

ETNOLOGINJA IN KULTURNA ANTROPOLOGINJA V MUZEJU SODOBNE UMETNOSTI

O na videz neuporabnih in nekonvencionalnih muzejskih praksah

Urša Valič

113

IZVLEČEK

Avtorica v besedilu predstavi svojo izkušnjo šestmesečnega raziskovalnega dela v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti v Bukarešti v Romuniji leta 2017. Sodelovala je pri rekonstrukciji muzeja, in sicer vzpostavljanju sodelovanja med muzejem in prebivalci bližnje soseske Rahova - Uranus. Predstavlja prakso sodelovanja med muzejskim osebjem (tako kustosi kot menedžmentom), mladimi umetniki in nekaterimi prebivalci soseske Rahova - Uranus. Poda perspektivno in pomembno vlogo znanja etnologov in kulturnih antropologov v participativnih projektih muzejev.

Ključne besede: participativne prakse, muzeji, dostopnost, umetnost, Romunija, Romi

ABSTRACT

The author presents her six months' research experience at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest in 2017. She took part in the reconstruction of the museum and the setting up of the nearby neighbourhood of Rahova-Uranus. She describes this cooperation between museum staff (curators and management), young artists and some of the Roma residents of Rahova-Uranus. She introduces the promising and important role of the knowledge of ethnologists and cultural anthropologists in participative museum projects.

Key words: participative practice, museums, accessibility, art, Romania, the Roma

Za uvod: spodbudna sporočila

Spodbudno sporočilo je priromalo v moj e-nabiralnik konec leta 2016 in napovedalo čudovito potovanje na moji poklicni poti, to je šestmesečno raziskovalno rezidenco v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti (v nadaljevanju MNAC).¹ Rezidenca mi je obljubljala možnost razvijanja in udejanjanja zamisli, ki sem jih začela gojiti ob vstopu v Slovenski etnografski muzej pri projektu *Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam* (2013–2015). Govorim o pristopih, ki so se mi zdeli v omenjenem projektu najbolj logični: to so participativni ali kolaborativni pristopi. Menim, da je za dostopnost, tako v fizičnem kot v vsebinskem smislu (npr. muzej dostopen reprezentacijam

¹ Muzeul Național de Artă Contemporană al României, <<http://mnac.ro/>> [20. 5. 2019].

oseb, pripadnikom t. i. ranljivih skupin), potrebno sodelovanje. Participativni ali kolaborativni pristopi omogočajo, da se z množtvom raznolikih praks vloga obiskovalcev spremeni iz pasivnih sprejemnikov vsebin v aktivne sodelavce muzeja. S tem pa se spremenita tudi vloga kustosa² kakor način muzejskega dela, kar seveda vključuje tudi raven odločanja ali muzejski menedžment.

Povabilo k sodelovanju k rekonstrukciji muzeja je bilo toliko bolj razveseljujoče ob misli, da je menedžment muzeja, ki je namenjen umetnosti, izbral kot relevantno vsebino etnologinje in kulturne antropologinje. Menim, da sodobni muzeji za svoje delovanje potrebujejo različne strokovne profile,³ če želijo izvajati vsebine sodobne muzeologije, zlasti če želijo vzpostaviti stik z (novimi) obiskovalci. Pri tem je etnološko-antropološko znanje zaželeno. Etnologija in kulturna antropologija že dolgo nista več samo vedi o narodnih skupnostih, kmetih ali eksotičnih ljudstvih, »primitivnih plemenih« ali simbolnih Drugih, temveč vedi, ki preučujeta družbene sisteme v vsej njihovi simbolni raznovrstnosti. V primeru raziskovalne rezidence v MNAC se teoretsko nisem več strogo držala »matične discipline«, ampak sem posegla po interpretaciji raznolikega nabora humanističnih tradicij.⁴ S tako oblikovanim znanjem in praktičnimi izkušnjami, ki sem jih pridobila z delom pri projektih, sem vstopila v MNAC.

Predlagala sem projekt inkluzije in participacije oseb z invalidnostjo – sodelovanje s ciljno skupino, o kateri sem imela največ znanja in z njo tudi največ delovnih izkušenj. Po pogovoru z direktorjem muzeja Čalinom Danom ter sodelavci muzeja, s katerimi smo pretehtali argumente o potrebah muzeja, sem raziskavo usmerila v povezovanje muzeja s prebivalci najbližje soseske Rahova. Muzej je namreč umeščen v parlamentarno palačo,⁵ njegov vhod pa je obrnjen proti jugu, proti soseskama Rahova in Ferentari. Prebivalci soseske predstavljajo torej

² O tem sva pisali s Tino Palačić v uvodniku elaborata projekta (Palačić in Valič 2015a) ter članku, ki je obravnaval evalvacijo projekta z vidika zaposlenih v sodelujočih muzejih (Palačić in Valič 2015b).

³ V muzeju sem imela priložnost prisostvovati predavanju Zorana Erića, kustosa Muzeja sodobne umetnosti Beograd (MSUB), ki je potekalo v okviru projekta Art in Context (Umetnost v kontekstu). Erić je predstavil rekonstrukcijo MSUB v času svojega vodenja. Razvil je koncept muzeja kot laboratorija za sodelovanje domačih in tujih strokovnjakov različnih disciplin (večinoma neumetniške stroke) kot platformo za diskusijo in izmenjavo idej o sodobni umetnosti in njeni vlogi v omenjenem muzeju kot centru sodobne umetnosti. Poleg tega je predstavil delo pri razvoju sodelovanja muzeja z lokalno skupnostjo, zlasti na področju inkluzije marginaliziranih skupin. (Kratek povzetek njegovega predavanja <<https://artincontext-curatorialworkshop.weebly.com/zoran-eric.html>> [20. 5. 2019]). Podoben način sodelovanja z različnimi strokovnimi profili so uvedli tudi v Muzeju sodobne umetnosti v Zagrebu. Naj ob tem navedem rezidenco v okviru projekta Translocal: Museum as toolbox (Translokarno: Muzej kot orodjarna), leta 2016, ki je spodbudila mlade med petnajstim in petindvajsetim letom, da so razmišljali, kako povezati muzej s skupnostjo Novega Zagreba. Ob tem so vzeli muzejsko ploščad kot izhodišče srečevanj ter pripravili zanimive rezultate – knjižni kotiček, igralnico ipd. (Opis prjekta <http://www.museumastoolbox.eu/wp-content/uploads/2017/01/toolbox_screen_final_WEB.pdf> [1. 9. 2019]).

⁴ Peter Wyatt Wood je v slovarju antropologije (*The Dictionary of Anthropology*) za sodobno antropologijo kot vedo, ki črpa iz različnih humanističnih tradicij, napisal: »Dodatne komplikacije, uvedene sredi [20.] stoletja so vključevale marksizem in druge aspekte historično materialističnega pristopa, feministično teorijo, semiotiko, radikalni historičizem, in s tem povezano gibanje za reflektivno/reflektirano in postmoderno etnografijo. V nekaterih primerih se je razvoj spajal s starejšimi tradicijami, v drugih primerih pa se je ta razvoj kazal v preoblikovanju epistemologije in antropologije kot celote« (1997: 20–21).

⁵ Palačo ljudstva, poznano tudi kot Ceaușescujeva palača.

njegove najbližje sosede in tako potencialne obiskovalce oz. muzejsko občinstvo, hkrati pa tudi skupino, ki jo lahko definiramo kot neobiskovalce.⁶ Raziskava se je torej osredotočila na prebivalce Rahove, njen praktičen cilj je bila vzpostavitev povezav med muzejem in sosesko. Odločila sem se, da raziskavo omejim na manjši del soseske neposredno ob muzeju, ki se imenuje Rahova - Uranus, saj sem menila, da bo območje dovolj obvladljivo za antropološko raziskovalno delo. Raziskava je potekala na dveh nivojih. Prvi nivo je vključeval klasično antropološko (kvalitativno) raziskovanje, ki je vključevalo opazovanje na terenu in intervjuvanje sogovornikov ter študij besedil in dokumentov o muzeju in soseski. Drugi nivo pa je bil veliko bolj eksperimentalen, nekaj, kar bi lahko definirala kot participativno raziskavo, saj sem sodelovala z muzejskimi delavci, ustvarjalci (umetniki) in skupnostjo pri oblikovanju muzejskih vsebin. Ne morem reči, da je pri tem šlo zgolj za opazovanje z udeležbo, kakor tudi ne v celoti za participativno angažirano raziskavo (*participatory action research*) s prispevkom udeležencev pri zaključnem besedilu. Moje raziskovalno in praktično-organizacijsko delo je sovpadalo in na podlagi izkušnje ali evalvacije dela z muzejskim menedžmentom, muzejskimi delavci, ustvarjalci (umetniki), pripadniki soseske in drugimi⁷ sem pripravila kombinacijo raziskovalnega besedila in akcijskega načrta, saj sem želela muzejskemu menedžmentu in delavcem poleg teorije dati tudi uporabne informacije in predloge za nadaljnje delo. Kot glavni razlog za takšen način dela je bila v ozadju ideja, ki korenini v sodobni muzeološki teoriji ali novi muzeologiji, ki definira participacijo (participativne ali kolaborativne pristope) kot eno najpomembnejših paradigem 21. stoletja (van Mensch in Meijer-van Mensch 2015; Bunning idr. 2015). Zanimalo me je, kako lahko participativni projekt vpliva na odnose med muzejem in sosesko, kako je takšen projekt sprejet v skupnosti in kako takšen način dela vpliva na spreminjanje muzejskega dela in njegovo vsebino.

O participativnih praksah in spremembah v muzejih

Participativni pristopi so vzniknili v šestdesetih letih 20. stoletja kot rezultat korpusa razmišljanj ob družbenih neenakostih in (ne)pravičnem ali (ne)enakopravnem vstopu v polje znanja in navsezadnje vedenja. Skoraj vzporedno so se ob pedagogiki zatiranih in razmišljanju o kritični zavesti Paula Freira (2000, 2005) kot izhodišču participativnih pristopov razvile tudi prakse

⁶ Sledila sem definiciji priročnika EMME, kjer so neobiskovalci definirani kot »osebe, ki se smatrajo kot tisti, ki ne obiskujejo muzeja ali muzejev na splošno« (Širok 2016: 19). Namesto samodefinitivne sem uporabila perspektivo muzeja, in sicer da gre za ljudi, ki jih muzejski delavci ne vidijo ali ne razumejo kot obiskovalce muzeja.

⁷ Pri delu so pod mentorstvom Claudie Câmpeanu sodelovale tudi študentke prvega letnika antropologije s Fakultete za družbene vede in socialno delo Univerze v Bukarešti Andreea-Irina Manaila, Iulia Serban, Beatrice Vijoli in Bianca Ionescu, magistrica političnih ved in mednarodnih odnosov ter doktorska študentka antropologije z izkušnjami pri projektih socialnega dosega (*social outreach*) Alexandra Ștef ter prostovoljka kulturne organizacije LaBomba in prebivalca Rahove Ioana Răileanu, ki je opravila neprecenljivo vlogo kulturnega mediatorja.

sodelovanja v antropologiji (gl. Lunaček Brumen 2018),⁸ zlasti kot odgovor na kolonialistične reprezentacije podjarmljenih skupnosti. To je postopoma vodilo tudi v reformuliranje muzejskih vsebin etnografskih, antropoloških in tudi drugih muzejev, ki so v zasledovanju konceptov nove muzeologije preizpraševali vlogo muzejev v družbi (Hudales 2008: 196–198; Perko 2014: 55–81; Palaić in Rogelj Škafar 2017: 41–43). Slednje je pripeljalo tudi do priznavanja multivokalnosti muzejskih reprezentacij in vključevanja glasov prikazanih lokalnih skupnosti⁹ ter postopoma do tistega, kar danes imenujemo participativna paradigma.

116

Kaj pravzaprav pomeni participacija? Slovanske definicije izraza participirati v angleških slovarjih¹⁰ nas napeljejo na to, da je participacija nekaj, kar ljudi vključi, angažira, jih naredi aktivne, sodelujoče. Participacija je nekaj, kar ima opraviti s transformacijo ljudi iz pasivnih opazovalcev v aktivne izvajalce. V kontekstu razmerja med organizacijo in občinstvom izraz odraža zelo različne pomene, na primer v Veliki Britaniji s terminom participirati označujejo že udeležbo na nekem dogodku, obisk muzeja ali ogled gledališke predstave; medtem ko termini »koprodukcija«, »soustvarjanje«, »sokuriranje« (*co-production*, *co-creation* in *co-curation*) dejansko pomenijo sodelovanje med muzejskimi delavci in množico deležnikov – skupnostjo, obiskovalci, neobiskovalci, interesnimi skupinami, sodelovanje s strokovnjaki itd. (Bunning idr. 2015). Peter van Mensch in Léontine Meijer-van Mensch v knjigi o novih trendih v muzeologiji pišeta o paradigmi, pri kateri se je glavni princip in fokus muzejskega dela s ljudmi premaknil iz prvega plana (*front stage*) (iz razstav in izobraževanja) na ozadje (*backstage*) (to je zbiranje, konservacijo in dokumentacijo) (2015: 49). V središču te paradigme je tesno sodelovanje med muzejem in njegovo publiko, ki se jo obravnava kot »dediščinsko skupnost« (*heritage community*) (nav. delo: 54–56), predvsem zaradi vloge, ki jo ta ima v odnosu do dediščine, njenega ohranjanja, razumevanja in reprezentacije.

Med muzealci je zagotovo najbolj znano delo Nine Simon *Participatorni muzej* (2010).¹¹ Nina Simon je kot direktorica Muzeja umetnosti in zgodovine v Santa Cruzu

⁸ Kot primer navajam tudi raziskavo Sola Wortha in Johna Adaira, ki sta pripadnike Navajo naučila uporabe kamere in montaže, da bi lahko sami spregovorili javnosti o sebi; ob tem je raziskovalca zanimala simbolna konstrukcija družbene realnosti pripadnikov Navajo (<<https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>> [1. 9. 2019]). Za pričujoče besedilo je pomembna informacija, da se je s *hepeningi* Allana Kaprova, koncipiranimi kot umetniška praksa, ki postavlja v ospredje performativnost umetniškega dela v interakciji z občinstvom, zgodila sprememba tudi na področju umetnosti (gl. Kaprov 1993). Vendar smo šele v 90. letih definirali koncepte, kot so skupnostna umetnost, participatorna umetnost, aktivna umetnost ipd., ki temeljijo na družbenem angažiranju in ki so prinesli tudi novo pojmovanje estetike – *relacijske estetike* – kot jo je definiral Nicolas Bourriaud, estetike, ki sloni na intersubjektivnosti oz. ustvarjalnem procesu kot družbeni izkušnji (gl. Bourriaud 2002).

⁹ Nekaj podobnega – pluralnost, demokratizacija – se je v osemdesetih letih 20. stoletja zgodilo v zgodovinopisju z vključevanjem raziskovanja življenjskih zgodb (avtobiografskega preučevanja) oziroma z uvajanjem ustne zgodovine ter s tem povezane ideološke, politične, etične refleksije raziskovalcev (Milharčić Hladnik 2009: 15–19).

¹⁰ Cambridge Dictionary (CD), Oxford Dictionary (OD), Merriam-Webster (MW): *The fact that you take part or become involved in something. (CD) The act of taking part in an event or activity. (CD) The action of taking part in something. (OD) As PARTAKE: to take part in or experience something along with others. (MW) To take part. (MW) To have a part or share in something. (MW)*

¹¹ Delo je bilo zaradi njenega neakademskega ozadja kritizirano kot nestrokovna literatura, vendar ga po mojem mnenju ne smemo spregledati, saj je Simonova z njim podprla diskusijo o relevantnosti muzejev v skupnosti.

v praksi pokazala, kako lahko neki mrtev, prazen, »faliran« muzej postane relevanten kulturni center za skupnost, ki se tudi finančno samovzdržuje. Vprašala se je, kako se lahko kulturne institucije povežejo s skupnostjo in dokažejo svojo vrednost in relevantnost v sodobnem življenju. Odgovor je dobila v angažiranju ljudi v muzeju ne zgolj kot pasivnih konzumentov, ampak kot kulturnih sodelavcev (*cultural participants*). Definirala je participativno kulturno institucijo kot prostor, kjer lahko obiskovalci ustvarjajo, delijo svoje znanje in izkušnje, se med seboj povezujejo s pomočjo vsebin oz. kulturne dediščine (Simon 2010: ii–iii). Pri tem je definirala različne modele sodelovanja, nanašajoč se na delo *Participacija javnosti v znanstvenih raziskavah/Public Participation in Scientific Research* (avtor Rick Bonney s sodelavci): prispevanje (*contribution*), sodelovanje (*collaboration*), soustvarjanje (*co-creation*), k temu pa dodala še četrti model gostovanja (*hosting*) (Simon 2010: 184–188). Vsak model se razlikuje po intenziteti sodelovanja javnosti in nadzorom institucije nad dejavnostmi.¹² Različni načini sodelovanja omogočajo obiskovalcem, da prevzamejo aktivno vlogo pri ustvarjanju reprezentacij o njih samih in do določene mere tudi družbeno-politično moč, v kolikor razumemo, da je muzej javna institucija, ki družbi podaja neke poglede, zlasti na preteklost, preko konstrukcije katere se formira identiteta neke skupnosti. Participativne prakse v muzejih imajo torej tudi pomembno vlogo pri opolnomočenju in emancipaciji družbenih skupin, ki so kakorkoli izključene iz muzejskih vsebin. To korenini tudi v sami idejni zasnovi participacije, v pedagogiki Paula Freira (prim. 2000, 2005), ki je učil opismenjevanja starejših v Braziliji. Po njegovem mnenju je bila vloga izobraževalca ta, da skupaj z učenci razvija kritično zavest. Proces je imenoval *conscientização*, »ozaveščanje«, ki je slonelo na razvijanju zavedanja situacije, sposobnosti razumevanja realnosti in posredovanju z namenom spreminjanja te realnosti. Tako se lahko razume tudi muzej ali kulturna dediščina kot prostor, iz katerega je mogoče črpati znanje na kreativen način, s katerim se spodbuja razumevanje (predvsem lastne) identitete in tudi politične moči. Barbara Kirshenblatt-Gimblett s primerjavo muzeja in literarne utopije razmišlja o muzejih kot prostorih utopije: saj tako kot utopija ima tudi muzej moč imaginacije in z njo oblikovanja sveta.

Čprav so vsi utopični svetovi zgrajeni iz drugih, boljših svetov, muzej dobesedno razločuje svet na dele, ki jih zbira in jih drži v suspenziji. Identificirani, razvrščeni in urejeni predmeti, ki so bili umaknjeni iz sveta in odloženi v muzej, se hranijo v prostoru z možnostjo neskončnih kombinacij. Muzej je pribežališče za stvari in ljudi – dobesedno, je zgradba posvečena muzam in umetnosti, ki navdihuje, je prostor razmisleka, inspiracije – muzej

¹² Menim, da je v primeru etnografskih (etnoloških, antropoloških) in zgodovinskih muzejev, ki na razstavah uporabljajo informacije pridobljene s pomočjo etnografskega dela in avtobiografske metode za prikazovanje multivokalnosti sogovornikov, nujen tudi korak v smeri enakopravne zastopanosti teh glasov (ob boku znanstvenemu diskurzu kustosov). Menim, da so se temu tako v konceptualnem kot v praktičnem smislu približali Ralf Čeplak Mencin z deli o vključevanju festivalskih modelov v muzeje kot možnosti vključevanja ranljivih družbenih skupin (2013), Nena Židov z razstavo o brezdomcih (2011), Tina Palačić in Bojana Rogelj Škafar z raziskovanjem afriških priselkov v Slovenijo (2017), Verena Perko (2014) in Jože Hudales (2007, 2008; gl. tudi Hazler 2011) s promoviranjem vključevanja koncepta ekomuzeja, Tanja Rozenbergar z vključevanjem urbanih vsebin v muzeje (1999, 2009, 2010, 2018) itd. Tu sem našla le nekaj primerov dobrih praks, a te zdaleč niso vse.

postavlja ljudi in predmete v odnose, povsem drugačne od tistih, ki jih srečujejo v zunanjem svetu. Muzej prinaša na svoj način preteklost, sedanjost in prihodnost skupaj.» (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 1)

Konstrukcija muzejske naracije, ki je zgrajena na podlagi predmetov, podob in besed, ustvarja boljši prostor, namenjen vsem.

Kot oblika umetniške prakse je muzej zaznamovan s konkretnostjo, materialnostjo in performativnostjo. Je ustvarjanje, ki je v bistvu delovanje. To ustvarjanje ni nič manj spekulativno, kot je konkretno. Torej, muzej ni samo prostor za reprezentacijo utopije, ampak prostor, v katerem jo lahko prakticiramo kot način predstavljanja.» (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 2)

118

Muzeji (in literarne utopije) kot utopične imaginacije/zamišljanja so pobudniki vizij, refleksij o tem, kako na svetu je in kako bi lahko bilo, tako v smislu kritike kot želje po spremembah. Vendar po drugi strani ne gre enačiti muzejskih vsebin z modelom nečesa, kar obstaja, niti z modelom nečesa, kar je potrebno uvesti (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 5). Muzeji s svojimi razstavami so prostori konstruirane realnosti, imaginativne/predstavne realnosti (tako kot utopije), ki delujejo kakor družbena vez, kot poziv v družbeno (in ne nujno politično) kohezijo. Muzej je idealna oblika družbenega prostora, ki pravzaprav ne more obstajati zunaj sebe. Tako je pravzaprav možnost, če ne že kar naloga muzeja tudi ta, da lahko (in mora) sanjati s svojimi zbirkami in razstavami o družbi, ki pravzaprav ne obstaja v realnosti. Idejo Barbare Kirshenblatt-Gimblett gre razumeti kot eno izmed oblik angažiranega, družbeno odgovornega, demokratičnega muzeja, uporabnost njenih idej pa bi bilo mogoče pretočiti v scenarij razstave. Ravno ta zmožnost imaginacije in apelativna, družbeno kohezijska vloga nosi v sebi potencial za vzpostavitev participativnega muzeja, ki gradi svojo vrednost v družbi ravno s sodelovanjem z njo.

Po vsem napisanem bi lahko razumeli, da so participativne prakse v resnici idealen model, ključ do uspešnega sodelovanja z ljudmi, in se na tej točki vprašali, zakaj torej več muzejev ne posega po njih. Eden izmed razlogov je ta, da je za vzpostavitev zaupanja med ljudmi in institucijami potreben čas. Poleg tega so izidi takšnih sodelovanj negotovi in včasih tudi neuspešni. Po drugi strani pa se zaradi vzpostavitve sodelovanja z laičnim občinstvom in ob srečanju z drugačnim pogledom in znanjem spreminja tudi vloga in odgovornost kustosov in delo v samem muzeju. Zlasti ločevanje med znanjem strokovnjakov in nestrokovnjakov¹³ implicira tendenco muzejev po ohranjanju obstoječega stanja hierarhično strukturirane vednosti, pri kateri je strokovno znanje tehtnejše kakor znanje, ki izhaja na primer iz osebne izkušnje. Jocelyn Dodd, Ceri Jones in Richard Sandell so pri vključevanju

¹³ To je poglobljena kritika, ki jo bolje razumem kot strah muzejskih delavcev pred izgubo strokovnosti in vstop v polje banalizacije dediščine. Spodaj navajam dva primera. Novinarka Judith H. Dobrzynski je problematizirala izkušensko, angažirano, participatorno kulturo v umetniških muzejih. Spogledovala se je z idejo, da s »preveč« (participatornimi, anagažiranimi) izkušnjami muzeji izgubljajo svojo identiteto kot prostori globokega razmišljanja, inspiracije in utehe (<<https://www.nytimes.com/2013/08/11/opinion/sunday/high-culture-goes-hands-on.html>> [20. 5. 2019]). Muzej Nine Simon v Santa Cruzu so kritizirali, češ da je izgubil večino kvalificiranih strokovnjakov, ki so znali katalogizirati, kurirati in rokovati z muzejskimi kolekcijami ter da se je spremenil v center druženja skupnosti (*community center*) (<<https://www.indybay.org/newsitems/2013/10/03/18744280.php>> [20. 5. 2019]).

interpretacij oseb z invalidnostjo v muzejske zbirke o invalidnosti uporabili koncept »con pogajanja« (*trading zone*),¹⁴ da bi oblikovali proces, s pomočjo katerega so različne oblike znanja sprejete kot enakovredne v odnosu do zbirke. Njihov predlog omogoča veliko bolj inkluziven okvir za razumevanje, produkcijo, vrednotenje in podajanje znanja v muzejih (v Bunning idr. 2015).

Léontine Meijer-van Mensch piše, da je participativna paradigma največkrat videna kot demokratizacija muzejskega procesa in vsebin, ki enakopravno vključuje različne nivoje odločanja. Vendar pa v resnici participativnost ni jamstvo za egalitarno pogajanje (*negotiation*) v muzeju, prav nasprotno so odnosi med muzejem in družbenimi skupinami zaznamovani s konflikti in nasprotovanji (Meijer-van Mensch 2013: 44–45). Bernadette Lynch piše o konfliktih kot o politični zahtevi. Svojo trditev nasloni na Chantal Mouffe, belgijsko politično teoretičarko, in pravi, da »moramo muzej predvideti kot živahno javno sfero nasprotovanj, kjer so različni pogledi koristno soočeni, saj se ravno preko teh bojev porajajo nove identitete« (Lynch 2014: 97). Ideja je torej ta, da se omogoča »živahne 'agonistične' javne sfere nasprotovanj, kjer so soočeni različni hegemoni politični projekti« (Chantal Mouffe v Lynch 2017:108). Muzeji morajo preseči simbolno razumevanje pravičnosti ter omogočiti ljudem, da se srečujejo, pogovarjajo, razpravljajo, se prerekajo in na tak način postanejo res »cone odnosa« (*contact zone*), kakor so se že dolgo tega poimenovali (nav. delo: 119). Z izzivi, ki jih postavljajo participativni projekti, zlasti v primerih konflikta, so muzeji soočeni z razmislekom o svojem načinu delovanja, predvsem pa o vlogi, ki jo igrajo v družbi, zlasti če želijo imeti vidnejšo vlogo pri njenem spreminjanju (v polju političnosti). S pomočjo raziskovalnega in participativnega projekta v muzeju sem spoznala, da so konflikti ali pa soočanja pravzaprav tisti motor, ki spreminja muzeje.

Kontekst: MNAC in soseska Rahova - Uranus

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

Od leta 2004 je MNAC umeščen v parlamentarno palačo (Palatul Parlamentului, Casa Poporului), ki je ena izmed največjih administrativnih stavb na svetu. Nekateri sogovorniki so bili mnenja, da gre za zadnji bizarni projekt Nicolaeja Ceaușescuja, ki naj bi popolnoma izčrpal državno blagajno in zaradi

¹⁴ Na podoben način sta tudi James Clifford (1997: 192) in Richard Handler (Handler in Gabe 1997: 9) opredelila muzej, prvi kot cono odnosa, stika, kontakta, povezav (*contact zone*), drugi pa kot družbeno areno (*social arena*). Obema je bilo skupno razumevanje muzeja kot prostora srečevanj, socialnih interakcij, v katerem poteka izmenjava, pogajanja glede idej, pogledov, vrednot, identitet itd.

katerega naj bi se začeli politični nemiri, ki so leta 1989 vodili v revolucijo ter usmrnitev zakoncev Ceaușescu. Zgodba se je začela leta 1977, po potresu, ki je prizadel Bukarešto. Oblasti so se odločile, da bodo obnovile del južno od reke Dâmbovițe. Pred začetkom gradnje, leta 1984, je bil velik del mesta porušen in več kot 40.000 ljudi razseljenih. Projekt je zaposlil več kot 700 arhitektov (ki jih je vodila mlada arhitektka Anca Petrescu) in 20.000 delavcev. Po revoluciji leta 1989 je bila stavba še vedno nedokončana. Porajalo se je vprašanje, kaj z njo storiti: ali jo porušiti ali spremeniti njeno namembnost? Tako sta danes v njej parlament, senat, poslanska zbornica, sedež varnostnih služb idr., od leta 2004 pa tudi MNAC.

120

Vzpostavitev muzeja v stavbi, ki je obremenjena s historičnim simbolizmom in nosi toliko kontroverznih spominov in čustev za prebivalce, je bila od začetka predmet razprav. Ob odprtju je potekala mednarodna razprava in razstava z naslovom *Romunski umetniki (in ne samo oni) ljubijo Ceaușescujevo palačo?! (Romanian Artists (and not only) love Ceaușescu's palace?!)*, kurirala jo je Ruxandra Balaci). Takratni direktor Mihai Oroveanu je poudaril odklon od politične preteklosti rekoč, da se običajno muzeji obračajo na preteklost zato, da bi gradili prihodnost, pa vendar v primeru MNAC velja ravno nasprotno, saj naj bi njegov fokus postala prihodnost in muzej naj bi se vzpostavil kot laboratorij, ki bi slonel na novih vrednotah, odprtosti k mednarodnemu dialogu, sodobnemu načinu izražanja itd. (Piotrowski 2012: 208). Način dela, ki se odraža tudi danes, saj se MNAC bolj kot lastnim zbirkam posveča postavljanju razstav sodobnih umetnikov in bolj kakor muzej deluje kot galerija.¹⁵ To je vsekakor povezano z vsebino muzejske zbirke. Ta je nastajala od leta 2001, ko sta se združila Nacionalni oddelek za dokumentacijo in umetniške razstave (ONDEA) in Oddelek za sodobno umetnost Nacionalnega muzeja za umetnost Romunije (MNAR). Oddelek MNAR je bil ustanovljen leta 1994, z namenom, da bi premostil institucionalno vrzel pri pomanjkanju zbirk in valorizaciji sodobne umetnosti Romunije. Zbirka ONDEA je bila ustanovljena preko urada za organizacijo razstav, nastalega leta 1968. Leta 1971 je šel urad pod okrilje Sveta za socialistično kulturo in izobraževanje, ki se je leta 1991 preoblikoval v ONDEA. Del zbirke so donirali romunski umetniki. Sedanji direktor muzeja Călin Dan je zapisal: »MNAC je postal institucionalni dedič strukture, ki so jo zaznamovali problemi in disfunkcionalnost prejšnjih obdobj – in nenazadnje – tudi dedič pomembnega števila del, ki pripadajo specifičnemu kulturnemu in političnemu kontekstu« (2016: 15). Zbiralna politika je bila torej vodena s strani političnih direktiv in subjektivnih inspiracij ter ob pomanjkanju jasne metodologije vodila do različnih zadreg, kakor »premalo kvalitetnih del, z minimalnim likovnim pomenom, razen zelo ohlapnim historičnim, zelo veliko del potrebnih resnih konservatorskih posegov itd.« (2016:18). Dan je precej kritičen do muzejske zbirke, saj meni, da je podoba sodobne romunske umetnosti v muzeju nepopolna in *brezoblična* ter da jo je težko interpretirati brez diskriminatornih pogledov (prav tam). Obremenjenost poslojja muzeja in zbirke s preteklostjo, ki vpliva na kolektivno nezavedno, je bila po mnenju številnih avtorjev v mednarodni razpravi ob odprtju

¹⁵ Za ta komentar se zahvaljujem kolegici Meti Kordiš.

muzeja leta 2004 glavna ovira nadaljnjemu razumevanju sodobne umetnosti in odnosa do sodobne umetnosti pri občinstvu (National 2004: 49). To je bil tudi glavni izziv participativnega projekta, ki naj bi povezal muzej s sos(es)ko.

Tenzija med muzejem in sos(es)ko Rahova - Uranus se odraža tudi v samem grajenem okolju. Parlamentarna palača še vedno predstavlja simbol moči in avtoritete, z njo pa nosi to simboliko tudi MNAC. Z razliko od ostalih muzejev je MNAC nekoliko zunaj centra, tudi njegov vhod, ki je na Ulici 13. septembra (*Calea 13 Septembrie*), se obrača proti jugu mesta in sos(es)ki Rahova. Kljub temu je dostop do muzeja iz sos(es)ke poln ovir: Ulica 13. septembra je zelo prometna, brez ustrezne signalizacije (semaforja), ki bi olajšala promet in dostop do muzeja; parlamentarna palača je ograjena z visokim zidom in pod stalnim policijskim nadzorom, vstop v muzej je podoben pregledu na letališču, kar daje občutek družbene moči in nedostopnosti. Vse to so bile zelo močne ovire pri organizaciji participatornih dogodkov.

Ceașescujev projekt je prizadel tudi sos(es)ko Rahova: del so je porušili in naredili prostor palači, cesti (sedanji Ulici 13. septembra), romunski akademiji znanosti (Casa Academiei) in korpusu blokov, ki so bili namenjeni bivanju v palači zaposlenega administrativnega osebja. Del sos(es)ke je nudil zavetišče tistim, ki so praktično čez noč ostali brez strehe nad glavo. V preteklosti je življenje v sos(es)ki zaznamovala živahna trgovina z borzo (*Bursa Marfurilor*) in tovarno piva (*Fabrica de bere Bragadiru*, pozneje *Fabrica de bere Rahova*), vendar pa so v devetdesetih letih 20. stoletja posli zamrli. Celoten predel Rahova (skupaj s Ferentari) ima zelo slab sloves med prebivalci Bukarešte. V prvi vrsti zato, ker naj bi bil to predel revnih, poseljen s priseljevanjem revnega in neizobraženega prebivalstva iz ruralnih predelov ter Romov. V sedemdesetih letih 20. stoletja je tam imel svoj domicil kriminalni klan Barbugiu.¹⁶ Takšno mnenje o tej sos(es)ki je bilo med raziskavo še zelo prisotno: nekateri zaposleni v muzeju so imeli prebivalce sos(es)ke za neizobražene in revne ter projekt povezovanja za nesmiseln, saj naj bi ljudje živeli v zelo drugačni resničnosti, v kateri ni prostora za sodobno umetnost. Ena izmed študentk, s katero sem delala na terenu, je bila presenečena nad prijaznostjo prebivalcev sos(es)ke, saj je slišala o njih veliko slabega, povezanega s kriminalom, nasiljem in posilstvi; opozarjali so jo, naj ne opravlja terenskega dela, ker je nevarno.

Danes je sos(es)ka ena izmed najboljših lokacij za nepremičninske posle in tako tudi v procesu gentrifkacije. Ta proces se vidi tudi v strukturi domov. Severno in severozahodno obrobje omejujejo bloki iz Ceașescujevih časov, središče sos(es)ke pa predstavlja mešanica starih, propadajočih hiš in novih, dragih vil. Stavbna struktura podaja tudi podobo socialnega statusa prebivalcev. V starejših stavbah živijo

¹⁶ O sos(es)ki Rahova - Uranus ni prav veliko pisnih informacij, nekaj jih je moč dobiti iz pripovedi lokalnega prebivalstva, lokalnih časopisov ter s FB strani neformalne skupine Cartierul Uranus, navdušencev, ki s fotografijami ohranjajo spomin na sos(es)ko pred obnovo. <https://adevarul.ro/news/bucuresti/rahova-podul-calicilor-handicap-tigania-mitropoliei-1_519904ef053c7dd83fb0a32b/index.html>; <<https://www.activenews.ro/cultura/Podul-Calicilor-Istoria-uneia-dintre-cele-mai-rau-famate-zone-ale-Bucurestiului-de-odinioara-129374>> [20. 5. 2019].

predvsem starejši in Romi ob pomanjkanju financ in izobrazbe; prav nasprotna pa je slika v vilah. Romi so večinoma naseljeni v hišah okoli Trga cvetja (*Piața de Flori*, v nadaljevanju tržnica cvetja) in večina od njih se sooča s prisilnimi izselitvami predvsem zaradi nereguliranih procedur in zakonodaje po denacionalizaciji okoli leta 2000. Delo in posle na tržnici cvetja v večini vodijo Rominje, ki nadzorujejo življenje ob trgu.¹⁷ Skupina Rominj s skupino mladih umetnikov in aktivistov je leta 2006 ustanovila iniciativo Ofenziva darežljivih (*Generosity Offensive Initiative*), iz katere se je potem v letu 2009 rodil *LaBombaStudios*, skupnostni center za izobraževanje in aktivno umetnost.¹⁸ Ideja za iniciativo se je porodila s povabilom umetnice Marie Draghici k sodelovanju s strani »dobrih gentrifikatorjev«,¹⁹ novih lastnikov večnamenskega centra The Ark, ki so želeli s projektom participativne umetnosti vstopiti v sosese. Delovanje centra je bilo oblikovano na ideji sodelovanja med umetniki (zlasti mladimi umetniki, ki so se soočali s prvim vstopom na trg dela) in pripadniki skupnosti Rahova - Uranus, z namenom izboljšati način življenja v sosesi, s kritičnim naslavljanjem in reševanjem problemov njenih prebivalcev. Center je nastal v bivšem klubu La Bomba, ki je bil leta 2009 preoblikovan v šiviljsko delavnico. Njegovi uporabniki so bili v večini otroci, ki so se udeleževali umetniških akcij v sosesi. Iniciativa se je zavzemala za enakopravno sodelovanje vseh, ki so se pridružili: Maria Draghici je z drugimi umetniki več kot pet let prostovoljno sodelovala pri oblikovanju skupnosti v aktivno in odgovorno skupnost, s kulturnim in družbenopolitičnim angažiranjem ljudi v sosesi. Pripravljene so bile različne aktivnosti: prostor za participativno demokracijo *Coltul Vorbitorului* (Govorni kot), kjer je lahko vsakdo sodeloval v pogovoru o prisilnih izselitvah; sklop izobraževalnih delavnic *LUM* (mobilni urbani laboratorij); dokumentiranje življenja v sosesi (*Harta Sensibila*, *Rahova Non-Stop video document*); uporaba gledaliških tehnik za senzibilizacijo ljudi v sosesi; uporaba glasbe za vključevanje otrok v kulturno produkcijo (*Biluna Jam Session*) idr.²⁰ Na žalost je bil center leta 2011 evakuiran,²¹ aktivnosti so se nekaj časa izvajale na ulici.

Ena izmed najpomembnejših aktivnosti je bil leta 2013 *Economatul Locative*, ki ga je oblikovala Maria Draghici kot »mizo za dialog«, ob kateri so se različni deležniki iz skupnosti, administracije, politiki, sociologi, arhitekti, antropologi, pravniki in umetniki pogovorili o problemih skupnosti, v tem primeru konkretno o prisilnih izselitvah in brezdomstvu v sosesi.²² S pomočjo dialoga se je oblikovala ideja o

¹⁷ V času raziskave sem bila noseča in to je bil ključ, ki mi je odprl vrata do sogovornic, ki sicer niso naklonjene tujcem. Z lahkoto sem se z njimi povezovala s pomočjo izkušnje nosečnosti in materinstva, nekatere so mi z veseljem kazale fotografije otrok in tudi z mano delile nasvete za lažjo nosečnost, rojstvo in vzgojo.

¹⁸ O iniciativi sem se pogovarjala s pobudnico iniciative in centra, umetnico Mario Draghici. Maria je pri delu sodelovala z umetniki Irino Gadiuta, Bogdanom Georgescujem, Davidom Schwartzom, Vedo Popovici, Ioano Paun in drugimi. Na strani Rominj iz sosese Rahova - Uranus pa sem se pogovarjala s pobudnico Cristino Eremia.

¹⁹ Tako jih je imenovala sama Maria Draghici.

²⁰ Več o projektih na blogu *LaBombaStudios* (<<http://labombastudios.blogspot.com/>>) in v Draghici (2009).

²¹ Celotna evakuacija je bila posneta; dostopno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=hD73Wh4INyM>> [20. 5. 2019].

²² Več gl.: <<http://labombastudios.blogspot.com/2013/06/economatul-locativ.html>> [20. 5. 2019].

soseski s socialnimi stanovanji in kulturnim centrom, kjer bi se nadaljevale aktivnosti skupnostnega centra *LaBombaStudios*. Na žalost pa projekt ni bil nikoli realiziran, v prvi vrsti zaradi zapletenih birokratskih procedur in pomanjkanja politične volje kakor tudi zaradi konfliktov med člani *LaBombe*.²³ V času raziskave je bil *LaBombaStudios* zaprt in iniciativa v zatonu. Reševanje problema prisilnih izselitev in brezdomstva je potekalo pod zagovorništvo iniciative za pravico do doma (*Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire*).²⁴ Edini projekt, na katerem je skupina žensk iz soseske Rahova - Uranus delala, je bila interaktivna predstava po metodah gledališča zatiranih z naslovom *Subjektivni muzej bivanja (Muzeul Subiectiv al Locuirii)*, ki je govorila o izkušnjah s prisilnimi izselitvami. Predstava je nastala v koprodukciji z MACAZ²⁵, prostorom, ki združuje bar in gledališče.²⁶ O gostovanju predstave bom pisala v nadaljevanju. Naj zaključim: ko se je skupnostni center zaprl, je soseska ostala brez kulturnih in umetniških prostorov oziroma vsebin, z izjemo modernega, privatnega prostora za dogodke *The Ark* in glasbenega festivala *Outernational Days*. To je seveda dobro za MNAC, saj bi lahko zapolnil nastalo vrzel. Vendar večina prebivalcev soseske Rahova - Uranus ni nikoli slišala za MNAC niti nikoli ni prestopila varnostnih ograj parlamentarne palače. Kakor je povedal sogovornik Petrișor iz soseske Rahova - Uranus: »Ljudje na tržnici cvetja delajo dneve in noči v več izmenah. Nimajo časa za druge stvari, kot je na primer sodobna umetnost!«

Premostitev ovir med MNAC in Rahovo - Uranus

Spomladi 2017 je umetniški dvojec Birgit Auf der Lauer (Birgit Binder) in Caspar Pauly pridobil podporo IFA (*Institute für Auslandsbeziehungen*) za projekt v Romuniji.²⁷ Takoj smo se dogovorili za sodelovanje, saj sta imela veliko izkušenj s participativnim delom in ranljivimi skupinami, poleg tega je bila Birgit rojena v Romuniji v saksonski družini, ki se je pozneje preselila v Nemčijo. Ob koncu julija smo začeli z aktivnostmi v soseski. Vanjo smo vstopili preko članic *LaBombe*, konkretno Cristine Eremia, ki je bila nekakšna neformalna vodja žensk, pozneje pa smo neodvisno od njih nadaljevali z delom med ljudmi na tržnici cvetja. Namen sodelovanja z umetniškim dvojcem je bil narediti muzej veliko vidnejši v soseski in

²³ Na podlagi izkušnje z *LaBombo* se je Maria Draghici odpravila na rezidenco v Göteborg, kjer je preko koncepta aktivne umetnosti (*activity art*) in modela »mize dialoga« (*dialogue table*), sodelovala s skupnostjo Kurdiv v Komettorgetu v Bergsjönu pri legalizaciji vrtnih površin, ki so pomagale skupnosti pri integraciji in njihovem življenju na splošno. (Več gl.: <<https://komettorgetodlingslotter.wordpress.com/>> [20. 5. 2019].)

²⁴ Zagreta članica iniciative, kakor tudi iniciative *LaBombaStudios*, je bila umetnica Veda Popovici, ki je napisala zanimivo besedilo o povezavi umetnosti in gentrifikacije. Kritično je razmišljala o situaciji, ki se dogaja skoraj v vseh propadajočih urbanih predelih – najbolj ilustrativen je zagotovo Greenwich Village na Manhattnu v New Yorku – ko je vstop umetnikov v sosesko pravzaprav prvi znak gentrifikacije. <<http://artapolitica.ro/en/2014/04/27/delivering-the-city-into-the-arms-of-capital-gentrification-and-the-harmlessness-of-art-in-bucharest/>> [20. 5. 2019].

²⁵ Sodelavec MACAZ in tudi oseba, ki je pomagala pri postavitvi predstave na oder, je bil David Schwartz, tudi soustanovitelj iniciative pri *LaBombaStudios*.

²⁶ In ki so mi ga sogovorniki opisali kot enega zadnjih radikalno levičarskih in alternativnih prostorov v Bukarešti.

²⁷ Več o njunem delu: <<http://www.varsityofmaneuvers.org/>> [20. 5. 2019].

ustvariti povezavo med muzejem in sosesko z izmenjavo pogledov na to, kaj bi lahko ljudje v soseski prispevali muzeju in kaj bi lahko muzejski delavci prispevali soseski.

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

124

Za ogledе smo določili tri točke odhoda iz soseske – tržnico cvetja, vhod pred šolo in križišče med ulicama Strada Sirenelor in Strada Sabinelor. Drugi dve točki sta bili nepotrebni, saj se nihče ni udeležil srečanja in ogleda. Ogledov so se udeleževali v večini otroci in le nekaj odraslih oseb (ženske, matere otrok). Razstave smo obiskali na zelo igriv in sproščen način, otroke smo animirali z igrami. Za izredno dobrega pomočnika se je izkazal Adrian, eden izmed varnostnikov muzeja, ki je iz lastnega zanimanja zelo dobro poznal razstavljena dela v muzeju. Adrian je živel v Rahovi in dobro poznal ljudi. Njegova prisotnost je bila dragocena, saj kakor je dejala ena izmed udeleženk: »Veš, on govori naš jezik.« S svojo interpretacijo je pripomogel, da so obiskovalci razumeli razstavljena umetniška dela in se približali sodobni umetnosti.

Po treh dneh obiskov v muzeju sta se Birgit in Caspar odločila za individualne obiske v soseski, pri čemer sta zbirala mnenja ljudi, fotografirala in risala ter pripravljala



Obisk muzeja z otroki iz Rahova - Uranus (foto: Urša Valič, julij 2017)

končno predstavitev. Zaključni dogodek se je odvil 5. avgusta 2017. To je bil performans, oblikovan kot nočni pohod s tržnice cvetja do muzeja s svetlobnimi projekcijami na ulici in v muzeju. Obiskovalci so vstopili v popolnoma temno stavbo kot simbolično prazen muzej, ki ga je umetniški dvojec napolnil s svetlobnimi projekcijami predlogov in predmetov iz soseske Rahova - Uranus. Ob tem so udeleženci dobili v roke svetilko in imeli možnost raziskovat muzej v temi. Ideja je bila tudi, da bi k dogodku dodali še nekaj prizorov iz performansa žensk iz *LaBombe*, vendar smo to idejo opustili in se odločili, da predstavo priredimo konec poletja. To je nemara povzročilo nezadovoljstvo, saj se skupina žensk in otrok nočne projekcije ni udeležila.

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

125

Teden dni pred dogodkom je muzejski menedžment varnostni službi palače izdal dovoljenje za nočni dogodek. Uro pred začetkom smo izvedeli, da je prišlo do napake pri datumu prireditve in da ne bomo mogli vstopiti v muzej. Dogodek smo začeli z uro zamude v upanju, da bodo muzejski delavci težavo rešili pred našim prihodom pred vhod. Na tržnici cvetja se je zbralo več kot 70 ljudi iz različnih delov Bukarešte, med njimi tudi turisti in v Bukarešti zaposleni tujci; domačinov iz soseske Rahova - Uranus, ki jim je bil dogodek namenjen, je bilo zelo malo.²⁸ Začelo se je s svetlobnimi projekcijami tega, kaj bi muzejski delavci prinesli v Rahovo - Uranus;²⁹ vsaka izmed njih je bila tudi postavljena na glasovanje publike. Vse je potekalo tekoče do vhoda v palačo. Tam so nas pričakale spuščene zapornice in nekaj varnostnikov, ki nam niso dovolili vstopiti v muzej. Del ljudi je na tej točki zapustil dogodek. Ostali so z nami preživeli pred vrati muzeja skoraj eno uro in se zabavali, medtem ko se je muzejsko osebje pogovarjalo z »gluhimi« varnostniki. Nazadnje je posegel muzejski menedžment ter se z vodjo varnostne službe dogovoril, da nas spustijo v muzej. Tako smo dogodek po skoraj eni uri pregovarjanj pred vrati palače nadaljevali. Ljudje, ki so ostali, so tako spletni vezi med sabo kot tudi s prebivalci soseske Rahova - Uranus. Doumeli so izkušnjo diskriminacije, ki jo dnevno doživljajo ljudje iz Rahove, ki se zaradi etnične pripadnosti, revščine, neizobrazbe itd. večkrat znajdejo pred zaprtimi vrati. Za njih pa je bil ta večer poseben dogodek in kakor so nekateri med njimi dejali – končno je bil njihov glas slišan. Za prav posebno vzdušje je poskrbela glasba, saj sta umetnika v zaključnem delu svoje predstavitve zavrtela *manele*³⁰ z naslovom *Bambina, regina florilor*, ki govori o slavni prekupčevalki z rožami s tržnice cvetja. In to v Parlamentarni palači! Nihče se pravzaprav ni poistovetil z muzejem, ampak s Parlamentarno palačo. V nekem simbolnem smislu so prebivalci soseske Rahova - Uranus tiste noči prevzeli družbeno in politično moč.

²⁸ Pred dogodkom smo imeli z umetnikoma dolg pogovor o »možnih obiskovalcih« ter kako se izogniti temu, da bi dogodek obiskali tisti, ki bi jih pritegnila eksotika Rahove in njena »Drugost«. Sklenili smo, da na obisk ne moremo vplivati in da bomo sprejeli vsakega, ki bo prišel.

²⁹ Muzejski delavci so predlagali mobilni razstavi prostor, laboratorij, v katerem bi bile lahko tudi izobraževalne in kreativne delavnice.

³⁰ Romunska, romska zabavna etno glasba.



Nočna projekcija umetnikov Birgit Auf der Lauer in Casparja Paulyja v soseski Rahova - Uranus
(foto: Urša Valič, avgust 2017)



Obiskovalci pred zaprtim vhodom v muzej (foto: Urša Valič, avgust 2017)



Predstava, performans žensk iz soseske Rahova - Uranus (foto: Urša Valič, september 2017)

Po uspešnem sodelovanju z nemškima ustvarjalcema sem začela pripravljati drugi dogodek, performans žensk iz LaBombe z naslovom *Subjektivni muzej bivanja (Muzeul Subiectiv al Locuirii)*.³¹ Interaktivna predstava, pripravljena po metodologiji gledališča zatiranih, v šestih dejanjih govori o izkušnjah žensk iz sosesk Rahova - Uranus in Vulturilor 50, ki so doživele prisilne izselitve med letoma 2006 in 2016.³² Vsako dejanje se je začelo s protagonistakami, ki so stale mirno kot kakšne skulpture in začele igrati ob plosku naratorke, ki je moderirala predstavo in animirala gledalce k sodelovanju. Zaradi naslova predstave in igre same smo se odločili, da jo izvedemo v pritličje muzeja, kjer je bila razstava *Marshalling Yard*, oblikovana kot odprt depo. Tako so se tudi med samo predstavo gledalci lahko sprehajali med umetniškimi deli in prostorom igre, ki je bil tako kot umetniška dela v muzeju omejen z rdečimi vrvmi. Kot je bilo v navadi drugje, je tudi v MNAC po predstavi potekal pogovor na predlog žensk iz LaBombe. Pogovor je bil mešanica preteklosti in prihodnosti ter različnih akterjev – žensk iz soseske Rahova - Uranus, muzejskega direktorja, predstavnic lokalne administracije mesta Bukarešta sektor 5, aktivistk fronte za pravice do doma, zgodovinarja, ki želi ohranjati spomin na sosesko Rahova - Uranus pred letom 1989 (*Uranus Disparut*); pogovor je moderirala arhitektka Dorothea Hasnas, programska vodja The Ark.

³¹ Pri predstavi so sodelovale – na odru: *Elena Radu, Nicoleta Vishan, Cornelia Ionita, Claudia Moldoveanu, Alexandrina Fieraru, Cristina Eremia, Gabriela Dumitru*; izobraževalne delavnice in režijska koordinacija: *Gabriela Teodorescu, Andrei Șerban*; svetovalec: *David Schwartz*; delovna skupina: *Ioana Raileanu, Aurel Minulescu, Gabriel Leascu, Marin Eremia*.

³² Kogar zanima vsebina prisilnih izselitev, mu predlagam, da si ogleda dva dokumentarna filma: *Ne lupțăm cu morile de vânt (Borimo se z mlini na veter)* avtorice Chloé Salembier, junij 2011, francoski podnapisi, <<https://vimeo.com/32838582>> in film o prisilnih izselitvah v soseski Rahova - Uranus, angleški podnapisi, <<https://www.youtube.com/watch?v=Tomr3cyRfdk>> [20. 5. 2019].

MNAC ima kustosinjo za performativne umetnosti, gledališko režiserko Ioano Păun, s katero sva soorganizirali dogodek. Predstava je bila zelo drugačna od siceršnjega performativnega programa, ki se je dogajal v MNAC, vendar je bila želja muzejskega menedžmenta, da bi pritegnili prebivalce Rahove. Zanje naj bi bil vstop prost, drugi pa bi morali plačati. Po drugi strani pa so ženske iz LaBombe želele ljudem brezplačno pokazati svojo predstavo kot orodje ozaveščanja o svojih bivanjskih problemih in kot politični akt, saj so nastopale pod streho Parlamentarne palače. Prišlo je do nestrinjaja glede plačila vstopnic, saj so ženske nastopale brezplačno, ves dobiček pa naj bi šel v roke muzeja. Zaradi tega je prišlo do konfliktov pri organizaciji. Teden dni pred dogodkom je ekipa MNAC (oddelek za PR in performativno umetnost) odpovedala sodelovanje, saj je ekipa iz LaBombe prevzela nadzor nad komunikacijo in na strani FB dogodka spremenila uro in vstopnino zamenjala z brezplačnim obiskom, kar je tudi povzročilo neodobranje muzejskega menedžmenta. Ob tem se je sprožil plaz sporočil (po socialnih omrežjih, elektronski pošti in telefonu), z izogibanjem osebnim kontaktom, kar je onemogočalo komuniciranje in reševanje nastale situacije. Izgledalo je, da bo dogodek odpovedan, zato sem prevzela nadzor nad posredovanjem in komunikacijo ter dosegla dogovor med obema stranema, da bo muzej vseeno pobiral vstopnino, a hkrati dovolil LaBombi, da naredi listo gostov za prost vstop. Ne glede na to je veliko ljudi odpovedalo udeležbo na dogodku zaradi slabe komunikacije in dezinformacij. Nazadnje smo bili priča odličnemu performansu, ki je požel velik aplavz in navdušenje s strani občinstva; sledil je ponesrečen pogovor in *vin d'honneur* na terasi s čudovitim razgledom. S tem dogodkom se je tudi zaključila moja rezidenca v MNAC.

Iz obeh primerov lahko vidimo, so se med izvedbe dogajale različne nepredvidljive situacije, ki so privedle do konfliktov na več ravneh: na ravni soseske in nadrejenih služb v palači kakor tudi znotraj muzeja samega. Vsi ti konflikti pa so generirali določene rešitve ali odgovore na organizacijo odnosov med muzejem in sosesko kakor tudi znotraj muzeja. Menim, da je muzej s to izkušnjo prepoznal možnosti drugačnega dela in sodelovanja z ljudmi. V letu 2018 se je odvilo kar nekaj dogodkov sodelovanja tako s sosesko Rahova - Uranus³³ kakor z drugimi skupinami (npr. osebami z invalidnostjo glede dostopnosti; programi s starejšimi, otroki, mladino; mladimi umetniki in oblikovalci pri ustvarjanju izdelkov za muzejsko trgovino).

Zaključek: navidez neuporabno znanje v uporabi muzeja?

V besedilu sem pokazala, kako delujejo participatorni projekti med sosesko in muzejem: s projekti sodelovanja se je vzpostavila diskusija o delovanju muzeja in njegovi vlogi v družbi. Na diskusijo so vplivale konfliktne situacije, ki so spodbudile

³³ Eden izmed pomembnejših je bil projekt z naslovom *Nomadski muzej sodobne umetnosti (Muzeul Nomad de Artă Contemporană)*. Pripravljen je bil kot pop-up muzej, projekt sodelovanja med umetniki in prebivalci soseske Rahova - Uranus z namenom izpostaviti diskriminacijo na podlagi etničnosti. Vodja projekta je bila Georgiana Laura Toea, ki jo je muzej najel ravno za potrebe sodelovanja muzeja s skupnostjo.

spremembe v načinu delovanja muzeja. Nacionalni muzeji so prostori simbolne politične moči in kot taki možne platforme političnega dialoga. To zagotovo drži v primeru MNAC, ki je umeščen v parlamentarno palačo in ljudem iz soseske Rahova - Uranus pomeni komunikacijo z oblastmi v primeru njihovih problemov, prisilnih izselitev. Ob tem se poraja vprašanje, ali lahko muzej dejansko kaj spremeni. Zagotovo pripomore pri ozaveščanju problema in pri podpori aktivnosti prebivalcev soseske Rahova - Uranus, da s pomočjo simbolnega jezika umetnosti, performansa in drugih oblik ustvarjanja, nagovorijo tudi nosilce politične moči. Po drugi strani pa bi se muzej lahko odprl proti soseski tudi tako, da bi z usposabljanjem ponudil delo nekaterim prebivalcem, ki bi tako postali njegovi sodelavci in glasniki; s plačilom za njihovo delo pa bi rešil del socialnih problemov prebivalcev.

Muzej sodobne umetnosti torej vidim kot javni prostor umetniškega diskurza, ki ponuja tudi učinkovite možnosti samoprezentacije in s tem procese opolnomočenja in *subjektifikacije* (Kroflič 2018), torej prostora za izražanje posameznika kot odgovornega bitja in prostora, ki se odpira javnosti kot prostor družbenega (pa tudi političnega) diskurza.

129

Za delovanje muzeja je pomembno sodelovanje skupnosti, ki ga obkroža. Ta skupnost največkrat poseduje veščine in znanja, ki pripomorejo, da muzej postane živahen prostor izmenjav in dialoga ter vodijo k spreminjanju muzejskih vsebin in njegovega dela. Gre za navidez nepomembna znanja in odnose, ki izhajajo iz vsakodnevnih izkušenj in bi jih morali muzeji spoštovati in negovati, če se želijo približati svojemu občinstvu in doseči tudi neobiskovalce. Po drugi strani pa mora imeti muzej človeka, posrednika med muzejem in skupnostjo. Zakaj ne bi bili ravno etnologi in kulturni antropologi, s specifičnim znanjem in metodami dela, vključujoč participativne oz. kolaborativne prakse, tisti, ki bi v vseh muzejih, ne glede na njihove vsebine in na drugačen način kot muzejski pedagogi, delovali kot vez med muzejem in sosesko?³⁴ Sodobna antropologija je s sodelovalno, javno, skupno antropologijo zastavila teoretske in metodološke pristope za epistemsko pravičnost in dehierarhizacijo znanja (prim. Lunaček Brumen 2018: 92-94), ki so lahko osnova in izhodišče participatornih pristopov tudi v muzeologiji. Menim, da se tu odpira novo področje dela, nov muzejski poklicni profil za diplomante etnologije in kulturne antropologije, podprt s sodobno etnološko muzeologijo, ki bi ga veljalo v bodoče nasloviti na politične odločevalce.

³⁴ Tukaj ne mislim zgolj na etnologue z ekskluzivnim znanjem muzeologije. Sama sem opravila strokovni izpit za kustosinjo dokumentalistko, a mi osvojeno znanje v primeru sodelovanja med MNAC in sosesko Rahova - Uranus ni služilo. Menim, da so za projekte sodelovanja s skupnostmi potrebna antropološka/etnološka znanja (in veščine), ki temeljijo na dlje trajajočem sodelovanju s skupnostjo in razumevanju njenih vsakdanjih vidikov. Ne upam si z gotovostjo trditi, a menim, da so potrebne tudi določene osebnostne lastnosti, ki ti omogočajo s sogovorniki razviti zelo intimen, prijateljski in dolgotrajnejši odnos, ki pravzaprav temelji na zaupanju. Sama lahko povem, da sem bila z nekaterimi prebivalci soseske Rahova - Uranus tudi takrat, ko pravzaprav nisem delala, da sem se z njimi družila tudi po »koncu delovnega dne« - na primer ob večerih smo z ženskami posedele na ulici, grizljale bučna in sončnična semena in se pogovarjale o materinstvu; zahvaljujoč družbenim omrežjem smo z nekaterimi ostale še vedno v stiku. Kljub temu menim, da muzejsko delo in sodelovanje s skupnostjo ne sme biti vezano zgolj na prijateljske odnose, saj je kmalu začutili praznino, ko takšna oseba odide, oziroma se s pretrganostjo prijateljskega odnosa lahko pretrga tudi sodelovanje med muzejem in skupnostjo.

REFERENCE

- BOURRIAUD, Nicolas
2002 *Relational Aesthetics*. Paris in Dijon: Les presses du réel.
- BUNNING, Katy [idr.]
2015 *Embedding Plurality: Exploring Participatory Practice in the Development of a New Permanent Gallery*. <<https://ara.le.ac.uk/bitstream/2381/32499/8/3356.pdf>> [20. 5. 2019].
- CLIFFORD, James
1997 Museums as Contact Zones. V: J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge in London: Harvard University Press, 188–219.
- ČEPLAK MENCIN, Ralf
2013 Etnografski muzej – prostor praznovanja ranljivih skupin. *Etmolog* 23: 65–101.
- DAN, Călin
2016 The Archive as Boundary: The Collection as Archive. V: *Colecția ca arhivă = The Collection as Archive* [Exhibition Catalogue]. Bucharest: National Museum of Contemporary Art, 15–23.
- DRAGHICI, Maria (ur.)
2009 *Rahova-Uranus, LaBomba Project*. Bucharest: MNAC, LaBombaStudios.
- FREIRE, Paulo
2000 [1970] *Pedagogy of the Oppressed*. New York in London: Continuum.
2005 [1974] *Education for Critical Consciousness*. New York in London: Continuum.
- HANDLER, Richard in GABLE, Eric
1997 *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg*. Durham in London: Duke University Press.
- HAZLER, Vito (ur.)
2011 *Ekomuzej hmeljnarstva in pivovarstva Slovenije [Elektronski vir]: Idejna zasnova za stalno muzejsko postavitev v Žalcu*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- HUDALES, Jože
2007 Museums “at the Heart of Community”: Local Museums in the Post-Socialist Period in Slovenia. *Etnográfica* 11 (2): 421–439.
2008 *Slovenski muzeji in etnologija: Od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- KAPROW, Allan
1993 *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
2004 The Museum: A Refuge for Utopian Thought. <<https://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf>> [20. 5. 2019].
- KROFLIČ, Robi
2018 O opolnomočenju in subjektifikaciji s pomočjo umetniške izkušnje. V: D. Rutar (ur.), *Egalitarne simbolizacije življenja s posebnimi potrebami*. Kamnik: Cirius, 79–115.
- LYNCH, Bernadette
2014 Challenging Ourselves: Uncomfortable Histories and Current Museum Practices. V: J. Kidd [idr.] (ur.), *Challenging History in the Museum: International Perspective*. London in New York: Routledge, 87–100.
2017 Disturbing the Peace: Museum, Democracy and Conflict Avoidance. V: D. Walters, D. Laven in P. Davis (ur.), *Heritage and Peacebuilding*. Newcastle: Newcastle University / Boydell Press, 105–122.
- LUNAČEK BRUMEN, Ana Sarah
2018 V iskanju skupne antropologije: Fotografska pripoved Souleymana Mohameda. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 58 (3/4): 91–105.
- MEIJER-VAN MENSCH, Léontine
2013 New Challenges, New Priorities: Analyzing Ethical Dilemmas from a Stakeholder’s Perspective in the Netherlands. V: J. Marstine, A. A. Bauer in C. Haines (ur.), *New Directions in Museum Ethics*. London in New York: Routledge, 40–55.

MILHARČIČ HLADNIK, Mirjam

2009 Naša varuška. V: M. Milharčič Hladnik in J. Mlekuž (ur.), *Krila migracij: Po meri življenjskih zgodb*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 15–20.

NATIONAL Museum

2004 *National Museum of Contemporary Art of Romania* (Opening catalogue). Bucharest: MNAC.

PALAIČ, Tina in ROGELJ ŠKAFAR, Bojana

2017 Slovenski Afričani: O njihovih osebnih predmetih v prepletu identitet. *Etnolog* 27: 39–63.

PALAIČ, Tina in VALIČ, Urša (ur.)

2015a *Elaborat o dostopnosti in zagotavljanju tehničnih pogojev za vzpostavitev dostopnosti do kulturne dediščine ranljivim skupinam*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.

PALAIČ, Tina in VALIČ, Urša

2015b Projekt Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam in pogledi nanj z vidika zaposlenih v sodelujočih muzejih. *Etnolog* 25: 21–42.

PERKO, Verena

2014 *Muzeologija in arheologija za javnost: Muzej Krasa*. Ljubljana: Kinetik, zavod za razvijanje vizualne kulture.

PIOTROWSKI, Piotr

2012 *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books.

ROŽENBERGAR, Tanja

1999 Kustos etnolog – kronist mesta. *Etnolog* 9 (2): 119–125.

2009 Urbani fenomeni Celja v perspektivah Muzeja novejšje zgodovine Celje. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 49 (3/4): 86.

2010 Nove težnje v muzeologiji in komunikativnost muzejev v sodobni družbi. V: B. Jezernik (ur.), *Med prezentacijo in manipulacijo*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 43–61.

2018 *Urbani fenomeni muzejske perspektive: V etnološkem in kulturnoantropološkem diskurzu*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.

SIMON, Nina

2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

ŠIROK, Kaja (ur.)

2016 *Integrating Multicultural Europe: Museums as Social Arenas*. Vienna: Edition Mono/Monochrom.

VAN MENSCH, Peter in MEIJER-VAN MENSCH, Léontine

2015 *New Trends in Museology 2*. Celje: Muzej novejšje zgodovine.

WYAT WOOD, Peter

1997 Anthropology, Cultural and Social. V: T. Barfield (ur.), *The Dictionary of Anthropology*. Oxford in Malden: Blackwell, 17–21.

ŽIDOV, Nena

2011 Muzeji in družbeno vključevanje: Primer razstave o brezdomstvu v Slovenskem etnografskem muzeju. *Etnolog* 21: 245–261.

BESEDA O AVTORICI

Dr. Urša Valič je bila v letih 2008–2012 zaposlena kot mlada raziskovalka in asistentka na Oddelku za etologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V obdobju 2013–2015 je bila zaposlena v Slovenskem etnografskem muzeju pri projektu *Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam*. Leta 2017 je bila na mednarodnem razpisu izbrana za prejemnico polletne štipendije v Nacionalnem muzeju sodobne umetnosti Romunije v Bukarešti. Trenutno je samozaposlena. Področja njenega raziskovanja so identitete, socialna izključenost, (kulturna) dediščina, muzeologija, družbeno angažirana fotografija/umetnost.

132

ABOUT THE AUTHOR

Dr. Urša Valič was from 2008-2012 employed as a young researcher and teaching assistant at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. From 2013-2015 she was employed at the Slovene Ethnographic Museum on the project “Accessibility of Cultural Heritage to Vulnerable Groups”. In 2017 she was selected in an international call for application for a six-month scholarship at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest. She is currently self-employed. Her research interests include identity, social exclusion, (cultural) heritage, museology and socially engaged photography/art.

SUMMARY

An ethnologist and cultural anthropologist in a museum of contemporary art: Apparently pointless and unconventional museum practices

The author presents her six months' research experience at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest in 2017. The work was based on participative approaches, with the goal of connecting the museum with the nearby neighbourhood of Uranus-Rahova. Participation is one of the main paradigms of museum work in the 21st century. It includes the practice cooperation aimed at greater openness of the museum to both visitors and non-visitors, as well as opening up the role of the museum to democratic and political discussion. This often generates conflict in relations between the museum and the community, as well as with higher levels of political power, which does, however, suggest possible changes in the way the museum functions, as well as its content.

In presenting examples of practical cooperation between the museum and this particular local community, the author describes relations between museum workers, museum management, artists and members of the community during two participative projects. She concludes with the need for museums for such cooperation and the inclusion of apparently unimportant knowledge which encourages the inclusion of the knowledge and skills of local people in museum work, and which also facilitates changes to the museum, its work and content. She emphasises the role in this of ethnologists and cultural anthropologists as bearers of specific knowledge and methods of work, and as mediators between the community and the museum.