

KOMUNICIRANJE NEOPREDMETENIH TRADICIJ V MUZEJIH. KRITIKA MUZEJEV IN MUZEJSKIH RAZSTAV (MASK)

ALEŠ GAČNIK

Članek govori o kritiki muzejev in muzejskih razstav (mask) z vidika (etnološke) muzeologije. Poudarjeno je poslanstvo sodobnih muzejev kot varuhov in generatorjev kulture in posrednikov znanja, poudarjeni so nekateri muzeološki koncepti in muzejsko predstavljanje mask v evropskih muzejih. Ugotavljamo, da je bogastvo maskirnih tradicij v muzejih zminimalizirano na estetsko in morfološko podobo maske, očiščno obrednih pomenov in vsebin, lastnim fenomenu tradicionalnega pustnega izročila. Idealiziranje realnosti, ki se zgodi s fetišizacijo predmetov, pri obiskovalcih razstav ustvarja napačno podobo o vlogi in pomenu tradicionalnih mask v zgodovini svetovnih civilizacij.

Ključne besede: maske, muzeji, muzeologija, nesnovna dediščina.

The paper presents some critical remarks of museums and museum exhibitions on masks from the perspective of ethnological museology. Emphasized is the purpose of modern museums as transmitters of knowledge and guardians and generators of culture. Discussed are certain museological concepts and the manner of presenting exhibitions on masks in European museums. The author suggests that the wealth of masking traditions, on display in museums, has been minimalized to aesthetic and morphological mask forms, but devoid of any ritual characteristics that are an essential part of traditional Shrovetide customs. Upon seeing the exhibited objects that have been rendered to the level of fetishes in order to convey an idealized view of reality visitors acquire a false notion about the role and importance of traditional masks in the history of world civilizations.

Ključne besede: masks, museums, museology, intangible heritage.

KRITIKA MUZEJEV IN MUZEJSKIH RAZSTAV (MASK)

Pred dvajsetimi leti je Niko Kuret zapisal, da je opis pustnega šemljenja na slovenskem ozemlju močno narasel, kar bi mogel biti dokaz, da ima šemljenje v našem ljudskem življenju položaj, ki je bil doslej po krivici zanemarjen [Kuret 1984: 471]. Če smo takrat lahko bili zadovoljni s preučенostjo tradicionalne pustne kulture v Sloveniji, pa smo lahko danes še vedno nezadovoljni ob pogledu na predstavljanje kulture mask in maskiranja v slovenskih in evropskih muzejih. Nemara tudi zato, ker so muzeji od nekdaj propagirali elitistično in urbano kulturo [Šola 1985: 165], v kateri ni bilo prostora za tradicionalne podeželske maske.

Če so (raziskovalci) pred štirimi desetletji označevali muzeje kot raziskovalne zavode, njihove zbirke pa eno od oblik za posredovanje svojih pričevalnih dognanj širši javnosti [Baš 1998: 424], pa naj bi sodobne razstave v prihodnosti, v tekmovanju z drugimi množičnimi mediji opuščale komunikacijo z obiskovalci in se posvetile bolj premislekom o načinu komuniciranja z njimi.¹ V desetletjih so muzeji pridobili najrazličnejše statuse in

¹ Pri pripravljanju take »skonstruirane resničnosti« lahko uporabimo množico sredstev, ki jih »tradicionalne« in »objektivne« razstave niso dopustile. O tem več piše Kandert 1998: 421–422.

poimenovanja, ki odstirajo njihovo novo socialno in splošno družbeno vlogo. Muzeji² kot »ogledala življenja« [Šola 1985: 128], kot »otoki lepega«, kot centri, kjer se odvijajo procesi svetovne rematerializacije, borbe proti anonimnosti in zgubljanju identitete, so najpomembnejše institucije, povezane z varovanjem, raziskovanjem in komuniciranjem predmetov in spoznanj o dediščini.

V današnjih družbah so muzeji izzvani z dveh strani: kot varuhi kulturne dediščine in kot posredniki kulture [Schouten 1989: 108]. Dober muzej (mask) je zato veliko več kot le dobro zaščitena zbirka dokumentiranih predmetov, zanimivih predvsem za poznavalce. Pomen dobrega muzeja je tem večji, čim bolj družbeno potreben je [Hudson 1994: 11]. Zato je poslanstvo etnološke muzeologije³ povezano z metodološkimi načeli, usmerjenimi v postavljanje takšnih muzejev, ki zgodovino ne le ponazarjajo, temveč jo ustvarjajo in napovedujejo. Dober, tudi zgodovinski muzej je usmerjen v prihodnost, je generator kulture, vednosti in znanja, v dobro sonaravnega trajnostnega razvoja. Poslanstvo takšnih muzejev ni povezano samo z družbenim memoriranjem, z rekonstruiranjem zgodovinske zavesti ipd., temveč tudi z ustvarjanjem novega, z invencijami in inovacijami, ki se dotikajo tradicij in njihovega vključevanja v različna razvojna prizadevanja.

Čeprav raziskovalni predmet etnološke muzeologije niso le muzeji in muzejske razstave, temveč dediščina v najširšem pomenu besede, se bom v nadaljevanju osredotočil nanje. Pri osvetlitvi stereotipov o muzejskih razstavah in muzejih kot odpadih človeškega spomina, kot skladiščih zavrženih in neuporabnih stvari, kot izrazito konservativnih in v zgodovino zazrtih ustanov, prežetih s sterilno atmosfero, »hladom« in vzvišenostjo, nam je lahko v pomoč *novo in plodno muzejsko razmišljanje*, kakor se je slikovito izrazil nestor sodobne evropske muzeologije in predsednik Evropskega muzejskega foruma⁴ Kenneth Hudson, ki podeljuje nagrado za evropski muzej leta (EMYA) [Hudson 1994: 13]. Tudi na Slovenskem, kjer lahko govorimo o nekakšnem »muzejskem bumu« od začetka 90. let 20. stoletja. V tem času je prišlo do številnih odličnih muzejskih projektov, stalnih in občasnih razstav, novih muzejev, ki ponazarjajo nova muzeološka spoznanja in sodobno razumevanje muzeja kot institucije. Muzeji prihodnosti naj ne bodo več oglaševalci državnih ideologij in religij, zagovorniki elitističnih kultur, ne podaljšana roka izobraževalnih sistemov, temveč generatorji kulture in posredniki znanja v najširšem pomenu besede.

Največja »moč« muzejev kot tehnologij spominjanja [Šola 1985: 269] tiči v njihovi komunikativnosti, zlasti v jeziku razstav. Muzejska razstava je medij, ki je najbolj muzejski. Je medij, ki uporablja predmete kot submedije, tako da ti prenašajo svoje individualno

² ICOM definira muzej kot vsako stalno institucijo, ki ohranja in razstavlja zbirke predmetov kulturne in znanstvene pomembnosti z namenom študija, izobraževanja in uživanja [Negri 1994: 15].

³ Etnološka muzeologija ni znanost o etnoloških muzejskih predmetih, zbirkah in muzejih, ampak o razmerjih med ljudmi in predmeti, njihovih odnosih do dediščine, o njenem varovanju, komuniciranju in razvoju [Gačnik 2000: 34]. Več o sistemu in strukturi etnološke muzeologije Gačnik 2000: 19–47.

⁴ Več o zgodovini EMYA (European Museum of the Year Award) in njenih projektih gl. v Hudson 1999.

sporočilo in sodelujejo v prenosu celotnega sporočila [Maroević 1993: 125], pri čemer je zaznavanje predvsem vizualno [Waidacher 1995: 5]. Muzejska razstava je specifičen medij, z lastno in prepoznavno govorico, ki se razlikuje od drugih medijev, npr. od televizije, knjige, gledališke predstave itn. Kljub razvoju sodobnih elektronskih medijev razstava ostaja »komunikacijski paradni konj« muzejev, muzejstva in muzeologije. Njihova prihodnost in družbeni status bosta odvisna od razvoja metodologije (etnološke) muzeologije, prenosa teorije v prakso, od raziskovanja in razvoja medija samega po sebi, pa tudi od razmaha (etnološke) muzejske kritike.

Kakor je termin gledališka kritika širši od termina kritika gledališke predstave, je tudi termin muzejska kritika⁵ širši od termina kritika muzejske razstave. V pojmu muzejska kritika je zaobjeta kritika vseh muzejskih funkcij in vlog, ki so povezane s temi funkcijami. Govoriti moramo o različnih mogočih kritikah, med katerimi je kritika muzejske razstave v strukturi muzeja le eden od segmentov, ki jih ocenjujemo.

(Etnološka) muzejska kritika⁶ nas vodi k temeljem (etnološkega) muzejstva in muzeologije. Dileme izražajo razmerja med muzeologijo in temeljnimi znanstvenimi disciplinami. Zato lahko po muzejski kritiki ta razmerja spoznavamo in vrednotimo. Dokler ne bodo ustrezno definirana in dokler ne dosežemo med zaposlenimi v muzejih dviga splošne muzeološke vednosti,⁷ bomo v slovenski muzejski praksi in muzeologiji zaman čakali na potreben razmah (etnološke) muzejske kritike kot vitalnega mehanizma za razvoj (etnološkega) muzejstva in muzeologije.

Kljub temu lahko pri nas govorimo o poskusih takšne kritike že pred dobrim stoletjem. Za enega od prvih muzejskih kritikov lahko označimo prof. dr. Matija Murka (filologa, etnologa in tudi muzeologa), ki je oblikoval v »poročilih« – »Misli s češke razstave« v Pragi leta 1891 in v predstavitvi »Narodopisna razstava češkoslovanska v Pragi leta 1895« zametke kritike muzejske razstave. Iz omenjenih del se lahko prepričamo, da Murkovih prispevkov ne moremo označiti za poročila, temveč za muzejsko kritiko (kritiko muzejske razstave), drugo besedilo pa tudi kot muzeološki program. Ker je Murko že takrat razmišljal tudi muzeološko, ga lahko označimo za nestorja slovenske muzejske kritike in muzeologa [več o tem Gačnik 1995a].

Priznani in cenjeni avstrijski muzeolog Friedrich Waidacher je zastavil izhodiščno vprašanje o muzejski kritiki oz. kritiki muzejskih razstav: Ali sploh lahko govorimo o kulturi vrednotenja muzejskih razstav? Odgovor je bil kratek in jedrnat: *Žal mi je. Ne še* [Waidacher 1995: 3]. V nadaljevanju isti avtor omenja, da je bilo več generacij muzejskih profesionalcev izredno nenaklonjenih poskusom vrednotenja kakovosti njihovega dela.

⁵ V ICOM-ovem muzeološkem slovarju [Éri in Végh 1986] ne najdemo terminov muzejska kritika, kritika muzejskih razstav, muzeološka kritika, muzeografska kritika ipd. Najdemo pa npr. izraz kritika virov [317] in termin evalvacija [441].

⁶ Več o metodologiji muzejske kritike in kritike muzejskih razstav Gačnik 1995b in 1997.

⁷ V zadnjih letih je prišlo do t. i. miselne prenove v slovenskih muzejih. Več o tem Gačnik idr. 1995: 4–5.

Ocenjevalci razstav so bili ponavadi ljudje, ki niso delali v muzejih [Waidacher 1995: 7]. Kljub nekaterim poskusom se, žal, še danes ne moremo pohvaliti s kontinuiteto kritike muzejskih razstav in njeno prepoznavnostjo v primerjavi z večstoletno tradicijo kritike glasbenih, gledaliških... predstav. A stvari se le premikajo v zeleno smer, kar je v veliki meri zasluga EMYA (European Museum of the Year Award), ki že 21 let podeljuje vsakoletne nagrade najboljšim evropskim muzejem. Pri evropski muzejski kritiki ima EMYA vodilno vlogo, je kot nekakšen seizmograf, ki beleži potresne sunke v muzejskih krajinah Evrope, kakor se je poetično izrazil Massimo Negri [1994: 21], član ocenjevalne komisije.

Kritika muzejske razstave obravnava muzejsko razstavo kot tehnologijo za procesiranje informacij o dediščini [Šola 1985: 66], kot medij z lastno prepoznavno govorico.⁹ Ta dela muzejsko razstavo fundamentalno drugačno in specifično s predstavitvijo in interpretacijo avtentičnih predmetov v zbirkah [Waidacher 1995: 1]. Razstavljeni predmeti so podobe in metafore, ki nagovarjajo neposredno, meni Waidacher [1995: 5]. Jezik muzejske razstave je tipičen in ga nikoli ne smejo prekriati druge oblike komunikacije, tj. besedila in avdiovizualni mediji. Zato v času multimedijskega sinkretizma in mode ne zamenjamo tehnoloških inovacij s konceptualnimi, misleč, da bomo z uvajanjem sodobne tehnologije rešili krizo muzejske komunikacije in prezentacije [Gačnik 1995a: 20–21].

Muzejska razstava je preplet različnih muzejskih funkcij (dokumentiranje, zbiranje, raziskovanje, restavriranje idr.). Radi pozabljamo, da razstavljeno gradivo na razstavi ne prikazuje realnosti, ampak jo poustvarja in hkrati ustvarja novo muzejsko realnost. Gre za montažo, ki se kaže v akademski interpretaciji rekonstruirane resničnosti oz. muzealizirane realnosti ali hiperrealnosti (Umberto Eco) [Waidacher 1995: 1]. Kenneth Hudson je slikovito in ironično definiriral naravo muzejskih predmetov, ko je rekel: *Nagačen tiger v muzeju je nagačen tiger v muzeju, in ne tiger!* [Šola 1985: 220]

Muzejska realnost je torej že po definiciji metarealnost [Waidacher 1995: 1], saj muzejski predmet ni le nosilec in prenašalec informacij, temveč tudi medij za prikazovanje in manipuliranje z idejami [Gačnik 1995a: 17]. Draž (etnoloških) muzejskih razstav je tudi v tem, da lahko ustvarjamo nerealne in namišljene kontekste,¹⁰ da eksperimentiramo z informacijami, ustvarjamo iluzije tako kakor največji iluzionist vseh časov Walt Disney, ki ga je Šola označil za muzeologa-praktika [Šola 1985: 286; 1981: 40]. Meni, da se lahko od njega veliko naučimo, predvsem pa se iz teh spoznanj in izkušenj lahko veliko naučijo

⁹ Pri kritiki muzejskih razstav lahko govorimo o različnih uporabljenih metodah in tehnikah. Npr.: pri vrednotenju muzejskih razstav, ki se ponavadi dotikajo analize razmerij med razstavo in občinstvom, lahko govorimo o t. i. formativni in sumativni evalvaciji. Prva je povezana z evalviranjem v procesu načrtovanja, druga pa z evalvacijo po samem dogodku. Več o metodah evalvacije Waidacher 1995: 267–269.

¹⁰ »Korak nazaj« v smeri sodobne etnološke muzeologije je razmišljanje V. Moličnik, ki meni, da mora predmet ob tem, da sporoča vsebino, ustvarjati še občutek »resničnega sveta«, pri čemer v nadaljevanju pove, da so pri oblikovanju celovite podobe razstave (12. razstava domače in umetnostne obrti v Slovenj Gradcu 1998) upoštevali pri razporeditvi predmetov tudi druge dejavnike, npr. barvno usklajenost posamičnih izdelkov, značilnosti drugih izdelkov itn. [Moličnik 1998: 62–63].

muzealci, ki vse premalo razmišljajo o načinih zbujanja domišljije (muzeoloških iluzijah) med muzejskimi obiskovalci, zlasti najmlajšimi, za katere je muzej s svojimi zbirkami podoba iz pravljic, podoba njihove domišljije.¹¹

Muzejska razstava kot specifična *prezentacijska komunikacija*¹² in medij se od drugih medijev razlikuje tudi po različnih načinih prikazovanja. Medtem ko drugi predstavljajo predmete v obliki razkazovanja¹³ (npr. izložbe), muzejska razstava prikazuje in sporoča (govori) [Waidacher 1995: 1]. Sodobne razstave ne razkazujejo, temveč pripovedujejo, kar od raziskovalcev in ustvarjalcev razstave zahteva prehod od razstavljanja in opisovanja predmetov do ustvarjanja zgodb o predmetih in ljudeh.¹⁴ Muzejskih predmetov ne razstavljamo kot ilustracijo, ampak kot informacijo [Horvat 1989: 53].¹⁵

Pri ustvarjanju razstav se vse premalo zavedamo, da je vse, kar je na ogled na muzejski razstavi, informacija – tudi okrasni šopki cvetja ali rože, gasilski aparati in vlažilci, koši za smeti, različna opozorila in prepovedi.¹⁶ V želji po ustvarjanju »muzejske domačnosti« takšna pretiravanja pripeljejo tudi do absurdov, ko je v prostorski strukturi razstave cvetju namenjena večja pozornost kakor razstavnim eksponatom. Aranžerski način v razstavljanju muzealij je velikokrat »oplemeniten« s suhim cvetjem, vejevjem, koreninami in drugimi nepotrebnimi okraski, ki degradirajo informacijsko moč razstavljenega gradiva do stopnje, ko muzealija postane podobna razstavljenim predmetom v trgovinski izložbi.

Muzejska razstava je komunikacija sporočila [Waidacher 1995: 1], zato Kenneth Hudson meni, da je naloga v muzejski komunikaciji graditev mostu dobre volje med razstavo in obiskovalci [Waidacher 1995: 4]. Zato se bo treba v prihodnje neprimerno intenzivneje ukvarjati z raziskovanjem medija, z njegovo strukturo in vlogami,¹⁷ ki so s tem povezane.

¹¹ Na veliko muzeološko skušnjo Disneyevega sveta, v katerem v nasprotju z današnjimi muzeji domuje svet domišljije, ki ga je muzej že davno iztisnil iz »priznanih« potreb svojih obiskovalcev, opozarja pod Šolovim vplivom v dveh prispevkih J. Hudaes [1986a: 22; 1986b: 290].

¹² Termin uporablja v predavanjih o muzejski komunikaciji in prezentaciji Z. Z. Stransky (International Summer School of Museology, course «C», Brno 1995).

¹³ V muzeologiji zasledimo uporabo termina »razkazovanje« (*ostension*) pri češkem muzeologu Z. Z. Stranskem in avstrijskem muzeologu F. Waidacherju. Izraz je zelo uporaben pri razločevanju razstavljanja predmetov v različnih institucijah kakor tudi pri prepoznavanju določenega tipa muzejskih razstav.

¹⁴ Pri svojem muzejskem delu sem si prizadeval uveljavljati ta načela v muzeoloških scenarijih in postavitvah naslednjih razstav: *Zbiram – torej sem. O fenomenu zbirateljstva in privatnih zbiralcib* [Gačnik in Gačnik 1992], *Mitologija Žoharjevega kurenta* [Gačnik in Gačnik 1995], *Zgodbe o tradicionalnih pustnih maskab* [Gačnik in Brenc 1998].

¹⁵ Brumen meni, da so v Sloveniji v osemdesetih letih 20. stoletja prevladoval tradicionalne postavitve, predvsem po reprezentančnih estetskih načelih, ponekod pa je že bil upoštevan tudi funkcionalni vidik razstavljenih muzealij [Brumen 1987: 1].

¹⁶ V zasebni diateki imam dokumentiranih veliko »muzeoloških marginalij« v evropskih muzejskih postavitvah. Med njimi prevladujejo cvetlični aranžmaji na hodnikih, v razstavnih prostorih in v vitrinah in pa številne »prepovedi« (*Ne naslanjaj se na vitrino. Ne dotikaj se predmetov.*) in »pregrade« (vrvice, ki ločujejo obiskovalce od razstavljenega gradiva).

¹⁷ Tako kot govorimo o režiji filma, gledališke predstave ipd., bomo v prihodnje morali govoriti tudi o režiji in o režiserju muzejske razstave.

Podoba muzejskih razstav prihodnosti ne bo odvisna samo od denarja, temveč predvsem od eksperimentov in inovacij, ki bodo v prvi vrsti povezane s preoblikovanjem konceptov muzejev, z razstavljanjem in oblikovanjem [Negri 1994: 16].

Etnološka muzeološka kritika je vpeta v branje in analizo prenosa raziskovalnega spoznanja v specifični jezik muzejske razstave, saj sta raziskava in razstava v muzeju različna in soodvisna medija.¹⁸ Če želimo učinkovito in zanimivo predstaviti rezultate znanstvenoraziskovalnega dela v obliki razstav, jih moramo »prevesti« (transformirati, preinterpretirati) v muzeološki scenarij¹⁹ razstave in nato v izrazni jezik muzejske razstave. V nasprotnem primeru, ob nepoznavanju zakonitosti medija, škodimo tako znanosti kot muzejstvu.

Muzejska razstava ni le dobesedno vizualizirana raziskava,²⁰ zato so naloge etnološke muzeologije v muzejih povezane z načini prevajanja znanstvenih informacij v muzeološki in muzeografski jezik, pri čemer se moramo zavedati, da dobra raziskava še ni zagotovilo za dobro razstavo, in celo nasprotno, da slaba raziskava še ne napoveduje slabe razstave. Kljub temu si moramo v etnološki muzeologiji prizadevati, da bo vsaka razstava zasnovana na znanstvenoraziskovalnem delu, hkrati pa povezana z umetnostjo, sodobnim oblikovanjem in tehnologijo.

Pri t. i. kritikah muzejskih razstav opažam, da v glavnem poročajo o vsebini raziskav, manj pa je v njih razviden premislek o kakovosti prenosa raziskovalnih spoznanj v jezik muzejske razstave, torej o mediju. Zato se postavlja temeljno vprašanje: Kaj naj vrednotimo na muzejski razstavi? Predmet sam po sebi zagotovo ne! Nemara razkošne in drage vitrine, najsodobnejšo tehnologijo, ceno projekta, blišč otvoritvenega spektakla,²¹ število slavnostnih govornikov in gostov? Gotovo ne! Tudi število obiskovalcev kot kvantitativni kriterij pri

¹⁸ Razstava se od raziskave razlikuje tudi po tem, da ob razumski izkušnji vpeljuje tudi čutno.

¹⁹ Še danes si lahko ogledujemo muzeje, katerih postavitve so le nekakšne povečave knjižnih besedil in fotografij. Kilometri besedil, označeni celo z istimi številkami strani kakor v knjigah, utrujajo muzejske obiskovalce in degradirajo moč muzejskega medija. Takšne postavitve v evropskih muzejih morajo čim prej postati le zanimivo in poučno poglavje v zgodovini muzealstva in muzeologije.

²⁰ Najboljše muzeološke scenarije v slovenskem muzealstvu so izdelali prav kustosi etnologi; med njimi moram v prvi vrsti omeniti Jožeta Hudalesa iz Muzeja Velenje, ki je s svojimi sodelavci pripravil do zdaj najbolj premišljene muzeološke scenarije, nastale pri urejanju Muzeja premogovništva [Hudales 1998a; 1998c]; med njimi sta izdelana dva podrobna scenarija: za vsa strokovna in vezna besedila [Hudales 1998b], scenarij zvokov in posnetkov [Hudales 1999]. Podobnim prizadevanjem lahko sledimo kolegom v Slovenskem etnografskem muzeju, ki bodo na osnovi muzeološkega scenarija razstave izpeljali projekt celostnega SEM [Smerdel 1996].

²¹ V slovenski muzejski praksi se dogaja, da je vrhunec razstave že sama slovesnost ob odprtju. Tako je strategija funkcioniranja razstave zožena na trenutek, ko si je ponavadi zaradi velikega števila obiskovalcev razstavo nemogoče ogledati. Pomen razstave se zoži na blišč kulturnega večera kot socialnega in političnega dogodka. Spektakel ob odprtju je zagotovo izredno pomemben del biografije vsake razstave, nikakor pa ne sme biti edini. Žal se nemalokrat dogaja, da je razstava že dan po odprtju prepuščena vegetiranju in pasivnemu oglaševanju. Zanimivo bi bilo primerjati število porabljenega denarja za hrano in pijačo na slovesnosti ob odprtju z vsoto denarja, porabljenega za izobraževalne in kulturne programe ter animacije v času razstave. Pri vrednotenju sleherne muzejske razstave kot muzeološkega projekta je evalvacija slovesnosti ob odprtju (slavnostni (na)govori, program, splošna atmosfera...) nadvse pomembna za celostno kritiko muzejske razstave.

evalvaciji muzejskih razstav ostaja s stališča vrednotenja vprašljiv, saj ni samo po sebi umevno, kakor meni Šola, da kakovost razstave raste vzporedno z rastjo števila obiskovalcev [Šola 1993: 22].

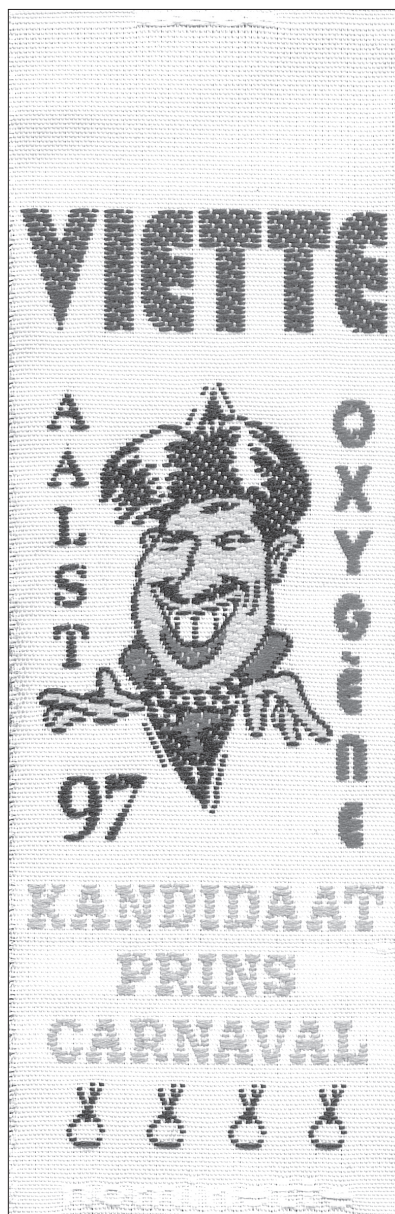
Zbiranje kot ena izmed najmanj raziskanih in najbolj univerzalnih dejavnosti človeštva, podobno kot maskiranje, sodi med temeljne kategorije etnološke muzeologije in muzealstva. Govori o soodvisnosti predmetov in ljudi in o njihovem odnosu do preteklosti. Zavedati se moramo, da tako kot raziskava ne govori le o predmetu preučevanja, temveč tudi o raziskovalcu, tako tudi (muzejski) predmet ne govori le o sebi, temveč tudi o izdelovalcu in uporabnikih,²² kakor tudi o zbiralcih in ustanovah, ki so ga muzeologizirali, ki ga varujejo in predstavljajo.

ZBIRALCI

Maske so kot predmet zbiranja relativno sodoben fenomen [Teuten 1990: 6] in se po mnenju nekaterih poznavalcev močno razlikujejo npr. od zbiranja igrač ali kamer. Timothy Teuten je opozoril, da ni trgovcev s starinami, ki bi se specializirali za maske, prav tako avkcijske hiše še ne prirejajo samostojnih dražb samo mask (in maskiranja). Na dražbah prevladujejo maske kot izdelek primitivne umetnosti ljudstev Afrike, Amerike, Pacifika, Indonezije in delov Azije [Teuten 1990: 84].

Ustanavljanje zbirk ali muzejev o maskah in karnevalih se praviloma začne pri zbiralcih. Prav njim gre zahvala, da so se številna pričevanja o kulturi mask in maskiranja ohranila vse do danes. Iz mogočne

²² Dragocenost pričevanja predmetov preteklih dob je jedrnato označil Branko Rudolf: *Vsi ti predmeti nam govorijo, treba jim je »prisluhniti«, jih opazovati tako dolgo, da »povedo« svojo povest, namreč, da spregovorijo o roki, ki jih je držala, o glavi, ki je mislila ob njih pogumne, preplašene, ponosne, neusmiljene, zaničljive ali še drugačne misli.* [Rudolf 1955: 10–11]



Slika 1: V številnih evropskih karnevalskih mestih potekajo »volitve« za prestižno vlogo princa karnevala. V času karnevalske kampanije uporabljajo našitke s karikaturno podobo, ki so postali priljubljena zbirateljska strast številnih zasebnih zbiralcev karnevalskih tradicij. Našitek za princa karnevala, Aalst v Belgiji, 1996.

zgodovine muzealstva in muzeologije se lahko poučimo, da je lahko vsaka, na videz še tako krhka zbirka potencialni zametek »velikega« muzeja. Nemara bo tako tudi z obsežno zbirko »karnevalista« Williema Heremanna, zasebnega zbiralca iz karnevalskega mesta Aalst v Belgiji. Njegovo raznovrstno zbirko posebej omenjam zato, ker nas s številnimi drobnimi pričevanji vpeljuje v evropsko kulturo mask in maskiranja, pa tudi zato, ker nam njegova zbirka ponazarja tematska področja zbirateljstva na področju karnevalske industrije in kulture.²³ V primerjavi z raziskovalci ali muzealci namenjajo zasebni zbiralci prednostno pozornost ustvarjanju zbirke, manj pa celostnemu raziskovanju in predstavitvam.

MUZEJI

V evropskih muzejih je kultura mask in maskiranja predstavljena zelo pomanjkljivo in neprimerno, saj so tradicionalne in sodobne karnevalske maske večinoma razstavljene podobno kot umetniške skulpture – s poudarjeno estetsko noto. V takšnih postavitvah ne odsevajo lastne enkratnosti, pa tudi drugače o kulturah maskiranja iz muzejskih postavitvev zvemo bore malo. Maske zbirajo, hranijo in razstavljajo v številnih evropskih zbirkah, zlasti v etnografskih in v narodnih, pokrajinskih in krajevnih muzejih:²⁴ na Hrvaškem



Slika 2: Evropski kozuharji v majhnem, a odlično koncipiranem Mediteranskem muzeju mask v Mamoiadi na Sardiniji, 2004 (foto: A. Gačnik).

²³ Zbira izključno gradivo, povezano s karnevalsko kulturo. Tradicionalna pustna kultura ga kot zbiratelja ne zanima.

(etnografski muzeji v Zagrebu, Pazinu, Varaždinu, Gradski muzej v Čakovcu, Povjestni i pomorski muzej na Reki), v Srbiji (Etnografski muzej v Beogradu, Muzej Vojvodine v Novem Sadu, Narodni muzej v Vršču in Zrenjaninu, Muzej v Leskovcu), v Makedoniji (Muzej Makedonije), v Avstriji (etnografski muzeji na Dunaju, Špitalu in Gradcu, Deželni muzej v Celovcu, Muzej Krampus v Svečah), etnografski muzeji v Budimpešti na Madžarskem, v Pragi in Brnu na Češkem, Narodni muzej v Martinu na Slovaškem, etnografski muzej v Krakovu na Poljskem in v Sofiji v Bolgariji, etnografski muzeji v Berlinu, Dresdenu in Rotteweillu v Nemčiji, Etnografski muzej v švicarskem Baslu, Muzej ATP in Muzej človeka v Parizu v Franciji, v Belgiji Mednarodni muzej mask in karnevalov v Binchu in Muzej v Malmedyju, Etnografski muzej Nuoro in Muzej sredozemskih mask na Sardiniji in drugi. Ob njih bi lahko navedli še številne muzeje neevropskih kultur v Evropi.

ZNAČILNOSTI NEKATERIH MUZEOLOŠKIH PRINCIPOV IN KONCEPTOV IN MUZEJSKE PREDSTAVITVE MASK V EVROPSKIH MUZEJIH²⁵

MUZEJ ATP V PARIZU (FRANCIJA)

V slovitom Muzeju ATP (*Musée des arts et traditions populaires*) v Parizu²⁶ nič manj slovitega muzeologa G. H. Rivièra so zanimive zlasti tiste muzejske predstavitve, ki so urejene kot odprti ali študijski depoji, kjer so predmeti razvrščeni tipološko, kronološko, skratka, sistematično brez nepotrebnega kontekstualiziranja in z razmeroma obsežnimi besedilnimi informacijami. K predmetom oz. k zbirkam naravnana postavitve nas nago-varja na preprost in primerjalni način, pri čemer deluje črna barva prostorov skrivnostno, svetlobni snopi pa ustvarjajo zelene kontraste, preglednost in nekoliko skrivnostnosti.

NARODNI MUZEJ V MARTINU (SLOVAŠKA)

Muzejska predstavitve mask v Narodnem muzeju v Martinu je iz 80. let 20. stoletja. V postavitvi so sledi teoretskih vplivov mednarodno uveljavljene češke muzeološke šole iz Brna. Predstavitve gradiva so zelo nazorne, s številnimi rekonstrukcijami, maketami, foto-

²⁴ Četudi maske niso pogosta tarča tatov, tako kakor npr. srebro ali dragulji, pa so tudi že bile ukradene iz muzejev, zasebnih zbirk in avkijskih hiš [Teuten 1990: 92].

²⁵ Omenjeni so le nekateri med njimi, da bi lahko predstavil različne muzejske in muzeološke koncepte.

²⁶ Leta 1970 ga je zasnoval poznan francoski muzeolog G. H. Rivièr. Bil je postavljen kot muzej oz. model razstave, ki pripoveduje razburljive zgodbe, ima celo vrsto delavnic, za strokovnjake in za laike, od vseh pa zahteva ustvarjalno udeležbo. Na teh izhodiščih je temeljila francoska muzeološka šola. Če je bil v 70. letih 20. stoletja Muzej ATP prava revolucija v etnološki muzeologiji, je danes Rivièrov koncept zanimiv predvsem le še kot načelo in način premišljanja o poslanstvu sodobnega muzeja.

grafskimi povečavami, diaramami, zvoki, barvami ipd. Za postavitev iz tistega časa so značilne obsežnejše besedilne informacije na steklenih pregradah in vitrinah, ki opozarjajo na najpomembnejše misli ali navedke o razstavljenem gradivu. Sodobne muzejske predstavitve si je težko predstavljati, tudi v primeru Narodnega muzeja v Martinu, brez uporabe različnih lutk – muzealiziranih manekenov oz. mask v realistični ali stilizirani podobi. V muzejskih rekonstrukcijah zgodovine jih uporabljajo že več kot stoletje.

MUZEJ GRŠKE LJUDSKE UMETNOSTI V ATENAH (GRČIJA)



Slika 3: Lik starca (geros), Muzej grške ljudske umetnosti, Atene, 1993 (foto: A. Gačnik).

Zanimiv je odmik od muzejskega realizma pri razstavljanju mask v Muzeju grške ljudske umetnosti v Atenah (Grčija), kjer mestoma uporabljajo zanimive stilizirane kontekstualne in scenografske predstavitve najznačilnejših tradicionalnih grških mask, z masko *gerosa* – lika starca v ospredju. Komunikativnost razstavljenega gradiva je dosežena muzeografsko preprosto, vendar učinkovito: z zamisljivo, barvo in z nepreobsežnim obsegom besedilnih informacij.

GRAD EBENAU (AVSTRIJA)

Zanimiva in neklasična prostorska predstavitev gradiva na razstavi »Med miti in maskami«²⁷ na (zasebnem) gradu Ebenau (24. 9. 1998) priča, da poslanstvo muzejev ni le v tem, da rekonstruirajo realnost, temveč v tem, da ustvarjajo in komunicirajo novo – muzealizirano realnost. Ustvarjalci razstave niso vztrajali pri muzeografskem realizmu, temveč v iskanju novih, preprostih in »cenenih« stiliziranih rešitev.



Slika 4: Kurent, grad Ebenau v Avstriji, 1998 (foto: A. Gačnik).

²⁷ Maske kurentov so iz zbirke Pokrajinskega muzeja Ptuj.



Slika 5: Neevropski leseni maski nagovarjata obiskovalce kot vrhunski umetniški skulpturi, Afriški muzej, Bruselj, 1997 (foto: A. Gačnik).



Slika 6: Ambientalno očiščen prikaz lokalne šemske skupine iz karnevala v Malmedyju, Muzej karnevala v Malmedyju v Belgiji, 1996 (foto: A. Gačnik).



Slika 7: Muzeografsko realistična predstavitev prihoda sv. Miklavža, Krampus muzej, Sveče v Avstriji, 1998 (foto: A. Gačnik).



AFRIŠKI MUZEJ V BRUSLJU (BELGIJA)

Pri predstavitvah mask neevropskih kultur v evropskih muzejih se skoraj praviloma dogaja, da je obredna funkcija mask skrčena na estetsko in morfološko raven. Razstavljene so predvsem le naglavne oz. obrazne maske brez vizualnih ponazoritev funkcije, brez vsakršne prostorske in časovne kontekstualizacije. Razstavljene so kot umetniške skulpture in ne kot obredni predmeti, kar seveda ustvarja napačno podobo o funkciji in pomenu mask pri različnih ljudstvih sveta.

MUZEJ MASK IN KARNEVALOV V MALMEDYJU (BELGIJA)

Muzej v Malmedyju je edinstven tudi po tem, da v njem niso razstavljene le figure mask, temveč tudi »drobno karnevalsko gradivo« (podstavki za pivo, medalje, našitki, miniaturni spominki, dekorativni predmeti idr.), ki sooblikuje vsak evropski karneval. S takšnimi detajli, barvami prostorov in s svetlobo je ustvarjen občutek živosti in celovitosti muzealiziranega karnevalskega občutja. Maskirne figure niso postavljene galerijsko, temveč kontekstualno, s čimer se poveča informacijska moč razstavljenega gradiva. Muzeografsko zanimive, v obliki miniaturnih diaram, so razstavljene pomanjšane maskote krajevnih karnevalskih junakov, kar učinkuje podobno kot popularen koncept minimundusov.

MUZEJ KRAMPUS V SVEČAH (AVSTRIJA)

Med muzeji in muzejskim predstavitvami kulture mask in maskiranja ima posebno mesto Muzej Krampus v Svečah/Suetschach, ki navdušuje z nekaterimi muzeološkimi koncepti in muzeografskimi rešitvami, med katerimi je lahko posebnega poudarka deležna realistična muzejsko scenografska predstavitev prihoda sv. Miklavža k hiši.

Muzej Krampus je odličen specializiran muzej o lokalni

Slika 8: »Odpri depo« v Krampus muzeju, Sveče v Avstriji, 1998 (foto: A. Gačnik).

kulturi maskiranja.²⁸ Deset mesecev v letu deluje kot muzej, preostala dva sta na voljo za pripravo in druženje skupinam, ki si vsako leto znova nadenejo krampusovo opravo. Takrat postane muzej središče društvenega in družabnega življenja v vasi. Posebnost tega muzejskega koncepta je »odprti depo« naglavnih mask, ki ga njihovi nosilci v času miklavževanja popolnoma izpraznijo. Maska ima funkcijo muzealije in obrednega predmeta hkrati!²⁹

V muzeju so ob razstavnih prostorih s scenografskimi, dokumentarnimi in »depojskimi« postavitvami še delavnica za popravilo mask, soba za družabna srečanja, priročna in dobro opremljena kuhinja in prostor s televizijo. Osrednje mesto v prostoru z razstavljenimi krampusovimi maskami ima oltarno kompozicijo, ki jo zaokroža razkošna krampusova maska, pod katero je pogrnjena miza s knjigo vtisov. Ob njej obiskovalci puščajo na desetine »majhnih« krampusov, ki na tem »oltarju« delujejo kot votivi.

Muzej Krampus, prvi tovrstni muzej v Avstriji, je na ogled obiskovalcem od leta 1994. V muzeološkem pogledu bi ga lahko označili različno: dinamičen muzej lokalne skupnosti, za »topel muzej« bi ga označil Kenneth Hudson, kot kibernetični muzej pa Tomislav Šola. Podobno zasnovano oz. muzeološko filozofijo muzeja bi kazalo posnemati in nadgrajevati v Markovcih ali v okoliških vaseh v specializiranih tematskih in interdisciplinarno zasnovanih muzejih, npr. Muzej kurenta, Muzej haloških oračev, muzej »Fašenk« v Cirkulanah ipd.

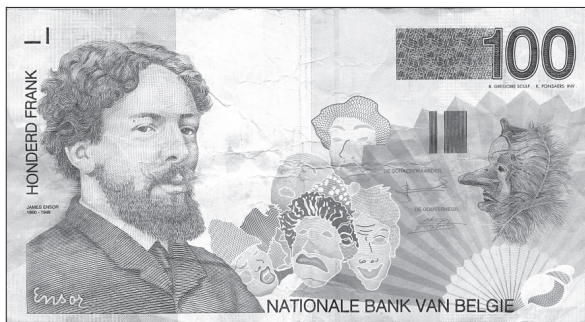
MUZEJ JAMESA ENSORJA V OOSTENDEJU (BELGIJA)

Med muzeji in razstavami mask želim posebej predstaviti svojevrsten »spominski muzej« belgijskega slikarja, simbolista Jamesa Ensorja (1860–1949). V njegovem ustvarjalnem opusu je posebej opaznih več slik z različnimi motivi; na njih so glavni protagonisti obdani s pošastnimi, mračnimi in grotesknimi maskami, okostji, spakami, fantomi in pošastmi. Umetnik v serijah »mask« in »lobanj« preskuša metaforo vsakdanjosti v družbi, ki ji vladata laž in duhovna smrt [Sproccati 1996: 149]. Slike z motivi bizarnih, fantastičnih in grotesknih mask sodijo med najpomembnejše Ensorjeve dosežke in odsevajo socialno kritiko, ki je umetnika vedno znova zaposlovala vse od leta 1883, ko je naslikal prvo sliko z maskami.³⁰

²⁸ Je zagotovo eden izmed najboljših, če ne najboljši te vrste, kar sem jih do zdaj obiskal.

²⁹ Podobna načela veljajo tudi v nekaterih manjših etnoloških oz. etnografskih muzejih v Afriki.

³⁰ Med Ensorjevimi umetninami z motivom maske moramo v prvi vrsti omeniti njegovo kontroverzno sliko Kristusov vhod v Bruselj (1888), veličastno po velikosti in po duhu. 28-letni Ensor je ustvaril izjemno delo, osvobojeno fantazije, umetnino surrealističnih fantazem in ekspresionističnih občutij. V množici ljudi so maskirane figure, ki delujejo kot resnične, nemaskirane pa tako, kakor da bi si nadele varljiv in potuhnjen obraz. Krščanska procesija se sprevrže v karnevalski sprevod kot izraz ogorčene in kritične obsodbe družbe, ki odseva Ensorjev kritični in vizionarski pogled na svet. Podobno lahko ugotovimo za umetnikovo sliko Okostji se borita za truplo obešenca (1891) in za slike Smrt in maske (1897), Ogorčene maske (1883), Čudne maske (1892), Maske (Intrige, 1890), Presenečena maska Wonze (1889) idr. Iz njegove umetnosti vejeta absurd in kritična distanca do družbenih procesov, kar je navsezadnje tudi sestavina vseh nekdanjih in sodobnih karnevalov, ki so



Slika 9: Avtoportret Jamesa Ensorja z maskami na bankovcu za 100 BEF.

Spominska hiša – Muzej Jamesa Ensorja³¹ v belgijskem obmorskem mestu Oostende³² predstavlja svojevrstno in izjemno muzealizacijo Ensorjeve umetnosti. Hišo je leta 1917 umetnik podedoval od svojega strica Leopolda Haeghemana, v njej pa je živel vse do smrti leta 1949. Pred tem je bila v hiši trgovina z različnimi spominki in kuriozitetami. Hiša ni popolna kopija oziroma rekonstrukcija umetnikovega doma, saj so številna likovna dela in drugi predmeti romali v različne galerije po vsem svetu. Nadomestile so jih rekonstrukcije, fotografije in raznovrstno drobno gradivo, ki nam obuja spomin na ekstravagantno atmosfero sveta, ki je zaznamovala življenje in delo Jamesa Ensorja.

V pritličnih prostorih hiše je bila trgovina Ensorjeve tete, ki je prodajala kičaste spominke, školjke, risane razglednice in maske. Očarljiva podoba te zanimive trgovine je ohranjena vse do danes. Dogajanje v njej je močno vplivalo na Ensorja, ki je trgovino sicer zaprl. Interier je ohranjen v nespremenjeni podobi, vključno s številnimi okrasnimi predmeti in avtentičnimi, zlasti antropomorfnimi, groteskno-satiričnimi, fantazijskimi obraznimi maskami,³³ ki so bile naprodaj v trgovini.

Prostor je postal nekakšen vir navdiha za umetnikovo ustvarjalnost; podobe mask iz trgovine so postale glavni akterji in osrednji nosilci pripovedi na slikarskih platnih iz Ensorjevega zadnjega ustvarjalnega obdobja.³⁴

se v Belgiji ohranili vse do danes. In končno, James Ensor, obdan s številnimi groteskno nasmihajočimi se obraznimi maskami, je upodobljen na nekaterih slikah, med drugimi tudi na sliki Avtoportret z maskami (1899). Podoben motiv je tudi na belgijskem bankovcu za 100 BEF.

³¹ Vlaanderenstraat 27. Restavrirana hiša je na večletno pobudo društva Prijateljev Jamesa Ensorja preurejena v muzej od leta 1974.

³² V množici najrazličnejših šablonsko-duhamorno urejenih spominskih hiš, galerij in muzejev je prav Ensorjev muzej vzorčen prototip in model, kako lahko na holističen, interdisciplinaren in muzeološko svojevrsten način zaščitimo spomin na umetnika in njegovo umetnost. Model gradi na etnološko muzeološkem principu, ki odnosa do umetnosti ne postavlja samo prek umetnine, temveč tudi vsakdanjega in prazničnega načina življenja in mišljenja umetnika. Prednost takšnega načela je v tem, da branje umetnosti olajša, jo oplemeniti in približa najširšemu krogu ljudi. Ne gradi na posvečeni vzvišenosti, temveč na prikupnosti in dojemljivosti. Tako se lahko obiskovalec približa umetnikovega svetu, njegovi vzvišenosti in majhnosti hkrati. Ko zazna njegovo radost in bolečino, tudi laže dojema njegovo umetnost.

³³ Na karnevalske maske *Les Blancs Mausers*, ki nastopajo na karnevalu Stavelot v Belgiji, spominja antropomorfná maska moškega z dolgim nosom, ki simbolizira moškost in plodnost.

³⁴ Podatki iz Ensorjevega muzeja kažejo, da so ga maske navdihovale že prej.



Slika 10: Pritlični prostori Muzeja Jamesa Ensorja: fotografija umetnika z grotesknimi maskami, Oostende v Belgiji, 1996 (foto: A. Gačnik).



Slika 11: Posmrtna maska Jamesa Ensorja v Muzeju Jamesa Ensorja, Oostende v Belgiji, 1996 (foto: A. Gačnik).

Na popotovanju po ozki in večnadstropni hiši nas v naslednjih prostorih spremljajo fotografije, posterji in slike, ki pričajo o Ensorjevem življenju in njegovem umetniškem ustvarjanju. Ob omenjeni trgovini, v kateri je danes tudi sprejemnica za obiskovalce, je treba prav posebej omeniti dnevni prostor v modri sobi, ki je bil hkrati tudi umetnikov atelje. Na steni visi Ensorjeva svetovno znana, velika monumentalna kopija slike Kristusov vhod v Bruselj, pod katero sta na obeh straneh pianina postavljeni postelji. Na prvi leži groteskna figura v človeški velikosti s človeško-ptičjo masko na obrazu. Na drugi strani pianina je razkošna dnevna postelja, kjer se sedala izpeljejo v groteskne Ensorjeve maske. Na njej »počiva« meščanski ženski kostum s sarka-



Slika 12: Rekonstrukcija prodajne trgovine z maskami v pritličnih prostorih muzeja, Oostende v Belgiji, 1996 (foto: A. Gačnik).

stičnim naličjem stare gospe. Za mizo v isti sobi sedi v dragocenem kostumu, skrit pod ironično obrazno masko, nekakšen fantom v ženski podobi. Izza omare zijata moški prikazni porogljivega pogleda. Na stenah je še nekaj posmehljivih obraznih mask, ki kot arhitekturni elementi zaokrožajo groteskno ozračje, nadvse podobno tistemu, ki seva z Ensorjevih slik. Meja med fantomi s slikarskih platen in tistimi v prostoru se zabriše. Vsakršen »znanstveni« poseg z dodatnimi razlagalnimi besedili bi obremenil občutek celostnega zaznavanja umetnika, njegove umetnosti in njegovega načina življenja. V številnih evropskih muzejih in galerijah uporabljajo v te namene sodobne avdio sisteme (gibanje obiskovalcev s slušalkami).

Na stenah »spominske hiše« ne visijo originalne Ensorjeve umetnine, temveč odlične reprodukcije, ki v takšnih primerih popolnoma ustrezajo namenu. S kopijami kot varnostnimi nadomestki za izvirnike so varuhi Ensorjeve zapuščine lahko »privoščili« obiskovalcem neposredno komunikacijo z muzealijami (brez posebnih pregrad, vrvi, vitrin ali elektronskih senzorjev), s čimer so prispevali k celovitejšemu občutenju in spoznavanju njegove groteskne umetnosti.

Muzej Jamesa Ensorja je sodoben spominski muzej, svojevrsten muzeološki projekt z elementi predstavitve »in situ«, rekonstrukcij in adaptacij, kjer razstavljeni predmeti prevzemajo vlogo oblikovalca ekspresivnega razpoloženja in informacij in s tem umetnikovega sveta, prežetega z maskami in fantastičnimi bitji.

MEDNARODNI MUZEJ MASK IN KARNEVALOV V BINCHU (BELGIJA)

Najpomembnejši evropski muzej o kulturi mask in maskiranja je Mednarodni muzej mask in karnevalov (MICM) v belgijskem mestu Binche. Njihova stalna razstava predstavlja maskirne kulture z vsega sveta, tako tradicionalne kot sodobne in karnevalske. Njihovi prijemi v predstavah mask na občasnih razstavah³⁵ odsevajo muzeografski tradicionalizem, usmerjen k lepoti predmeta – maske. Takšen ukrep v muzeologiji označujemo kot na predmete usmerjene razstave. V zadnjih letih lahko tudi v tem muzeju opazimo pomembne premike v prid celovitejšega razstavljanja mask: te so postavljene v scenografsko zaokrožene ambiente, podobne gledališkim scenografijam.³⁶ Med njimi je bila še zlasti

³⁵ Prvo občasno razstavo v MICM so naslovlili *Le masque et le carnaval dans le monde* (Maska in karneval v svetu; 1. 8.–14. 9. 1970). Od takrat pa do konca leta 1996 so pripravili 39 občasnih razstav o različnih delih sveta (Severna in Južna Amerika, Azija, Afrika, Evropa).

³⁶ Pri analizi muzeoloških scenarijev in samih postavitvev občasnih razstav sem uporabil razpoložljivo vizualno dokumentacijo, pretežno diapozitive in fotografije naslednjih občasnih razstav v zadnjih petnajstih letih:

Dimanche-Gras (1982)

Inuit Amaulik – Art esquimau (25. 1.–15. 3. 1985)

Le Peuple du Cédre. Art des Indiens de la côte Ouest du Canada (25. 1.–15. 3. 1985)

Masques d'Océanie. Voyage autour du Masque (1. 5.–31. 10. 1985)

Masques et Théâtres d'Asie (1. 5.–2. 11. 1986)

Fêtes et Traditions masquées d'Autriche (23. 9.–13. 12. 1987)



Slika 13: Predkolumbijska glinena maska iz Ekvadorja (kultura Tolita: 200/300 p.n.š. – 700/800 n.š.) razstavljena kot umetniška skulptura v temnem in selekcionirano osvetljenem razstavnem prostoru, MICM, 1996 (foto: A. Gačnik).



Slika 14: Poskus rekonstrukcije prikaza uličnega utripa v času karnevala v Binchu, MICM, 1997 (foto: A. Gačnik).

opazna razstava *Le carnaval de Venise*. Raziskovalno akademski odnos pri razstavljanju mask je bil najopaznejši v pregledni razstavi *Planet mask*.³⁷ Uvodni del razstave *Planet mask* je bil izrazito »akademski«. Maske so nagovarjale obiskovalce izključno s svojo lastno izpovednostjo, zlasti morfološko in estetsko, brez dodanih besedilnih ali slikovnih informacij. V temnem prostoru s temnimi vitrinami je bila izrazna moč gradiva poudarjena s svetlobo.

Nekatere stalne postavitve mask so aranžersko postavljene v minimalno scenografijo. Nekoliko drugače je le pri predstavitvi slovitega karnevala v Binchu, kjer so skušali pričarati karnevalsko ozračje z mestnih ulic in trgov z rekonstruiranim dogajanjem v obliki diarame.

K figuram naravnana muzejska postavitve nas informira predvsem o splošnem videzu maske. V nekaterih primerih, kot npr. pri bogatem naglavnem okrasju *tuxera* (Avstrija), uporabijo tudi ogledala, da dobi obiskovalec še dodatne informacije o bogato okrašeni

Les carnivals de la Combe Froide. Vallée d'Aoste (22. 4.–6. 11. 1989)

Images de l'Inde. Arts et traditions populaires (1989)

Sur les traces de Carnaval. Fêtes d'hiver et Mascarades d'Europe (1. 4.–15. 11. 1990)

Masques et parures d'Afrique Noire (28. 4.–29. 10. 1990)

Le carnaval de Venise. Tradition et modernité (10. 10. 1993–26. 6. 1994)

Mascarades et traditions. Noël dans la campagne polonaise (17. 9. 1994–27. 2. 1995)

Carnaval / Aalborg (20. 1.–8. 4. 1996)

Sur les traces des Indiens d'Amazonie (2. 10.–2. 12. 1996)

Planète des masques (18. 4. 1996–1998)

Fascinants carnivals brésiliens (5. 9. 1996–1998)

³⁷ Ustvarjalci razstave so vzpostavili do maske predvsem akademski in estetski odnos, očiščen dodatnih informacij, detajlov in emocij. Takšen ukrep je povsem legitimen in zanimiv, le da s kulturo mask in maskiranja nima veliko stičišč.



Slika 15: Ozrcaljena maska (*tuxera* iz Avstrije) kot učinkovita metoda celostnega razstavljanja muzealij, MICM, 1996 (foto: A. Gačnik).



Slika 16: K predmetom in k maskirni figuri norca (*norro*, 18. st.), iz karnevala v Willingenu, usmerjen način predstavljanja tradicionalnega pustnega izročila Nemčije v MICM, 1996 (foto: A. Gačnik).

hrbni strani maskirne figure. Takšno razstavljanje gradiva lahko vidimo v številnih evropskih muzejih.

Tudi v primeru tega muzeja lahko znova poudarimo prevečkrat spregledano dejstvo, da dober muzej ni tisti, ki hrani dragoceno gradivo, ampak predvsem tisti, ki zna ustrezno poskrbeti za muzejske obiskovalce, njihovo ugodje in varnost. Eden odličnih kazalnikov, kako muzealci razmišljajo o svojih obiskovalcih, je število klopi in stolov za počitek – ne le v muzejskih recepcijah, temveč v vseh razstavnih prostorih. Sodobni muzej ima sodobno muzejsko trgovino, kavarno ali restavracijo. In tako je tudi v Mednarodnem muzeju mask in karnevalov v Binchu.

MUZEJ VELENJE (SLOVENIJA)

V velenjskem muzeju je razstavljena Fojtova zbirka afriških mask, ki je bila leta 1998 temeljito muzeološko preurejena. Afriške maske v zbirki niso več prikazane kot izolirani eksotični predmeti, temveč so postavljene v nekonvencionalno instalacijo, ki na obiskovalca deluje predvsem skrivnostno. Ta občutja se je posrečilo snovalcem razstave pričarati z muzeološko dramaturgijo, z uporabo sodobne tehnologije (zvok, svetloba, barve) in medsebojno komunikativnostjo predmetov.

V primerjavi s predstavitvami afriških mask v Evropi je razstava v velenjskem muzeju veliko bolj čutna in muzeografsko osmišljena. Kaže na poznavanje prizadevanj v sodobni etnološki muzeologiji, ki se pri muzejskih postavitvah odmikajo od galerijskega načina



Slika 17: Figuralni, nekontekstualni način predstavljanja muzejskega gradiva (krampusa in v ozadju perchte iz Avstrije), MICM, 1996 (foto: A. Gačnik).

predstavitve gradiva, se odmikajo od razstav, usmerjenih k predmetom, k prostorskim scenografskim in ambientalnim postavitvam.

Razstavljanje mask po vzoru umetniških instalacij je lahko tako z vidika konteksta kot z vidika individualnih zgodb o muzejskih predmetih sporno, saj ustvarja popolnoma izmišljeno komunikacijsko sporočilo o kulturi neevropskih mask in maskiranja. Maske in s tem maskiranje osiromašimo za njihovo temeljno bistvo, ki se v takšnih primerih skrči le na umetniško ekspresivnost in estetiko.

EPILOG

Maska kot etnološki, muzeološki, muzejski... predmet je za znanstvenika raziskovalni vir, za muzeologa pa tudi informacija, ki priča o odnosu katere od znanstvenih disciplin v muzeju do maske kot muzealije. Ob ogledih zbirk in muzejev (z maskami) lahko razberemo metodologije temeljnih znanstvenih disciplin, njihov odnos do predmetov in do razumevanja muzeja kot ustanove.

Če bi skušali izmeriti moč določenega fenomena na področju tradicij in kultur samo z muzejskimi postavitvami, bi nas v primeru mask in maskiranja pričakali klavrni rezultati in popačena podoba. Ustvarili bi si vtis, da so maske v zgodovini človeštva neki marginaliziran predmet, predvsem lep, kljub temu pa popolnoma nepomemben in kot tak zanimiv le za redke »čudake« in raziskovalce. Krivdo za takšne predstavitve mask v muzejih lahko iščemo v raziskovalnih metodah različnih znanstvenih disciplin, v pomanjkljivi muzeološki izobrazbi muzealcev, v muzejskih zbiralnih in razstavnih strategijah.

Iz zgodovine maskiranja se lahko poučimo, da estetska funkcija mask ni bila nezanemarljiva, ni pa bila prevladujoča, na kar je opozoril že Niko Kuret: kakor vsaka stvaritev ljudske umetnosti tudi maska nikakor ni sama sebi namen, podrejena je določeni funkciji, zato njena estetska razsežnost ni primarna niti za ustvarjalca niti za nosilca [Kuret 1973: 113]. Danes je nedvomno že precej drugače, saj obrednost zamenjujejo zabava, grotesknost, lepota itn. Lahko bi rekli, da smo priče vedno večji estetizaciji tradicionalne evropske kulture maskiranja. Estetsko naravnane muzejske razstave mask takšno prakso samo še potrjujejo.

Pri razstavljanju mask v evropskih muzejih tako opazamo, da se t. i. muzeografski akademizem in muzejski elitizem kažeta v poudarjanju estetiziranega odnosa pri razstavljanju gradiva, kjer se informacijski potencial predmetov osredotoča predvsem na estetsko raven,

ko torej maske nagovarjajo obiskovalce predvsem s svojo zunanostjo. Takšne postavitve so podobne razstavam umetniških del, zlasti skulptur. Čeprav pri umetnostnih razstavah pričakujemo prevlado estetskih informacij nad drugimi, pa Kenneth Hudson meni, da je napočil čas, ko bi se morale umetniške galerije preoblikovati v umetniške muzeje.³⁸

Galerijski način razstavljanja³⁹ mask zamegljuje njihovo večpomenskost, saj je v ospredju estetika maske kot vodilni in prevladujoči kriterij. Prav zaradi disciplinarnega prisvajanja opredmetenega sveta so številni muzejski predmeti v muzejih poznani samo kot lepi predmeti, ki so zgubili vse sledove stvarnega, sebi lastnega pomena, ki so ga nekoč imeli v skladu s svojo vlogo, namenom in ambicijo, ki jih je ustvarila [Mensch 1995: 15].

Estetski kriterij prevladuje nad drugimi funkcijami maske, jih postavlja v drugoten, nemara celo v marginalen položaj, s čimer se ustvarja močno okrnjena informacija o misterioznosti kulture mask in maskiranja. Nemara prav maska kot muzealija najizraziteje priča o absurdnosti takšnih načinov v razkazovanju narodopisnega gradiva. Claude Lévi-Strauss je napovedal možnost selitve, zlasti neevropskih zbirk, iz etnografskih muzejev v umetnostne [Wyatt 1994: 3]. Če bo tako, bomo lahko pričeli tudi selitvi vsega drugega gradiva, ki je v muzejih prikazano zgolj po estetski in morfološki podobi, pa naj gre za zbirke orodja, avtomobilov idr.

Pri estetsko poudarjenem načinu razstavljanja gradiva⁴⁰ obiskovalci razstav opazujejo svet predmetov skoz dva prevladujoča kriterija: lepo in grdo. Pri takšnih razstavah mask so izničeni vsi tisti simbolni in pomenski razločki, ki afriške maske ločijo od evropskih, karnevalski blišč Nice od tradicionalne podeželske maskirne kulture bolgarskih kukerjev iz Pernika itn.

Če imamo v muzeju maske različnih kultur (tako na nacionalni kot na mednarodni ravni), poskrbimo, da bo ta raznovrstnost razvidna tudi v muzejskih postavitvah. Naj nas maske različnih kultur nagovarjajo na različne načine, z različnimi možnimi doživetji. Univerzalni razstavni prijem med drugim vpliva na ustvarjanje monotone muzejske atmosfere, s čimer je še dodatno osiromašena barvitost lokalnih in drugih maskirnih kultur.

Temu se lahko ognemo s holističnim in interdisciplinarnim postopkom, lastnim etnološki muzeologiji, tako pri raziskovanju mask kakor pri komunikaciji informacij in spoznanj v obliki muzejskih razstav. Ob poznavanju metodologije etnološke muzeološke in muzejske razstave kot specifičnega medija pripravljajmo muzejske projekte različnih avtorskih poetik (kot v filmu, gledališču), hkrati pa ustvarjajmo razmere za preskok iz oblikovanja razstav k režiranju razstav.

Vsaka muzejska razstava je montaža, je interpretacija, je svojevrstna komunikacija, ki nam omogoča, da z maskami (predmeti) manipuliramo, s tem ustvarjamo in odkrivamo

³⁸ V umetnostnih muzejih bi bile bolj poudarjene na videz »sekundarne« informacije, npr. način življenja in razmišljanja umetnika, njegov čas in sodobniki...

³⁹ Galerijski način razstavljanja na način »umetnostne galerije«, ki je ena šestih metod razstavljanja v zgodovini evropskih in neevropskih muzejev, prepozna tudi Josef Kandert [1998: 420].

⁴⁰ Takšne usmeritve muzejev lahko označimo v našem delu Evrope kot dediščino 19. stoletja, kot dediščino kulturnozgodovinske miselnosti, ki je močno vplivala že na takratno kot tudi na sedanjo podobo zlasti tradicionalnih muzejev.

nove pomene in spoznanja. Pri celovitem, muzeološko gledališkem predstavljanju kulture mask in maskiranja moramo nameniti posebno pozornost zvoku (hrup, glasba) in barvi.⁴¹ Že z uporabo teh dveh elementov lahko soustvarimo drugačen melos razstave, celovitejšo informacijsko povednost muzealizirane atmosfere, ki bo približala kulturo mask in maskiranja muzejskim obiskovalcem.

Odločitve za akademsko in estetsko oblikovane zbirke in muzeje mask in maskiranja so legitimne in potrebne. Toda nikaar naj ne postanejo pravilo in vodilo pri snovanju novih muzejskih postavitev. Prej naj bodo izjema. Dejstvo namreč je, da tradicionalna evropska kultura mask in karnevalov ni akademski in estetski fenomen. S tem ustvarjamo med obiskovalci razstav napačno podobo o vlogi in pomenu mask v zgodovini svetovnih civilizacij. Estetiziranje se odlično dopolnjuje z idealiziranjem realnosti in s fetišizacijo muzejskih predmetov, ki se kaže v muzejski atmosferi, v kateri prevladujeta logiki racionalnosti in klinične objektivnosti.⁴² Čas je, da preidemo od etnoloških galerij mask do muzejev mask.

In kako je z receptom za »dobro« muzejsko razstavo? Podobno kot z receptom za »dober« film. Nemogoče ga je podati. Kljub temu pa kaže graditi prihodnost muzejev in zbirk mask in karnevalov na globalnih gibanjih za 21. stoletje, na metodologiji etnološke muzeologije pa tudi na splošnih evalvacijskih standardih EMYE [Hudson 1994: 10–11], ki veljajo za vse muzeje, neodvisno od vrste, velikosti in lokacije muzejev in tematskih specifik.

Med nekaterimi predispozicijami za »dobro« razstavo lahko omenimo vsaj nekatere: varnost obiskovalca, osebja, zgradbe, predmetov..., dobro vidnost in osvetljenost, lep videz in čistoča, emocionalna in racionalna spodbuda, pripovedovanje zgodb na preprost (ne banalen!) in senzibilen način, spodbujanje radovednosti in domišljije...⁴³

In kakšen naj bo sodobni muzej o maskah in maskiranju: topel in barvit, asociativen, razumljiv in dostopen, človeku prijazen. Naj ne utruja in ponižuje, temveč zbujata spomin in ustvarjalnost, prežeta z razsežnostjo preteklosti, s tradicionalnimi znanji in modrostmi.⁴⁴ Ponuja naj nam občutek povezanosti, vpetosti v zgodovino svetovnih civilizacij in nas napeljuje k razmišljanju o prihodnosti. V takšnih muzejih nam predmeti in zbirke povedo toliko, kolikor jih vprašamo!

VIRI IN LITERATURA

Baš, Angelos

1998 O etnografskem znanstvenem delu v muzejih. *Etnolog* 8, 59: 423–440.

⁴¹ Več o uporabi barve v muzejskih prezentacijah Gačnik 1991: 5–12.

⁴² Več o odnosih do muzejskih predmetov Šola 1985: 123–143.

⁴³ Iz predavanja F. Waidacherja na Mednarodni poletni šoli za muzeologijo, kurz «C», Brno 1995.

⁴⁴ V takšnih muzejih človek ni pasiven sprehajalec po časovni osi, ki nas vodi v zgodovino, ampak dejaven, saj v njih prevladuje koncept aktivnega sodelovanja z obiskovalci (t. i. *discovery room, activity area*) [Šola 1985: 182].

Brumen, Borut

1987 *Razvoj etnološkega muzealstva na Slovenskem – zgodovina in možnosti razvoja etnološkega oddelka Pokrajinskega muzeja v Murski Soboti* [diplomska naloga]. Ljubljana, PZE za etnologijo, FF, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani.

Éri, Istvan in Béla Vég (ur.)

1986 *Dictionarium Museologicum*. Budapest, Hungarian Esperanto Association.

Gačnik, Aleš

1991 Muzeologija in barve / Belo, ki te ljubim belo oziroma bela barvna tradicija v slovenskih muzejih. V: Božič, Bojan (ur.), *Gradivo s posvetovanja. Zborovanje Društva muzealcev Slovenije. 1991. Šmarješke toplice*. Ljubljana, Društvo muzealcev Slovenije: 5–12.

1995a Matija Murko – muzejski kritik in muzeolog. Med Narodopisno razstavo češkoslovanško v Pragi leta 1895 in »spominom« nanjo leta 1995. V: Muršič, Rajko in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ljubljana, Slovensko etnološko društvo (*Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva* 23): 67–75, 296–297.

1995b Muzejski oskarji. Prispevek k vzpostavitvi muzejske kritike in kritike muzejskih razstav na Slovenskem. V: Čepič, Taja idr. (ur.), *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva, Idrija, 11. do 13. oktobra 1995*. Ljubljana, Slovensko muzejsko društvo; Celje, Muzej novejšje zgodovine Celje: 16–25.

1997 Med virtualno mrtvimi in kibernetičnimi muzeji. Med nacionalnim in evropskim poročilom o kulturni politiki Slovenije ter globalnimi megatrendi na prelomu tisočletja. V: Počivavšek, Marija (ur.), *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva, Murska Sobota, 8.–10. oktobra 1997*. Ljubljana, Slovensko muzejsko društvo; Celje, Muzej novejšje zgodovine Celje: 86–115.

2000 *Človek z masko kot predmet etnološke muzeologije* [doktorska disertacija]. Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Gačnik, Aleš in Andrej Brence

1998 Tradicionalne pustne maske na območju Ptujkega in Dravskega polja ter Halož. V: Gačnik, Aleš in Andrej Brence (ur.), *Zgodbe o tradicionalnih pustnih maskah*. Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj.

Gačnik, Aleš in Stanka Gačnik

1992 *Zbiram – torej sem. O fenomenu zbirateljstva in privatnih zbiralcib*. Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj.

1995 *Mitologija Žobarjevega kurenta*. Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj.

Gačnik, Aleš idr.

1995 Sklepi delovne skupine Slovenski muzej jutri. V: Počivavšek, Marija (ur.), *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva, Dobrna, 13.–15. oktobra 1993. Sklepi delovnih skupin*. Celje: Slovensko muzejsko društvo in Muzej novejšje zgodovine Celje: 4–5.

Horvat, Jasna

1989 *Muzejska predstavitev zgodovine* [magistrska naloga]. Ljubljana, Oddelek za umetnostno zgodovino, FF, Univerza Edvarda Kardelja.

Hudales, Jože

1986a Etnološki muzej danes in jutri. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 26 (1–2): 20–24.

1986b Diskusija. V: [ur. odbor], *Razmerja med etnologijo in zgodovino. Gradivo s posvetovanja v Mariboru, november 1984*. Ljubljana, Marksistični center Univerze v Mariboru [idr.] (*Knjižnica Glasnika SED* 14; *Knjižnica Kronike* 6): 289–291.

- 1998a Nastajanje novega muzeja premogovništva v Velenju. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 38 (3–4): 42–45.
- 1998b Teksti za premogovniški muzej na Starem jašku v Velenju [tipkopis, 29. 9. 1998].
- 1998c *Muzej slovenskega premogovništva na Starem jašku* [projektna dokumentacija; tipkopis]. Velenje.
- 1999 *Scenarij zvokov in posnetkov Muzeja premogovništva na Starem jašku* [projektna dokumentacija; tipkopis]. Velenje.
- Hudson, Kenneth
- 1994 Fifteen Editions of EMYA. V: Negri, Massimo (ur.), *New Museums in Europe (1977–1993)*. Milano, Edizione Gabriele Mazzotta: 9–13.
- 1999 21 years of EMYA and the European Museum Forum. V: *European Museum Forum EMYA. The candidates 1999*. Bristol, European Museum Forum: 8–16.
- Kandert, Josef
- 1998 Razstave za leto 2000. *Etnolog* 8, 59: 417–422.
- Kuret, Niko
- 1973 K fenomenologiji maske. Nekaj vidikov. *Traditiones* 2: 97–119.
- 1984 *Maske slovenskih pokrajin*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Maroević, Ivo
- 1993 *Uvod u muzeologiju*. Zagreb, Zavod za informacijske studije.
- Mensch, Peter van
- 1995 K metodologiji muzeologije. V: Rovšnik, Borut (ur.), *Muzeoforum. Zbornik muzeoloških predavanj (1993/94)*. Ljubljana, Zveza muzejev Slovenije.
- Moličnik, Vesna
- 1998 Kako spregovorijo predmeti. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 38 (3–4): 61–64.
- Negri, Massimo
- 1994 Innovation and the Museum Scene in Europe. V: Negri, Massimo (ur.), *New Museums in Europe (1977–1993)*. Milano, Edizione Gabriele Mazzotta: 15–21.
- Rudolf, Branko
- 1955 *Maske in časi. Kratka kulturna zgodovina za gledališča*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Schouten, Frans
- 1989 Megatrends. V: Van Mensch, Peter (ur.), *Professionalising the Muses. The Museum Profession in Motion*. Amsterdam, AHA Books (*Art History Architecture. Discours* 11): 107–116.
- Smerdel, Inja
- 1996 Projekt, imenovan Slovenski etnografski muzej. *Etnolog* 6, 57: 17–58.
- Sproccati, Sandro
- 1996 *Vodnik po slikarstvu*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Stransky, Zbynek Z.
- 1995 *Introduction to the Study of the Theory of Presentation*. Brno, International Summer School of Museology (course C).
- Šola, Tomislav
- 1981 Disneyland kao prilog muzeološkom izkustvu. *Muzeologija* [Zagreb] 23: 40.

- 1985 *Prema totalnom muzeju* [doktorska disertacija]. Ljubljana, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- 1993 Sedanjost in bodočnost muzeja. V: Rovšnik, Borut (ur.), *Muzeoforum. Zbornik muzeoloških predavanj*. Ljubljana, Slovensko muzejsko društvo in Zveza muzejev Slovenije: 19–24.
- Teuten, Timothy
1990 *A collector's guide to masks*. New Jersey, Wellfleet Press.
- Waidacher, Friedrich
1995 *Reviewing museum exhibition*. Brno, International Summer School of Museology (Special session C – On museum communication and education).
- Wyatt, Gery
1994 *Spirit Faces. Contemporary Native American Masks from the Northwest Coast*. London, Thames & Hudson.

THE COMMUNICATION OF INTANGIBLE TRADITIONS TO MUSEUM PUBLIC. CRITICAL REMARKS OF MUSEUMS AND MUSEUM EXHIBITIONS ON MASKS

An increase of interest in the research of carnival masks and customs, which may indicate the role of masking traditions at the time, began over twenty years ago. However satisfied we may be with the research of traditional carnival (Šbrovetide) customs in Slovenia, there is no reason to rejoice in the manner in which these masks and masking traditions have been exhibited in Slovenian and European museums. One of the reasons for such inadequate representations is possibly the fact that since museums have always been promoting elite and urban cultures traditional carnival masks of rural origin simply had no space in such representations in the past.

Due to changes in research guidelines and orientations, and consequently an altered view of museum objects and exhibitions, masks and related material were included in museum exhibitions, be it in the form of permanent or changing exhibitions. No longer only research institutions whose task is to convey their findings in the form of exhibitions to public, museums are becoming important heritage institutions with a pronounced social role; their task is to research, preserve, and exhibit objects, collections, and new insights on heritage and culture. In the society of today, museums have been called upon their role as guardians, protectors, and generators of culture, and as vehicles for transmitting research findings and knowledge.

Special attention has to be given to museum exhibitions which are, after all, the most characteristic feature of museum work. An exhibition is a specific medium with its own language of communication that is very different from those of television, radio, books, theater, etc. Despite the rapid development of electronic media an exhibition remains the principal parade horse of museums and museology. The future status of museums shall depend upon the development of (ethnological) museological methodology, translation of theory into practice, research, and an increase of critical evaluations of museums. These are the factors that will, along with novel research approaches and findings on the culture of masks and masking, greatly influence the image of masking traditions in European museums and galleries.

The paper focuses on museological principles, concepts, and exhibitions of masks in France, Slovakia, Greece,

Austria, Belgium, and Slovenia. It is the opinion of the author that by increasingly emphasizing aesthetic aspects of the exhibited material, these museums have been inadequately presenting the treasure of masking traditions. Gallery-like principles of exhibiting masks, based on similar principles as the exhibitions of paintings and sculptures, largely conceal the masks' multifaceted character; such exhibitions mainly dwell on aesthetic and morphological features of masks. Since this aesthetic criterion largely overshadows other characteristics of masks their marginalized position creates a very truncated image of this mysterious culture of masks and masking. It may be that the mask, displayed as a museum object, represents the most absurd aspect of the way ethnographic material is exhibited and conveyed to public. As a result, it cancels all those symbolic and other differences that distinguish African masks from European ones, the Carnival glamour of Nice from the traditional Bulgarian kukeri from agricultural Pernek, etc. It is because of this infringement upon objects that symbolize the whole world of traditional culture that many artefacts put on display in numerous museums have been degraded to the level of beautiful objects without any ceremonial characteristics of Shrovetide traditions. As a result, the public acquires a false notion about the role and importance of traditional masks throughout the history of world civilizations.

The exhibited objects, which represent vehicles for conveying information to museum visitors, have thus been rendered to the role of fetishes and represent an idealized view of reality. This is due to certain methodological orientations in the research of masks as well as a lack of information on the limitations and specific characteristics of museum exhibitions, and of museums as institutions responsible for our heritage. Museology, a discipline dealing with the protection, research, development, and communicative characteristics of our heritage, represents a methodological basis for conveying intangible heritage exhibited in museums to public.

In view of the above, which are the characteristics a modern museum that exhibits masks and masking traditions should possess? It should be warm, colorful, associative, understandable, and visitor-friendly. It should not tire or underestimate its visitors; instead, it should stimulate their memory and creativity, imbued in the past, saturated with traditional skills, knowledge, and wisdom. It should offer and convey a feeling of connection with, and being an integral part of, the history of masking civilizations of the whole world. It should provoke its visitors to reflect on the future of masking and carnival traditions. The collections in such museums namely give us as many answers as we have questions!

doc. dr. Aleš Gačnik
Znanstvenoraziskovalno središče Bistra Ptuj
Slovenski trg 5, 2250 Ptuj, ales@bistra.si
