nastanka zbirk in povezav, “tako da jih lahko uporabljamo kot sklope surovin v sedanosti, da izdelujemo nove sklope razmerij med vsemi udeleženci v postkolonialnem svetu”.⁶⁰ Odkar so spolne in postmoderne teorije vključene v muzejsko prakso, vemo več o različnih pomenih in vidikih predmetov. Ne samo, da je spolno povezan vidik lahko zelo različen, ampak tudi to, da so velike razlike med vidiki različnih generacij. Vsakdo lahko pove svojo lastno zgodbo o interakciji s predmeti. Pristop lahko ponazorim z dvema primeroma nedavnih razstav. Prva je iz Muzeja svetovnih kultur v Frankfurtu na Majni⁶¹ in ponazarja tesno povezavo med predmetom in laiki in kako te pomene, kot del razstave, lahko ali ignoriramo ali jih vidimo kot izziv za nove svetove muzejskega védenja.

Biti predmet – biti umetnost⁶²

Od 31. 10. 2009 do 31. 10. 2010 so bile mojstrovine zbirke razstavljene na umetnostni način (izolirano) in razvrščene glede na geografski izvor. Izbrane

⁵⁶ <http://www.prm.ox.ac.uk/RelationalMuseum.html> (10.4.2012).

⁵⁷ Basu & Alivizatou 2009: 27.

⁵⁸ Id.

⁵⁹ Gosden 2009: 7.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Rein 2010.

⁶² Id.

barve prostorov, npr. zelena za Ameriko in modra za Oceanijo, so izhajale iz zahodnih konvencionalnih asociacij za ločevanje različnih geografskih območij. O kontekstih je bila na voljo samo peščica podatkov (v nemščini in angleščini, brez omembe avtorja) na dveh ravneh. Na prvi ravni je besedilo obsegalo pet vrstic, npr. s kategorijo/imenom predmeta, po možnosti v izvornem jeziku, potem še pleme, območje in leto/stoletje. Besedila so bila nameščena na prednji strani vitrine ali na steni poleg nje. Druga raven informacij so bili veliki zasloni, obešeni na zid blizu prehoda v drugo sobo ali drugo celino. Prikazali so abstraktne barvne zemljevide izbrane celine in besedila v stilu kataloga in ob njih je bil odlagalni prostor za plastificirana besedila, ki so jih obiskovalci lahko nosili s sabo po prostorih.⁶³

184



Sliki 6, 7. (foto: Anette Rein, 2010)

Bila pa je še dodatna raven informacij v bližini nekaterih izdelkov – večinoma znotraj vitrin. Ti napisi so pritegnili pozornost obiskovalcev, ne samo zaradi bližine predmetu, ampak tudi zaradi posebne barve tiska na napisih. Napisi so navajali ime in kraj bivanja osebe, ki je bila sponzor izdelka. Ta koncept bližine oz. relacijske prezentacije je bil sestavni del iskanja sponzorjev, kot je opisano na domači spletni strani muzeja: “Vsak sponzor ali sponzorka lahko izmed 80 umetnin izbere eno in bo – v kolikor to želi – njegovo/njeno ime navedeno na tabli poleg izbranega predmeta vse, dokler traja razstava.”⁶⁴

V smislu vprašanja Kdo tu govori? je bil glas sponzorja v zgoraj omenjenem primeru gotovo med najmočnejšimi na tej razstavi. Dejansko so lahko pripovedovali zelo zanimive zgodbe. Na primer Jens Jakob Happ in njegova žena Hanna Laura

⁶³ Ta zelo raširjen način predstavljanja različnih formatov besedil na razstavi od obiskovalcev zahteva zaporedje gibanja (nazaj in naprej, gor in dol, vstran), za katero Andreas Spiegel predlaga poimenovanje *Info-Foxtrott*. (2005: 94).

⁶⁴ Isto besedilo je na spletni strani http://www.mwk-frankfurt.de/Deutsch/Being_Object_Being_Art._-_Mit_80_Paten_um_die_Welt/Amerika/index.html (8. 8. 2010).

Klar sta postala sponzorja (botra) mehiške skulpture (sliki 6, 7). Happ mi je povedal zgodbo o posebnem odnosu do izbranega predmeta: "V otroštvu sem videl mnogo teh barvitih izdelkov in slik v hiši bivše etnologinje in kustodinje Mestnega etnografskega muzeja⁶⁵ v Frankfurtu na Majni, Karin Hahn-Hissink, ki je v 60-ih letih prejšnjega stoletja po Mehiki potovala s svojim soprogom, slikarjem Albertom Hahnom. Moja starša sta bila tesna prijatelja para in zbiralca Hahnovih slik. Leta 1995 sem Alberta Hahna obiskal v njegovi hiši le malo pred njegovo smrtjo.⁶⁶ Še vedno se zelo živo spominjam impresivne lepote njegovih slikovitih zbirk. Na žalost se zdi, da je njegovo odlično delo potonilo v pozabo. Zaradi prijetnih spominov in moje očaranosti s kombinacijo umetnosti in znanosti pri tem paru antropologinje in umetnika sva z ženo izbrala to skulpturo, ki z vidika umetnostnega trga najbrž nima visoke vrednosti".⁶⁷

Na tej razstavi je bilo skupaj z izbranimi predmeti imensko navedenih okrog 23 sponzorjev. Vendar ni bila predstavljena nobena izmed njihovih osebnih zgodb o posebnem odnosu do predmeta.⁶⁸ Specifični odnosi sponzorjev so bili zamolčani v korist formalnega estetskega pristopa razstave, ki si je prizadeval ohraniti pripoved etnografskih predmetov kot pravih umetnin.⁶⁹ Taka estetska predstavitev ustvarja brezčasnost, ki bi jo osebne zgodbe prekinile, ker bi predmete umestile v čas in prostor. A skozi zgodbo Jensa J. Happa bi mehiška skulptura lahko postala močan medij, ki bi preteklost povezoval s sedanjostjo in prihodnostjo. Obiskovalci bi v tem primeru dobili vtise o dveh profesionalcih (etnologinji in slikarju), ki sta pred leti skupaj delala za muzej. Bralci te zgodbe bi izvedeli za posebno metodo antropološkega terenskega dela: tesno sodelovanje med znanstvenikom in umetnikom pri dokumentiranju zbranih predmetov in za bodoče raziskave o njih. Predstavitev takšnih zgodb bi ponazorila, da povezav med sponzorjem in izbranim predmetom ne smemo zreducirati zgolj na finančni vidik. Skozi takšne osebne razlage bi se obiskovalci čustveno angažirali. Dobili bi čustven odnos do predmeta in tudi do muzeja. Postali bi del neke skupne zgodbe. Določen predmet, povezan s sponzorjem, bi ustvarjal različna videnja zgodovinskih muzealij. Tak način predstavitve bi spodbujal obiskovalce, da bi poleg uradnih, navidezno nevtralnih muzejskih zgodb začeli iskati s predstavljenimi predmeti povezane lastne misli in spomine.

Medtem ko ta primer pokaže zgodovinsko relacijsko perspektivo, drugi primer iz Švice ponazarja izziv, kako realizirati zgoraj omenjeno pripoved v muzejski predstavitvi. Želeni rezultati so, poleg posredovanja znanstvenih podatkov, samorefleksivne sodobne osebne zgodbe o religiji. Ta novi pristop se osredotoči na izkušnje posameznika in na to, kako subjekti kot strokovnjaki postanejo vključeni v predstavitev predmetov.

⁶⁵ Glej FN 38.

⁶⁶ Njegova žena je umrla leta 1981. Gugel 2004: 154.

⁶⁷ Pogovor z Jensom Jakobom Happom 19. 8. 2010.

⁶⁸ V zadnjih letih je bilo nekaj zelo prepričljivih primerov, v katerih so laiki (nemuzealci) na razstavah predstavili svoje lokalno znanje. Rein 2009/10: 14 f.

⁶⁹ Na tej razstavi ustvarjalci etnografskih predmetov ostanejo neimenovani (njihovo pleme/območje in kultura sta navedena kot kolektivni anonimni avtor) – oseben, živ stik lahko ustvarjajo samo posamezno omenjeni sponzorji.

Predmet vere za vernike in nevernike⁷⁰

186



Slika 8: Ljudi so prosili, da prinesejo s svojo vero povezan predmet in da povedo zgodbo o svojem osebnem duhovnem odnosu do njega.⁷¹ (foto: Anette Rein, 2007)

Razstava je bila na ogled v Stapferhausu v Lenzburgu 2006/07.⁷² Ker muzej nima lastnih zbirk, Stapferhaus deluje kot Hiša sodobnosti (*Haus der Gegenwart*).⁷³ Osrednji vidiki vsake razstave so povezanost s sedanostjo (*Gegenwartsbezug*), pomenljiva odsotnost predmetov in intenzivna komunikacija z obiskovalci.⁷⁴ Konceptualno izhodišče je téma in pomembnost vprašanja, ki naj bi bilo povezano s širšimi sodobnimi družbenimi vrednotami in imelo potencial za diskurz o različnih usmeritvah v družbi; povezano naj bi bilo tudi z vsakdanjimi izkušnjami obiskovalcev.⁷⁵ Kot sodobniki so na razstavah v Stapferhausu vsi obiskovalci obravnavani kot strokovnjaki. Ni več velikih zgodb, kot npr. o krščanski veri. Na razstavi so se z obiskovalci pogovarjali o njihovih vsakdanjih verskih praksah, verovanjih, molitvah, upih in o tem, kaj mislijo o smrti in posmrtnem življenju. Skozi razstavo je postalo očitno, da se vera ne pojavi kar tako, od nikoder, ampak da se razvija skozi leta v skupnih vsakodnevnih verskih obredih, npr. znotraj družine. Za razstavo sta bili značilni sočasnost in enakovrednost. Sprejete so bile vse vere in verniki so bili vključeni kot del celotne predstavitve. Temu predstavitvenemu pristopu pravijo tudi socialna scenografija, pojem, ki ga je skovala Beat Hächler.

⁷⁰ "Predmet vere za vernike in nevernike" prevedla avtorica.

⁷¹ "Predmeti vere. Predmeti vere oz. (verske stvari)/verski predmeti so osebni predmeti iz lastnega verskega življenja. Sto oseb predstavlja svoje verske predmete in pove, kaj je bilo tisto, da so za njih postali verski." <http://www.stapferhaus.ch/ausstellungen/glaubenssache-lenzburg/rundgang.html> (13. 5. 2012). Zahvaljujem se Sybille Lichtensteiger za dovoljenje za objavo fotografije.

⁷² Od 28. 10. 2006 do 28. 10. 2007.

⁷³ Hächler 2007: 83. *Prostori človeških srečanj in umne razprave*. Hächler 2007: 79.

⁷⁴ Hächler 2007: 77.

⁷⁵ Hächler 2007: 80. "Izhodišče je tema ... [ki] odpira temeljna družbena vprašanja (vrednot), [ki je] po naravi široka, ne pa ozka, [ki ima] diskurzivni potencial in ki omogoča prepoznavanje potrebe po orientaciji celotne družine in [ki je] blizu vsakdanjim izkušnjam obiskovalk in obiskovalcev." Dodatki med oklepaji so avtoričini.

VIZIJA ETNOGRAFSKIH MUZEJEV KOT GLOBALNIH AKTERJEV

Znotraj muzejske scene imajo etnografski muzeji posebno poslanstvo. Njihove zbirke so na splošno mešanica arheoloških predmetov, predmetov visoke umetnosti (tudi z vidika njihovih ustvarjalcev), predmetov iz vsakdanjega življenja in verskih predmetov. Ena glavnih nalog etnografskega muzeja je, da postane forum za predstavitev konceptov različnih tradicij, kultur in posameznih pomenov znotraj različnih kultur/tradicij in identitet v različnih časovnih obdobjih. To pomeni, da bi, poleg preučevanja predmetov, ljudje sami morali biti v središču raziskovanja in posredovanja.

Paul Goodwin poudarja dejstvo, da “v globalnem svetu kulturna identiteta ni več omejena na edinstvene kategorije rase, spola, spolnosti, razreda ali narodne pripadnosti. Namesto tega so globalne tehnologije navdihnile neprekinjen pretok idej in komunikacij, medtem ko so družbeni trendi izgnanstev, potovanja in migracij povzročili stalno množično gibanje ljudi preko meja. Medtem ko je bilo prej mogoče opredeliti razmerje moči modernizma in postkolonializma s pogajanjem med dvema subjektoma, kolonizatorjem in koloniziranim, zatiralcem in zatiranim, muzejem in javnostjo, v kulturno pluralnem svetu ni več občutka centra in periferije in so meje narodne pripadnosti, skupnosti in identitete pod vprašajem”. Homi Bhabha opozarja, da so predstave o kulturno fiksnem stanju zamenjala “kompleksna tekoča pogajanja – med manjšinami in proti asimilaciji”.⁷⁶ Konvencionalni subjektivni vidiki razsvetljenstva (nacionalni, imperialni, moderni) so razpadli na številne identitete (lokalne, regionalne, transnacionalne, globalne, spolne, urbane itd.) in “drugi” se je razmnožil v “druge” (ki so ločeni po “rasi”, razredu, spolu, narodni pripadnosti, načinu življenja itd.).⁷⁷ Stara ideja, da mora biti predstavitev drugih eksotizacijska ali asimilacijska, je spregledala druge možnosti, npr. priznavanje razlik brez eksotizacije, priznavanje “drugih” kot sogovornikov v dialogu in celo samega sebe kot “drugega”.⁷⁸

Po Silaji Suntharalingam⁷⁹ “se muzeji vse bolj odmikajo od 'predstave o kustosu kot edinem razlagalcu, ki svojo modrost prenaša na pasivno publiko'. Namesto tega se ustvarja prostor za dialog, interakcijo in 'kompleksna tekoča pogajanja’⁸⁰ med muzejem, obiskovalcem in umetnikom. V smislu “igre” muzeji v globaliziranem svetu vse bolj postajajo “posredniki” in laboratoriji za

⁷⁶ Goodwin 2009, pogovor s Silajo Suntharalingam; citirano v Suntharalingam 2009: 2. Bhabha, citiran v Suntharalingam 2009: 2. “Nastanek spremljajoče retorike za globalno kulturo odseva v številnih novih pojmi: 'interkulturno', 'transkulturno', 'medkulturno' itd. Ti pojmi vse bolj zamenjujejo znana spolitizirana pojma 'kulturna raznolikost' in 'multikulturnost'.”

⁷⁷ V angleškem besedilu avtorica razlikuje med “others” in “OtherS”, ker “fragmentarni vidiki identitete vsakega posameznika postanejo bolj razvidni z uporabo velike začetnice O in velikim S na koncu besede” (op. prevajalca).

⁷⁸ Neverden Pieterse 2005: 165.

⁷⁹ Suntharalingam 2009: 2 f.

⁸⁰ Bhabha Beyond the pale: Art in the age of multicultural translation, str. 22. Citirano v Suntharalingam 2009: 3

eksperimentiranje z novimi kombinacijami in srečevanju kultur.⁸¹ Novi pristop se osredotoča na izkušnje posameznika.⁸² Prišli smo do točke znotraj muzejske sfere, kjer moramo v starih zbirkah odkrivati nove pomene. Muzej je družbeni konstrukt, posrednik ideološko obremenjenih predstav o znanju in zgodovinski resnici; razvijati se mora v refleksiven, poizvedovalen kulturni prostor, kjer obstoječe zbirke spregovorijo z novimi pomeni. Po Susan Pearce to zahteva večji premik v upravljanju muzeja in v odnosih.⁸³ Eden izmed bodočih izzivov muzejev bo prikazovanje kulturnih sistematik in raznolikost znanj.⁸⁴

188

Multikulturalnost je staroselce ponovno pripeljala domov in s koncem velike zgodbe o modernosti se je “drugi” razmnožil v “druge”. To odpira novo polje kulturnega pretoka “podrejenih znanj”, nomadskega znanja in medkulturnih prevodov.⁸⁵

Etnografski muzeji morajo opustiti diskurz o drugem/drugih v korist arhivov in razstav o z zbirkami povezanem socialnem omrežju na participativen /inkluziven relacijski način kot edini metodi za sprejetje enakovrednosti intelektualnega sočasnega okolja po vsem svetu (*Zeitgenossenschaft*). Ne bi smelo biti omejitve za “druge” kot sočasne sogovornike z lastnim pogledom na temeljna vprašanja o sobivanju v enem svetu. Kot se je izrazil James Clifford: “Minili so časi, ko so kulturni antropologi brez ugovora lahko predstavljali 'staroselski vidik' ... 'antropolog' – široko in včasih stereotipno opredeljen – je postal negativni alter ego v sodobnem diskurzu o staroselcih, označen kot epitom arogantne in vsiljive kolonialne oblasti.”⁸⁶

Zdi se, da so etnografski muzeji v globoki krizi. Mnogi so s svojimi zbirkami ohromljeni in zaradi tega nezmožni spregovoriti. Že zdavnaj so izgubili vlogo pooblaščenih zbiralcev, predstavnikov kolonializma in znanstvenikov, ki raziskujejo etnografske predmete. Kako dolgo bodo še lizali svoje rane, gojili litanije o travmatični izgubi 'carte blanche' kolonialne in znanstvene avtoritete? “Sodobna pričakovanja segajo zelo visoko in en sam muzej ne more pokrivati vseh vidikov stoletij kolonizacije, prilagoditev, pretvorb, spremenljivih gospodarskih in vladnih pritiskov, nasprotnih zgodovin o kulturni 'repatriaciji' ... tekočih ustnih izročil in staroselskih epistemologij.”⁸⁷ Etnografski muzeji bi morali prepoznati, kaj jih ovira, in izkoristiti svoje priložnosti. Zavedati se morajo velikega zaklada znanja in izdelkov, ki so jih nabrali v zadnjih stoletjih. Umeščeni med staroselskim “mitom” in zahodno “znanostjo”⁸⁸ morajo pozdraviti svojo politično odgovorno vlogo in predstaviti temelje za sodobne, raznolike medkulturne pogovore o različnih sistemih védenja in konceptih o življenju.

⁸¹ Pietersee *Multiculturalism ...* str. 178. Citirano v Suntharalingamu 2009: 3.

⁸² Paine 2000: 157.

⁸³ Pearce 2002.

⁸⁴ Bush 2005: 157.

⁸⁵ Neverdeen Pietersee 2007: 130.

⁸⁶ Clifford 2004: 5.

⁸⁷ Clifford 2004: 27.

⁸⁸ Clifford 2004: 19.

LITERATURA IN VIRI

BASU, Paul; ALIVIZATU Marilena

2009 ARCLG64 Museum History & Theory. The Museum: Critical Perspectives. <<http://moodle.ucl.ac/course/view.php?id=5817>> [15. 5. 2010]

BUSH, Martin

2005 Shifting sands: museum representations of science and indigenous knowledge traditions. *Open Museum Journal* 17, št. 1, str. 17.

CLIFFORD, James

2004 Looking several ways: anthropology and native heritage in Alaska. *Current Anthropology* 45, št. 1, str.5–30.

DIAS, Nélia

2006 'What's in a name?': anthropology, museums and values: 1927-2006. V: *Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Cordula Grewe (ur.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Str. 169–185.

EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILLIPS, Ruth B. (ur.)

2006 *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford ... [etc.]: Berg.

GOLDING, Viv

2009 *Learning at the museum frontiers: identity, race and power*. Burlington: Ashgate.

FÖRSTER, Larissa

1999 Ethnographisches Objekt versus Kunstobjekt. *Ivalewa Forum* 3, str. 39–59.

GOSDEN, Chris

2009 The relational museum. <<http://blogs.nyu.edu/projects/materialworld/> 2009/01/the_relational_museum_chris_go.html> [15. 5. 2010].

GUGEL, Liane

2004 Karin Hahn-Hissink und die Sammlung mexikanischer Volkskunst im Museum der Weltkulturen. V: *Ansichtssachen: ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen. Str. 152–155.

HÄCHLER, Beat

2007 Vier Thesen aus der Arbeit mit der Ausstellung Strafen des Stapferhauses Lenzburg. V: *Das Ausstellen und das Immaterielle: Beiträge der 1. Museologischen Studientage Neumünster, Bd.1*, Rosmarie Beier-de Haan, Marie-Paule Jungblut (ur.). Luxemburg: Musée d'Histoire de la Ville Luxemburg. Str. 76–84.

HEERMANN, Ingrid; VEYS, Fanny Wonu (eds.)

2012 *Maori: die ersten Bewohner Neuseelands*. Stuttgart: Linden-Museum Stuttgart.

JASCHKE, Beatrice ... [et al.], (ur.)

2005 *Wer spricht?: Autorität und Autorenschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia und Kant.

KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

1990 Objects of ethnography. V: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Ivan Karp, Steven D. Lavine (ur.). Str. 386–443.

2006 Reconfiguring museums: an afterword. V: *Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Cordula Grewe (ur.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Str. 361–376.

KÖSTERING, Susanne

2003 *Natur zum Anschauen: das Naturkundemuseum des Deutschen Kaiserreichs: 1871-1914*. Köln ... [etc.]: Böhlau.

LAUKÖTTER, Anja

2010 Kultur in Vitrinen: zur Bedeutung der Völkerkundemuseen im beginnenden 20. Jahrhundert. V: *Wilde Welten: Aneignung des fremden in der Moderne*, Ursel Berger (ur.). Berlin: Koehler & Amelang. Str. 109–126.

LEUSCHNER, Wolfgang; BROMBERGER Mathis

2012 Eine Reuse ist kein Rorschachtest: fremde Kulturen kolonialisiert: das neue Konzept des Weltkulturenmuseums in Frankfurt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 124 (30. 5. 2012), str. 27.

MACDONALD, Sharon

1999 Exhibitions of powers and powers of exhibition. V: *The politics of display: museums, science, culture: an introduction to the politics of display*, Sharon Macdonald (ur.). London; New York: Routledge, str. 1–24.

MUSEUM der Weltkulturen

2006 *Ma Lakota!: Indian childhood in North America*. Frankfurt: Museum der Weltkulturen.

NEDERVEEN PIETERSEE, Jan

2005 Multiculturalism and museums: discourse about others in the age of globalisation. V: *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*, G. Corsane (ur.). London; New York: Routledge. Str. 163–183.

2007 *Ethnicities and global multicultural: pants for an octopus*. Lanham [etc.]: Rowman & Littlefield.

PAINE, Crispin (ur.)

2000 *Godly things: museums, objects and religion*. London: Leicester Museum Studies.

PEARCE, Susan

2002 A new way of looking at old things collections. <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=2284&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html#new> [18. 6. 2012].

PILCHER, Jeremy; VERMEYLEN Saskia

2008 From loss of objects to recovery of meanings. *M/C Journal* 11, št. 6, <<http://www.journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/94>> [9. 5. 2010].

PITT Rivers Museum

[S. a.] The relational museum: a major ESRC funded project October 2002-March 2006. <[http://www.prm.ox.ac.uk/Relational Museum.html](http://www.prm.ox.ac.uk/Relational%20Museum.html)>. [10. 4. 2012]

RAABE, Eva (ur.)

2008 *Reisen und Entdecken: vom Sepik an den Main: Hintergründe einer Ausstellung*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen.

REIN, Anette

2009/10 One object – many voices: the museum is no 'neutral' place. *Museum aktuell* 165, str. 9–18.

2010 What is a museum – a collection of objects or a network of social relationships? *Museum aktuell* 174, str. 46–52.

2011a Sacred ritual or profane 'event' culture?: how can ritual objects and performances in museums be shown with integrity? *Museum aktuell* 181, str. 22–27.

2011b Flee(t)ing dances!: initiatives for the preservation and communication of intangible world heritage in museums. V: *Emerging bodies: the performance of worldmaking in dance and choreography*, Gabriele Klein, Sandra Noeth (ur.). Bielefeld: transkript, str. 93–106.

OSS, Max

2004 Interpreting the new museology. *Museums and Society* 2, št. 2, str. 84–103.

SPIEGL, Andreas

2005 Telefonate mit Bildern und Bildtelefone. V: Jaschke 2005, str. 93–102.

STEINER, Christoph B.

2001 Rights of passage: on the luminal identity of art in the border zone. V: *The empire of things*, Fred R. Myres (ur.). Oxford: James Curry. Str. 207–232.

SUNTHARALINGAM, Silaja

2009 Tate Triennale 2009: positioning global strategies at Tate Britain. V: *Edition 5 Tate Encounters*. <<http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Silaja-Suntharalingam-Tate-Triennial-2009.pdf>> [14.5.2012].

VAN GENNEP, Arnold

1909 *Les rites de passage*. Paris: E. Nourry.

WELTKULTUREN Museum

2012 *Object atlas : fieldwork in the museum ; [dialogues between art and anthropology with Lothar Baumgarten ... ; to accompany the Exhibition Object Atlas – Fieldwork in the Museum, at the Weltkulturen-Museum, Frankfurt a.M. from 25. 1. 2012–16. 6. 2012]*, Clémentine Deliss (ur.). Bielefeld; Berlin : Kerber.

ZIMMERMAN, Andrew

2006 From natural science to primitive art. V: *Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*. Cordula Grewe, (ur.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Str. 278–300.

BESEDA O AVTORICI

Anette Rein je študirala etnologijo, amerikanistiko in andragogiko na Svobodni univerzi v Berlinu in Mainzu. Od leta 1985 do 1987 in občasno v naslednjih letih do 1997 je na Baliu (Indonezija) opravljala terenske raziskave o tradicionalnih plesih; doktorirala je leta 1994. Od leta 1988 do 2000 je predavala etnologijo na univerzah v Mainzu, Kupangu (Timor) in Leipzigu. Od leta 2000 do 2008 je bila direktorica Muzeja svetovnih kultur v Frankfurtu na Majni, kjer je organizirala 60

razstav. Trenutno je znanstvena kustodinja, avtorica in predavateljica etnologije, materialne in žive dediščine, ustvarjalnega pisanja in znanstvenega razmišljanja. Od leta 2004 do 2012 je bila članica sveta nemškega ICOM-a, od 2007 je članica sveta ICOM/ICME in od 2012 predsednica nemškega Zveznega združenja neodvisnih etnologov. Doma in v tujini je objavila več kot 100 prispevkov in več kot 50 publikacij o antropologiji plesa, muzeologiji, veri, spolu, človekovih pravicah in Indoneziji.

POVZETEK

Tradicionalni stebri muzejskega dela so zbiranje, shranjevanje, raziskovanje in posredovanje/ razstavljanje/izobraževanje. Muzeji na ta način prispevajo k varovanju naravne, kulturne in znanstvene dediščine. Tradicionalna vloga etnografskega muzeja je bila v posredovanju zgodb "kulturno in plemensko drugih". Od 70-tih let prejšnjega stoletja pa je bila ta vloga pod vprašajem in vsaj od 90-tih let naprej ni več sprejemljiva. Danes kriza etnografskih muzejev v Nemčiji odseva v različnih muzejskih konceptih, razvidnih iz različnih načinov razstavljanja etnografskih predmetov. Razstave segajo od tradicionalnih geografskih in plemenskih sistematizacij, predstavitev, kjer prevladuje primerjanje kategorij in predstavitev etnografskih predmetov kot umetniških izdelkov, vse do takšnih, v katerih je koncept etničnosti izginil na račun "svetovnih kultur". Zdi se, da so etnografski muzeji v globoki krizi. V zvezi z zbirkami, ki jih hranijo, so ohromljeni in nezmožni spregovoriti. Počutijo se nemočne pri odločitvah, ki jih morajo sprejeti: kateri glasovi naj bodo vključeni v neko razstavo in kateri izključeni; in kdo ima danes še pravico spregovoriti po stoletjih kolonizacije, prilagoditev, pretvorb, spremenljivih gospodarskih in vladnih pritiskov in nasprotnih zgodovin o kulturni repatriaciji? Članek opisuje zgodovino različnih konceptov, tri korake muzealizacije, relacijski pristop in spreminjajoče se koncepte "drugega" in "Drugih" in se posveča vprašanju, kaj naj bi bilo poslanstvo etnografskih muzejev, če se sami vidijo kot globalne akterje.