

ETNOGRAFSKI MUZEJ – PROSTOR PRAZNOVANJA RANLJIVIH SKUPIN¹

Ralf Čeplak Mencin

65

IZVLEČEK

Prispevek obravnava (etnografske) muzeje, ki se v zadnjih tridesetih letih reorganizirajo oziroma preoblikujejo v institucije, ki svoj prostor odpirajo različnim javnostim ter družbenim in političnim problemom. Na te spremembe vplivajo kritične analize družbe, aktivisti za človekove pravice, vse večja finančna kriza, demokratizacija in številni konkurenčni mediji in ustanove. Alternativna oblika muzejskega dela so festivali – praznovanja, ki predstavljajo privlačen način komunikacije muzeja s publiko na različnih ravneh, zapostavljenim ustvarjalcem pa omogočajo aktivno vlogo v načrtovanju in realizaciji raznolike muzejske ponudbe, ki se lahko istočasno odvija na različnih lokacijah.

Ključne besede: Etnografski muzej, vključujoči muzej, festivali, Romi, muzejska komunikacija, družbena funkcija muzeja, demokratizacija muzeja

ABSTRACT

The article addresses (ethnographic) museums, which in the past thirty years have reorganised themselves and turned into institutions opening their premises to a variety of publics and social and political problems. These changes have been influenced by critical analyses of society, activists for human rights, the worsening financial crisis, democratisation, and numerous competing media and institutions. Festivals are an alternative form of museum activities. They are an attractive way of communicating with the public at different levels, while enabling disadvantaged creative people to play an active part in planning and realising various museum events, which can take place simultaneously at different locations.

Keywords: ethnographic museum, inclusive museum, festivals, Roma, museum communication, social function of museums, democratisation of museums

Uvod

Muzej, kot ga pojmuje danes, je meščanska kulturna ustanova in je nastal s francosko meščansko revolucijo konec 18. stoletja. Razvil se je vzporedno z vzponom kapitalizma in z evropskim politično-ekonomskim osvajanjem in eksploatacijo t.i. 'neevropskega sveta'. Kolonialna osvajanja je spremljala

¹ Razprava je skrajšana in predelana verzija magistrske naloge *Festival – alternativni model muzejske komunikacije*, Zagreb, 2011.

ideologija 'večvrednega belega človeka', ki ima vso pravico širjenja krščanstva in 'civiliziranja' neevropskih ljudstev. Razen naravnih bogastev so si evropski kolonizatorji prisvajali tudi predmete kulturne dediščine podjarmljenih ljudstev, muzeji na zahodu pa so dobrih 150 let praviloma nekritično reproducirali 'resnice' o napredku t.i. svobodnega sveta. Predvsem etnografski muzeji so s podobami esencionaliziranih kulturnih razlik vsaj tolerirali, če že ne odkrito ali prikrito opravičevali kolonializem² – tudi z reprezentacijami t.i. “primitivnega človeka” kot primera zgodnje faze učlovečenja, ki jo je “zahodni človek” že zdavnaj prerasel; prikazovali so ga kot “živi primer” najzgodnejše stopnje človekovega razvoja, kot prehod med naravo in kulturo, med opico in človekom. Na ta način so razstavljali tudi predmete ljudstev iz koloniziranih dežel: skladno z genezo tipoloških sistemov, po katerih so predmete podobne vsebine, npr. orožje, glasbila, kultne predmete razvrščali od “najpreprostejših/najprimitivnejših” do bolj “razvitih/kompleksnih” (ne glede na njihov etnografski izvor) – dober primer je Muzej Pitta Riversa v Oxfordu³ (Bennett 1995: 78,79). Muzeji v socialističnem svetu 20. stoletja so svojo ideološko funkcijo eksplicitno uveljavljali predvsem v t.i. muzejih revolucije. Zaradi njihove vloge in organizacije muzeje lahko uvrstimo v kulturni ideološki aparat države, kot Althusser imenuje realnosti, “ki se neposrednemu opazovalcu kažejo kot jasne in specializirane institucije” (Althusser 1980: 51), delujejo pa pretežno z ideologijo – vzpostavljajo podobo nacionalne/nacionalnih identitet z ideološko interpretacijo. Ideologija kot “imaginarno razmerje med posamezniki in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji” (str. 65–68) interpretira svet oziroma družbena razmerja, je realnost tega sveta. Ni ena sama – kot poudarja Althusser, že v samih ideoloških aparatih države se odvijajo boji med različnimi ideologijami, institucije ideološkega aparata so izpostavljene številnim nasprotujočim si pritiskom od zunaj. Šele preko teh konfliktov se ideologija vladajočih realizira kot vladajoča ideologija, katere učinkovitost se meri s stopnjo samoumevnosti praks in interpretacij družbenega reda. V etnografskih muzejih,⁴ s katerimi se v razpravi podrobneje ukvarjam, se vladajoča ideologija kaže predvsem kot (nostalglična) redukcija razlik na razlike v načinih življenja, kar običajno vsaj implicitno opravičuje tudi marginalizacijo manjšinskih kultur in etnij. Muzeje, ki se upirajo tem samoumevnostim vladajoče ideologije, lahko danes iščemo predvsem med “inkluzivnimi” muzeji svetovnih kultur.

(Etnografski) muzeji se v zadnjih tridesetih letih reorganizirajo oziroma transformirajo v institucije, ki svoj prostor odpirajo različnim javnostim, družbenim in političnim problemom. Na te spremembe vplivajo kritične analize družbe, gibanja za človekove pravice, vse večja finančna kriza, demokratizacija in

² Colonialism (2011). Encyclopædia Britannica, Inc. Retrieved May 22, 2011, from Encyclopedia Britannica Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/126237/colonialism>; glej tudi: Aimé Cesaire, Razprava o kolonializmu, *cf., Ljubljana, 2009.

³ Ustanovljen je bil leta 1884, ko je general Pitt Rivers podaril obsežne zbirke predmetov Univerzi v Oxfordu.

⁴ Mišljeni so predvsem muzeji neevropskih kultur, kajti v srednjeevropskem prostoru ima pojem etnografski muzej (muzej nacionalne kulture) drugačen pomen kot npr. v anglosaškem, frankofonskem ali nemško govorečem.

številni konkurenčni mediji in ustanove. Ena od alternativnih oblik muzejskega dela so festivali – praznovanja, ki predstavljajo privlačen način komunikacije muzeja s publiko na različnih ravneh, zapostavljenim ustvarjalcem pa omogočajo aktivno vlogo v načrtovanju in realizaciji raznotere muzejske ponudbe, ki se lahko istočasno odvija na različnih lokacijah.

Festival kot alternativni model muzejske komunikacije je (vsaj v Sloveniji) relativno sodoben način privabljanja muzejske publike oz. še boljše “publike, ki praviloma ne zahaja v muzeje”, ki ji “klasične” muzejske razstave ne zadoščajo več, ampak si želi kompleksnejše odgovore na vprašanja, ki jih sicer odpira “klasična” muzejska razstava, želi pa si tudi sodobnejše načine komunikacije, kakršno omogočajo t.i. “ne-muzejski” pristopi, kot so glasbeni koncerti, predavanja, filmski ogledi, gledališke in lutkovne predstave, razne delavnice, kulinarčne izkušnje, večeri poezije itn. Skratka, festival nudi dosti širšo kulturno ponudbo kot “klasična” muzejska razstava z muzejskimi predmeti in njihovimi opisi, predmetno ilustracijo nekega fenomena s spremljajočimi legendami, fotografijami in videom. Gre za obogatitev muzejskega programa in s tem tudi za širjenje ciljnih skupin muzejske publike. Mnogi muzeji po svetu dejansko organizirajo festivale in s tem posodablajo muzejsko komunikacijo.

Refleksije ideologij muzejskih praks

Ker so muzeji, kot opozarja Preziosi, 'socialna tehnologija', izum, ki 'zapakira' kulturo za široko potrošnjo, je naloga muzeologije in muzejskih delavcev dekonstruirati ta paket, da lahko kritično vplivamo na spremembe. Teoretiki pozivajo k transformaciji muzeja iz 'prostora čaščenja in strahospoštovanja' v 'prostor kritičnega diskurza in refleksije', ki je zavezan raziskovanju negotove zgodovine z občutljivostjo do vseh vpletenih; pozivajo k muzeju, ki je transparenten v svojih odločitvah in pripravljen deliti moč. Nova muzejska teorija govori o dekolonializmu in izroča prikazanim ali predstavljenim kulturam nadzor nad lastno kulturno dediščino. Pomembna je resnična medkulturna izmenjava.

Da bi iz muzeja naredili kulturni forum za razmišljanje, je potrebno opozarjati tudi na nevarnosti, ki jih prinašajo znanost, tehnologija, potrošnja, komercializacija (Wallach 1989). To, kar muzejske zgodbe izrekajo implicitno in eksplicitno, pa tudi to, kar spregledajo in zamolčijo, je potrebno podvreči dekonstrukciji; analizirati je potrebno tudi predpostavke, na osnovi katerih bolj ali manj nezavedno delujejo muzejski delavci. Muzejski delavci, pravi Preziosi (1996), svojo politiko in odločitve interpretirajo kot profesionalno delo, pa vendar sprejete odločitve odsevajo tudi prikrite vrednostne sisteme, ki so vključeni v pripovedi institucije. Dekonstrukcije razmerij med znanostjo in ideologijo sodobne muzeje spodbujajo, da obiskovalcem vse pogosteje omogočajo subjektivne izbire oziroma interpretacije in jih ne nagovarjajo le s pozicije institucionalne avtoritete.

Da bi sodobni muzeji zadržali oz. pridobili kredibilnost, integriteto in suverenost ter se odgovorno soočili s kompleksnostjo in pritiski moderne interdisciplinarne kulture, je razen kritične refleksije družbenih razmerij, lastnih

praks in pogojev, v katerih se odvijajo, potreben tudi razmislek o tehnoloških vidikih muzejskega dela. Šola je že sredi osemdesetih (1985), ko še ni bilo sledi o internetu in nosilcih informacij z izjemno kapaciteto, napovedoval digitalizacijo muzejev. "S tehnološkega zornega kota so možnosti informacijske družbe neomejene. Muzeji so v osnovi spomin družbe, a v manj kot pol stoletja se je rodil spomin fascinantnih možnosti, ki nam omogoča, da na tankem sloju kemične ali magnetne folije čuvamo svojo stvarnost in svojo imaginarnost od včeraj. Ignorirati ali sprejeti novo možnost in se spremeniti?" (Šola 1985: 10) Njegova teza je bila, da je to izbira med modelom preživetja ali izginotja. "Definicija muzeja kaže na evidentno informacijsko naravo muzeja, saj je beseda o zbiranju, obdelavi podatkov in vzpostavitvi informacije. Muzejska specifična je tridimenzionalni značaj informacije. Če uporabimo v muzejih informacijsko analizo, se ponujajo sami po sebi zaključki o statusu predmetov v muzeju, ki predstavljajo, če jih gledamo poenostavljeno, podatke ali informacije. Včasih, če so muzejski predmeti prepuščeni propadanju in pozabljanju, imajo status negativne, zatajene informacije, kar pomeni izdajo osnovnega muzejskega habitusa. Mnogi avtorji se strinjajo, da status informacije zahteva, da je 'sprejeta' ali 'procesirana'" (prav tam 1985: 12). Šola govori o spremembi muzeja iz skladišča v izvir totalne informacije, v vsem dostopno gigantsko računalniško banko podatkov, kar se lahko realizira le s pomočjo nove tehnologije. Demokratični potencial novih komunikacij, ki naj bi jih izkoristili muzeji, je v tem, da lahko informacije zberemo in predelamo na način, ki je blizu uporabniku – to pa je, opozarja Šola, tudi vir možnih interpretacij (prav tam 1985: 38–39).

Zgled projekta, ki združuje refleksijo razmerij moči in sodobno tehnologijo, je projekt feminističnega združenja WomEnhouse, ki je leta 2001 pripravilo istoimenski virtualni muzej/razstavo na spletni strani University of California Riverside/California Museum of Photography.⁵ Spletna stran/razstava je raziskovala politiko 'doma' oz. gospodinjstva in znotraj tega odnose med spoloma s pomočjo 'virtualnih prostorov' in konceptualnih 'prostorov doma'. Avtorice je navdihnili feministični projekt Womanhouse iz leta 1972, ki so ga pripravile Judy Chicago, Miriam Schapiro in Faith Wilding ter druge umetnice, arhitektke, pesnice, umetnostne zgodovinarke in kulturne teoretičarke, vključene v Feministični umetniški program (Feminist Art Program). Razstava WomEnhouse je bila plod skupnega kreativnega dela, ki je podobno kot projekt Womanhouse iz leta 1972 razčlenil načine, kako odnosi neenake moči med spoli konstruirajo in obeležujejo 'domača okolja', kako te neenakosti vplivajo na doživljanje 'domačega okolja'. Razstava je preseгла konceptualizacijo izkušnje 'doma' v smislu arhitekturnega prostora. Obiskovalci spletne razstave WomEnhouse so vstopili skozi himen in raziskovali projekte o politiki telesa. Razstava je raziskovala s pomočjo virtualnega jezika svetovnega spleta, zanimiva vprašanja 'rase', razreda, spola, seksualnosti, kot se artikulirajo v psihični areni 'dóma'. 'Dom' je osnovno prizorišče na preseku javne in privatne sfere. Projekt je sporočal, da se mora 'žensko' (in feminizem) razširiti v kibernetično politiko, ki naslavlja mnogovrstno spremenljivost

⁵ <http://www.cmp.ucr.edu/default.html>

oblikovanja identitete na prelomu tisočletja – skladno z dejstvom, da 'domača' sfera ni ločena od javnega sveta kapitala.

Muzej naj bi postal kolektivni subjekt, neobremenjen z zbiranjem fetišiziranih predmetov. Raziskoval naj bi življenjske stile, ki se odražajo skozi predmete, postal naj bi prostor neomejenih aktivnosti, center animacij – gre za preobrazbo od predmeta k aktivnosti (Marstine 2006: 28).

Značilen primer kolonialistične institucije, ki je z naslonitvijo na znanstveni rasizem vse 19. in globoko v 20. stoletje utrjevala vrednostno razlikovanje med zahodnimi in oddaljenimi kulturami, je etnografski muzej. Posledice nereflektirane predpostavke, ki še danes v marsikaterem etnografskem muzeju vodijo zbiranje, hranjenje in reprezentacije predmetov različnih kulturnih izvorov, so vrednostne sodbe, ki – med drugim – implicitno opravičujejo marginalizacijo 'tujih' kultur. Zgodovina “etnografskih muzejev” je tesno povezana z moderno, še posebej z moderno znanostjo, s kolonializmom in z ustanovitvijo nacionalnih držav. Nastanek etnografskih muzejev sovpada s pojavom znanstvenega rasizma in prvih etnografskih zbirk. Podobe 'tujih' kultur, ustvarjene v teh muzejih, ki so sledile znanstvenemu rasizmu, so bile del buržoaznega pojmovanja kulture in ključne za rasistične konceptualizacije “kulture” in “narave”.

Etnografski muzeji so arhivi in sedimenti znanja, podob in tehnik, v ozadju katerih se nahaja skupni cilj, ki je povezan s kolonializmom, modernizacijo, kapitalizmom in razsvetljenstvom. So institucije, ki proizvajajo podobe, znanje, jezik in razstave in ki vzpostavljajo odnos med znanostjo in umetniškimi tehnikami. Indikativna je samoumevnost, s kakršno vzpostavljajo t.i. kulturne razlike: “Tako pač je.” Prakse ustvarjanja razlik v posameznih zgodovinskih obdobjih so vse do danes bolj kot ne ostale slabo reflektirane. V mislih nimam le etnografskih muzejev, ampak tudi vse institucije, ki prikazujejo umetnosti 'oddaljenih' kultur: popularnost “kitajske” ali “balkanske” umetnosti – karkoli naj bi to že pomenilo – kaže na to, kako zelo povezane so te vrste razstav (Morawek 2008).

Konceptualizacije etnografskih muzejev

Ime *ethnographic museum* v angloameriškem prostoru uporabljajo praviloma za muzeje neevropskih kultur,⁶ za muzeje, ki se ukvarjajo z lastno t.i. *ljudsko kulturo*, pa uporabljajo imena *social history museum*, *folk museum*, *rural museum*. Eni in drugi zbirajo, hranijo predmete, ki naj bi bili značilni za določene kulture, in jih reprezentirajo bolj ali manj skladno s temeljnimi predpostavkami etnoloških in antropoloških 'šol' oz. konceptualizacij.

Maroević etnografske muzeje, ki so nastali v drugi polovici 19. stoletja, deli na tri skupine oziroma tipe. V prvo skupino uvršča etnološke muzeje nacionalnega pomena (nemško *Volkskunde*), ki so se pojavili v drugi polovici 19. stoletja

⁶ Uporabljamo v slovenskem prostoru uveljavljen termin *neevropske kulture*, včasih tudi *zunaj- ali izven evropske*, čeprav v angloameriški literaturi najdemo termin *non-Western Cultures*, ki je doslednejši, saj označuje predvsem kulture, ki ne sodijo v t. i. “zahodno civilizacijski prostor”.

kot rezultat razvoja etnologije kot znanstvene discipline, kot posledica procesa naglega razpadanja in izginjanja ruralnih skupnosti in hkrati kot rezultat procesa nastajanja modernih narodov, ki so se zavedli svojih korenin. Drugi tip so muzeji na prostem, ki so ohranjali tako ruralno arhitekturo izginjajočih vasi kot tudi opremo notranjščin bivalnih in gospodarskih stavb. Tretji tip, kot so muzeji človeštva (Museum of Mankind, Museum of World cultures, Weltkulturen Museum ...), pa se približuje socialno-antropološkemu vidiku.

70

Antropološki in etnografski muzeji so z osamosvajanjem in razvojem antropologije in etnologije/etnografije nastajali v zadnji četrtini 19. stoletja. Vanje so v velikih količinah privažali predmete iz prekomorskih kolonij. Prve *proto muzejske zbirke* t.i. *kabinetov čudes* so bile polne eksotičnih predmetov iz teh dežel. V večini kolonialnih prestolnic, pozneje pa tudi v kolonijah samih so nastajale prave zakladnice neevropskih predmetov. Barfield (2000: 332) je opozoril na problematično funkcijo teh muzejev, ki kot samozvani ohranjevalci in interpreti gradiva 'drugih' definirajo 'drugačne od nas'. Tovrstni muzeji so nastajali predvsem v državah kolonialnih velesil, kot manifestacije moči zahodnega imperializma, ki si je ekonomsko in kulturno prisvajal kolonizirane dežele. Svetu je bilo treba pokazati, kaj vse so zasegli beli gospodarji. Tudi sama etnologija je v tem času v marsičem odsevala kolonialna hotenja. Ljudstva v kolonijah je bilo treba dodobra spoznati in jim tako laže vladati oz. jih izkoriščati. Muzeji so izražali sporočila o 'naši' narodni/nacionalni identiteti ter o 'našem' odnosu do 'drugih' in njihovem položaju na evlucijski lestvici. 'Druge' so videli kot primitivne, zato ne preseneča, da so bili neevropski predmeti pogosto umeščeni med naravoslovne zbirke in so kot taki torej bolj sodili k naravi kot pa h kulturi. Tovrstne razstave so izražale moč zahodnega sveta, ki je klasificiral in definiral druge ter z izražanjem odnosa do drugih oblikoval muzeje lastne identitete, pri čemer je posledično v muzejih vzpostavljaj narodno/nacionalno identiteto (Barfield 2000: 333).

V Evropi so se ob etnografskih in antropoloških muzejih v drugi polovici 19. stoletja pojavili še *etnološki* muzeji. Hudales ugotavlja, da so bili kot 'folk' muzeji predvsem skandinavski izum, ki pa se je hkrati uveljavil v srednji Evropi in odigral pomembno vlogo pri oblikovanju nacionalne identitete posameznih narodov, naslanjajoč se pri tem na tako imenovano 'ljudsko kulturo' vaških skupnosti, ki se je z razvojem industrializacije naglo razkrojela (Hudales 2004: 124).

Čeprav je videti, da je funkcija teh muzejev varovanje (ruralne) kulture pred izginotjem, pa Šola opozarja, da to ne drži, in utemeljuje tezo, da so etnografski muzeji "ohranili materialne sledi dveh agresivnih osvajanj: lokalnega, in zunanjega – osvajanja, ki ga je izvajal kapitalistični razred, ki je nakopičil bogastvo, večje od kateregakoli predhodnega, osnovanega na dominaciji nad človeškimi in prirodnimi resursi – osvajanja, ki ga je izvajala "zmagovita bela rasa", ki je v iskanju profita surovo ropala svet". In v nadaljevanju ironično ugotavlja: "resnično, tradicijski muzeji se popolno skladajo s to zgodovino osvajanja, tako da so bili še do pred nekaj desetletji popolnoma neprašljivi" (Šola 2003: 90). Šola opozarja na ideološko vlogo etnografskih muzejev, saj so osnovani iz nacionalističnih in političnih pobud. "Institucionalizirati preteklost je istočasno pomenilo obvladati

jo, zato so jo v muzejih raziskovali, klasificirali, skladiščili in deloma razstavljali v prestižnih razstavnih dvoranah. Muzejski predmeti so postali dokaz veličine tradicije, preostanek njene nekdanje moči in alibi za njeno bodočo (zlo)rabo. Kot kaže je bil to tudi razlog, da so ruralne kulture kjer je bil hitrejši razvoj, hitreje izginjale. Kot kaže se prav zaradi tega velike nacije nikoli niso niti potrudile zgraditi velikih etnografskih muzejev za svoje ruralne tradicije.” (Šola 2003: 92) Res, na zahodu (predvsem v Veliki Britaniji in Avstraliji) obstajajo sicer manjši muzeji ruralne, delavske, socialne ali celo 'žive' zgodovine⁷, ki bi npr. v centralni Evropi sodili v okvir etnoloških muzejev, a je njihovo poimenovanje v Veliki Britaniji bistveno bolj korektno in natančno, saj dejansko prikazujejo vsakdanji način življenja na podeželju ali vsakdanji način življenja delavstva.

Ob velikih svetovnih razstavah v drugi polovici 19. stoletja se je v Franciji rodila ideja o pokrajinskih muzejih. Razstava v Parizu leta 1867 je predvidela poseben oddelek, namenjen 'ljudskim nošam iz različnih pokrajin' Francije in drugih dežel. Še posebno opaženi sta bili predstavitvi Norveške in Švedske s skupinami lutk. Zanimanje se je še utrdilo na svetovni razstavi leta 1878. Tedaj sta se odlikovali Holandija in ponovno Švedska: še zlasti Nordiska Museet, muzej, ki ga je leta 1873 v Stockholmu ustanovil Artur Hazelius⁸, je ob pomoči oblečenih lutk pokazal vrsto prizorov, med drugim vaški sejem, snubitev, vrnitev z lova... (Jong 1993: 165–178). Zamisel se je kmalu zatem prišla in v Franciji so ustanovili muzej, posvečen samo takim predstavitev. Še zlasti sta idejo podprli dve društvi: *Société des traditions populaires*, društvo za ljudsko izročilo, ki ga je leta 1886 ustanovil Paul Sébillot⁹, in *Société d'ethnographie et d'art populaire*, društvo za etnografijo in ljudsko umetnost. Slednje si je za cilj postavilo še zlasti, *da bo z razstavami, predstavami, predstavami in predavanji opozarjalo na izginulo ali še živečo ljudsko umetnost, legende, narečja, glasbo, pesmi, plese in književnost iz vseh pokrajin*¹⁰ Tako so v etnografskem muzeju v Trocadéru leta 1884 uredili francosko dvorano. V tistem času so po vsej Franciji že vzniknili številni muzeji, ki so jih lahko označili kot pokrajinske, na primer Musée Basque v Bayonnu ali Musée Breton v Quimperju. Drugi muzeji enciklopedične vrste so odprli pokrajinske etnografske zbirke, na primer v Caenu. Spet tretji, naravoslovni muzeji, na primer v Toulousu ali Nantesu, so ustanovili oddelke za pokrajinsko antropologijo. Prevladujoča prvina vseh muzejskih predstavitev so bila oblačila in pokrivala, oblečene lutke v obnovljenih notranjščinah, kamor so jih postavili po zgledu mikavnih dioram s svetovnih razstav. Čeprav so bili razstavljeni predmeti izbrani zaradi svoje okrasnosti, so bili odbrani tudi zaradi pričevanja o krajevni dediščini, o domači identiteti.

⁷ Museums of rural workers, social history ali Museums of living history npr.: Abbey House Museum, Black Country Living Museum, Bradford Industrial Museum...glej: http://www.britainsfinest.co.uk/museums/search_results.cfm/searchclasscode/825

⁸ Artur Hazelius (1833–1901), švedski folklorist in ustanovitelj Nordijskega muzeja in prvega muzeja na prostem Skansen v Stockholmu leta 1881, po katerem so se zgledovali številni muzeji na prostem.

⁹ <http://www.babelio.com/auteur/Paul-Sebillot/65808>

¹⁰ <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/MET-presentation.pdf>

Leta 1899 je veliki provansalski pesnik Frédéric Mistral ustanovil v mestu Arles v Provansi muzej, ki je bil sicer pokrajinski, vendar drugačen od prejšnjih: Museon Arlaten. Leta 1896 je dejal, da je pomembno, da *v mejah mogočega ohranimo in obnovimo vse, kar daje ali je dajalo našim pokrajinam njihovo osebnost, od narečij, izročila, šeg, noš in krajevne obrti do spomenikov*.¹¹

Museon Arlaten je bil posvečen provansalski kulturi in je zrastel iz načrtnega zbiranja, usmerjenega k vprašanju krajevnega življenja. Dejstvo, da ga je ustanovil pesnik, ki je za svoja dela vselej črpal iz natančnega in pravzaprav etnografskega opazovanja stvarnosti v provansalskem in še zlasti domačem arležanskem življenju, je bila njegova prednost. Čez nekaj let, leta 1904, je Hippolyte Müller v prestolnici francoskih Alp, v Grenoblu, ustanovil podoben muzej, Musée Dauphinois.¹² V tistem času se mu je zdelo pomembno, da *prve prebivalce v pokrajini poveže s tistimi, ki tamkaj živijo še danes*. Pojmu kulturno homogenega prostora, ki ga je zelo razločno upošteval Frédéric Mistral, je Müller dodal še zgodovino: s tem je dodelil materialni kulturi novo vlogo in tako – kot je dejal – *obnovil misel, ki je ustvarila predmet*.¹³ Omenjena muzeja, ki sta bila zasnovana strožje od prejšnjih, napovedujeta drugo skupino muzejev, ki jih je François Hubert povezal z imenom muzej identitete.

Znanstvene temelje muzejev je nato razširil Georges Henri Rivière: bil je soustanovitelj pariškega Musée de l'Homme, leta 1937 je ustanovil Musée national des arts et traditions populaires¹⁴, prav tako v Parizu, in bil pobudnik nastanka francoske etnologije. Ko je leta 1957 zasnoval program za Musée de Bretagne, je že izrazil nekaj misli, ki jih je pozneje uporabil v zvezi z ekomuzeji (Rivière 1989: 151). Bretonski muzej v Rennesu je bil sinteza zgodovine Bretanje 'od geoloških časov do današnjih dni', in sicer na podlagi 'interdisciplinarnega in periodiziranega programa'. Obrazca z izmenjavanjem sinhronega in diahronega jasno kažeta, kako je Rivière v svojem muzeografskem prevodu združil zgodovino in etnologijo. Njegova novost je povzeta v naslednjem stavku, v katerem se že skriva kal koncepta ekomuzeja: *Tako se kažeta dva sklopa, h katerima se morajo nagibati muzejske predstavitve: čas in prostor na nekem ozemlju ter razmerje med človekom in naravo* (prav tam 1989: 142). Rivière je zelo pozorno in z zanimanjem sledil vsemu, kar se je v zvezi z muzeološkimi uresničitvami dogajalo po svetu, in znal je zanesljivo izluščiti tisto, kar je prinašalo kaj zares novega. Takoj po drugi svetovni vojni je tudi sodeloval pri ustanovitvi ICOM-a (svetovne muzejske organizacije), ki ga je vodil med letoma 1948 in 1966 ter bil njegov stalni svetovalec vse do smrti leta 1985.¹⁵

Poseben tip muzejev, ki muzealizirajo čas in prostor človekovega bivanja, so muzeji na prostem, ki jih je Rivière navdušeno odkril v tridesetih letih (prav tam 1989: 110). Prvi muzej na prostem, Skansen v stockholmskem predmestju,

¹¹ <http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/>

¹² <http://www.musee-dauphinois.fr/indexPreHome.php>

¹³ <http://www.musee-dauphinois.fr/1090-1906-1932-hippolyte-muller.htm>

¹⁴ Leta 2005 so ga zaprli in prenesli njegove zbirke v Marseille, v novi muzej MuCEM – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, ki so ga odprli leta 2013, ko je postal Marseille za leto dni evropska prestolnica kulture.

¹⁵ Baghli, Sid Ahmed; Boylan, Patric; Herreman, Yani: Histoire de l'ICOM, ICOM, Paris, 1998, str.81.

je bil sicer ustanovljen že leta 1891. Arthur Hazelius je dobil idejo po obisku kraljeve stavbne zbirke, postavljene blizu Osla leta 1881. Za Nordijski muzej je nakupil ali dobil donacije številnih predmetov: pohištva, oblačil, igrač... iz cele Švedske pa tudi drugih skandinavskih dežel. Predvsem ga je zanimala t.i. kmečka kultura, a njegovi nasledniki so začeli zbirati tudi predmete, ki so reprezentirali meščansko in urbano življenje. Za Skansen je Hazelius zbiral značilne stavbe tradicionalne arhitekture in cele kmetije iz različnih švedskih pokrajin. Hazelius se je nazadnje celo preselil v Skansen in v njem umrl, kjer je tudi pokopan. Muzeji na prostem so se nato hitro razširili v skandinavskih deželah, na Nizozemskem in v Nemčiji, pa tudi v Romuniji, Veliki Britaniji in v Združenih državah Amerike. V obnovljenem okolju in pogosto na več hektarjih površine so na novo postavili primerke tradicionalnih stavb in jih velikokrat zapolnili z ustreznim pohištvom.

Prostor v pričujočem pregledu si zasluži tudi *Heimatmuseum*, ki se je v tridesetih letih našega stoletja pojavil v Nemčiji (Cruz-Ramirez 1985: 241–244). Njegov nastanek je bil tesno povezan s posledicami prve svetovne vojne in potrebo prebivalstva, da poišče svojo zgodovino in svojo identiteto. *Heimatmuseum* je tako poudarjal ljudsko kulturo, opozarjal na vezi, ki povezujejo posameznika z okoljem, in dodelil novo vlogo pedagoški dejavnosti. Njegova posebnost je bila izjemna dodelanost: prvič se je pedagoško skrbno razlikovalo med razstavno in študijsko zbirko na eni strani ter upoštevanjem jasne in privlačne muzeografske govornice. Dodelana pa je bila tudi ideološkost vsebine – ta je nedvoumno povzdigovala moč 'arijske rase'. Gre za nazoren primer, kako lahko muzej politična oblast prikroji svoji ideologiji.

Krepitev skupnostne identitete je bil cilj tudi tako imenovanih muzejev sosesk ali skupnosti, ki so jih ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih v Združenih državah Amerike ustanovljale prikrajsane družbene skupine, najpogosteje etnične manjšine. Najbolj znan muzej te vrste je Anacostia Neighborhood Museum (ANM), ki ga je leta 1967 ustanovil John Kinard v washingtonski četrti z večinskim črnskim prebivalstvom. Podobni so še Museo del Barrio v New Yorku, ki je namenjen portoriškemu prebivalstvu, ali Casa del Museo, ki je usmerjen k prebivalcem revne četrti na obrobju Ciudad de Mexico. Vsi ti muzeji omogočajo ljudem dostop do lastne kulture in jih spodbujajo, naj skrb za prihodnost vzamejo v svoje roke.

Posebna skupina muzejev so ekomuzeji, ki so se pojavili v Franciji v začetku sedemdesetih in vključujejo interpretacijo različnih aspektov okolja. Pojmu je dal vsebino Rivièrè, ko je muzej postavil v službo ključnih družbenih vprašanj: kakšno okolje hočemo, kakšen razvoj si želimo, v katero smer gre vse skupaj? (Duclos 1996: 5–6). Naloge družbeno odgovornega muzeja so: *primerjanje* (z igro podobnosti in različnosti), *dajanje oprijemališč* (glede na čas, ozemlje in identiteto), *vračanje* (tako da času raziskovanj in zbiranj sledi čas izmenjav), *žalovanje* (da so spremembe manj boleče) in *priznavanje* (se pravi spoštovanje tistih, na katere družba pozablja). Tak muzej je radikalna alternativna prednost muzejem – 'svetiščem' oziroma 'templjem'.

Muzeološka misel je z zastavljanjem teh vprašanj in odgovori nanje naredila velik korak naprej. Če je muzej koncipiran kot institucija, ki se prilagaja

spreminjajočim se potrebam prebivalstva, če prebivalstvo postane družabnik muzejske ustanove (kar se je z ekomuzeji zgodilo prvič v muzejski zgodovini), se tudi v muzeologiji nujno odpirajo nova vprašanja, ki jih ni mogoče reševati zgolj znotraj ene discipline. Vendar je to, kar je prednost ekomuzejev, tudi vir njihovih zagat in šibkosti. Kot opozarja in se sprašuje Duclos: “do kod se lahko razvijajo in spreminjajo ekomuzeji, ne da bi pri tem zašli v protislovje ali celo nasprotje s temeljnimi muzejskimi načeli” (prav tam 1996: 5–6)? Število ekomuzejev ni naraščalo enakomerno. Nekateri so celo izginili, medtem ko so drugi preživeli zgolj zaradi zbirk. Ideje oziroma načela, ki so jih ekomuzeji začeli uvajati že pred štiridesetimi leti, se le počasi uveljavljajo v drugih muzejih, pa vendar se širijo t.i. 'inkluzivni' muzeji, muzeji 'izzivov'...¹⁶, ki sledijo isti osnovni ideji: kako demokratizirati sami sebe in svoje okolje.

Družbena odgovornost etnografskih muzejev

Nastanek ekomuzejev in s tem povezana vprašanja o družbeni vlogi muzejev imajo svoj izvor v specifičnem družbenem in političnem kontekstu. Ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let so okoljske spremembe že terjale razmisleke in ukrepe za vzpostavljanje (novega) ravnovesja med človekom in naravo, emancipacijska protikolonialna gibanja pa pravičnejša razmerja v svetu zgodovine, v katerih bo vidna raznolikost ljudske in vsakdanje kulture (Morawek 2008).

Začela se je utrjevati zavest o skupni dediščini človeštva, do katere so vsi enako upravičeni. Šesti generalni direktor Unesca René Gabriel Eugene Maheu je na mednarodni konferenci o kulturnih politikah leta 1972 v Helsinkih dejal: *Medtem ko urbanizacija seka posamezniku korenine, mu kultura daje priložnost, da ohranja stik s svojim izročilom in mu obenem omogoča dostop do poznavanja dediščine vsega drugega človeštva: tako mu povečuje število virov, iz katerih lahko zajema njegova ustvarjalnost* (Duclos 1996: 10). Na tej konferenci so govorili tudi o pomoči, ki bi jo bilo treba dodeliti državam v razvoju, da bi *oživili narodno kulturo ter ohranili kulturno dediščino in ljudsko izročilo*. Tako pojmovanje kulturne dediščine predpostavlja pravico vsakogar do njegove različnosti, prostora, vloge in dostojanstva ter hkrati zavest o skupni usodi, skupni zgodovini, skupnih ciljih. To velja tudi za muzeje. Kot pravi Duclos (1996: 10–22), so za muzej najpomembnejši tisti, ki so ga ustanovili in za katere je bil ustanovljen.

S tega izhodišča je smiselno analizirati še vedno razširjeno prakso prikazovanja etnografskih predmetov, obdanih z avro, tj. kosov ali umetniških del, ki so predstavljeni samo zato, da proizvajajo določene 'etnografske' zgodbe. Čeprav na prvi pogled ne izgleda tako, so te prostorske postavitve rezultat premišljenih političnih odločitev (Morawek 2008). Diorame, tako popularne v etnografskih in prirodoslovnih muzejih, zaradi razsvetljave in scenske postavitve spominjajo na izseke iz filmov *Indiana Jones*. Postopek je povsem preprost: razstavljeni objekti brez imena, “brez zgodovine” ustvarjajo vzdušje “vsakdanje” estetike, da

¹⁶ Inclusive museums, Challenging museums ...

bi nas prepričali: “To je resnično.” Na teh razstavah je komaj omenjena nasilna zgodovina, iz katere ti objekti izhajajo. Fascinacija kustosov etnografskih muzejev nad predmeti ima svojo logiko: predmeti ostanejo in niso “zmuzljivi” kot besede, zato predstavljajo “visoko kulturo”. Znova gre za razločevanje med kulturo in naravo: narava, nedotaknjena in “nekontaminirana s strani zahoda”, je prepuščena tistim, ki so skozi procese predstavljanja “drugih” tistim, ki te procese določajo, skonstruirani. Ta “zamrznitev” omogoča, da se ti predmeti ohranijo nepoškodovani, varuje jih pred spremembami ali vplivi tehnološkega razvoja (Morawek 2008).

Analiza sproža vrsto vprašanj:

- sta zgodovina in politika zbirke vidni in premišljeni, kako se kažejo poskusi prikrievanja;
- kako se lahko politika razstavljanja otrese binarne logike normalnega/nenormalnega, zunanjega/notranjega, moškega/ženske;
- katere politike, če si sposodimo besede Gayatri Spivak, “ne naredijo enakih napak”;
- kako postavljati razstave in se hkrati izogniti etnicizaciji in objektivizaciji tehnik “drugačenja”;
- kako se emancipacijska perspektiva, aktivistično znanje in zahteve po vrnitvi muzejskih predmetov ujemajo s temi zahtevami;
- kakšna bi bila funkcija etnografskih muzejev, če bi bilo zaplenjene predmete treba vrniti, kako bi uporabili prazne razstavne prostore;
- kako razstaviti svojo zgodovino in ne zgodovine “drugega”? (Morawek 2008).

Zaradi političnih in družbenih sprememb, teorizacij moči, oblasti, identitete, razlike, emancipacijskih gibanj so se etnografski muzeji iz izrazito superiornih, hegemonističnih začeli spreminjati v bolj demokratične. Ker se je polje raziskovanj matične vede z desetletji spreminjalo in ker so se spreminjale družbeno-politične razmere v različnih koncih sveta, so se temu ustrezno spreminjali tudi etnografski muzeji. Razvoj seveda ni bil linearen. Nekateri muzeji še vedno prikazujejo “eksotična” tuja ljudstva, drugi predvsem posamezne zanimive in nenavadne predmete brez konteksta, nekateri pa so začeli reflektirano prikazovati tuje kulture, še posebej, če so sami predstavljali multietnične družbe.

Vendar spremembe muzejskih praks niso odvisne zgolj od dobre volje, znanja in občutljivosti muzejskih delavcev. Oviro marsikje predstavljajo močno omejene finančne in druge možnosti, kar vpliva na boljšo ali slabšo muzejsko infrastrukturo, na večje ali manjše možnosti raziskovanj in akcesije novih predmetov. Še težji problem so nove meje med svetovi – z delitvijo na tri oz. štiri svetove so se meje med njimi utrdile in vplivale tudi na povezave med muzeji. Tako so bile za etnologe iz evropskih socialističnih držav odprte socialistične države v Aziji (Sovjetska zveza, Mongolija, Vietnam), Afriki (Mozambik, Etiopija, Zimbabve, Tanzanija), Karibih (Kuba). Nekdanja SFRJ se je na primer preko gibanja neuvrčenih tudi kulturno povezala s številnimi afriškimi in azijskimi državami, plod tega pa je bilo

tudi bogato muzejsko sodelovanje. Poseben status v teh delitvah sta imeli Kitajska in S. Koreja, ki sta se zaprli sami vase. Kitajska se je šele v osemdesetih začela odpirati ostalemu svetu.¹⁷

Kljub formalnemu razpadanju kolonij nastajajo novi, bolj premeteni neokolonialni odnosi, ki vladajo še danes. Po drugi svetovni vojni je nekaterim novo nastalim arabskim državam naftno bogastvo prineslo poseben status in silne spremembe v načinu življenja. A je islamski način življenja tako specifičen, da je kljub izjemnemu tehnološkemu napredku ohranil številne tradicionalne poteze. Avstralija, Nova Zelandija, ZDA in Kanada so svoje staroselce zrinile na obrobje, s priseljenci različnih kultur pa so postale etnični *talilni lonci* in poligon najrazličnejših kulturno antropoloških raziskav in razstav.

76

Z vse cenejšim in hitrejšim zračnim prometom so postale tudi muzejske razstave tržno blago in prenekateri muzeji tržijo razstave, ki potujejo leta in leta po vsem svetu.

Prihodnost etnografskih muzejev je v novih strategijah in konceptih postavljanja razstav: muzeji naj ne bi razstavljali zgodovine kulturnih razlik, ampak kulturne zgodovine. A tudi akcesija predmetov naj bi se spremenila. Pomembni so konteksti in sodelovanje predstavnikov različnih kultur, izmenjava razstav z vseh kontinentov... Sicer pa so meje med etnografskimi, zgodovinskimi, kompleksnimi ... muzeji čedalje bolj nejasne oziroma se prekrivajo, kar je že na prvi pogled razvidno iz imenika, ki ga je leta 1994 izdalo Združenje evropskih etnografskih muzejev.¹⁸

Sodobna muzejska komunikacija

V zadnjih desetletjih mnogi muzeologi poudarjajo pomen komunikacijske narave muzejev. Robert Lumley dokazuje, kako je predstavo o muzeju kot skupku zbirke za znanstvenike zamenjala ideja o muzeju kot komunikacijski ustanovi (Lumley 1988: 15). Muzej je v svojem bistvu komunikacijski, bil pa naj bi tudi komunikativen. Zbirke in razstave niso bile nikoli same sebi namen (oz. naj vsaj ne bi bile), vedno so bile namenjene publiki. Sprva izbranim občudovalcem dragocenosti, ki jih je v svojem kabinetu čudes razkazoval kakšen aristokrat, po francoski meščanski revoluciji pa širši javnosti. V muzeju s publiko komunicirajo številni dejavniki. Običajno se prva komunikacija potencialnega obiskovalca z muzejem vzpostavi že ob identificiranju muzeja, zanimive razstave, programa, delavnic... To se zgodi v današnjem času s pomočjo oglaševanja preko interneta, v časopisju, redkeje na radiu ali televiziji. Čedalje bolj pomembna je muzejska spletna stran, njena struktura, vsebine, vsaj dvojezične informacije, komunikativnost, po možnosti ogled online zbirke, kakovostnih informacij o muzejski ponudbi itn. K prepoznavnosti muzeja oz. njegove vsebine ali programov pripomorejo tudi opisni

¹⁷ Z njihovega zornega kota periferiji, kajti sami se predstavljajo kot t. i. *osrednje cesarstvo*.

¹⁸ Pod pokroviteljstvom "Federation des Ecomusees et des Musees de Societe" in "Musee National des Arts et Traditions Populaires" iz Pariza.

ali analitični članki o razstavi ali dogodku; lahko so to tudi televizijske in radijske oddaje o kulturi. Večinoma muzeji pošiljajo vabila ciljnim skupinam naslovljencev po pošti ali elektronski pošti.

Ko pride obiskovalec v muzej, je pomemben že prvi stik z institucijo, skratka, pomembna je lokacija, njena 'prijaznost' (ali je dobro označena, ali je dostopna z javnimi prevoznimi sredstvi, ali je omogočeno parkiranje...). Sledi stik z muzejskim prostorom. Zelo pomembni so organizacija in označenost prostorov, čistoča in urejenost stranišč, dostop za hendikepirane, garderobe, po možnosti muzejska kavarna, morda tudi restavracija in muzejska trgovina, knjigarna...

Šele potem so na vrsti razstave, predmeti njihova interpretacija in opremljenost: jasni, kratki in jedrnaty večjezični podnapisi, spremljajoči napisi oz. komentarji, zloženke in katalogi, morda tudi zgoščenke in DVD, plakati, razglednice in drugo spremljajoče gradivo k razstavam. Če govorimo o sodobni muzejski komunikaciji, je treba izpostaviti sicer pogosto zapostavljene spremljevalne programe: predavanja, predstave, družabne večere, glasbene večere, koncerte, ki lahko preidejo celo v *festivale*.

Pogosto muzeji obiskovalcem nudijo le minimalno komunikacijo. Po taki "nedostopni" ustanovi se obiskovalec lahko sprehodi, brez navodil ali vodstva, ne da bi se zavedal možnosti informacij, ki bi jih lahko dobil, in po obhodu nekaj razstavnih dvoran zapusti muzej hladen ali celo nejevoljen in zmeden. Muzeji, ki organizirajo zanimive in razburljive dogodke, programe ali aktivnosti, se zavedajo, da si s tem ustvarjajo velik potencial za podporo. Dogodki in aktivnosti (predavanja, koncerti, delavnice, tečaji...) lahko pomembno vplivajo na način, kako obiskovalci občutijo muzej. Vsi muzeji se soočajo z izzivom, kaj ponuditi obiskovalcem. Tako lahko razvijejo različne programe dogodkov in aktivnosti in s tem obogatijo oziroma poudarijo temeljne naloge muzeja. S programi lahko tudi zadostijo potrebe različnih ciljnih skupin. Lahko organizirajo dogodke in aktivnosti znotraj muzeja, lahko pa "izstopijo" iz njega na druge lokacije in tako celo spodbudijo novo publiko, ki prične sčasoma prihajati v muzej. Pristopi in priložnosti, ki jih lahko muzeji razvijejo in izvajajo, so lahko občasne razstave, t. i. predmeti meseca, tedna, dneva, posebna predstavitev posebej izbranih predmetov z razstave, izposoje iz drugih muzejev ali akvizicij, filmski oz. video večeri, potujoče razstave, delavnice za otroke, za družine in druge ciljne skupine, naravnane na specifične teme ali predmete z razstav, posoja umetniških slik in drugih predmetov, dopoldnevi ali večeri dobrodošlic za različne skupine, ki jih lahko organizirajo podporne skupine muzeja ali društva prijateljev muzeja..., muzejske stojnice, manjše razstave, demonstracije na lokalnih sejmih ali revijah, predavanja muzejskih strokovnjakov, srečanja za skupine s posebnimi potrebami, glasbeni klubi, oz. glasbeni večeri, srečanja npr. zbiralcev najrazličnejših starih predmetov, značk, numizmatikov ali filatelistov, organizirana vodstva izven muzeja na različnih zanimivih zgodovinskih lokacijah, delo na terenu s prostovoljci, različni tečaji, npr. fotografski, snemalni, snemanje ustne zgodovine (t.i. "oral history") ali tečaji osnov restavracije in konzervatorstva, različni rokodelski tečaji, izobraževanja za muzejske strokovnjake, najrazličnejši festivali: umetniški, glasbeni, filmski, lutkovni, tematski, etnični, kuharski..., tekmovanja ali kvizi za šolsko

mladino, družine ali skupine s posebnimi interesi, dnevi odprtih vrat, muzejske noči, tiskovne konference, predogledi muzejskih razstav, plesne prireditve in tekmovanja, programi obiska v vrtcih, šolah, bolnicah ali domovih za starejše občane, gledališke in lutkovne predstave, neformalni izobraževalni programi, športna tekmovanja starih avtomobilov, motornih koles, koles, smučarska tekmovanja “po starem”, slavnostni sprevodi... S tem seveda niso izčrpane vse možnosti, niso pa vse aktivnosti primerne za vse muzeje. Muzeji se morajo prilagoditi številu, znanju, zmožnostim osebja, ki ga imajo na voljo, razpoložljivemu času in finančnim sredstvom. Če uspejo del teh aktivnosti uvrstiti v svoj stalni program, postanejo vidni in na ta način vzbudijo širši interes za svoje delo in s tem gradijo splošno javno in politično podporo.

78

Medmuzejsko sodelovanje in sodelovanje z drugimi vladnimi in nevladnimi organizacijami doma in v tujini lahko močno obogati muzejsko ponudbo in širi muzejsko publiko. Delitev izkušenj, stroškov, prostorov, tehničnih pripomočkov, več finančnih virov itd. lahko omogoči program, ki sicer morda ne bi bil izvedljiv. Za muzeje je zelo koristno tudi sklepanje novih delovnih odnosov z drugimi akterji pri organizaciji različnih dogodkov, programov ali festivalov.

Organiziranje dogodkov in različnih aktivnosti zahteva dosti časa. Potrebno je skrbno uravnotežiti razporeditev virov za dogodke in aktivnosti in za ostala področja muzejskega dela. Muzejska uprava mora tudi odločiti, kaj in kje bo poudarjeno v okviru porazdelitve formalnega izobraževanja s pomočjo prostočasnih aktivnosti, učenja in zabave. Odločiti se je treba tudi, ali sodijo vsi dogodki in aktivnosti v muzejske prostore, oz. v kakšnem kontekstu naj bodo. Če muzej omogoči “zabavo” nekemu podjetju v svojih “prestižnih” prostorih, je to nekaj drugega, kot če pripravi program, ki se navezuje na vsebino oz. razstavni program muzeja (Ambrose, Paine 1993: 49–51).

Komunikacija je proces s ciljem ustvariti učinek na drugega ali druge. Če tega namena ni, gre za ekspresivno, ne pa za komunikativno dejanje. Vsaka analiza komunikacije upošteva željo po vplivu in oceni njeno moč in vsebino. V muzejih so mnoge značilnosti podobne večini oblik masovne komunikacije v najrazličnejših medijih, npr. časopisih, radiu, televiziji, internetu. Ima pa muzej to prednost, da lahko s pomočjo vodstev po razstavah, delavnic ali številnih programov in dogodkov razvija tudi neposredno komunikacijo med ljudmi. Pomanjkljivost masovne komunikacije je njena enosmernost, pogosto ni povratne informacije, muzeji pa zlahka dobijo tudi povratne informacije, če jih želijo.

Tradicionalni muzeji so se bolj posluževali masovne komunikacije in jih niti ni preveč zanimala povratna informacija obiskovalcev. Na razstavi npr. je bil prisoten obiskovalec – prejemnik informacij, muzejskega osebja – oddajnika informacij – pa na razstavi načeloma ni bilo. Bilo je malo priložnosti, da bi popravili ali spremenili informacije glede na obiskovalčev odziv. Sodobni muzeji, še posebej postmuzeji, pa v muzejskem procesu čedalje bolj upoštevajo obiskovalčeve potrebe. Razstave, narejene po principu masovne komunikacije, so bile izpostavljene številnim problemom (komunikacijskim šumom). Šlo je lahko za napake pri nameravanem posredovanju informacij oz. sporočila in ne vključevanju

obiskovalca. Te komunikacijske probleme, ki so jih muzeji raziskali in razumeli na empirični ravni, so nekateri reševali tako, da so že pri sami postavitvi razstav bistveno bolj upoštevali obiskovalce in njihove potrebe ter jim omogočili bolj aktivno sodelovanje že pri samem koncipiranju razstave. Mnogi sodobnejši muzeji so postavili razstave ob neposrednem sodelovanju obiskovalcev oz. 'prijateljev muzejev'.

Razen razstav, ki so zelo blizu metodam masovne komunikacije, lahko muzeji udejanjajo tudi neposredno komunikacijo z organiziranjem različnih pogovorov, okroglih miz, vodenja po muzejskih razstavah, celo na lokacijah izven muzeja, če so v njegovem kontekstu, srečevanj s kustosi ali z restavratorji, družabnimi večeri. Omenil sem že festival (praznovanje), prireditvev, ki je sestavljena iz najrazličnejših dogodkov s tematsko rdečo nitjo. Z raznolikostjo ponudbe se festival naslavlja na različne ciljne skupine in uporablja raznovrstne komunikacijske kanale. Festivali dodajo vitalnost in povečajo privlačnost neke turistične destinacije. Festivali vključujejo glasbo, film, ples, gledališče, komedijo, umetno obrt, kulturno dediščino, verske tradicije, zgodovinske dogodke, šport, hrano in vino, letne šege in poljedelske pridelke. Obiskovalci sodelujejo zaradi interesa do izdelkov, dogodka, dediščine ali tradicij, ki jih festival prikazuje. Festival lahko postane zelo pomemben del identitete muzeja, nekega kraja, regije in njenih prebivalcev. Seveda obstajajo problemi "avtentičnosti", kompromisov umetniške integritete in trivialnosti kulture: "čim bolj vizualno privlačni in spektakularni postanejo etnografski festivali in muzejske razstave, tem bolj prerazporejajo predstave o umetnosti in zato obstaja nevarnost privlačnosti kiča" (Kirschenblatt-Gimblett 1998: 73).

Festivali

Festivali so tisočletja star kulturni fenomen. Tradicionalno je bil to čas praznovanja in počitka od naporov in rutine vsakdanjega življenja. Festivali/prazniki so se dogajali med različnimi obdobji letnega ali življenjskega cikla ali drugimi časovnimi obdobji. Festivali so se manifestirali z glasbo, plesom, pojedinami, najrazličnejšimi igrami, tekmovanji in nenazadnje ritualiziranimi porabami dobrin (Streck 1987: 53).

Etimologija festivala

Slovar slovenskega knjižnega jezika definira festival kot večdnevno prireditev, ki omogoča pregled dosežkov na določenem kulturnem področju. Izraza *festival* in *praznik* sta skoraj sinonima. V angleščini so npr. *feast*, *festival*, *holiday* sinonimi za *praznik*, hkrati pa beseda *festival* v angleščini podobno kot v slovenščini označuje *prireditev*.

Praznik je v vsakdanjem govoru metafora za veliko pojedinu, obeležitev posebnega dogodka, beseda pa izvira iz stare cerkvene slovanščine in pomeni *dela prost*. V večini slovanskih jezikov se je ohranila kot praznik. Podobni izhodiščni pomen, *torej dela prost dan* ima latinski *vacuus* – prazen, prost, brez dela, iz česar izhaja francoska beseda *vacances* – počitnice (SSKJ 1979: 974).

Na praznovanje se v slovenščini nanaša tudi izraz *festival* (SSKJ 1979: 624), in sicer na praznovanja vseh verstev sveta, še posebej od 18. stoletja naprej pa na praznovanje kulturnih dogodkov nasploh. Slovenščina je izraz najverjetneje prevzela iz nemškega *Festival* (Snoj 1997). Izvira iz latinske *festivus*, od tu tudi izvira *festivus* v stari srednji francoščini (moyen français 1340 do 1611), pozneje pa se je beseda razširila v druge evropske jezike. Kot samostalnik je bila prvič omenjena leta 1589. Pred tem, v 14. stoletju, so jo uporabljali kot pridevnik v zvezi s praznovanjem cerkvenega praznika.¹⁹ Etimologija besede “feast” (praznik) je zelo podobna etimologiji besede festival. Beseda “feste” izvira iz stare srednje angleščine, stare srednje francoščine in latinske besede “festa”. Feast (praznik) so začeli uporabljati kot samostalnik okoli leta 1200, kot glagol pa okoli leta 1300.²⁰

Politična funkcija festivalov

Že v prvi polovici 18. stoletja (1720–1730) je politični kontekst festivalov postajal vedno bolj očit. Še vedno prevladujoče aristokratske strukture so začele tekmovati z glasbenimi dogodki, ki so simbolizirali vzpenjajoč se nov družbeni sloj – meščanstvo (buržoazijo). Podobni dogodki so se odvijali skoraj istočasno po različnih evropskih deželah. V Angliji je “beraška opera” izpodrinila italijansko klasično opero, tudi v Italiji in Nemčiji je nov stil komične in ironične ter sarkastične opere začel spodrivati klasično opero. V Nemčiji so se zgodile estetske in družbene spremembe. Začeli so organizirati koncerte za široke množice brez glasbenega predznanja, lahko bi govorili o zametkih t.i. popularne glasbe, za buržoazijo pa so začeli organizirati plačljive javne koncerte, t.i. Collegia musica, ki so se odvijali v Nemčiji in Švici. V Franciji pa so začeli organizirati javne koncerte duhovne narave. (Autissier 2009: 24).

V 19. stoletju se je začelo po vsej Evropi narodno prebujanje (“pomlad narodov”). V osrednji Evropi (predvsem v habsburški monarhiji, od leta 1867 avstro-ogrski monarhiji) so ljudje na festivalih razen umetniških izražali tudi nacionalne ambicije. V predmarčni dobi se je krepila zavest povezanosti Slovencev različnih dežel v en sam narod, proces, ki se je dokončno zaključil v tretji četrtini 19. stoletja. Vedno bolj so v glavni slovenski deželi, na Kranjskem, menjali izraz “Kranjci”, “kranjščina” s “Slovenci”, “slovenščina” (Zgodovina Slovencev 1979: 437). Na Štajerskem so že od leta 1863 naprej prirejali “Bésede pod milim nebom”. “Taka slovesnost pod milim nebom,” je pisal dopisnik Triglava, ko je opisoval *Besedo v Bučkovcih* septembra 1867, organizirano v spomin štajersko-slovenskega zgodovinarja in župnika Antona Krempla, “sredi nepregledne množice kot ocean valujočega navdušenega kmečkega ljudstva ima čisto drugačen uspeh kot koncertni večer v zaprtih prostorih med gospodi v rokavicah in frakih ter sinjorinami damami.” V letu 1867 je enoten slovenski tabor na volitvah v deželne zборе Kranjske, Štajerske, Goriške in Koroške doživel prvi prepričljiv volilni uspeh. Mladoslovenski voditelj Valentin Zarnik je ob tem volilnem uspehu

¹⁹ www.efa-aeef.eu

²⁰ <http://www.etymonline.com/index.php?term=feast>

v *Novicah* z nepopisnim navdušenjem zapisal: “Zdaj še le moremo prosto dihati, zdaj še le smemo reči, da je slovenski narod v resnici na svetu, da živi, da se zrelo politiško giblje in da nismo samo narodopisni pojem.” V takšnem vzdušju so se prvi zganili štajerski Slovenci, ki so po vzoru Ircev in Čehov dali pobudo za organiziranje množičnih zborovanj Slovencev, imenovanih tabori (1868–71). To so bila množična politična in kulturna zborovanja na prostem. Enačili so jih s protiturškimi tabori, le da so se tokrat branili pred prodirajočim nemštvom in germanizacijo s severa ter poitalijančevanjem slovenskih in hrvaških prebivalcev v Primorju. Na taboru se je navadno zbralo osem do deset tisoč ljudi, manifestativno so uporabljali slovenske narodne zastave, zvrstilo se je več govornikov in sodelovali so pevski zbori ter godbe. Na slovenskem etničnem ozemlju je bilo organiziranih 17 taborov, hrvaško-slovenski tabor pa v Kastavu v hrvaški Istri. Tabori so imeli za Slovence velik afirmativni pomen. O njih je obširno poročalo takratno časopisje ter številni časniki po državi, predvsem osrednji dunajski. Zanimanje zanje se je širilo tudi preko slovenskih nacionalnih meja, nanje so prihajali pozdravni telegrami iz mest in društev drugih slovanskih narodov (prav tam 1999: 180–181).

Festivali marginaliziranih skupin in “politično nekorektnega”

V svoji izčrpni študiji Carlson (1996) ugotavlja, da predstava ne implicira samo početja ali ne-početja, ampak implicira samozavedanje o početju ali ne-početju (aktivnosti oz. neaktivnosti) izvajalcev (nastopajočih) in publike (Carlson 1996: 195). Izvajalcem in publikli je jasno, da je primarna funkcija te aktivnosti kulturna in družbena meta-razlaga, raziskovanje sebe in drugega, izkustvenega sveta in alternativnih možnosti. Zato predstave (festivali), ki predstavljajo del izkušnje kulturnega turizma, ne implicirajo nujno neizogibne eksploatacije ali objektivizacije izvajalcev s strani publike. Odnos je lahko vzpostavljen bolj na vzajemnem razumevanju in sodelovanju.

Carlson ponudi zanimivo analizo pomena predstav/prireditev tradicionalno marginaliziranih skupin, kot npr. žensk, gejev in lezbijk ter etničnih manjšin. Tovrstni festivali lahko raziskujejo napetosti med družbo in marginaliziranimi skupinami, vključno z vprašanji, povezanimi z objektivizacijo, izključevanjem in identiteto. Prisotnost publike na lokalnih, majhnih, marginaliziranih ali manjšinskih predstavah/festivalih lahko pomaga tem skupinam pri njihovih političnih prizadevanjih. Dober primer so razni karnevali, “gay pride” parade (parade ponosa), jazz festivali, ki so postali univerzalni. Mnogi jazz festivali privabijo veliko število domačih in tujih obiskovalcev, čeprav je bila tovrstna glasba tradicionalno marginalizirana glasbena zvrst, ki je nastala med revnimi temnopoltimi Američani.

Podobno je z “gay pride” festivali, kjer se zberejo geji in lezbijke in v slikovitih paradah po vsem svetu demonstrirajo proti izključevanju oz. diskriminaciji. Največji tovrstni festival je v Berlinu, ki zaradi svoje odprtosti velja za evropsko prestolnico gejev in lezbijk. Leta 1979, deset let po legendarnem uporu gejev, lezbijk in transseksualcev proti policijskim racijam v New Yorku, se je nekaj sto

udeležencev udeležilo demonstracij tudi v Berlinu – odtlej se zadnji teden junija teh festivalov udeležuje na stotisoče ljudi z vsega sveta. Ob sami paradi, ki se vije skozi središče Berlina, se odvija še vrsta atraktivnih glasbenih, gledaliških, plesnih in drugih dogodkov, tako da je festival postal ena pomembnejših turističnih atrakcij.²¹ Nekaj podobnega je tudi “Mardy Gras”²², gejevski in lezbični karneval v Sydneyju v Avstraliji, prvič organiziran leta 1978. Kot upor proti policijskim racijam so avstralski geji in lezbijke izvedli pohod po eni glavnih sydneyjskih ulic, Oxford Street. Kmalu se je razširil v festival, ki je poleg gejevske in lezbične skupnosti privabil tudi številne radovedneže, saj je zbujal pozornost s “predrznost” uprizoritvijo hedonizma. Prvotna Mardy Gras cestna parada se je spremenila v mesec trajajoč festival in slovi kot največji gejevski in lezbični dogodek na svetu. Postal je najpomembnejša letna zabava, ki vključuje številne gejevske klube in društva, potovalne agencije, frizerske salone, kostumografe, plesalce, komike in satirike. Več kot polmilijonska gneča plesalcev in obiskovalcev se vije po Oxfordski cesti in se veseli na paradi in celonočni plesni zabavi. Evalvacija iz leta 1993 je pokazala, da se je parade udeležilo 3511 obiskovalcev iz drugih avstralskih držav in 2158 prekomorskih obiskovalcev, njen finančni izkupiček pa je bil ocenjen na 12 milijonov avstralskih dolarjev. Seveda ne manjka kritikov festivala, predvsem iz vrst krščanskih duhovnikov, a nedvomno je postal del sydneyjske kulturne identitete in dobil tudi mednarodne turistične razsežnosti.

Muzeji in festivali – širjenje muzejske ponudbe in povezovanje kulturnih dejavnosti

Tako za moderne muzeje kot za moderne festivale je značilno, da so se razvili po francoski meščanski revoluciji, kar pa ni edino, ki ju družijo oz. povezuje. Elementi obeh kulturnih fenomenov se namreč v marsičem prepletajo ali prekrivajo. Osnova muzejev so bile zbirke predmetov,²³ najprej dostopne družbenim elitam. Tudi festivali so se najprej odvijali kot manjše komorne glasbene prireditve v dvorcih ali razkošnih meščanskih stanovanjih, rezerviranih za ozke kroge izbrancev. Tako kot so zbirke izjemnih predmetov z razvojem buržoazije in z demokratizacijo v muzejih postavili na ogled širšim množicam, so se tudi glasbene prireditve selile iz stavb na ulice in trge ali v posebej za to zgrajene stavbe (kot npr. Wagnerjev festival v Weimarju) in postale množično obiskani dogodki različnih slojev prebivalstva.

Iz geneze muzejev in festivalov je razvidno, da sta se ta dva fenomena vse bolj približevala drug drugemu. K njunemu prepletanju je pripomogla oziroma ga je pospešila tudi doba digitalizacije. Muzeji si za obogatitev svoje ponudbe in zadovoljevanje potreb vse bolj zahtevnih obiskovalcev sposojajo kulturne fenomene, ki so bili nekoč avtonomni in so se razvijali po njim lastnih zakonitostih

²¹ http://gaytravel.about.com/od/previewsofpridefestivals/qt/Berlin_Gay_Pride.htm

²² Kar pomeni v francoščini “pustni torek”.

²³ Muzeji so se zgledovali po taksonomiji, katere znanstvene osnove je postavil švedski botanik, zdravnik in zoolog Carl von Linné (1707–1778), in po Darwinovem (1809–1882) evolucionizmu. Vse do druge svetovne vojne je tako v prirodoslovnih, etnografskih ali arheoloških muzejih prevladovala taksonomija, ne pa kontekst ali zgodba.

– tako ravnajo tudi druge kulturne in izobraževalne institucije. Danes je povsem običajno, da tudi knjižnice organizirajo razstave, koncerte, lutkovne predstave, različna tekmovanja itn. V opernih hišah se ne odvijajo le klasične opere, ampak tudi sodobni muzikali. Festivali so postali glamurozne revije filmskih igralk in igralcev ter predstavitev letnih filmskih produkcij (Benetke, Berlin, Cannes, Sarajevo...), imamo sprofanizirane in populistične “festivale kranjske klobase” (Medvode) in “narodnih noš” (Kamnik), festivale znanosti²⁴ in multimedijske umetnosti, arboretumi organizirajo avtomobilske festivale, gledališča so se preselila na ulice, športna tekmovanja, kot npr. olimpijske igre, vsaj njihova odprtja in zaključki, ki prav tako sodijo v kategorijo festivalov, privabijo na milijone ljudi...

Muzeji so začeli bogatiti svoje programe s festivali nekako v osemdesetih, še bolj pa v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Zelo hitro so se zavedli tega komunikacijskega modela tehniški muzeji ali t.i. centri znanosti (Science and discovery centres). V sodelovanju z različnimi društvi oziroma nevladnimi organizacijami so začeli organizirati festivale znanosti. V Sloveniji npr. Tehniški muzej Slovenije organizira “verižni eksperiment”, ki pritegne k sami pripravi festivala številne vrtnice, osnovne in srednje šole in fakultete. Seveda tudi izvedba pritegne številne obiskovalce.

Poletna muzejska noč je prav tako zelo uspešen muzejski festival v Sloveniji, tradicionalna akcija slovenskih muzejev, galerij in drugih razstavišč, ki se dogaja vsako tretjo soboto v juniju. Prireditev se odvija na muzejskih, galerijskih in drugih razstavnih prizoriščih, ki so prostori sproščenega in ustvarjalnega preživljanja prostega časa. Leta 2013 je bila že enajsta po vrsti, vanjo je bilo poleg Ljubljane vključenih doslej rekordnih 31 slovenskih krajev z 80 institucijami, ki so pripravile več kot 200 dogodkov in aktivnosti (vodstva, odprtja razstav, delavnice za otroke in družine, ogleda razstav, koncerte, instalacije, predavanja ...). Dogodki so namenjeni obiskovalcem vseh starosti, družinam in posameznikom, tistim, ki pogosto obiskujejo muzeje, predvsem pa tistim, ki vanje skoraj ne zahajajo. Akcija, ki so jo ljudje vzeli za svojo in je povsem primerljiva z muzejskimi nočmi, ki potekajo v številnih evropskih mestih, se je zgodila prvič leta 2003 na pobudo Lili Šturm iz Mednarodnega grafičnega likovnega centra v Ljubljani. V njej je takrat sodelovalo 27 ljubljanskih institucij. Vsako naslednje leto je pridobila več navdušenih obiskovalcev, pridružile so se ji nove in nove institucije. Čez dve leti se je razširila tudi na druga slovenska mesta in s tem postala vseslovenska akcija. Poletno muzejsko noč v povprečju obišče med 15.000 in 25.000 obiskovalcev. Tem spodbudnim številkam botrujejo predvsem kakovosten in pester program, prost vstop in brezplačne zloženke, ki spremljajo vsako prireditev ter ljudem pomagajo, da v množici dogodkov najdejo pravega zase. Slovenski etnografski muzej je leta 2010 prvič organiziral enodnevni lončarski festival, ki ga je obiskalo rekordnih 1000 obiskovalcev in tako 18-krat preseгло povprečen dnevni obisk muzeja.

²⁴ Glej: <http://www.worldsciencefestival.com/>; World Science Festival leta 2010 v New Yorku je v petih dneh obiskalo 183.000 obiskovalcev. Na slavnostni prireditvi ob odprtju festivala so podelili odlikovanje Stephenu Hawkingu.

Eden najbolj znanih muzejskih festivalov na svetu je “Smithsonian folklife festival”, festival ljudskih kultur sveta, ki ga organizira največji svetovni muzejski kompleks, Smithsonian Institution, oziroma njegov Center za ljudsko kulturo in dediščino (Center for Folklife and Cultural Heritage) v Washingtonu, D.C. v ZDA.²⁵ Vsako leto na sprehajališču National Mall of the United States pod Capitolom organizirajo mednarodno razstavo žive kulturne dediščine. Festival poteka vsako poletje dva tedna in vključuje praznik 4. julija – dan neodvisnosti. Gre za izobraževalno predstavitev, ki prikazuje najrazličnejše etnične skupnosti iz vsega sveta. Brezplačni festivalski dogodki privabijo več kot milijon obiskovalcev. Ta leta 1967 ustanovljeni festival je postal nacionalni in mednarodni model predstavitve sodobnih živih kulturnih tradicij.

84

Doslej je na festivalih sodelovalo več kot 23.000 glasbenikov, umetnikov, igralcev, obrtnikov, delavcev, kuharjev, pripovedovalcev zgodb in drugih, ki so se zbirali na sprehajališču National Mall in prikazovali veščine, znanje in estetiko, ki utelešajo kreativno vitalnost tradicij skupnosti. Festival je razdeljen na programe, ki predstavljajo narod, regijo, državo ali posebno temo. Doslej so na njem sodelovali nosilci tradicij oz. znanja več kot 90 narodov in narodnosti, vsake regije v ZDA, številne etnične skupnosti, več kot 100 ameriških ljudstev in več kot 70 različnih poklicev. Festival ponuja dnevne in nočne programe glasbe, pesmi, plesa, znamenitih predstav, rokodelskih in kuharskih prikazov, pripovedovanj zgodb, prikazov delavskih kultur in okrogle mize, kjer potekajo pogovori o kulturnih vprašanjih. Je vaja kulturne demokracije, kjer kulturniki govorijo drug z drugim in publiki; obiskovalce opogumlja, da aktivno sodelujejo s petjem, plesom, pokušajo jedi tradicionalne kuhinje in se pogovarjajo z “nastopajočimi” v festivalskem programu. Podobno kot drugi Smithsonianovi muzeji vključuje festival tudi razstavne znake kakovosti, panoje s teksti in fotografijami, programsko knjigo/katalog, učne centre, trgovine, stojnice s hrano in restavracije. Na posameznih festivalih so izdelali rekonstrukcije stavb, konjeniško stezo, indijansko vas, japonsko riževo polje, novomehiško tržnico iz sušene opeke...

Festival je kompleksno delo, plod dolgoletnih raziskav in uprizoritvenih veščin več kot 1000 folkloristov, kulturnih antropologov, etnomuzikologov, številnih akademskih izobražencev in drugih strokovnjakov. Njegova izvedba vključuje znanje stotin tehničnega osebja, prizadevanj volonterjev in podporo sponzorjev in podpornikov. Festival ima močan vpliv na različne politike in seveda na obiskovalce tudi po vrnitvi v domači kraj. V mnogih ameriških zveznih državah in mnoge narodnosti so ustvarile podobne, sicer manjše festivale in jih prilagodile svojim okoljem. S pomočjo festivalov so vplivali na nove zakone, institucije, izobraževalne programe, izdali so knjige, dokumentarne filme, glasbene posnetke, nastali so novi muzeji in potujoče razstave. Pogosto je festival spodbudil lokalne in regionalne nosilce tradicij in njihove skupnosti in pomagal pri ohranjanju starih in ustvarjanju novih kulturnih vsebin. Festivalne prakse so vplivale tudi na oblikovanje UNESCOVE Mednarodne konvencije o zaščiti nesovne (žive) kulturne dediščine (2003),²⁶ ki jo je do meseca junija 2013 ratificiralo že 124 držav.

²⁵ <http://www.festival.si.edu/>

²⁶ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Kot največji kulturni dogodek v ameriški prestolnici je festival zelo dobro medijsko pokrit – prek časopisov, radia, televizije in interneta naj bi ga spremljalo okrog 40 milijonov ljudi. Tako se je pridružil zmagovalcem – Olimpijskim igram in Svetovni razstavi Expo. Festival je opisan v številnih knjigah, dokumentarnih filmih, strokovnih člankih in drugje.²⁷

Med največjimi evropskimi kulturnimi/muzejskimi festivali je prav gotovo frankfurtski *Museumsuferfest*, ki se odvija v dvajsetih muzejih ob bregu reke Main, praviloma konec avgusta. Leta 2011 je bil v znamenju Argentine, osme največje države na svetu, ki je praznovala 200-letnico neodvisnosti. V znamenju Argentine je bil tudi jesenski frankfurtski knjižni sejem, ki je tudi svojevrsten festival knjige. *Museumsuferfest* oziroma *Festival na muzejskem bregu* je potekal od 23. do 25. avgusta 2013 že petindvajsetič vsak dan pozno v noč. Obiskovalci so se lahko sprehajali iz muzeja v muzej, si ogledovali najrazličnejše razstave, delavnice, imeli vodstva, diskusije, ob vsem tem pa seveda ni manjkalo glasbe, plesa ter dobre hrane in pijače. Skratka, velika pozno-poletna muzejska zabava, ki privabi na stotisoče ljudi in je postala ena od identifikacijskih točk Frankfurta na Maini.²⁸

Od osemdesetih v svetu, v Sloveniji pa od devetdesetih let prejšnjega stoletja so se muzeji vse bolj začeli zavedati pomembnosti svoje odprtosti in pomembnosti paradigme “muzej je za ljudi”. Spoznali so, da niso rezervirani le za izbrance ali redke zanesenjake oz. znanstvenike, ki občasno zaidejo med muzejske zidove. Muzeji so na najrazličnejše načine začeli komunicirati z javnostjo, med drugim tudi s festivali. Kot potrjujejo navedeni primeri uspešne prakse, so festivali ena od poti približevanja muzejev svoji publiki, oziroma privabljanja t.i. “nemuzejske javnosti”, ki le redko zaide v muzeje. Tako postajajo festivali nekakšni alternativni modeli muzejske komunikacije.

Festivali romske kulture

Festivali romske kulture so vse številnejše prireditve, ki v zadnjem desetletju nastajajo in se odvijajo v Evropi pa tudi v ZDA. So specifičen fenomen na področju festivalov, saj gre za poudarjeno emancipacijsko vlogo. Pobudnice teh festivalov so večinoma nevladne organizacije, katerih cilj je boj proti rasizmu in ksenofobiji, zaščita in spoštovanje človekovih pravic in enakost romske manjšine z večinskim prebivalstvom, ki ga s promocijo romske ustvarjalnosti opominjajo, da Romi niso etnična skupina brez “kulture” (zaradi česar naj bi si 'zaslužila' marginalizacijo), ampak da imajo – prav nasprotno – staro in bogato kulturno dediščino in da se njihovi dosežki v sodobni kulturi lahko merijo z dosežki drugih kultur.

Z vidika zgodovine romskih festivalov le-tem lahko sledimo vsaj nekaj stoletij v preteklost, ko je bila sicer zabrisana meja med romanji in festivali, oziroma so imeli ti festivali predvsem verski pomen.

²⁷ <http://www.festival.si.edu/>

²⁸ <http://museumsuferfest-frankfurt.de/>

Najstarejše znano romanje oziroma romski festival je *Pelerinage des Gitans*, ki je po izvoru sicer verski, vendar se je sčasoma razvil v izjemen kulturni festival, ki se odvija vsako leto v Saintes Maries de la Mer v južni Franciji v Provansi. *Sv. morska Marija*²⁹ je ribiško mesto s približno 2500 prebivalci (poleti pa zaradi turizma število naraste na 50.000 ljudi) na južni sredozemski obali v regiji Camargue, ob ustju reke Rone. Arheološki ostanki in lokalne legende pričajo, da so kraj častili Kelti, Rimljani, kristjani in Romi. Ob svetem izviru je nastalo keltsko svetišče vodne boginje Ra, ki ga je v 4. stoletju zabeležil rimski geograf Rufus Festus Avienus; takrat so na njem zgradili rimski tempelj, posvečen bogu Mitri. V 6. stoletju je nadškof Arlesa dal zgraditi samostan in Mariji posvečeno cerkev, okrog katere je nastala tudi naselbina. V 9. stoletju so kraj napadli Vikingi in Saraceni.³⁰ Zgodovinski viri omenjajo krščansko cerkev, ki je nadomestila rimski tempelj, a je vse do 14. stoletja le malo znanega o zgodovini kraja. Utrjena romanska cerkev je bila zgrajena sredi 12. stoletja in hrani tri lesene kipce Marije-Jakobove matere, Marije-Salome in Sare iz poznejšega obdobja, ki označujejo zgodnjekrščansko pomembnost in svetost kraja. Relikvije Marije-Jakobove matere in Marije-Salome so odkrili v 15. stoletju. Ni pa znano, kdaj in zakaj je postala cerkev najsvetejši kraj Romov po njihovem prihodu v 15. stoletju v ta del Evrope. Po legendi naj bi bili po Jezusovem vstajenju Marija Magdalena, Marija-Jakobova mati, Marija-Salome, Lazar in še nekaj Jezusovih učencev prisiljeni leta 45 n.št. zapustiti Sveto deželo. Po nevarni plovbi po Sredozemskem morju naj bi pristali blizu kraja, kjer danes stoji Saintes Maries de la Mer. Sčasoma so ljudje začeli častiti Marijo-Jakobovo mater in Marijo-Salome. A cerkev hrani tri kipce, poleg Marij še *Saro-la-Kali*, katere izvor in identiteta sta skrivnostni. Romi, ki se trumoma zberejo maja in častijo Saro, verjamejo, da je bila le-ta mogočna kraljica, ki je sprejela utrujene begunce iz Svete dežele, po drugih legendah pa naj bi bila starodavna poganska boginja ali pa temnopolta Egiptčanka ("Rominja"), ki je bila služabnica Kristusove matere Marije. Vsi trije kipci so predmet čaščenja in privlačnosti *Pelerinage des Gitans* oziroma romanja Ciganov/Romov, ki se vsako leto odvija 24. in 25. maja. V času pred čaščenjem (procesijo) se zbere na tisoče Romov iz vse Evrope v malem kraju, kjer praznujejo, plešejo in se veselijo srečanja s številnimi sorodniki in prijatelji. Osrednji ritual v cerkvi je razkritje kipcev obeh Marij, ki mu sledi še razkritje kipca Sare, potem pa Sarin kipec spustijo po škripcu iz zgornje kapele. Tisoči Romov verjamejo, da jim bo Sara prinesla blagoslov, jih ozdravila in zaščitila pred nesrečo. Saro nato odnesejo v dolgi procesiji v morje, od tam pa spet nazaj v cerkev. Naslednje jutro, 25. Maja, namestijo kipca obeh Marij v čoln, ki ga v dolgi procesiji odnesejo v morje. Popoldne se številni romarji v zadnji ceremoniji poslovijo od svetnic in enega najslikovitejših romanj na svetu. Festival pa se nadaljuje še naslednji dan, 26. maja, ko slavijo praznik Markiza de Baroncellija.

Med najpomembnejšimi novodobnimi festivali romske kulture v Evropi je prav gotovo Khamoro (v romščini: sonček)³¹, ki poteka od leta 1999, in

²⁹ <http://www.saintesmaries.com/en/>

³⁰ V Evropi so v srednjem veku imenovali vse Arabce oziroma pripadnike islamske veroizpovedi Saraceni.

³¹ <http://www.khamoro.cz/en/about-festival/>

sicer zadnji teden v mesecu maju, v Pragi. Maja 2013 se je odvijal že petnajstič zapored. Khamoro je bil od začetka pod patronatom pomembnih osebnosti, npr. pokojnega predsednika Václava Havla, predsednikov senata Petra Pitharta in Libuše Benešové, praškega župana Pavla Béma, v letih 2007 in 2008 ministrskega predsednika Mireka Topoláneka. Pobudnik festivala je bila nevladna organizacija SLOVO 21, ki so jo prav tako ustanovili leta 1999 v Pragi. Že od samega začetka je soorganizator festivala prestolnica Republike Češke – Praga, češka vlada pa ga tudi vseskozi podpira. Pri njegovi organizaciji sodelujejo tudi druge vladne in nevladne organizacije iz Češke in drugih držav.

Glavni cilji festivala so: boj proti rasizmu in ksenofobiji, pomoč pri ohranjanju in spoštovanju človekovih pravic, učenje tolerance do etničnih manjšin, še posebej do romske manjšine, podpora integraciji na Češkem živečih tujcev in medijska podpora tam živečim manjšinam.

Namen festivala je:

- pokazati bogastvo romske kulture in tradicij, ki so del češke, a tudi evropske in svetovne kulture,
- pomoč integraciji romske skupnosti v češko družbo in razvoj multikulturne družbe,
- pomoč pri izboljšanju odnosov med večinskim prebivalstvom in romsko skupnostjo s pomočjo predstavitve romske kulture.

Programska shema festivala se deli na kulturni program, strokovni del in medijsko kampanjo. V kulturnem programu nastopajo vrhunski umetniki z vsega sveta. Poleg popularne tradicionalne "ciganske glasbe" nastopajo tudi skupine, ki izvajajo gypsy jazz in moderne oblike "ciganske glasbe". Del kulturnega programa predstavljajo tudi dogodki kot npr. razstave, filmske projekcije in plesne delavnice. Med najpopularnejšimi deli festivala je tradicionalna parada umetnikov v samem središču Prage. Cilj je seznaniti javnost z romsko kulturo na javnih prostorih. Strokovni del sestavljajo strokovni seminarji in konference, ki so integralni del festivala in izpostavljajo vprašanja romske kulture, integracije in drugih romskih zadev. Cilj medijske kampanje je, da vzbudi pozornost javnosti in predstavi festival, hkrati pa pozornost do romske problematike. O festivalu Khamoro obveščajo tudi evropski mediji kot npr. CNN, BBC, DeutscheWelle...

“‘Ciganski’ – romski – ‘popotniški’ zgodovinski mesec” (*Gypsy Roma Traveller History Month* – GRTHM)³² pomeni opomin in spomin na 300.000 “Ciganov”, Romov in “Popotnikov” (Travellers), ki so živeli, delali in potovali zadnjih 500 let po Veliki Britaniji, a so jih kljub temu skoraj izbrisali iz britanske zgodovine. Začelo se je leta 2003 s skromno lokalno pobudo v Brentu, in se z javno podporo in finančno vladno pomočjo Oddelka za mladino, šolstvo in družino razširilo po vsej državi. “Služba za dosežke ‘Ciganov’, Romov in ‘Popotnikov’ v Leedsu”³³ je razpisala nagradni natečaj za najboljši plakat na temo ‘Ciganov’, Romov in ‘Popotnikov’.

³² <http://www.grthm.co.uk/index.php>

³³ Leeds Gypsy Roma Traveller Achievement Service.

Nagrade so podelili v Hiši lordov (House of Lords) 2. junija istega leta. Dan pozneje so se zbrali 'ciganski', romski in 'popotniški' zgodovinarji in akademiki na Univerzi Greenwich in razpravljali o njihovem izvoru in identiteti. Profesor Ian Hancock (romskega porekla, ki poučuje na Univerzi Texas v Austinu) je poudaril, da pomen meseca GRTHM ni le v izobraževanju javnosti o "ciganski" kulturi, temveč, da je njegova moč v tem, da seznanja največjo evropsko manjšino z lastnimi vrednotami. Pobuda se je razširila v šole, knjižnice, muzeje, kjer so začeli izobraževati javnost o zgodovini in kulturi 'Ciganov', Romov in 'Popotnikov'. Sodelovali so 'ciganski', romski in 'popotniški' umetniki ter ustvarili številne umetniške plakate. Ker je bila njihova zgodovina izbrisana iz šolskih učnih načrtov, je bil rezultat tega široko razširjena ignoranca do tega, kdo so, kar se je nemalokrat sprevrglo v sovraštvo, strah in nerazumevanje. V šolah so otroke poučevali več o Rimljanih, Vikingih itn. kot pa o "ciganski" kulturi in njenem doprinosu večinski kulturi. GRTHM ima cilj to stanje spremeniti. GRTHM popularizira "cigansko" kulturo in zgodovino z opozarjanjem na negativne stereotipe in predsodke, ki so pripeljali do odklonilnega odnosa večinskega prebivalstva do 'Ciganov', Romov in 'Popotnikov'. Dogodke na GRTHM obiščejo tisoči obiskovalcev od Brightona, Londona in Cambridgea do Worcestershirea. Vsako leto pripravijo glasbene koncerte, pesniška srečanja, modne revije, kulinarične specialitete, filmske predstave in razstave starih fotografij, dokumentov, slikovito okrašenih starih "ciganskih" vozov (*vardo*)... Organizirajo festivale v festivalu kot npr. "Cigani imajo talent" ali "Veliki debeli ciganski festival" v Cambridgeshireu, kjer so organizatorji združili razstavo tradicionalnih ciganskih vozov (*vardo*)³⁴, konjev, bogato okrašenih "počitniških" prikolic in tovornjakov s finalom prireditve "Popotniki imajo talent", kjer udeleženci tekmujejo v prikazovanju najrazličnejših talentov.

Po evropskih državah obstajajo še številni drugi romski festivali: *Jerez Flamenco Festival* v Jerez de la Frontera (Cádiz, Španija)³⁵, ki so ga prvič izvedli leta 1995; *Tilburg's Gipsy Festival* v Tilburgu, Nizozemska, ki so ga prvič izvedli leta 1997³⁶; otroški romski festival *Odprto srce (Open Heart)* v Velikem Tarnovem (Veliko Tarnovo) v Bolgariji, ki so ga prvič izvedli leta 2003³⁷; *Flamenco festival* v Londonu v Veliki Britaniji, ki so ga prvič izvedli leta 2003³⁸; *Romart festival* v Subotici v Srbiji, ki so ga prvič izvedli leta 2006³⁹; *Festival IRAF* v Temišvaru v Romuniji, ki so ga prvič izvedli leta 2006⁴⁰; "Roma Truba Fest" v Kumanovem v Makedoniji, ki so ga prvič izvedli leta 2008⁴¹.

Koncepti festivalov romske kulture se med seboj razlikujejo, čeprav jih večina povezuje umetniške komponente kot npr. razstave, koncerte tradicionalne

³⁴ <http://gypsywaggons.co.uk/>

³⁵ <http://www.flamenco-world.com/noticias/jerez21072010.htm>

³⁶ <http://www.gipsyfestival.nl/>

³⁷ <http://romafestival.page.tl/> in <http://amalipe.com/>

³⁸ <http://www.flamencofestival.org/eng/index.htm>

³⁹ http://v1.eurocult.org/showcases/?showcase_id=28

⁴⁰ <http://www.irafo.ro/index.php?lan=en>

⁴¹ http://wn.com/Roma_fest_Kumanovo

“ciganske” glasbe, jazza, kot tudi novodobne glasbe kot npr. gypsy swing, hip-hop ali celo rap, plesne predstave – flamenko in najrazličnejše delavnice, filmske projekcije, predavanja, pogovore, gledališke in lutkovne predstave itn. Nekateri so brezplačni, kar pomeni, da morajo organizatorji pridobiti zadostna sredstva sponzorjev, drugi pa so plačljivi. Festivali, ki privabljajo Rome, pripadnike večinskega prebivalstva, šolske skupine, turiste itn., postanejo za nekaj dni središča praznovanja romske kulture in njenega bogastva ter raznolikosti. Slavijo romsko kulturo in zgodovino, ob tem pa opozarjajo na negativne stereotipe in predsodke ter poskušajo ozaveščati evropsko večinsko prebivalstvo o njegovem ksenofobičnem odnosu in vedenju do največje “evropske manjšine”.

Festival romske kulture Romano čhon⁴²

89

Ideja o festivalu romske kulture v Sloveniji se je rodila po naključju. Spomladi leta 2008 sem prejel elektronsko pošto z Direktorata za kulturo in kulturno in naravno dediščino Sveta Evrope v Strasbourgu, da iščejo partnerje, ki bi bili pripravljeni sodelovati v projektu *Poti romske kulture in dediščine*, ki se je leta 2009 preimenoval v *Evropska pot romske kulture in dediščine* in iz katere je leta 2010 izšel projekt *Romske poti – Roma routes*, financiran s strani Evropske unije, ki je potekal do vključno leta 2012. Pobuda se mi je zdela zanimiva, čeprav se nikoli prej nisem ukvarjal z romsko kulturo, a z njo se je vse življenje ukvarjala dr. Pavla Štrukelj, moja predhodnica v Muzeju grad Goričane – muzeju neevropskih kultur, v katerem sem bil kot njegov vodja enajst let zaposlen tudi sam. Istega leta sem se udeležil pripravljalnega sestanka v Strasbourgu, kjer sem se podrobneje seznanil s projektom in spoznal zanimive potencialne partnerje iz Grčije, Velike Britanije, Francije, Nemčije, Romunije, Srbije, Španije in Albanije. Projekt naj bi potekal štiri leta, in sicer v dveh smereh: prva naj bi (v muzejih in dokumentacijskih centrih) osvetljevala migracije Romov, njihovo zgodovino in kolektivni spomin, druga pa naj bi izpostavila živo kulturo Romov – ljudi in njihovo kreativnost (na romskih festivalih, v romskih naseljih) in naj bi se začela ukvarjati tudi s turistično dejavnostjo.

Projekt naj bi potekal pod patronatom Sveta Evrope, njegov koordinator pa naj bi bil Evropski inštitut kulturnih poti v Luxemburgu.⁴³ Izkazalo se je, da je Svet Evrope lahko le pobudnik, oz. da bi se projekt lahko odvijal le pod njegovim patronatom, žal pa za tovrstne projekte niso bila zagotovljena finančna sredstva. Tako je bila sicer narejena spletna stran⁴⁴, v času predsedovanja Slovenije Svetu Evrope sta bili oktobra 2009 v organizaciji Urada Vlade RS za narodnosti in Sveta Evrope v Lendavi in romskem naselju Kamenci v Prekmurju izvedeni inavguracija projekta in mednarodna konferenca *Pot romske kulture in dediščine*, a do realizacije samega projekta še ni prišlo. Neodvisno od projekta *Pot romske kulture in dediščine* sem, kot pobudnik in predstavnik Slovenskega etnografskega muzeja, še istega leta navezal stike z dvema nevladnima organizacijama: z Romskim akademskim klubom, s sedežem v Murski

⁴² <http://romanochon.org/>

⁴³ http://www.culture-routes.lu/php/fo_index.php?lng=en

⁴⁴ http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/roma_en.asp

Soboti (RAK), ki združuje romske študente in izobražence in deluje od maja 2008 (ustanovila ga je skupina slovenskih romskih izobražencev med svetovnim romskim festivalom *Khamoro* v Pragi in je primer hitro razvijajočega se društva, ki obeta družbene presežke v afirmaciji Romov), in z Združenjem ustvarjalnih ljudi na področju kulture s sedežem v Mariboru (ZULK), ki je bilo ustanovljeno leta 2003 in katerega namen je družbeno angažirano in kulturno ustvarjanje in spodbujanje bolj strpne družbe v Sloveniji, ki je tudi koordinator partnerskega in medmestnega sodelovanja.

Vzpostavili smo enakovredno partnerstvo javnega zavoda in dveh društev, ki združujeta pripadnike različne narodnosti. Vsak partner – nosilec projekta se je zavezal, da bo skrbel za izvedbo programa na lokalnem nivoju. Partnerstvo je vključevalo enake interese posameznikov. Sorodno misleči posamezniki (avtorji) smo z medkulturnim dialogom vzpostavili učinkovito sinergijo, ki je pogoj za izvajanje kompleksnejših dogodkov.

Ideja sodelovanja v projektu *Pot romske kulture in dediščine* me je vznemirjala in spoznal sem, da samo z razstavo o Romih v Slovenskem etnografskem muzeju ne bi dosegel zastavljenega cilja. Prišel sem na idejo o organiziranju *festivala romske kulture*. Novinarka Enisa Brizani z Radia Slovenija, tudi članica RAK-a, pa je predlagala ime festivala: Romski mesec – Romano čhon, kar v romščini pomeni mesec v koledarskem pomenu besede in Mesec – nebesno telo, kar se nam je tudi v simbolnem pomenu zdelo zelo primerno. Tako smo jeseni leta 2008 zasnovali 1. festival romske kulture Romano čhon/Romski mesec v Sloveniji. Prvič smo ga izvedli aprila 2009. Poleg nekonvencionalnega pristopa muzejske ponudbe smo istočasno vodili neposredno (t.i. 'face to face') komunikacijo z različnimi ciljnimi skupinami občinstva. Zasnovali smo ga kot festival romske glasbe, plesa, poezije, filma, lutk, delavnic, predavanj in razstav. S festivalom smo želeli odpreti slovenski in evropski prostor za bogastvo romske kulture in uveljaviti ustvarjalnost Rominj in Romov ter opozarjati na njihov diskriminatorni položaj v družbi.

Za začetek je bil to zelo velik delovni zalogaj, saj nihče od nas ni imel tovrstnih izkušenj, niti potrebnega znanja. Za čas izvedbe festivala romske kulture smo izbrali pomladni mesec april, ker je 8. april svetovni dan Romov (določen na prvi konferenci romskih organizacij, ki je potekala od 7. do 12. aprila 1971 v Chelsfieldu blizu Londona), pomlad pa je metafora za odprtost in optimizem. Festival se je dopolnil s kampanjo ozaveščanja DOSTA!, ki je bila usmerjena v boj proti predsodkom in stereotipom do Romov. Kampanja je potekala v okviru skupnega programa Sveta Evrope in Evropske komisije, v Sloveniji pa jo je v sodelovanju z Informacijskim uradom Sveta Evrope izvajal Urad Vlade RS za narodnosti. V programskih vsebinah festivala nismo izpostavljali zgolj bogate kulturne dediščine, temveč smo tudi opozarjali na izključujoč družbeni in socialni položaj Romov ter se tako pridružili načelom in ciljem Evropskega leta medkulturnega dialoga (2009) in boja proti revščini in socialni izključenosti (2010) ter pozivom Desetletja vključevanja Romov 2005–2015 (Decade of Roma Inclusion)⁴⁵, ki s podporo mednarodne skupnosti uresničuje politične reforme in programe, zasnovane za odpravo revščine in izključevanja Romov.

⁴⁵ <http://www.romadecade.org/>

Prvi festival smo izvedli v Ljubljani in Mariboru, dveh največjih slovenskih mestih. V dvaindvajsetih dneh (od 2. do 24. aprila 2009) se je zvrstilo v Ljubljani 24 in v Mariboru 30 dogodkov, od tega v obeh mestih tri fotografske razstave, 11 glasbenih koncertov, dva otroška glasbena koncerta, tri plesne predstave, dve otroški gledališki predstavi, devet predavanj, osem delavnic za odrasle, osem delavnic za otroke, dva večera poezije in proze in osem filmskih večerov. V Ljubljani se je Festivala udeležilo 1444 obiskovalcev, v Mariboru 560, skupaj torej 2004. Sodelovali so štirje financerji: Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Urad za narodnosti RS, Urad vlade za komuniciranje RS in Mestna občina Maribor. Prireditve so se udeleževali tako Romi kot pripadniki drugih narodnosti, šolska mladina in odrasli. Organizatorji smo bili s potekom, odzivom obiskovalcev in medijskim odmevom zelo zadovoljni. Seveda smo povsod poudarjali smisel in pomen festivala. Želeli bi si sicer še več sodelovanja s šolami, saj je prav šolska mladina hvaležna publika in dojemljiva za ozaveščanje o predsodkih in stereotipih. Rezultati 1. festivala romske kulture Romano čhon so nam – organizatorjem dali zalet in 2. festival, aprila 2010, se je razširil že v štiri slovenska mesta: Ljubljano, Maribor, Mursko Soboto in Novo mesto. Tokrat ga je v Ljubljani obiskalo 1210, v Mariboru 749, v Murski Soboti 298 in v Novem mestu 1285 obiskovalcev, torej v vseh štirih mestih skupaj kar 3542. Aprila leta 2011 smo izpeljali 3. festival romske kulture Romano čhon in ga razširili na sedem slovenskih mest in še eno v Republiki Makedoniji. Temu primerno se je povečalo tudi število dogodkov, bilo jih je 111. Tudi ta festival je bil medijsko dobro pokrit, število obiskovalcev pa se kljub širitvi na sedem slovenskih mest ni povečalo, ampak glede na prejšnje leto celo malo zmanjšalo. Vseh obiskovalcev je bilo tokrat 3229. Predvsem se je njihovo število zmanjšalo v Ljubljani, za 703 ljudi. To je bila posledica tega, da v Ljubljani nismo več organizirali toliko glasbenih koncertov, ki privabijo največ občinstva. Sodelavci festivala, ki so koncerte organizirali v prejšnjih letih, so odpovedali sodelovanje, saj so za ogromno organizacijskega dela premalo ali skoraj nič zaslužili. Prihajalo je celo do absurdnih situacij, da so zaradi plačevanja honorarjev glasbenikom, organizatorji morali najemati kredite, brez pravega zagotovila, da jih bodo lahko tudi poplačali. Tudi sicer se je izkazalo, da so bile nekatere prireditve zelo slabo obiskane. Nekaj filmskih predstav je celo odpadlo, saj je prišel na projekcijo le eden ali celo ni bilo nikogar. Tudi z večeri poezije in nekaterimi predavanji ni bilo nič drugače. Približna ocena obiskanosti festivala s strani pripadnikov romske skupnosti je bila 1328 ljudi, število romskih izvajalcev festivalskih vsebin pa je bilo 103. Če primerjamo festival Romano čhon s festivalom Khamoro v Pragi, je očitno, da sloni Romano čhon na veliko večjem deležu prostovoljstva in na zelo trhli finančni konstrukciji, medtem ko festival Khamoro podpirajo tako prestolnica Češke Praga kot tudi država sama. Prav glasbeni koncerti, ki so navadno jedro festivalov romske kulture, so finančno zahtevni projekti, saj je treba nastopajočim poleg honorarjev plačati tudi prevozne stroške in stroške bivanja. Problem je tudi v preslabem povezovanju s fakultetami, npr. Oddelkom za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, Oddelkom za kulturologijo Fakultete za družbene vede v Ljubljani, Fakulteto za socialno delo..., katerih študenti bi lahko uživali in se tudi marsičesa naučili v

mesecu romske kulture, in nenazadnje velika neudeležba Romov, še posebej v večjih mestih (z izjemo Murske Sobotne, kjer je bilo leta 2011 od vseh obiskovalcev festivalskih dogodkov kar 67 % Romov), kjer se jih t.i. "elitna kultura" pač ne tiče oz. jih ne zanima. Mnogokrat bi bilo pravzaprav dosti pametneje uporabiti t.i. "commingout" metodo, skratka, četudi v organizaciji muzeja in ostalih partnerjev, dogodka speljati na lokacijah, ki so privlačnejše za Rome, npr. v njihovih naseljih, osnovnih šolah, ki jih obiskujejo romski otroci ipd. Prekmurje z Mursko Soboto in Lendavo je izjema, saj tam živi največ Romov v Sloveniji, ki so poleg tega najbolj integrirani in izobraženi in jih zanimajo in privlačijo tudi tovrstne manifestacije, saj jih prepoznavajo kot možnost afirmacije lastne kulture in načina življenja.

92

A kljub temu se je leta 2012, ko je bil Maribor evropska prestolnica kulture, festival že trdno zasedel na evropskem kulturnem zemljevidu. Koncept festivala vsebuje odprte oblike sodelovanja in vsakoletne razvojne smernice, na podlagi vsakoletne evalvacije, ki jih oblikuje strokovni kolegij, katerega člani so avtorji projekta. Strokovni kolegij poleg splošne usmeritve omogoča pristop novih partnerjev na letni ravni ali v obliki večletnega sodelovanja, skrbi za primeren obseg programa in za primerno teritorialno širitev izvedbe pa tudi za kakovost posameznih vsebin. Festival v svoj program vključuje romske vsebine, ki jih izvajajo pripadniki različnih etnij. Njegov razvojni cilj je združevalna oblika organiziranosti in vsebin ter kulturnih ponudnikov na način, ki festival opredeljuje kot vseslovenski z vidnimi učinki v mednarodnem prostoru. V praksi pa to pomeni promocijo in ugled države, omogoča pozitivne družbene spremembe in številne ekonomske učinke.

Festival je vsekakor dogodek, ki dopolnjuje kulturno ponudbo in je atraktiven tudi v okviru slovenske turistične ponudbe, čeprav je veliko vprašanje, koliko se turistična industrija tega sploh zaveda. Dalje festival pomeni primer dobre prakse kot kulturni in socialno naravnan projekt, s katerim je mogoče uresničevati manjšinsko politiko oz. izvajanje medkulturnega dialoga.

Slovenski etnografski muzej je junija leta 2010 postal del partnerskega projekta EU *Romske poti/Roma routes*, v katerem so sodelovale Grčija, Nemčija, Romunija, Velika Britanija in Slovenija. Muzej bizantinske in krščanske umetnosti v Atenah, drugi največji nacionalni muzej v Grčiji, je prvič v zgodovini grških muzejev pripravil celoletne muzejsko-pedagoške programe za romske učence in dijake, sodeloval je z romskimi umetniki in se v boju proti predsodkom in stereotipom povezoval z romskimi skupnostmi v Grčiji. *Zveza podeželskega, ekološkega in kulturnega turizma Baia Mare* v kulturno bogatem romunskem predelu Maramureš (kulturna dediščina UNESCO) je organizirala poletne taborne za romsko in neromsko mladino ter raziskavo o kulturni dediščini, povezani z Romi. *Dokumentacijski in kulturni center nemških Sintov in Romov* v Haidelbergu, edina tovrstna institucija v Nemčiji, organizira najrazličnejše aktivnosti vse leto: razstave, okrogle mize, predavanja idr. *Surrey Heritage*, oddelek Surrey County Council iz Velike Britanije sodeluje z romskimi skupnostmi in soorganizira *Gypsy Roma Traveller History Month*, festival romske kulture, ki se odvija junija v več angleških mestih.

Projekt *Romske poti /Roma routes* (2010–2012) je raziskoval načine, kako lahko organizacije, ki se ukvarjajo z dediščino, spodbudijo razumevanje in spoštovanje Romov oziroma njihove kulture, ter dialog med Romi in Neromi. Vzpostavitev foruma (*Romske poti /Roma routes*) za romske organizacije in organizacije, ki se ukvarjajo z dediščino, z razvojem sodelovanja in s promocijo Romov iz različnih držav, omogoča raziskovanje raznolikosti in skupnega romske kulturne dediščine in ustvarja osnovo za razvoj prihodnjih aktivnosti. Projekt je osnoval platformo za razvoj projekta *Poti romske kulturne dediščine*, ki ga je vpeljal Svet Evrope, in vzpostavitev povezav z zainteresiranimi partnerji iz vse Evrope. Organizacije, ki se ukvarjajo z dediščino, in predstavniki romskih skupnosti iz petih članic Evropske unije tesno sodelujejo pri raziskovanju in razvijanju sinergij. Povabilo umetnikom iz teh držav k sodelovanju pri različnih kulturnih dogodkih pomeni konkreten dokaz izmenjave umetniških idej in izkušenj in način, kako jih združiti v nove nadnacionalne nize dogodkov. Dolgoročni načrti vsebujejo kartiranje romske kulturne dediščine, kar pomeni vzpostavitev transevropskih “poti” kot logičen zaključek projekta. Projekt je vključeval kulturne aktivnosti, ki so bile razdelane v programu. Pilotski postopki so bili usmerjeni k identificiranju elementov romske kulturne dediščine in k ugotavljanju, kako postati medij za promocijo dialoga med Romi in Neromi. Vzporedno je projektna skupina gradila znanje in vpogled v projekt ter mednarodno mrežo romskih predstavnikov, ki so z delovanjem nadaljevali po zaključenem projektu. Poleg tega nadaljevanje teh aktivnosti (po letu 2012) podpira ustvarjalno industrijo, povezano z romsko kulturno dediščino. V skladu s prizadevanji Sveta Evrope so cilji projekta: zaščititi pravice Romov v državah članicah Sveta Evrope in seznaniti evropsko javnost z romsko zgodovino, kulturo, vrednotami in načini življenja, spodbuditi prispevanje Romov (ki jih Neromi večinoma dojemajo negativno in stereotipizirano) k evropski kulturni raznolikosti in prispevati k pozitivni podobi in samopodobi Romov. Projekt *Romske poti /Roma routes* in seveda tudi naš festival Romano Čhon je zaradi medijskega izkrivljanja in institucionaliziranega rasizma, ki se odvija pred našimi očmi, v širšem političnem in socialnem kontekstu Evropske unije pomemben opomnik v boju proti nestrpnosti, predsodkom in izključevanju največje manjšine v Evropi.

Muzeji za socialno harmonijo?

V obdobju, ko se v svetu, ki ga obvladujejo svetovne korporacije (Klein 2007), poglobljajo socialne in politične neenakosti, napetosti in negotovosti, podnebne spremembe pa ogrožajo vse več svetovnega prebivalstva, je svetovna muzejska organizacija ICOM svojo 22. generalno konferenco posvetila vlogi muzejev v vzpostavljanju socialne harmonije (konferenca je potekala novembra 2010 v Šanghaju na Kitajskem). Gre torej za aktualno družbeno in politično temo, s katero se svetovna muzejska organizacija poskuša dejavno vključiti v interpretiranje in spreminjanje sodobnega kapitalizma, ki ima sicer v različnih delih sveta različne obraze, kar je pravzaprav eden od pogojev njegovega ohranjanja. Imperativ dobička ustvarja razlike med lastniki kapitala in tistimi, ki so kot delovna sila obravnavani zgolj kot strošek, ki ga je potrebno nenehno zniževati, kar najbolj drastično občutijo v deželah, kjer je delovna sila popolnoma razvrednotena. V tem kontekstu se zdi sklicevanje na t.i.

kulturno raznolikost, iz katere se napaja muzejska dejavnost, predvsem politično korekten govor, ki oznanja kozmopolitskost govorca oziroma institucije, ki jo ta predstavlja. Ta politična korektnost ima podobno funkcijo kot humanitarna dejavnost lastnikov kapitala, ki "dopoldne kopičijo kapital, popoldne pa ga 'iz etičnih razlogov' oz. za pomiritev lastne vesti delijo v humanitarne namene" (glej Slavoj Žižek, Youtube: First as tragedy, then as farce, 10.03.2010).⁴⁶ Muzeji v zadnjih dvajsetih letih sicer ozaveščajo javnost o globalnih problemih, a še vedno praviloma s pozicije privilegirane meščanske institucije, ki opozarja predvsem na posledice, ne pa na vzroke neenakosti.

Vseeno pa je tema 22. generalne konference ICOM še en korak v smeri k družbeno odgovornim vključujočim muzejem. Muzeji v 21. stoletju so na križišču transformacij v globalni ekonomiji in okolju. Opozarjati morajo na nujne potrebe po varovanju kulturne raznolikosti in bio diverzitet kot skupne dediščine človeštva. Prednostne naloge bi morale biti trajnostno razvojno naravnane v okolje, kulturo, gospodarstvo in družbene probleme. V teh globalnih transformacijah, času velikih sprememb in nejasne prihodnosti, bi morali muzeji kot pomembne kulturne institucije skupaj s številnimi civilnimi pobudami delovati na različne možne načine za socialno harmonijo; morali bi vzpostaviti medkulturni dialog in spodbujati vzajemno spoštovanje različnih kulturnih, etničnih, generacijskih in drugih družbenih skupin. Muzeji bi morali razviti nove modele sodelovanja in komunikacije, ki omogočajo javnosti prispevati k muzejskemu razvoju z vključevanjem vseh oblik dediščine: otipljive, neotipljive, premične, nepremične, kulturne in naravne.

Muzej v 21. stoletju ni le klasična kulturna ustanova, temveč je proces. Z nakopičenim znanjem, "zakladnico" dediščine, z neskončnimi možnostmi sodobne tehnologije se sooča s številnimi dilemami. Pomembna je kulturna izmenjava in razvijanje projektov in konceptov prihodnosti, po drugi strani pa živimo v času vojaških konfliktov ali groženj, podnebnih sprememb, naravnih katastrof in napetosti med ohranjanjem starega in gradnjo novega, tako da morajo biti muzeji neprestano pripravljeni tudi na te izzive. V času svetovne digitalizacije, interneta, različnih socialnih omrežij morda muzeji izgubljajo na atraktivnosti in aktualnosti, a prav z družbeno-političnim angažmajem imajo vse možnosti, da postanejo relevantni dejavniki človeškega razvoja.

Ker pomeni priznanje prirojenega človeškega dostojanstva vseh članov človeške družbe in njihovih enakih in neodtujljivih pravic temelj svobode, pravičnosti in miru na svetu; ker sta zanikanje in teptanje človekovih pravic pripeljala do barbarskih dejanj, žaljivih za človeško vest, in ker je bila stvaritev sveta, v katerem bi imeli vsi ljudje svobodo govora in verovanja in ne bi živeli v strahu in pomanjkanju, spoznana za najvišje prizadevanje človeštva; ker je nujno potrebno, da se človekove pravice zavarujejo z močjo prava, da človek ne bi bil prisiljen zatekati se v skrajni sili k uporabi zoper tiranijo in nasilje; ker je nujno potrebno pospeševati razvoj prijateljskih odnosov med narodi; ker so ljudstva Združenih narodov ponovno potrdila svojo vero v temeljne človekove pravice in dostojanstvo in vrednost človekove osebnosti, v enakopravnost moških in žensk in se odločila, da

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=cvakA-DF6Hc&feature=channel>

bodo podpirala družbeni napredek in ustvarjanje boljših življenjskih pogojev v večji svobodi; ker so se vse države članice zavezale, da bodo, v sodelovanju z Združenimi narodi, pospeševale splošno in resnično spoštovanje človekovih pravic in temeljnih svoboščin; ker je skupno razumevanje teh pravic in svoboščin največjega pomena za popolno uresničitev te zaveze,⁴⁷ je generalna skupščina Združenih narodov 10. decembra 1948 razglasila “Splošno deklaracijo o človekovih pravicah”⁴⁸ kot skupen ideal vseh ljudstev in vseh narodov z namenom, da bi vsi organi družbe in vsi posamezniki, vedno v skladu s to Deklaracijo, pri pouku in vzgoji razvijali spoštovanje teh pravic in svoboščin ter s postopnimi državnimi in mednarodnimi ukrepi zagotovili in zavarovali njihovo splošno in resnično priznanje in spoštovanje, tako med narodi držav članic samih kakor tudi med ljudstvi ozemelj pod njihovo oblastjo. Postala je močan instrument in ima velik vpliv na življenja mnogih ljudi po vsem svetu. Deklaracija ostaja eden najbolj znanih in najpogosteje citiranih dokumentov o človekovih pravicah na svetu in se uporablja za obrambo in razvoj človekovih pravic. Njena načela so bila sprejeta in še vedno navdihujejo zakonodaje različnih narodov ter ustave mnogih novonastalih držav. Njeno polno izvajanje bi radikalno spremenilo svetovno skupnost. A žal so človekove pravice za zdaj še vedno privilegij le manjših družbenih skupin t.i. razvitega sveta. Z upoštevanjem Deklaracije o človekovih pravicah (1948), ICOM-ove politike kulturne raznolikosti (1998), UNESCOVE univerzalne deklaracije o kulturni raznolikosti (2001) in Akcijskega načrta (2002) je ICOM razvil Strateški načrt (2007) za spodbujanje in podporo strokovnega telesa, ki bo varovalo kulturno raznolikost kot skupno dediščino človeštva. Tako postaja temeljna afirmativna naloga družbeno angažiranih in relevantnih muzejev v 21. stoletju, da na “klasičen” način muzejske komunikacije z razstavami ali različnimi modernejšimi multimedijskimi prijemi, z dogodki ali festivali približajo svoji publiki ideal socialne kohezije oz. socialne pravičnosti in povezanosti oz. družbene vključenosti oz. socialne harmonije⁴⁹.

Ideja o povezavi festivala s turizmom je stara sicer že več kot 150 let in s stoletnim Festivalom Händlove glasbe sega v leto 1859, v londonski Crystal Palace. Festivali in turizem so imeli dolgo zgodovino vzajemnih koristi. Kirschenblatt-Gimblettova ugotavlja, kako so se festivali vseh vrst širili skupaj z rastjo masovnega turizma v povojnem času. Njihov namen je bil pospeševati turizem. V tem primeru je šlo bolj za ekonomski učinek. Več kot 50 odstotkov umetniških festivalov v Veliki Britaniji je nastalo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in vsaj del njihove rasti je povezan z rastjo turizma v mestih. Čeprav je danes veliko festivalov usmerjeno k zadovoljevanju lokalnih kulturnih potreb, jih je približno 56 odstotkov še vedno namenjenih turistom. Več ljudi obišče festivale v že uveljavljenih turističnih destinacijah in večina organizatorjev pripravi programe, ki naj bi pripeljali in zadovoljili turiste (Zeppeland Hall 1992: 69). Ideja o povezavi muzejev s festivali pa je relativno nova. Sicer so tudi muzeji sestavni del turistične industrije, a v tem

⁴⁷ <http://www.varuh-rs.si/pravni-okvir-in-pristojnosti/mednarodni-pravni-akti-s-podrocja-clovekovih-pravic/organizacija-zdruzenih-narodov/splosna-deklaracija-clovekovih-pravic/>

⁴⁸ <http://www.un.org/en/documents/udhr/index.shtml>

⁴⁹ Amareswar Galla, Examining Social Harmony, ICOM News, No.2, December 2009–January 2010.

primeru naj ne bi šlo le za t.i. "industrijo zabave" ali preživljanje prostega časa, temveč za bistveno več. Muzeji imajo z dolgoletno prakso zbiranja, hranjenja, interpretiranja in komuniciranja kulturne in naravne dediščine v svetu status kulturne ustanove visoko na lestvici moralnih in etičnih vrednot in prav zato, ker so tako pomembne institucije neformalnega izobraževanja in imajo velik potencial mobilizacije in ozaveščanja javnosti, se zdijo festivali kot relativno nov komunikacijski model na muzejskem polju primerni, da senzibilizirajo javnost o socialni neenakosti človeštva.

V članku poskušam s teoretskimi izhodišči, a tudi z izkušnjami iz prakse (petih let soorganiziranja Festivala romske kulture Romano čhon v Sloveniji) argumentirati družbeno-politično, a tudi muzeološko relevantnost festivala kot alternativnega modela muzejske komunikacije oziroma muzeja kot prostora praznovanja družbene enakosti. Upam, da bodo ugotovitve spodbudile še marsikateri muzej, da bo šel po podobni poti socialne kohezije, vključevanja vseh družbenih in etničnih skupin ter še kako potrebne socialne harmonije človeštva.

LITERATURA

ALTHUSSER, Louis (et al.)

1980 *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin

1993 *Museum Basics*. London: ICOM, Routledge.

AUTISSIER, Anne-Marie

2009 *The Europe of festivals: from Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints ...*, Paris: Éditions de l'attribut.

BAGHLI, Sid Ahmed; BOYLAN, Patric; HERREMAN, Yani

1998 *Histoire de l'ICOM*. Paris: ICOM.

BARFIELD, Thomas

2000 *The dictionary of anthropology*. Oxford : Blackwell.

BARNARD, A. & SPENCER, J.

2002 *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London, New York: Routledge.

BATAILLE, Georges

2004 *Museum. V: Museum studies: an anthology of contexts*. Oxford: Blackwell publishing.

BAUDRILLARD, Jean

1978 *Die Agonie des Realen*. Berlin: Merve.

BAZIN, Germain

1967 *The museum age*. Brussels: Desoer S.A. Publishers.

BENNETT, Tony

1995 *The birth of the museum, history, theory, politics*. London: Routledge.

2004 *The exhibitionary complex. V: Preziosi and Farag: Grasping the World*. Burlington: Ashgate publishing company.

CAMPBELL, Joseph

2007 *Miti, po katerih živimo*. Nova Gorica: Eno.

CARBONELL MESSIAS, Bettina (ur.)

2004 *Museum studies: an anthology of contexts*. Oxford: Blackwell publishing.

CARLSON, Marvin

1996 *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.

- CASAS, Bartolomé de las
 1993 Kratko poročilo o uničenju zahodnoindijskih dežel, 1552. V: *Uničevanje Indijancev in evangelizacija*. Celje: Mohorjeva družba.
- CÉSAIRE, Aimé
 2009 *Razprava o kolonializmu*. Ljubljana: *cf.
- CRUZ – RAMIREZ, Alfredo
 1985 Heimatmuseum: une historie oubliée. *Museum*, št.148, str. 241–244.
- ČEPLAK MENCIN, Ralf
 2002 The splendour and misery of ethnographic museums. V: *MESS, Mediterranean Ethnological Summer School*; B. Baskar, I. Weber (ur.), Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str. 187–199.
 2011 *Festival – alternativni model muzejske komunikacije: magistrska naloga*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- DEBORD, Guy
 1999 *Družba spektakla; Komentarji k družbi spektakla*. Ljubljana: Študentska založba.
- DUCLOS, Jean-Claude
 1996 Vloga ekomuzeja v razvoju muzeološke misli. V: *Muzeoforum 1995/96*. Ljubljana: Zveza muzejev Slovenije. Str. 5–25.
- DURKHEIM, Émile
 2008 *The elementary forms of religious life*. Oxford: Oxford University Press.
- ENCIKLOPEDIJA Slovenije (ES)
 1999 Ljubljana: Mladinska knjiga. Zv. 13
- ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert
 2001 *A history of anthropology*. London: Pluto Press.
- FISCHER, Hans (ur.)
 1983 *Ethnologie: eine Einführung*. Berlin: D. Reimer.
- GUSS, David M.
 2000 *The festive state: race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Berkeley: University of California Press.
- FOUCAULT, Michel
 1980 *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972–1977*, C. Gordon (ur.). Brighton: Harvester Press.
- FOUCAULT, Michel
 2004 *Texts/Contexts: Of Other Spaces*, v: Preziosi, Donald in Farago, Claire (ed.): *Grasping the world: the idea of the museum*, Burlington: Ashgate publishing company, str.371–379.
- HARIS, Neil
 1990 Museums, merchandising and popular taste: the struggle for influence. V: *Cultural excursions: marketing appetites and cultural tastes in modern America*. Chicago: University of Chicago Press. Str. 56–81.
- HOOPER–GREENHILL, Eileen
 1994 *Museums and their visitors*. London: Routledge.
 1999 *Museums and the shaping of knowledge*, London: Routledge.
 2001 *Museums and the interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- HSÜN, Tzu
 1996 *Basic writings*. New York: Columbia University Press.
- HUDALES, Jože
 2004 *Institucionalni in konceptualni razvoj etnologije v slovenskih muzejih: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- HUDALES, Jože; VISOČNIK, Nataša (ur.)
 2005 *Dediščina v rokah stroke*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

JANKO SPREIZER, Alenka

2002 *Vedel sem, da sem Cigan – rodil sem se kot Rom: znanstveni razizem v raziskovanju Romov*. Ljubljana: ISH.

LARCHER, Dietmar

1991 Med moderno in postmoderno: muzejska pedagogika v iskanju paradigme. V: *Muzeoforum*. Ljubljana: Zveza muzejev Slovenije. Str. 59–65.

LIEGEOIS, Jean-Pierre; GHEORGHE, Nicolae

1995 *Roma = Gypsies: a European minority*. London: MRG.

LYOTARD, Jean François

2002 *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Ljubljana: Analecta.

KARP, Ivan; LAVINE, D. Steven (ur.)

1991 *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington, London: Smithsonian institution Press.

98

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

1998 *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. London: University of California Press.

KLEIN, Naomi

2009 *Doktrina šoka: razmah uničevalnega kapitalizma*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KLOPČIČ, Vera

2000 Romi – evropska manjšina. *Razprave in gradivo* 36/37, str. 173–184.

2005 Mednarodni dokumenti o varstvu kulturne raznolikosti in pravno varstvo romske kulture v Evropi. V: J. Hudales, N. Visočnik (ur.): *Dediščina v rokah stroke*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str.105–115.

2006 Mednarodnopravne razsežnosti pravnega varstva manjšin v Sloveniji. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

2007 *Položaj Romov v Sloveniji: Romi in Gadže*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

KRAUSS, Rosalind

2004 The cultural logic of the late capitalist museum. V: D. Preziosi, C. Farago. (ur.): *Grasping the world: the idea of the museum*. Burlington: Ashgate. Str. 600–614.

LUMLEY, Robert (ur.)

1988 *The museum time machine: putting cultures on display*. London, New York: Routledge.

MAROEVIĆ, Ivo

1993 *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije.

2000 *Challenges for ethnographic and social history museums: looking to the new millenium*. V: I. Keršič (ur.): NET: proceedings of the 3rd general conference. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 33–44.

MARSTINE, Janet

2006 *New museum theory and practice: an introduction*. Oxford: Blackwell.

MCDONNELL, Ian; ALLEN, Johnny; O'TOOLE, William

1999 *Festival and special event management*. Brisbane ... [etc.]: Wiley.

MENSCH, Peter van

1992 *Towards a methodology of museology: doktorska disertacija*. Zagreb: Filozofski fakultet.

MIKUŽ, Marjeta

2003 *Pogledi na muzeje v dobi globalizacije*. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

MORAWEK, Katharina

2008 Odmrznitev muzejev: moč razstavljanja. *Reartikulacija* št.3. http://www.reartikulacija.org/RE3/SLO/hardcore3_2_SLO_moraw.html

OVSEC, Damjan J.

1992 *Velika knjiga o praznikih: praznovanja na Slovenskem in po svetu*. Ljubljana: Domus.

PREZIOSI, Donald

1996 Brain of the Earth's body: museums and the framing of modernity. V: P. Duro (ur.): *The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

- PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire (ur.)
2004 *Introduction: creating historical effects*. V: *Grasping the world: the idea of the museum*. Burlington: Ashgate.
- RIVIÈRE, Georges Henri
1989 *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. V: *Cours de muséologie: text esetté moign ages*. Paris: Dunod.
- ROGELJ ŠKAFAR, Bojana
2011 *Upodobljene sledi narodne identitete*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- SEGALEN, Martine
2005 *Vie d'un musée 1937–2005*. Paris: Stock.
- SLOVAR
1979 *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS, SAZU.
- SNOJ, Marko
1997 *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STRECK, Bernhard
1987 *Wörterbuch der Ethnologie*. Köln: Dumont.
- ŠMITEK, Zmago
1995 *Neevropska etnologija v Sloveniji ali koliko daleč vidimo*. V: *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. Str. 155–160.
- ŠOLA, Tomislav
1985 *Prema totalnom muzeju: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
2003 *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.
- ŠTRUKELJ, Pavla
2004 *Tisočletne podobe nemirnih nomadov: zgodovina in kultura Romov v Sloveniji*. Ljubljana: Družina.
- THOMPSON, John. A. (ur.)
1992 *Manual of curatorship : a guide to museum practice*. Oxford: Butterworth–Heinemann.
- TOFFLER, Alvin
1981 *The third wave*. London: Pan books, Collins.
- TYLOR, Edward Burnett, Sir
1970 *The origins of culture*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
- ZGODOVINA
1979 *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZEPPEL, Heather; HALL, Michael C.
1992 *Arts and heritage tourism*. V: B. Weiler, Hall, C. M. (ur.): *Special interest tourism*. London: Belhaven Press.

BESEDA O AVTORJU

Ralf Čeplak Mencin, mag., muzejski svetovalec in kustos za Azijo, Avstralijo in Oceanijo v Slovenskem etnografskem muzeju. Njegovo raziskovalno delo je usmerjeno na področja muzeologije in etnologije. Je dvakratni dobitnik Valvasorjevega priznanja (leta 2006 za soavtorstvo stalne razstave *Med naravo in kulturo* in leta 2011 za 20 let soavtorstva in sovođenja *Muzeoforuma* (neformalnega muzeološkega izobraževanja) v Sloveniji. Od leta 2012 je urednik znanstvene revije *Etnolog*. Objavil je 170 strokovnih in poljudnih člankov, tri monografije in je soavtor več strokovnih publikacij. Imel je 40 predavanj doma in v tujini. Pripravil ali soorganiziral je 23 muzejskih razstav.

ABOUT THE AUTHOR

Ralf Čeplak Mencin, MA, is a museum advisor and curator for Asia, Australia and Oceania at the Slovene Ethnographic Museum. His research work focuses on museology and ethnology. He has twice received the Valvasor Award (in 2006 as co-author of the permanent exhibition *Between Nature and Culture*, and in 2011 as co-author and co-manager of *Muzeoforum* (an informal museological education project) in Slovenia. He has been the editor of the scientific journal *Etnolog* since 2012. Čeplak Mencin has published 170 professional and popular science articles, three monographs, and has co-authored several professional publications. He has held 40 lectures in Slovenia and abroad and has prepared or co-organised 23 museum exhibitions.

POVZETEK

Razprava govori o tem, da je v 21. stoletju potreben temeljit razmislek o usmeritvah sodobnih (etnografskih) muzejev, če hočemo, da bodo obdržali svojo kredibilnost, integriteto in suverenost ter se odgovorno soočili s kompleksnostjo in pritiski moderne interdisciplinarne kulture. Obravnavani so (etnografski) muzeji, ki se v zadnjih tridesetih letih reorganizirajo oziroma transformirajo v institucije, ki svoj prostor odpirajo različnim javnostim in družbeno-političnim problemom. Na te spremembe vplivajo kritične analize družbe, aktivisti za človekove pravice, vse večja finančna kriza, demokratizacija in številni konkurenčni mediji in ustanove. Razprava govori o dekonstrukciji, ki ji je treba podvreči tisto, kar muzejske zgodbe izrekajo implicitno in eksplicitno, pa tudi tisto, kar spregledajo in zamolčijo; analizirati je potrebno tudi predpostavke, na osnovi katerih bolj ali manj nezavedno delujejo muzejski delavci. Govori o muzejskih delavcih, ki, kot pravi Preziosi (1996), svojo politiko in odločitve interpretirajo kot profesionalno delo, pa vendar te odločitve odsevajo tudi prikrite vrednostne sisteme, ki so vključeni v pripovedi institucije. Dekonstrukcije razmerij med znanostjo in ideologijo sodobne muzeje spodbujajo, da obiskovalcem vse pogosteje omogočajo subjektivne izbire oziroma interpretacije in jih ne nagovarjajo le s pozicije institucionalne avtoritete. Dalje je v razpravi govora o alternativni obliki muzejskega dela – festivalih – praznovanjih, ki predstavljajo privlačen način komunikacije muzeja s publiko na različnih ravneh, zapostavljenim – marginaliziranim ustvarjalcem pa omogočajo aktivno vlogo v planiranju in realizaciji raznotere muzejske ponudbe, ki se lahko istočasno odvija na različnih lokacijah. Z opisom festivala romske kulture Romano čhon, katerega pobudnik je avtor in ga je Slovenski etnografski muzej skupaj z romskimi izobraženci v Romskem akademskem klubu in mariborsko nevladno organizacijo Združenje ustvarjalnih ljudi na področju kulture začel v letu 2009 kot festival romske glasbe, plesa, poezije, filma, lutk, delavnic, predavanj in razstav in s katerim želi odpreti slovenski in evropski prostor za bogastvo romske kulture, uveljaviti ustvarjalnost Rominj in Romov ter opozarjati na njihov diskriminatorni položaj v družbi, pa kot *case study* ilustrira možnost muzejskega angažiranega in (z vključitvijo Romov kot ranljive skupine) inkluzivnega dela, ki se vse bolj uveljavlja v svetu in tudi pri nas.

SUMMARY

The article discusses the issue that thorough reflection is required in the 21st century on the policies of modern (ethnographic) museums, if we want them to preserve their credibility, integrity, and independence, and responsibly face the complexity and pressures of modern interdisciplinary culture. The article deals with (ethnographic) museums, which in the past thirty years have reorganised themselves or transformed into institutions opening their premises to various publics and socio-political issues. These changes have been influenced by critical analyses of society, activists for human rights, the worsening financial crisis, democratisation, and numerous competing media and institutions. The article addresses the question of deconstruction that has to be applied to what museum stories tell either implicitly or explicitly, as well as to what they overlook or withhold. Analysis is further required about the assumptions on which museum workers act more or less consciously. It describes museum workers who, as Preziosi wrote (1996), perceive their policies and decisions as professional work, but these decisions nevertheless also reflect hidden value systems that are included in the institution's stories. Deconstruction of the relationships between science and ideology encourages modern museums to increasingly enable to their visitors subjective choices or interpretations, and they no longer address them solely from a position of institutional authority. The article then turns to an alternative form of museum activities, festivals, which are an attractive way of communicating with the public at different levels, while enabling disadvantaged, marginalised creative people to play an active part in planning and realising diverse museum events, which can take place simultaneously at different locations. The article then describes *Romano Čon*, a Roma festival, instigated by the author and organised by the Slovene Ethnographic Museum in collaboration with Roma intellectuals from the Roma Academic Club and the Maribor NGO Association of creative workers in the field of culture. The event started in 2009 as a festival of Roma music, dance, poetry, film, puppet theatre, workshops, and lectures and wished to introduce the richness of Roma culture to Slovenia and Europe, assert the creativity of Roma people, and draw attention to their discriminated position in society. As a case study, the events also illustrate options for museum engagement and (by including the Roma as a vulnerable group) inclusive work, which has been spreading around the world and in Slovenia as well.