

MUZEJI IN SKUPNOST¹

Strokovni članek | 1.04
Datum prejema: 9. 7. 2021

Od zgodnjih 80. let 20. stoletja so muzeji izpostavljeni kritiki številnih delov družbe. Na akademskem področju so se oblikovale t. i. muzejske študije, ki so predmet že obstoječe muzeologije močno razširile. Po eni strani je bilo slišati ugovore levega krila intelektualnega spektra, ki so v okviru kritike modernizma prav muzeje izpostavili kot trdnjave potrošniške ideologije poznega kapitalizma in kolonializma. Z druge strani je bilo slišati predvsem pomisleke o smiselnosti vzdrževanja obsega muzejskih institucij in prevpraševanje njihovih poslanstev zaradi velikih sredstev, ki jih družba vlaga vanje. Med temi institucijami so umetnostni muzeji prostori, ki so bili najbolj izpostavljeni kritičnim pretresom in jih lahko razumemo kot simbolno podobo procesov preobrazbe muzejskih institucij. Vendar je kljub temu prevpraševanju jasno, kot je ugotovila Judith Mastai, da se morajo spremembe zgoditi znotraj obstoječih institucij in praks, ki obvladujejo modernistično (in vsako drugo) kulturo (Pollock in Zeemans 2007: xxi).

Muzealec in novinar Kenneth Hudson je ob obisku Narodne galerije v zgodnjih 90. letih prejšnjega stoletja izpostavil privilegiranost umetnostnih muzejev, ki se je odražala v največjih vlaganjih vanje kljub temu, da *»že dvesto let ne počnejo drugega, kot obešajo slike na stene«*. V svojo formulo razlikovanja muzejev s stoli in muzejev brez stolov je sežel namene v preobrazbi muzejskih institucij iz avtoritarnih, posvečenih, normativnih prostorov v odprte, sodelovalne ustanove, ki služijo vsej družbeni skupnosti, ne le njeni eliti. Vrednote, ki jih muzeji posredujejo, so lepilo te skupnosti. Stephen Weil (2002: 75–80) je o procesu preobrazbe muzejev zabeležil, da so muzeji o nečem postali muzeji za nekoga. Tega nekoga seveda predpostavljamo v muzejskih obiskovalcih, pa ne le obiskovalcih, temveč v najrazličnejših uporabnikih.² Sklep razprav s preloma tisočletja ni predvidel le nujnosti preobrazbe, temveč tudi, da bo ta proces posledaj moral teči neprekinjeno.

Kako pa so videti spremembe pri nas zadnje čase? Znašli smo se v položaju, ko ustanovitelj v nacionalnih muzejih dosledno menjuje vodstva in zdi se, da samo zaradi menjav. S tem načelno ni nič narobe, če bi ustanovitelj podprl svoje ravnanje, predstavil svoje nezadovoljstvo s stanjem in delovanjem nacionalnih muzejev na osnovi analiz njihovega dela in oblikoval svoja pričakovanja. Nič od tega. Pri menjavah vztraja za vsako ceno in vsemu navkljub s surovo močjo, ki vsiljuje popolno podreditev. Ignorira stroko, spreminja in prikraja ustanovne akte institucij po meri vnaprej izbranih kandidatov, vsiljuje strokovno-etično sporne kandidate ter ignorira rezultate in reference, ki so jih nekatere ustanove dosegle pod dosedanjimi vodstvi. Takšno postopanje je videti kot vračanje institucij daleč nazaj v predkritični čas, ko so bili muzeji kot ekskluzivni upravljavci predmetov premične dediščine posredovalci uradne ideologije, če ne celo del oblastnega propagandnega stroja. Pri nas so nacionalni muzeji v veliko večji meri subvencionirani z javnim denarjem kot v večini držav po svetu. Verjamem, da je to toliko zaradi tradicije kot zaradi soglasnosti, da so muzejske zbirke odločilnega pomena za našo identiteto, torej identiteto naše celotne skupnosti, ki naj v 21. stoletju vključuje tudi vse marginalizirane skupine in preseže delitve na vas in nas.

Porok integrativnosti je bila vedno stroka, ki je muzeje varovala, ne pa vedno tudi obvarovala (!), pred vsiljevanjem ideološke agende in prikritih interesov v upravljanju muzejev. Narodna galerija je poučen primer v številnih pogledih od ustanovitve naprej. Sama ustanovitev je izjemna demonstracija skoraj naivne smelosti, ki je preseгла tedanje stvarne možnosti. Ustanovljena je bila namreč ne samo brez prostorov, temveč je bila tudi galerija brez umetnin! Pobudo o ustanovitvi najbrž dolgujemo dr. Ivanu Prijatelju, ki je dobro poznal tudi likovno umetnost in se je udeleževal kot likovni kritik. Pripravljalni sestanki so se začeli pozno spomladi 1918 v stanovanju Riharda Jakopiča na Novem trgu, od koder so romala vabila vidnim predstavnikom javnega življenja s podpisi Riharda Jakopiča, pravnika Josipa Regallija in tretjega nerazberljivega podpisnika – morda Lea Souvana. 18. septembra je bila galerija ustanovljena – to je praktično čez noč. Brez opredelitve, kaj »slovenska upodablajoča umetnost« je, je konflikt interesov desetletje in pol oviral izpolnitev najpomembnejše naloge novoustanovljene institucije, tj. postavitve stalne zbirke umetnosti na Slovenskem.

1 Prispevek je nastal za spletni simpozij v decembru 2020, ko je prišlo do spornih izbir direktorjev v treh nacionalnih muzejih. Odtlej so šle stvari samo navzdol, od preklica državne subvencije razstave v Rimu do ministrovega kuriranja razstave v Bruslju.

2 V času vse pogostejšega zmanjševanja javnega financiranja muzejev so se ti osredotočili na »obiskovalce« s programi, ki naj uravnavajo muzejske proračune. Judith Mastai je opozorila na nevarnost univerzalizacije »obiskovalca«. Namesto tega zahteva prepoznavanje različnih vrst obiskovalcev z njihovimi interesi in vprašanji (Mastai 2007: 176).

* Andrej Smrekar, dr. umetnostne zgodovine, kustos zbirke del na papirju v Narodni galeriji; andrej_smrekar@ng-slo.si.

Ustanovni občni zbor je izvolil predsednika društva Ivana Zormanana, premožnega trgovca z živili in uveljavljenega likovnega kritika, od desetih preostalih funkcionarjev pa so bili trije slikarji: Ivan Franke, Rihard Jakopič in Miljutin Zarnik, sicer občinski uradnik, a tudi Ažbetov učenec (Smrekar 1998: 9–13; Jenko 2008: 57–82). Peti, odvetniški kandidat Josip Regalli, je prav tako pisal o razstavah v Jakopičevem paviljonu. Od umetnostnih zgodovinarjev je bil v odboru le škofijski tajnik msgr. Viktor Steska. Izidor Cankar je bil tisti čas zaposlen z nacionalno politiko na najvišji ravni, France Stele in Vojeslav Mole sta bila še vedno v taboriščih vojnih ujetnikov v Rusiji – vse do leta 1920, ko je tudi Izidor Cankar usmeril svoje ambicije v Stolicu za umetnostno zgodovino pri novoustanovljeni Univerzi v Ljubljani. Če sestava odbora morda ni povsem podpirala Jakopičeve teze, da »... smo (v zgodovini) imeli nekaj umetnikov, toda ostali so tuji masi naroda kakor jim je bil narod tuj. Njih umetnost ni bila narodna umetnost,« pa zagotovo ni imela vizije, kako združiti sočasno produkcijo s tradicijo (v Cankar 1911: 113).

Za akvizicijo je bila zadolžena umetniška komisija, ki je štela od šest do devet članov. Vsi so bili likovni umetniki. Njene sklepe je upravni odbor društva lahko zavrnil samo z dvotretjinsko večino. Za začetek so od Jakopiča odkupili šest slik, in to takoj, še pred iztekom ustanovnega leta. Sledili so odkupi Veselovih del, Bernekerja, Sternena, Vavpotiča, Dolinarja, Tratnika in Ivane Kobilce, tudi mlajših Pilona, Kosa, obeh Kraljev, Jakca in Maleša, ob tem, da je odbor znatna sredstva porabil za odkup desetih slik in enega kipa impresionistov, ki jih je direktor *Österreichische Galerie Dörmhoffer* kot vladni pooblaščenec odkupil z državnimi sredstvi pred vojno. Zaradi spora med Narodnim muzejem in komaj ustanovljeno Mestno galerijo jih ni shranil v ljubljanskih institucijah, temveč jih je poslal na Dunaj (Smrekar 1999: 239–263). Jakopič je še vedno tržil tudi Groharjeva platna kot izvršitelj njegove oporoke. Leta 1923 je prišlo do krize v odboru, ker je Umetniški svet (preimenovan iz komisije) zavrnil nakup del iz zapuščine Janeza in Jurija Šubica, za katera pa je Narodni muzej v istem času porabil 1500 kron. Površen pregled prve inventarne knjige nam jasno pove, v katero smer je rastla zbirka, ki je od leta 1920 nadgrajevala zbirko ljubljanske mestne občine, tj. zbirko nakupov sodobnih umetnin od leta 1907 naprej (Smrekar 1998: 17, 21).

Iz povedanega je lepo razvidno, da sta se tu spopadli dve viziji Narodne galerije: umetnikov, ki so se razglašali za edine prave tvorce slovenske umetnosti, in strokovnega krila društva z vizijo umetnostnega muzeja kot povezovalca umetnostne ustvarjalnosti skozi stoletja. Likovni ustvarjalci so videli Narodno galerijo v svojem interesu kot stanovsko galerijo in muzej. Čeprav so Umetniški svet leta 1924 razpustili, se je razkol vlekel v preureditev prav tedaj pridobljenih prostorov Narodnega doma, ko so umetnostni zgodovinarji protestno izstopili iz odbora. Rezultat

je bil klavrn. Za božič leta 1928 je Zorman odprl stalno zbirko Narodne galerije, ki je bila dejansko nekoliko razširjena zbirka ljubljanske mestne občine, postavljene leta 1917 v Kresiji.

Ivan Hribar kot pokrajinski namestnik je leta 1922 poleg denarja za odkupe zagotovil večjo vsoto za pridobitev stavbe za stalno zbirko Narodne galerije (Smrekar 1998: 24–25). Leta 1929 je prišel na pogovor v Narodno galerijo. Žal ne poznamo vsebine tega razgovora. Nobenega dokumenta ni, ki bi zabeležil potek sestanka, vendar je društvo takoj nato preuredilo vodstvo, Narodna galerija pa je ob vrnitvi umetnostnih zgodovinarjev z združitvijo obstoječih zbirk v Narodnem muzeju, Škofijskem muzeju in pri mestni občini leta 1933 postavila veliko zbirko umetnosti na Slovenskem, ki je v svojem skeletu še danes aktualna.

V tej priliki o Narodni galeriji lahko najdemo več koristnih naukov. Najprej nam pove, kako drago plačujemo svoje notranje spore. To kaže odkup umetnin, ki bi morale ostati že pred prvo svetovno vojno v Ljubljani, od Republike Avstrije. Potem, kako hitro lahko pride do nasilne prilastitve ustanove, katere posledice se lahko vlečejo desetletja. Konflikt med interesi likovnih ustvarjalcev in umetnostnimi zgodovinarji je za 15 let odložil združitev obstoječih likovnih zbirk v identitetno muzejsko umetnostno institucijo. Opozori nas tudi, zakaj je treba poslušati stroko. Stroka je nevtralizirala ideološke konstrukte nacionalne umetnosti in vzpostavila zgodovino umetnosti geografskega prostora, torej ne slovenske umetnosti, temveč umetnosti na Slovenskem, in tako omogočila najširši možni identifikacijski odziv. Pouči nas tudi, kako ravna moder politik (Ivan Hribar). Poskrbi za financiranje in se ne vmešava v strokovno delo. Poskrbi za primerno strokovno nasledstvo. Ne izdaja ukazov in ne grozi z ukinitvijo financiranja »v interesu javnosti«, temveč omogoči stroki, da v interesu javnosti izvede svojo vizijo. Interes javnosti je imaginacijska kategorija, zato ga je treba nenehno preverjati. Če kaj ločuje muzej 21. stoletja od njegovih modernističnih predhodnikov, je udeleženos, sodelovanje, nenehno preverjanje strokovnih odločitev in njihovih učinkov v raznovrstni javnosti, predvsem pa iskanje izzivov in snovanje načinov, kako dvigovati intelektualno bistrino svojih obiskovalcev. Ustanavljanje novega Muzeja slovenske osamosvojitve je na samem začetku komunikacijska polomija. Ali kdo dvomi, da zgodovinski trenutek popolne emancipacije naše skupnosti ni vreden muzejskega obeležja? Če želimo posredovati slovensko osamosvojitve kot temeljno vrednoto naše družbe, je muzej pravo orodje. Kot pa je videti zdaj, vzbuja vse mogoče pomisleke. Najprej pomislimo, da gre za politično naprežanje, ki je še najbolj podobno jari kači slovenske sprave. Ta se je končala z dvema monolitoma, ki na robu Kongresnega trga čakata grafite. Potem, da so v igri interesi posameznih zbiralcev in skupin, ki se nadejajo monetizacije svojih zbirk, na kar kaže trenutno kadrovanje v muzejih. Tretjič spet, da gre za poskus revizije interpre-

tacij slovenske osamosvojitve v interesu posamezne politične opcije. Sedanja najava namere je pot v konfliktno oblikovanje muzeja, ki se bo vračala v izhodišče z vsako spremembo oblasti.

Imamo Muzej novejšje zgodovine, imamo Muzej narodne osvoboditve, imamo nov vojaški muzej v Postojni in prav tako nov muzej v Logatcu. Dame in gospodje, ne orožju, ampak razsodnosti, iznajdljivosti, strpnosti, skupni volji in modrosti tedanjih dejavnikov naj bo postavljen Muzej slovenske osamosvojitve. Muzej posreduje vrednote, ki sestavljajo identiteto posameznika in skupnosti. Te vrednote ne morejo biti negativne. Zato naj se vanje pogloblja stroka in ne politika.

Literatura in viri

CANKAR, Izidor: Obiski. Iz življenja in delovanja naših umetnikov. *Dom in svet* 24/1, 1911, 112–116.

JENKO, Mojca: Kresija–Jakopičev paviljon–Narodni dom. V: Mojca Jenko in Monika Pemič (ur.), *Od Narodnega doma do Narodne galerije: Ob 90-letnici Narodne galerije*. Ljubljana: Narodna galerija, 2008, 57–82.

MASTAI, Judith: “There Is No such Thing as a Visitor.” V: Griselda Pollock Jenko in Joyce Zeemans (ur.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*. Toronto: Blackwell Publishing, 2007, 173–177.

POLLOCK, Griselda in Joyce Zeemans (ur.): *Museums after Modernism*. Toronto: Blackwell Publishing, 2007.

SMREKAR, Andrej: Društvo Narodna galerija 1918–1945. V: Ferdinand Šerbelj (ur.), *Osemdeset let Narodne galerije*. Ljubljana: Narodna galerija, 1998, 9–34.

SMREKAR, Andrej: Monarhija kot mecen slovenske umetnosti 1904–1919. V: Barbara Jaki (ur.), *Razprave iz evropske umetnosti*. Ljubljana: Narodna galerija, 1999, 239–265.

WEIL, Stephen: *Making Museums Matter*. Washington: Smithsonian Institution, 2002.

