

Urša Valič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

DOI: 10.4312/SSJLK.60.73-80

Muzejski predmeti kot podobe skupnosti: 100 let Slovenskega etnografskega muzeja

Avtorica na primeru Slovenskega etnografskega muzeja (SEM) v besedilu pokaže, kako muzejski predmeti in njihova interpretacija ustvarjajo na videz samoumevne podobe in predstave o neki skupnosti. Predstavi sodobna muzeološka izhodišča, pri katerih se pomeni oblikujejo v določenih zgodovinskih in družbenih kontekstih, predvsem pa preko odnosov z drugimi oz. skozi procese učenja in komunikacije, ki predstavljajo kulturno produkcijo znanj, identitet in želja.

muzej, muzejski predmet, materialna kultura, identiteta, Slovenski etnografski muzej

Using the example of the Slovenian Ethnographic Museum, this article shows how items displayed at museums and their interpretations create seemingly self-evident images and perceptions of a specific community. It presents contemporary museological bases, whose meanings are shaped within specific historical and social contexts and, first and foremost, through relationships with others or through learning and communication processes, which represent the cultural production of knowledge, identities, and desires.

museum, museum item, material culture, identity, Slovenian Ethnographic Museum

Podoba, ki jo gojimo o muzeju, je podoba prostora, kjer se hranijo, preučujejo in razstavljajo predmeti, ki pričajo o preteklosti. Predmete razumemo kot materializirano, objektivirano preteklost, čeprav zgolj simulirajo to resničnost, če se obregnemo ob Baudrillardova koncepta simulacije in simulakra.¹ O predmetih razmišljamo kot o nečem, kar je izven nas, kot posrednikih, ki nas povezujejo s prostorom in časom. Dajejo nam občutek objektivnosti našega razumevanja in odnosa do preteklosti. Ker so predmeti največkrat iz otipljive snovi, nam dajejo tudi občutek otipljivosti preteklosti in s tem povezane občutke stabilnosti. Zato imajo za nas kot posameznike in tudi člane neke skupnosti poseben pomen in vrednost, saj predstavljajo materialno vez in kontinuiteto s preteklimi dogodki, ljudmi in kraji. Muzeji kot poosebljeni prostori, kjer se predmete selekcionira, hrani, preučuje in razstavlja, pa naše življenje in življenje v skupnosti opomenjajo in vrednotijo: ko vstopimo vanje, čutimo, da smo del velike pripovedi, ki seže onkraj parcialnih, osebnih pripovedi. Toda, ali se nismo ne-

1 Jean Baudrillard (1999: 10–15) v besedilu o simulakru in simulaciji reflektira o odnosu med resničnostjo oz. realnostjo ter iluzijo, imaginacijo oz. lažjo v družbi v času tehnološkega razvoja. Simulaker označi kot kopijo brez izvirnika, simulacijo pa podobo hiperrealnosti, upodobljene preko znakovnih sistemov, ki jih izrišejo tehnološke naprave.

mara na takšen način naučili gledati na muzeje ter tako brati muzejske naracije o predmetih kot podobe našega preteklega, sedanjega in prihodnjega bivanja oz. našega jaza?

Zanimanje in zbiranje starih predmetov lahko razumemo kot človeško prizadevanje, da bi v svoji življenjski minljivosti vzpostavili kontinuiteto s prostorom in časom, ki ga prese-gata. Pričevanja zanimanj za stare predmete ter njihovo zbiranje najdemo že v paleolitiku. Skoraj simbolno, nanašajoč se na začetek, je prvi evidentiran muzej v zgodovini vzpostavila in vodila ženska: Enngaldi-Nanna, svečenica in princesa, je v 6. stoletju pr. n. št. v prostorih, ki so bili povezani s šolo, razstavila vrsto predmetov, ki so bili več kot 1500 let starejši od dru-gih, nekateri so bili na višjih podstavkih in označeni s kar tremi jeziki (Hudales 2008: 17–18). Vloga in pomen (starih) predmetov v procesu izobraževanja (ter s tem tudi vloga muzejev kot pomembnih izobraževalnih institucij) sta se ohranila do danes, čeprav sta se pomen izo-braževalne, komunikacijske oz. sporočilne vloge predmeta ter tudi podoba in vloga muze-jev do danes dodobra spremenili, kakor bom pokazala v nadaljevanju.

Vendar se, preden se posvetimo izobraževalni vlogi muzejev, za trenutek približajmo razumevanju muzejskega predmeta. Kaj pravzaprav je muzejski predmet? Predmeti so po-memben del našega vsakdana, z njimi preživimo vsak trenutek dneva: v njih se odenemo, jih uporabljamo za higieno, z njimi se prehranjujemo, obdarujemo, uporabljamo jih za ko-munikacijo, z njimi vzpostavljamo odnose (med ljudmi in med predmeti), jih uničujemo, popravljamo, mečemo stran in podobno. Predmeti so v našem vsakdanu že tako samou-mevni, da je potreben prav poseben napor, da jih zaznamo in da jim kot raziskovalci sledi-mo na poti njihove praktične (upo)rabe. Kot primer naj navedem, da sem v dveh skupinah študentom dala za nalogo, naj opazujejo rabo kozarca preko celega dne in skoraj nihče se doma naloge ni spomnil, nanjo je pozabil. Ena izmed študentk se je opravičevala: »Če so pa kozarci tako samoumevni, opazila sem ga samo, ko se mi je razbil ...« In ko je bil umazan, ko je bil okrušen, ko ni deloval v svojem običajnem, rutiniranem in samoumevnem stanju. Naš vsakdanji svet je poln predmetov, ki so nam tako samoumevni kot zrak in voda, da jih opazimo šele, ko so uporabljeni na drugačen način ali pa ko se pokvarijo, uničijo, poško-dujejo, in jih nato vržemo stran. Sharon Macdonald (2022) je v zborniku ob razstavnem projektu o metanju stran (ang. *Throwaway*), ki ga je vodil muzej Hiša evropske zgodovine v Bruslju, razpravljala o odnosu muzejev do odpadkov, smeti, šare.² Po njenem mnenju so muzeji tisti, ki iz smeti, odpadkov, šare ustvarjajo vrednosti. Nanašajoč se na teorijo odpadkov³ pokaže, kako lahko stanje vrednosti predmetov narašča ali pada in da je pojmovanje nekaterih predmetov, stvari kot odpadkov pravzaprav predpogoj za spremembo vrednosti predmeta. Ko stvari razumemo kot odpadke, smeti, jih umeščamo v polje tranzicije, preho-da: takšen predmet odvržemo, s tem mu odvzamemo vrednost, ali ga obnovimo, popravi-

2 Ang. *rubbish* lahko v slovenski jezik prevedemo kot odpadki, smeti, tudi šara; beseda se lahko nanaša tudi na nesmisle, neumnosti, npr. *to talk rubbish* kot 'govoriti nesmisle, neumnosti'.

3 Macdonald se konkretno sklicuje na delo Michaela Thompsona iz leta 1979 *Rubbish Theory* (Teorija odpadkov).

mo, tako da dobi novo uporabno vrednost, ali pa ga vključimo v muzej in s komponento časa (starejši kot je) pridobi historično vrednost (Macdonald 2022: 19–23).

Ampak ali je lahko vsak predmet že muzejski predmet? Načeloma velja, da lahko vsak predmet postane muzejski predmet, a vendar ni vsak predmet sam po sebi že muzejski predmet. Muzeji seveda nimajo neomejenih kapacitet kopičenja muzejskih predmetov, skrb zanje zahteva tudi določene tehnologije in nadzor. Zato mora predmet, da postane muzejski predmet, preko procesa selekcije. Ta proces je seveda odvisen od različnih dejavnikov: starosti predmeta, njegove redkosti, estetske vrednosti, družbene in kulturne vrednosti, strokovnih in znanstvenih usmeritev, ideologije, zanimanja kustosa, predvsem pa je odvisen od zbiralne politike muzeja. Ko pride predmet v muzej, se načeloma kustos (v skladu s stroko) odloči, ali je predmet dovolj zanimiv, da ga muzej ohrani in preko procesa inventarizacije⁴ postane muzejski predmet ali *muzealija*. Prehajanje predmeta iz vsakdanje (ne)rabe v muzejski prostor pojmuje kot *muzealizacijo* predmeta. Muzealizacija predmeta pomeni vstop predmeta v novo muzejsko realnost (*muzealnost*), ki se začne s fazo separacije ali suspenzije: predmeti so izvzeti iz svojega originalnega konteksta, zato da bi reprezentirali, dokumentirali, poučevali o realnosti, iz katere so bili izvzeti. Ta prehod iz vsakdanje rabe v muzejski prostor predmetu povzroči izgubo informacij. Da bi predmet lahko ohranjal možnost reprezentacije realnosti, iz katere je bil izvzet, je potreben cel niz muzejskih aktivnosti od dokumentiranja do razstavljanja in komuniciranja z javnostmi. Ne glede na to, da predmet neko realnost reprezentira, pa v bistvu ni ta realnost sama po sebi (Desvallées, Mairesse 2010: 50–52). Vprašanje odnosa med človekom in muzejsko realnostjo oz. *muzealnostjo* je bilo od osemdesetih let 20. stoletja predmet specifičnega študija muzeologije v srednji in vzhodni Evropi, ki jo je spodbudila Muzejska šola v Brnu (z Zbynekom Z. Stranskym) ter dala plodna izhodišča tudi za razmišljanja v slovenski muzeologiji (Hudales 2008: 14–15; Desvallées, Mairesse 2010: 54–55). Za potrebe razumevanja nadaljnjega besedila je smiselno predstaviti tudi izhodišča, ki muzejsko realnost izvajajo iz razumevanja utopij. Na primer Michel Foucault (1984) je muzejski prostor označil za heterotopičen, torej takšen, ki v akumulaciji časa in prostora generira več možnih pozicij obstoja. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004) je podobno razmišljala o muzeju kot prostoru utopije: prostoru, v katerem je doma imaginacija in v katerem se rojevajo možnosti.

Naj pojasnim: ko se v muzeju postavlja razstava, se predmete iz različnih časovnih obdobj in prostorskih koordinat postavlja, sestavlja in razstavlja v nešteto možnih kombinacij z namenom povedati zgodbo ali posredovati sporočilo o določeni, izbrani temi. Včasih je potreben le en premik, pa se lahko naracija, pomen, sporočilo predmeta in razstave spremeni. Zgledne primere tega nam dajejo razstave, ki kritizirajo kolonialistične reprezentacije

4 Pri čemer gre za vpisovanje inventarne številke v inventarno knjigo s pridodanimi podatki, kot so npr. opis predmeta, materiali, mere, tudi provenienca in lastništvo predmeta, kakor tudi zelo pomembna lokacija predmeta v muzeju itn.

velikih imperijev, kot na primer v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja instalacija umetnika Freda Wilsona v muzejih v Baltimoru z naslovom *Mining the Museum* (Corrin 1993: 302–313).⁵ Wilson je na primer poleg srebrnih posod postavil suženjske okove ali pa postavil stojalo za bičanje pred skupino stilnih stolov, ki so predstavljali določen družbeni razred (meščanstvo, kler, podjetnike itn.), ter s tem opozoril na to, da je ekonomski sistem ugodja in razkošja dejansko podpiralo suženjstvo. S tem je izprašal ne samo vsebino klasične postavitve razkošnih predmetov, temveč tudi vlogo muzejev v družbi pri izpraševanju sistemov neenakosti in izkoriščanja.

Muzeji so že z nastopom *Nove muzeologije* v sedemdesetih letih 20. stoletja začeli preizpraševati svojo vlogo v družbi: Katere zgodbe o preteklosti pripovedujejo? Ali so samo nosilci naracij dominantnih razredov in skupnosti? Ali so samo ideološki aparati držav? Kakšen vpliv imajo muzejske pripovedi na družbo? Ali lahko muzeji spremenijo prihodnost družbe in družbene sredine, v kateri se nahajajo? Ali muzeji namenjajo dovolj prostora naracijam preslišanih, prezrtih, izrinjenih, drugačnih in simbolno drugim posameznikom in skupnostim? Pri tem so zagotovo prednjačili etnografski muzeji, ki so se pod težo kritik kolonializma zapirali in preoblikovali v prostore dialoga (Clifford 1997), ter ekomuzeji, ki so nastajali kot odgovor na globalne družbene in ekološke izzive sodobne družbe v lokalnih okoljih (Hudales 2008: 196–208; Perko 2014: 55–81). Oboji so izhajali iz pripovedi in pogledov, ki jih je neka skupnost generirala o sebi preko pristopov participacije oz. sodelovanja.

Klasične komunikacijske sisteme, od pošiljatelja (muzeja, kustosa) preko kanala (razstave) do prejemnika (obiskovalca), so izzvali koncepti post-muzejskih praks, v katerih je interpretacija muzejskih predmetov veliko bolj fleksibilna, odprta in dialektična. Eileen Hooper-Greenhill (2000) je predstavila koncept *post-muzeja* kot komplementarnega modela modernemu muzeju. Ljudje vstopamo v muzeje z različnim znanjem in izkušnjami, z različnim tako historičnim kot tudi kulturno-družbenim in institucionalnim kontekstom. Hooper-Greenhill (2000: 138–140) se opre na kritično pedagogiko Henryja Giroux (2000), po katerem je kultura mesto heterogenih večkratnih stikov različnih zgodovinskih, jezikovnih, izkušenj in glasov, je mesto srečevanja različnih oblik in odnosov moči, zato je tudi učenje in komunikacija v bistvu oblika kulturne produkcije, preko katere se ne prenašajo samo znanja, veščine in vrednote, temveč gre za kulturno produkcijo znanja, identitet in želja. Moderni muzej predstavlja avtoritarnega nosilca znanja in vednosti, interpretacije in dominantnih naracij, obiskovalec pa je v njem predvsem poslušalec in gledalec. Post-muzej pa prinaša spremembo vloge obiskovalca iz pasivnega poslušalca in gledalca v akterja muzejskih vsebin. Post-muzej naslanja svoje znanje na vsakodnevno, utelešeno, performativno izkušnjo, vključujoč čustva in domišljijo obiskovalca (Hooper-Greenhill 2000: 140–150). Nina Simon

5 *Mining* v kontekstu razstave lahko pomeni dobesedno rudarjenje, saj je avtor brskal, rudaril, po depojih in arhivih, lahko miniranje, spodkopavanje, saj je sprevrnil ustaljene muzejske naracije, ali pa se lahko, po glasovni analogiji z besedo *meaning*, nanaša na pomen, torej na spreminjanje pomena.

(2000: poglavje 4 Social Objects) pravi, da vsak muzej hrani predmete, ki vsak po svoje vzpostavljajo odnose med ljudmi, zato takšne predmete poimenuje *socialni predmeti*: to so lahko predmeti iz preteklosti, ki pa imajo tako individualno kot skupinsko (nadindividualno) vrednost ter zato delujejo kot izhodišče za možne odnose in povezave.

Kakšna je vloga muzejskih predmetov v nacionalnih muzejih? Kakšna izhodišča imajo muzejski predmeti v nacionalnih muzejih ter na kakšen način gradijo nacionalno zavest in identiteto? Mateja Kos (2019: 241, 243) v članku, v katerem razmišlja o povezanosti med spominom, muzejskimi predmeti, dediščino in nacionalno identiteto, pokaže, kako so nacionalni muzeji kot varuhi, raziskovalci in promotorji strokovno in znanstveno preoblikovanega kolektivnega spomina in s tem tudi konstitutivni element narodne zavesti; ob tem pa vidno vlogo odigrajo vladajoče elite s politično in ideološko indoktrinacijo. Tudi Bojana Rogelj Škafar (2003) se v članku o vlogi SEM pri oblikovanju nacionalne identitete sprašuje, na kakšen način muzej nastopa kot nosilec simbolov nacionalne identitete. Nastanek deželnega muzeja v 19. stoletju, predvsem pa številnih drugih nacionalnih muzejev v začetku 20. stoletja na Slovenskem, je bil tudi rezultat intenzivnih družbenih sprememb: od gospodarskih, ki sta jih prinašali industrializacija in urbanizacija, do političnih in ideoloških, ki jih je sprva prinašalo meščanstvo z idejami demokratičnosti, liberalnimi politikami in ideologijo nacionalizma, pozneje pa odgovor delavskega razreda v internacionalizaciji in socialnih politikah. V razmerah, v katerih so bile spremembe, novosti in modernizacija imperativ, se je edina trdnost, stalnost in trajnost predstavljala v naravi. Kot odgovor na porajanje kapitalistične in mehanicistične produkcije je romantizem kot intelektualno gibanje k temu pridodal zanimanje za naravo in za tiste skupnosti, ki so ji bile blizu – v srednjeevropskem prostoru so bili to predvsem kmetje s svojo ljudsko kulturo in dediščina kot tisti ostanek minulega, »dobrega« časa, ki je povezovala preteklost, sedanost in prihodnost (Jezernik 2013). Narodopisje se je torej rodilo med izobraženim meščanstvom, ki je idealizirano kmetstvo postavilo v samo središče lastnih nacionalnih mitologij: vse, kar so našli med njimi, so postavili v muzeje ter na podlagi zbirk sodili in izpeljevali narodno bistvo in distinkcije (Jezernik 2013: 119–120; Rogelj Škafar 2013: 301).

SEM je nastal leta 1923 kot Kraljevi etnografski muzej, potem ko se je leta 1921 od Kraljevega narodnega muzeja osamosvojil Kraljevi etnografski inštitut. Zasluge za nastanek muzeja⁶ lahko pripišemo dr. Niku Zupaniču, izobraženemu etnologu in antropologu, ki se je muzeološko izoblikoval kot kustos v Etnografskem muzeju v Beogradu, znanstveno gojil široko primerjalno zanimanje za narode bivše Jugoslavije, hkrati pa je bil tudi politično aktiven, med letoma 1922 in 1923 tudi minister v Pašičevi Narodni radikalni stranki (več o

6 Enako velja za muzejsko publikacijo *Etnolog*, ki izhaja neprekinjeno od leta 1926, ter pozneje leta 1940/41 tudi za ustanovitev današnjega Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Tako kot drugod po Evropi so etnografski muzeji prednjačili pred oddelki na fakultetah, saj so bili predmeti oz. materialna kultura osnova za preučevanje in razumevanje kultur in družb po vsem svetu (Hahn 2018: 2–3).

življenju in delu Zupaniča v Muršič, Hudelja 2009). Zupanič je bil ravnatelj muzeja do leta 1940, glavni kustos muzeja pa umetnostni zgodovinar Stanko Vurnik. V prvi izdaji revije *Etnolog* je Zupanič (1927: zadnja stran, neoštevilčeno) zapisal:

V prvi vrsti ima muzej nalogo, da obdela slovensko narodopisje, najprej domači, nam najbližji material, ki se hrani po deželi, ali je v lasti zasebnih zbirateljev. Narodopisno blago, ki je najboljši izraz narodnega bistva, je treba zbrati, da bomo poznali sebe in da nas bo svet poznal in bolj vpošteval, kakor nas je doslej. Veliko imamo pokazati na tem polju: imamo kmečko arhitekturo, originalne narodne noše, vezenine, plastiko, ljudsko slikarstvo, domačo umetno obrt, narodno pesem in njene melodije in pripovedno blago. To bogato narodno blago gotovo ne sme propasti in se pozabiti, zato je treba dela in zadnji čas je, da začnemo s tem delom, ki so ga Čehi, Hrvati, Srbi že davno opravili.

Vodstvo narodopisnega muzeja v Ljubljani je prevzelo po bivšem deželnem muzeju skromno narodopisno zbirko, ki ne vsebuje niti še vseh glavnih tipov narodnih noš, ljudskega pohištva in orodja, izrezanih in poslikanih okraskov itd. To zbirko je nujno treba izpopolniti. Za to nalogo pa se mora zavzeti ves narod, ker je vodstvo muzeja s skromnimi sredstvi, ki jih daje država, samo ne more izvršiti. Treba je, da naši inteligenti na deželi požrtvovalno prevzamejo našo narodno dolžnost, da pomagajo vodstvu muzeja in mu nabavljajo ali naznanjajo razmetani in vedno redkejši narodopisni material, ki pod pritiskom civilizacije in moderne industrije od dne do dne gineva. Treba je to blago odtegniti propadu s tem, da se poskrbi, da pride v muzej. Naj bi prevzeli požrtvovalno delo te naloge duhovniki, učiteljstvo in dijaštvo, ki imajo največ stika z ljudstvom in naj bi pridobivali za muzej narodopisno blago, če mogoče kot dar ali pa ga vsaj naznanili. Korist od razstavljenega narodopisnega blaga ima ves narod, dobra etnografska zbirka je narodu zrcalo in ponos, stara umetnost narodova je pobuda novejšim umetnikom in obrtnikom.

Zbirka SEM je bila torej oblikovna na zgoraj zapisanih pogledih: vse do druge svetovne vojne je bilo poslanstvo muzeja zbiranje noš in ljudske likovne umetnosti kot »simbolnih in enkratnih sestavin iz življenja slovenskega naroda, razločevalnih in posebnih v primerjavi z drugimi narodi«, takoj po vojni pa so bila prizadevanja muzeja usmerjena v zbiranje, dokumentiranje, ohranjanje in razstavljanje prežitkov ljudske oz. kmečke kulture, ki je »naglo zamirala« (Rogelj Škafar 2013: 301).⁷

Šele od šestdesetih let 20. stoletja naprej se je zanimanje začelo širiti k nekmečki kulturi in tudi različnim poklicnim in družbenim strukturam (Rogelj Škafar 2013: 301). Razumevanju lastne kulture se je, tudi pod vplivom politike neuvrščene, v šestdesetih letih pridružilo raziskovanje in razstavljanje zbirk zunajevropskih družb v dislocirani enoti na gradu Gori-

7 Čeprav so bili prvi etnografski predmeti, ki so prišli leta 1837 v Kranjski deželni muzej, predmeti severno-ameriških staroselcev, ki jih je tja poslal katoliški misijonar Irenej Friderik Baraga. Kot piše Jože Hudales (2008: 117), je bila ta pridobitev za muzej izjemnega pomena, saj je »z njeno pomočjo obiskovalec – ob 'stiku in srečevanju z drugačnostjo' – oblikoval odnos do lastne kulture.«

čane pri Medvodah (Rogelj Škafar 2013: 301), čeprav so bile etnografske zbirke z drugih celin že od samega začetka integralen del etnografskega muzeja, vključene v t. i. »eksotični oddelek« (A. P. 1930: 3). V devetdesetih letih 20. stoletja, po osamosvojitvi Slovenije, ko je muzej končno pridobil svojo stavbo na Metelkovi, za katero si je prizadeval že od samega začetka, je zaprl vrata muzeja na Goričanah. S tem se je tudi pomen izvenevropskih zbirk pomaknil v drugi plan in se povsem podredil preučevanju slovenskih pogledov na izvenevropske skupnosti.⁸

Od devetdesetih let dalje, zlasti pa v 21. stoletju, so se v muzeju vedno bolj zrcalili sodobni pristopi, ki so večji poudarek namenjali izobraževanju ter vključevanju javnosti oz. obiskovalcev v razumevanje muzejskega dela ter razmišljanja o njegovi vsebini. Komu je muzej v prvi vrsti namenjen in koga predstavlja? Ob drugi stalni razstavi *Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta*,⁹ ki so jo postavili leta 2009 in jo leta 2023 umaknili za novo stalno razstavo, so namenili del prostora tudi osebnim razstavam obiskovalcev, ki so jih povabili, da so s postavitvijo individualnih razstav razmišljali o pomenu kulturne dediščine in z njo povezani identiteti (Rogelj Škafar 2013: 302). Leta 2011 je SEM postal tudi Koordinator varstva žive kulturne dediščine oz. nesnovne kulturne dediščine, pri čemer je v ospredje prišlo še bolj intenzivno sodelovanje z nosilci dediščine in hkrati nacionalno odgovorno vpisovanje v državni register.

Lani, leta 2023, je SEM praznoval 100 let. Ob tej priložnosti je načrtoval razstavo *Človek in čas*, ki pa se je zaradi spleta okoliščin razdelila na dva dela. Od junija 2023 je na ogled prvi del razstave, podnaslovljen *Prvih 100*, za katero so kustosi vseh kustodiatov naredili izbor 100 predmetov, ki predstavljajo bodisi pomemben muzejski pristop določenega obdobja bodisi nosijo poseben pomen za skupnost. Razstava sicer ne ponuja nekega poglobljenega pogleda na prakse v stotih letih delovanja, kar je seveda žal zamujena priložnost za samoevalvacijo lastnega početja in prizadevanja SEM. Individualnemu obiskovalcu se na prvi pogled lahko zdi zmedena, razpršena, nejasna. Bolj spominja na kabinet čudes ali zaprašeno podstrešje starih staršev. A vendar je na njej nekaj drugače. Med nami in predmeti ni meja, večina predmetov je v višini oči, na dosegu roke (npr. na džuboksu si lahko izberemo in poslušamo glasbo). Predmeti so razdeljeni v posamezne sklope, ki morda niso najbolj posrečeni, a vsakič, ko izberemo predmet, vidimo, da se povezuje z drugim predmetom in da nam vsak pripoveduje neko zgodbo nacionalne zgodovine na posebno intimen in subtilen način: pa naj gre za zgodbo o zamejskih Slovencih, o delavkah v tekstilni industriji, gasilcih, sreči in podobno. Razstava nam ponuja možnost izbire; ko vstopimo vanjo, z izborom predmetov in zgodb povemo vsakič novo, drugačno zgodbo, ki nam ponuja raznoliko paleto identifikacijskih izhodišč, ki lahko posegajo od daljne preteklosti do razmeroma sodobne

8 O tem smo bili priča tudi ob razstavi o Afganistanu leta 2017, ki je predstavila zgodbe Slovencev in Slovenk, ki so potovali v Afganistan od šestdesetih let 20. stoletja dalje.

9 Prva stalna razstava *Med naravo in kulturo* je na ogled od leta 2006.

preteklosti. S tem nam razstava ponuja možnosti, da izberemo tudi svojo prihodnost: kaj bi radi bili in kam bi radi šli? S tem nam SEM ponuja po eni strani tudi razmislek o tem, kakšno podobo muzejski predmeti gradijo o naši podobi, identiteti, biti in jazu: je to podoba idealiziranega kmetstva ali nagovarja vse družbene sloje v vseh časovnih obdobjih ter nakazuje obilo možnosti, ki jih imamo pri razumevanju sebe in drugih?

Viri in literatura

- A. P., 1930: Skozi naš etnografski muzej. *Slovenski narod*, 24. 6. 1930. 3.
- BAUDRILLARD, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: Koda – Šou.
- CLIFFORD, James, 1997: Museum as Contact Zones. *Routes: Travel and Translation in the Late 20th century*. Harvard: Harvard University Press. 188–219.
- CORRIN, Lisa G., 1993: Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal* 36. 302–313. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x> (dostop 7. 4. 2024)
- DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (ur.), 2010: *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin, ICOM.
- FOUCAULT, Michel, 1984: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (dostop 7. 4. 2024)
- GIROUX, Henry A., 2020: *On critical pedagogy*. London, New York: Bloomsbury Academics.
- HAHN, Hans Peter, 2018: Material Culture. Hilary Callan (ur.): *The International Encyclopedia of Anthropology*. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1789> (dostop 7. 4. 2024)
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, 2000: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge.
- HUDALES, Jože, 2008: *Slovenski muzeji in etnologija: Od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Zbirka Zupaničeva knjižnica).
- JEZERNIK, Božidar, 2013: *Nacionalizacija preteklosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 2004: *The Museum: A Refuge for Utopian Thought*. <https://docplayer.net/33073658-The-museum-a-refuge-for-utopian-thought-barbara-kirshenblatt-gimblett.html> (dostop 7. 4. 2024)
- KOS, Mateja, 2019: Pomen nacionalnih muzejev pri ohranjanju kolektivnega spomina. *Ars & Humanitas, Spomin*, II 21/1. 234–245.
- MACDONALD, Sharon, 2022: Why museums need to talk rubbish. Dupont Christine, Stephanie Gonçalves in Emma Teworte (ur.): *Throwaway: The History of Modern Crisis*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. 17–26.
- MURŠIČ, Rajko, HUDELJA, Mihaela (ur.), 2009: *Niko Zupanič, njegovo delo, čas in prostor: Spominski zbornik ob 130. obletnici dr. Nika Zupaniča*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Zupaničeva knjižnica).
- PERKO, Verena, 2014: *Muzeologija in arheologija za javnost: Muzej Krasa*. Ljubljana: Kinetik.
- ROGELJ ŠKAFAR, Bojana, 2003: Etnološki muzeji in nacionalna identiteta. *Etnolog (Nova vrsta)* 13/1. 31–57.
- ROGELJ ŠKAFAR, Bojana, 2013: 90 let Slovenskega etnografskega muzeja: metamorfoze v času in prostoru. *Etnolog (Nova vrsta)* 23/1. 301–304.
- SIMON, Nina, 2010: *The Participatory Museum*. <https://participatorymuseum.org/> (dostop 7. 4. 2024)
- ZUPANIČ, Niko, 1927: Za slovenski narodni muzej. *Etnolog* I. Zadnja stran (neoštevilčeno).