

TELEVIZIJSKE ODDAJE IN PRISPEVKI O RAZSTAVAH MUZEJA NEEVROPSKIH KULTUR GORIČANE

Izvirni znanstveni članek | 1.01
Datum prejema: 19. 6. 2024

Izvleček: Avtorica v članku analizira izbrane oddaje in prispevke Televizije Ljubljana o razstavah Muzeja neevropskih kultur Goričane in njihove narative primerja z diskurzi v razstavnih katalogih. Razišče, kaj razkrivajo o razumevanju kultur staroselskih ljudstev in narodov gibanja neuvrščenih, o tedanjih muzeoloških pristopih in družbenih silnicah pokolonialnega obdobja. Inkluzivne pristope Borisa Kuharja in Pavle Štrukelj interpretira v kontekstu neuvrščenosti in kot del procesa dekolonizacije muzejev.

Ključne besede: razstava, televizijski prispevek, zunajevropske kulture, inkluzivnost, neuvrščenost, diskurz

Abstract: The author analyses selected programmes of Television Ljubljana and their segments about the exhibitions of the Museum of Non-European Cultures Goričane, comparing their narratives to the discourses in the exhibition catalogues. She researches what they reveal about the understanding of the cultures of indigenous peoples and nations of the Non-Aligned Movement, about museological approaches of that time, and of social forces of the post-colonial period. The inclusive approaches of Boris Kuhar and Pavla Štrukelj are interpreted in the context of Non-Alignment and as part of the process of museum decolonization.

Keywords: exhibition, television segment, non-European cultures, inclusivity, non-alignment, discourse

Uvod

Boris Kuhar je funkcijo ravnatelja (direktorja) Etnografskega muzeja nastopil januarja 1963. Že v drugi polovici leta 1962 je skupaj z Marijo Makarovič, v. d. ravnateljico po Orlovi smrti februarja 1962, in kustosi načrtoval prostorske rešitve za delovanje muzeja, kadrovske okrepitve in novo dinamično razstavno politiko (Kuhar 2013: 317; Valentinčič Furlan 2019a: 6). Svojo vizijo o zunajevropskih zbirkah je želel uresničiti s pridobitvijo ustreznega prostora za njihovo predstavljanje, pri čemer je potegnil tri pomembne poteze. Z Občino Medvode se je pogajal o razstavnih vsebinah baročnega dvorca Goričane, ki so ga takrat prenavljali za razstavne namene (o drugih vsebinskih idejah glej Palaić 2023: 100–101). Z Narodnim muzejem, formalnim upraviteljem zbirke avstro-ogrskega mornariškega oficirja Ivana Skuška ml., se je dogovarjal za njen prevzem, saj je vsebinsko spadala v Etnografski muzej; prevzeli so jo januarja 1963 (Kuhar 2013: 321). Pri kulturno političnih odločevalcih se je skliceval na potrebo po razstavljanju kultur narodov drugih celin, kar je kasneje vse bolj povezoval z Gibanjem neuvrščenih (Palaić 2019: 195). Muzej Goričane je kot vplivna etnološko-muzeološka platforma tri desetletja zaznamoval kulturno življenje osrednje Slovenije. Boris Kuhar in kustodinja za zunajevropske zbirke Pavla Štrukelj (več v Palaić 2020) sta med letoma 1964 in 1990 (leta 1988 se je udril strop na indonezijski razstavi, leta 1990 pa so zaradi obnove umaknili vse razstave, razen Petkovškove) v organizaciji Muzeja neevropskih kultur Goričane pripravila 40 avtorskih in priredila

38 gostujočih razstav, in to tako v Goričanah in Ljubljani kot po Sloveniji in Jugoslaviji (Valentinčič Furlan 2024). Boris Kuhar je načrtoval razstavne izmenjave in pripravil vsaj sedem razstav (tri za gostovanje v Beogradu), Pavla Štrukelj pa je bila avtorica ali soavtorica tridesetih, priredila in prevedla pa je vsaj 35 gostujočih razstav.

Etnografski in dokumentarni filmi so bili s Slovenskim etnografskim muzejem in z Muzejem neevropskih kultur Goričane povezani na vsaj tri načine: po eni strani jih je Boris Kuhar snemal tako v muzejski kot v televizijski produkciji, po drugi strani je lastne filme in filme drugih producentov uvrščal v muzejski program, po tretji pa je na javni televiziji nastajal opus prispevkov in oddaj o razstavah Slovenskega etnografskega muzeja. Boris Kuhar, ki je sprva študiral na Novinarski in diplomatski visoki šoli v Beogradu (1950–1952), po njeni ukinitvi pa končal študij etnologije na ljubljanski Filozofski fakulteti (1956), je pred prihodom v muzej pet let deloval na nastajajoči Televiziji Ljubljana (1957–1962). Kot novinar je v vlogah scenarista, režiserja, redaktorja (urednika) in občasno tudi snemalca sodeloval pri postavljanju programskih temeljev slovenske televizije ter v mnoge oddaje vpeljal etnološke tematike (glej film Boris Kuhar, 1929–2018;¹ Valentinčič Furlan 2019b). Razumevanje potencialov filmskega medija in poznavanje vseh faz produkcije 16-mm filma je kot ravnatelj Slovenskega etnografskega muzeja izkoristil za terenska snemanja v sklopu muzejskih raziskovalnih ekip

1 Film kot vir navajam zaradi dostopnosti na spletu; Kustodiat za etnografski film sicer hrani integralni intervju iz leta 2011.

* Nadja Valentinčič Furlan, etnologinja in kulturna antropologinja, anglistka, dr. znanosti, muzejska svetnica, Slovenski etnografski muzej; nadja.valenticic@etno-muzej.si.

po Sloveniji in na Tržaškem ter za snemanje potopisov na potovanjih po Afriki, pri tem pa je produkcijsko povezoval muzej in javno televizijo. Poleti 1963 je med terensko raziskavo na južnem Pohorju posnel gradivo o obrteh in čaranju za lepo vreme (glej film *Filmski zapisi z južnega Pohorja*), po vrnitvi pa je pripravil dnevniško vest o delu raziskovalne ekipe. Po odprtju razstave Južno Pohorje je napisal scenarij za »poljudno znanstveno oddajo« Ostanki starih ljudskih običajev na Pohorju (Kuhar 2013: 319). Podobno so marca 1965 posneli »prenos« z razstave Ljudska umetnost Indonezije (več v nadaljevanju). Med letoma 1966 in 1976 je Kuhar v Afriki posnel vsaj 20 oddaj (16 je ohranjenih) za potopisno serijo S kamero po svetu Televizije Ljubljana, sedem enot gradiva iz Afrike in en film pa hrani tudi muzej (več v Valentinčič Furlan 2019a, 2019b).

Kuhar je v sklopu obrazstavnih programov v Goričanah organiziral prikazovanje tako svojih afriških potopisnih reportaž kot dokumentarnih filmov, ki jih je pridobil od ambasad različnih držav ali Organizacije združenih narodov. Na materialni ravni to dokazuje novejša najdba osmih 16-mm dokumentarnih filmov v arhivu muzeja Goričane,² na dokumentarni pa vrsta zabelezk. Po Kuharju (1976: 151) je SEM leta 1976 hranil šest filmov o slovenski ljudski kulturi in dva o ljudstvih Afrike. Pavla Štrukelj (1980/1982: 147) je v članku *Nevropske zbirke v Muzeju Goričane* barvni film o grobnici Taj Mahal opredelila kot del indijske zbirke. Po njenih zapiskih z naslovom Predvajani filmi v Goričanah 1968–³ so v muzeju prikazovali 41 različnih etnografskih in dokumentarnih filmov, film Bali kar 21-krat. Vlogo dokumentarnih filmov zunanje produkcije bom raziskala po digitalizaciji filmov.

Boris Kuhar je v petindvajsetih letih direktorovanja skrbel za redno poročanje televizije o razstavah slovenske in zunajevropskih kultur, in to z naslednjimi cilji: informirati strokovno in najširšo javnost, pritegniti gledalce iz vse Slovenije v Slovenski etnografski muzej in muzej Goričane ter promovirati muzej, razstave in etnologijo (glej film Boris Kuhar, 1929–2018). V fokusu tega članka so prispevki in oddaje Televizije Ljubljana o avtorskih razstavah v Muzeju neevropskih kultur Goričane oz. na Prešernovi 20, ki so nastale v produkciji te platforme ali pa so tam gostovale. Zagovarjam tezo, da televizijski prispevki dokazujejo, da so avtorske razstave in programi v produkciji muzeja Goričane izkazovali veliko odprtost za vključevanje tako zbiralcev kot ljudi iz predstavljenih kultur, pri tem pa sta bila Boris Kuhar in Pavla Štrukelj med

zgodnjimi promotorji inkluzivnih in participativnih muzeoloških pristopov.

Muzeologinja Csilla E. Ariese (2021: 37) začetke inkluzivnih praks v muzejih postavlja v sedemdeseta leta 20. stoletja, refleksija o njih pa se je razmahnila nekaj desetletij pozneje (Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003; Simon 2010). Po Csilli E. Ariese in Magdalení Wróblewski je povečanje inkluzivnosti eden od šestih ciljev procesa dekolonizacije muzejev, preostali pa so ustvarjanje vidnosti, razsrediščenje, spodbujanje empatije, sprejemanje ranljivosti in povečanje transparentnosti (o proveniencah zbirk, zgodovini muzejev, avtorstvu razstav in katalogov) (Ariese in Wróblewska 2021: 14–15; prim. Palaić 2023: 177–178). V nadaljevanju dokazujem, da je na inkluzivne pristope Borisa Kuharja in Pavle Štrukelj vplivalo tedanje družbeno ozračje v Sloveniji in Jugoslaviji, še zlasti dejstvo, da sta kontekst in vrednote neuvrščenosti izbrala za podlago delovanja muzeja Goričane. Žal o svojih muzeoloških pristopih nista pisala, drugi kustosi SEM pa smo participacijo in inkluzijo začeli obravnavati šele v 21. stoletju (Židov 2011; Žagar 2012; Palaić in Valič 2015; Palaić 2015, 2023; Valentinčič Furlan 2018).

Gibanje neuvrščenih so leta 1961 na konferenci v Beogradu ustanovili kot odgovor na vse večjo polarizacijo med kapitalistično zvezo NATO in komunističnim Varšavskim paktom (Frelj in Koren 2017: 8). S protiblokovsko politiko so nasprotovali kulturnemu imperializmu Zahoda in zagovarjali nadaljevanje dekolonizacije, kulturno enakovrednost vseh narodov in uravnotežen ekonomski razvoj vseh držav (Gupta 1992: 65–66; Palaić 2020: 23). Tito in Jugoslavija sta bila vidna akterja gibanja, zato se je Boris Kuhar pri delovanju muzeja Goričane v naslednjih letih začel sklicevati prav na neuvrščenost. S Pavlo Štrukelj sta jo najbolj izrazito promovirala s ciklusom razstav »kulture neuvrščenih (in prijateljskih držav)«. Po Kuharju (1984: 37) sta ga uvedla še pred konferenco neuvrščenih v Colombu (1976) in do leta 1984 priredila že 35 tematskih razstav; leta 1983 so v prenovljeni grajski pristavi uredili tudi posebno Galerijo neuvrščenih. Za prvo desetletje muzeja Goričane je bil sicer značilen ciklus »naši popotniki – zbiratelji«, vendar so zbirke mnogih predstavljenih zbiralcev nastale prav v obdobju neuvrščenosti (glej primer zakoncev Bebler v nadaljevanju), medtem ko so bile misijonarske zbirke in Skušкова zbirka oblikovane v 19. ali začetku 20. stoletja.

Teoretični okviri, analitične metode in opredelitev gradiva

Za potrebe analize televizijskega gradiva po novinarki in sociologinji Vesni Leban informativne televizijske žanre ločim na televizijske vesti, televizijska poročila, televizijske izjave, televizijske ankete, televizijske intervjuje, televizijske pregledne prispevke, televizijske reportaže in televizijske zgodbe (Leban 2007: 95–149). V raziskavi

2 Film prikazuje indonezijske otoke Sumatra, Java in Bali, kitajske obrti, indijski Taj Mahal, zgodovino Namibije in mehiški Tlatilco; trenutno se digitalizirajo v Slovenski kinoteki.

3 Zvezek hrani Kustodiat za etnografski film. Evidenca se začne 28. 4. 1968 in konča 12. 12. 1970. Kuharjevih afriških potopisov iz serije S kamero po svetu v tem obdobju ne zasledimo, osem predavanj z diapozitivni (Čile, Afrika, Anapurna) pa je navedenih brez podatka o predavateljih.

sem identificirala⁴ pet oddaj in 59 prispevkov o muzeju Goričane in razstavah zunajevropskih kultur iz obdobja 1963–1990: deset jih prikazuje dvorec Goričane in načrte za razvoj muzeja, ki se jim tokrat ne posvečam, sedem ni ohranjenih, dve oddaji in 45 prispevkov pa obravnava 24 avtorskih razstav v produkciji muzeja Goričane in 25 gostujočih razstav. Od tega je 28 televizijskih vesti dnevnoinformativnih oddaj TV obzornik, TV dnevnik in Po Sloveniji, večina (20) je nemih;⁵ 17 je preglednih prispevkov, televizijskih zgodb ali reportaž v oddajah Ne prezrite, Kalejdoskop, Kulturne diagonale, Kulturna panorama, Tretja razsežnost, Osmi dan, Miniature in Oči kritike; šest je nemih in 11 zvočnih ali deloma zvočnih.

Po teoretikih vizualne antropologije, ki ločijo na podobi-in-sekvenci in na besedi-in-stavku utemeljene filme (MacDougall 1998: 70; Grimshaw 2001: 158, 209), televizijske prispevke in oddaje o muzeju Goričane opredelim kot v veliki meri lingvificirane (Taylor 1996: 86) ali logocentrične; temeljijo namreč na komentarjih, izjavah in pogovorih (MacDougall 1998: 84; Grimshaw 2001: 158, 209). Močna navezanost na lingvistične modele je še danes značilna za televizijske programe, predvsem za dnevnoinformativne in pogovorne oddaje, medtem ko je v oddajah dokumentarnega in igranega programa prisoten tudi princip na podobi-in-sekvenci utemeljenih prispevkov.

Angleški socialni antropolog Marcus Banks pri etnografskih filmih ločuje notranjo pripoved filma ali vsebino in zunanjo pripoved filma ali družbeni kontekst (Banks 2001: 11–12). Notranjo pripoved filmov gradimo s pomočjo gibljivih slik, zvokov in grafike, zunanja pripoved⁶ pa je

lahko povezana z razstavami, s knjigami, fotografijami, predmeti, prostori, z javnimi predstavitvami in s spletnimi objavami. Na vsebino in družbeni kontekst televizijskih oddaj vplivajo narava televizijskega medija, uredniške politike programov in oddaj, razvoj snemalnih in montažnih tehnologij, pogledi na arhiviranje ter zgledi tujih televizij in drugih filmskih produkcij. Družbeni kontekst neke oddaje zajema njeno »življenje« od ideje do nastanka, njenih rab in arhiviranja, npr. od kje so se vsebinsko in oblikovno napajali njeni avtorji, kako so oddajo sprejeli gledalci, kako je vplivala na druge avtorje in medijske izdelke tistega časa ali pa tudi na poznejše. Soroden koncept kulturnih biografij reči Igorja Kopytoffa (1996) v članku uporabim za analizo Skuškov zbirke in razstave, dvorca Goričane ter novozelandske in avstralske razstave.

Potegnila bom vzporednico med produkcijo razstav in katalogov ter televizijsko produkcijo prispevkov o razstavah. Potem ko je Kuhar leta 1963 uvedel razstavne kataloge (Kuhar 2013; Valentinčič Furlan 2019a: 8), je nekatere tudi uredil in mnogim napisal uvodnike. V njih pojasnjuje glavne značilnosti posamezne razstave in zbirke, za gostujoče navaja, katere ustanove so jih pripravile in v kateri cikel spadajo, iz njegovih zahval razumemo tudi, katera telesa so omogočila gostovanje in financirala postavitev. Če Banksovo (2001: 11–12) delitev s področja filmov preslikam v polje priprave razstav in katalogov, se je Pavla Štrukelj osredotočala na vsebino, Kuhar pa je kot direktor skrbel za organizacijo izmenjav in razstav, njihovo financiranje in promocijo. Znanja, ki jih je pridobil na Novinarski in diplomatski visoki šoli v Beogradu, so bila dobra podlaga za komunikacijo z domačimi veleposlaniki in gospodarstveniki v tujini, s predstavniki tujih kulturnih ustanov in ambasad, s kulturnopolitičnimi odločevalci v Sloveniji in Jugoslaviji, pa tudi z novinarji in javnostjo.

Pri analizi izbranih televizijskih prispevkov⁷ iz let 1963–1990 retrogradno preverjam, ali so vizualni diskurzi, komentarji novinarjev in izjave sogovornikov reproducirali diskurze v katalogih, jih ignorirale ali z njimi polemizirale oz. jih kritizirale (razstave niso več na voljo). Ob tem se sklicujem na opredelitev diskurza Laurajane Smith, da so »družbeni pomeni, oblike znanj in strokovnih znanj, odnosi moči in ideologije vtisnjeni v jezik in se z njim reproducirajo« (Smith 2006: 4). Slovenska etnologinja in kulturna antropologinja Tina Palač je ugotavljala, da so v muzeju z avtorskimi in gostujočimi razstavami:

letja analizo konstrukcije znanja v televizijskih prispevkih (in tudi na razstavah) ovira odsotnost metapodatkov o avtorstvu. Če ti podatki niso zavedeni v digitalnih bazah, jih je mogoče poiskati v *srajčkah*, ki pa niso digitalizirane in različno natančno navajajo avtorje in vsebine. Kvaliteto zapisovanja metapodatkov je povečala vzpostavitev avtorskega prava z Zakonom o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP 1995).

7 Avtorica hranim popise vsebine slike, zvočne podobe in diskurza v izjavah in tretjeosebni komentarjih (*off* komentarjih), podatkov v napisih in metapodatkov o 47 prispevkih in dveh oddajah.

4 Televizijo Slovenija sem za posnetke o razstavah SEM zaprosila ob 80-letnici muzeja (2003), ob raziskavi afriških oddaj iz ciklusa S kamero po svetu (2011–2012, skupaj s Kuharjem), pred pripravo razstave Poklon Borisu Kuharju (2019) in ob 60-letnici Muzeja Goričane (2024). Raziskovanje televizijskih digitalnih podatkovnih baz glede na naše podatke v poizvedbi v največji meri opravijo zaposleni v Televizijskem arhivu in dokumentaciji, pri pregledovanju kartotek in *srajčk* (dosjejev oddaj) pa sem sodelovala tudi sama. Za pomoč pri letošnji raziskavi se zahvaljujem upokojeni dokumentalistki raziskovalki Jožici Hafner in dokumentalistu raziskovalcu Roku Omahnu.

5 Nemi arhivski posnetki so značilni za obdobje filma kot nosilca zapisa od leta 1958 do začetka osemdesetih let. Televizija Ljubljana je vesti in reportaže s terena zmontirala slikovno in jih predvajala ob sprotne branju napovedovalca, dokumentarne filme in pomembnejše oddaje pa so zmontirali tudi zvočno. V obdobju magnetoskopskih trakov kot nosilcev zapisa so z namenom varčevanja mnoge oddaje snemali na t. i. stalni trak, kar je z arhivskega vidika velika škrbina – za članek bi bila dragocena oddaja Kulturne diagonale (12. 1. 1982) o načrtovanem Centru kultur neuvrščenih v Goričanah z gosti Borisom Kuharjem, antropologom Stanetom Južničem in Ivanom Seničarjem z Zavoda za mednarodno znanstveno, tehnično, posvetno in kulturno sodelovanje. TV Slovenija (1991) je s prehodom na Betacam kasete kot nosilce zapisa zvočno-slikovno zmontirala vse prispevke in arhivirala celotne oddaje, kar daje bistveno bogatejšo podatke. Podobno velja tudi za digitalno dobo 21. stoletja.

6 Del zunanje pripovedi so tudi metapodatki o avtorjih in producentih. V obravnavanem obdobju od šestdesetih do devetdesetih let 20. sto-

mobilizirali različne diskurze, ki so odslikavali tedanje politične in kulturne tendence v državi. Tako lahko zasledimo poudarjanje narodnoosvobodilnega boja kot skupne točke z narodi z drugih celin, katerih materialno kulturo so v muzeju predstavljali, poudarjanje neuvrščenosti in pomena spoznavanja kultur drugih (neuvrščenih) dežel ter obsojanje kolonializma in zavzemanje za preseganje (neo)kolonialnih razmerij. Poleg tega pa so pogosto glorificirali slovenske zbiralce in jih postavljali ob bok zahodnim raziskovalcem, s čimer so krepili vrzel med »nami« in »drugimi«, hkrati pa manjšali vrzel, ki je slovenski prostor oddaljevala od Zahoda. (Palač 2023: 126–127)

V nadaljevanju piše tudi o diskurzu preseganja evropocentrizma v besedilih Pavle Štrukelj, Borisa Kuharja in novinarjev (Palač 2023: 149–157) ter o sodelovalnih praksah (2023: 157–160). Sodelovanje zbiralcev ter ljudi iz dežel in kulturnih okolij, ki jih je predstavljala razstava, pri oblikovanju razstave, programa in oddaje v članku opredelim kot vključujoči diskurz (Kisić 2016; Jacobs 2017); razumem ga kot preseganje avtoritarnega diskurza. Po Laurajane Smith so v avtoritarne ali hegemonске dediščinske diskurze lahko vgrajene številne zahodne predpostavke o kulturnih in družbenih vrednotah dediščine, npr. o monumentalnosti in estetiki; hegemonски je lahko tudi strokovni diskurz, kadar interpretacije strokovnjakov predstavlja kot »objektivno« znanje (Smith 2006: 4, 300). Na drugi strani Smith ljudske in staroselske diskurze in prakse opredeli kot podrejene, obrobne diskurze, ki soobstajajo z dominantnimi diskurzi ali pa jim dejavno oporekajo (2006: 4–5). Srbska umetnostna zgodovinarica Višnja Kisić kot rešitev predlaga vključujoči dediščinski diskurz (prim. Smith 2006: 299), v katerem so disonance razumljene kot kakovost, ki izpodbija en vodilni diskurz, odpira prostor za pogajanja o pomenih in zagotavlja okvir za oblikovanje mehkejših politik upravljanja dediščine (Kisić 2016: 23–24; prim. Jacobs 2017: 183–185). Vsi navedeni diskurzi sicer spadajo med koncepte 21. stoletja, vendar lahko z njimi osvetlimo tudi prakse in politike kulturne dediščine druge polovice 20. stoletja.

Participativne in inkluzivne metode imajo dolgo tradicijo v etnografskem filmu (npr. Rouch 1975; MacDougall 1975; Ruby 1991) in muzeologiji (Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003; Simon 2010: 184–191). Povezane so z glasovi in mnenji različnih akterjev na področju dediščine, ki lahko vplivajo na njeno interpretacijo, zato v analizi ugotavljam, čigave glasove slišimo v televizijskih prispevkih: napovedovalcev (špikerjev), novinarjev, kustosov, avtorjev in organizatorjev razstave, ljudi, ki so predmete zbrali na oddaljenih terenih, obiskovalcev, ljudi iz kulturnih okolij, od koder izhaja prikazana materialna kultura, ali kritikov. Navsezadnje sem pozorna tudi na podatke in okoliščine, ki so v katalogih izpuščeni in na razstavah zamolčani, ter na možne vzroke njihovega opuščanja. Po navadi so utišanja posledica neenakih moči

v procesu ustvarjanja zbirk, muzejev ali razstav (Mason in Sayner 2018; Palač 2021).

Analiza vsebine in diskurzov v televizijskih prispevkih in oddajah

Za analizo v članku sem po kriteriju raznolikosti pristopov in diskurzov izbrala eno oddajo in sedem prispevkov, pri čemer sem bila še zlasti pozorna na vključujoči diskurz (Kisić 2016: 23–24; Jacobs 2017: 183–185), ki je bil v drugi polovici 20. stoletja še relativno redek. Z namenom razvojnega razumevanja razstavne politike in televizijskih pristopov oddajo, pet prispevkov kulturne ali dokumentarne redakcije in dve vesti dnevnoinformativnega programa kronološko obravnavam. Skupno predstavljajo pet avtorskih in pet gostujočih razstav o kulturah s skoraj vseh celin sveta.

Kulturna panorama: Ljudska umetnost Indonezije

Dvanajstminutni prispevek v Kulturni panorami (7. 4. 1965) je bil posvečen avtorski razstavi Ljudska umetnost Indonezije. V prvem delu gledamo predmete z razstave, kot so lesene plastike, model krave in leteči lev iz mita o Rami in Siti, ki jih komentira glas Aleša Beblerja. Sledi pogovor novinarja Sandija Čolnika z jugoslovanskim veleposlanikom v Indoneziji, Alešem Beblerjem, in njegovo soprogo Vero o njunem raziskovanju in zbiranju predmetov indonezijske kulture. Aleš Bebler govori o dvornih plesih in gledaliških predstavah, Vera Bebler pa o senčnih lutkah *wayang kulit*. V tem delu njene izjave ponazarjajo posnetki predstave senčnih lutk, naslednja sekvenca se osredotoči na animatorja, slišimo tudi značilno indonezijsko glasbo, ki spremlja te predstave. Potem Čolnik pristopi k indonezijskemu ustvarjalcu, ki se predstavi kot Didi Soehadi, študent Strojne fakultete Univerze v Ljubljani, ki se je plesne in lutkovne umetnosti doma na otoku Java naučil od starega očeta, amaterskega igralca. V zaključku prispevka se novinar spet posveti Beblerjevima; Aleš Bebler poudari, da sta v Indoneziji zbirala z namenom, da bodo Slovenci »spoznali indonezijski narod, ga bolj spoštovali in bolje razumeli«. Televizijska zgodba temelji na intervjujih in prenosu iz Slovenskega etnografskega muzeja – v *srajčki* (T 3623) piše, da je bil lutkovni nastop v razstavnih prostorih posnet 23. marca 1965, kar je bilo tik pred zaprtjem razstave, ki je bila od novembra 1964 do konca marca 1965 na ogled v razstavnih prostorih matičnega muzeja na Prešernovi 20 (Kremenšek 1965/1967: 85).

V razstavnem katalogu (Štrukelj, Bebler in Bebler 1964) sta predgovora napisala Boris Kuhar in ambasador Republike Indonezije v Jugoslaviji Raden Subijakto, pregled kulturne zgodovine je prispeval Aleš Bebler, o tehnikah tkanja piše Vera Bebler, besedila o gledališču in bodalu *kris* ter katalog predmetov niso podpisani, vendar je po Cobissu avtorica Pavla Štrukelj. Katalog (Kuhar 1964: 3) in TV prispevek poudarita vlogo slovenskih zbiralcev in pomen razstave za krepitev razumevanja in sodelovanja



Vera Bebler, Sandi Čolnik in Aleš Bebler (fotogram iz oddaje Kulturna Panorama, 7. 4. 1964).

med narodi. Prispevek ne poudarja boja za indonezijsko neodvisnost, ki je Indonezijcem omogočila ponovno odkrivanje kulturne identitete, kot je zapisal ambasador Subijakto (1964: 4). Čeprav katalog in prispevek ne omenjata neuvrščenosti, sta Beblerjeva v Indoneziji zbirala med letoma 1961 in 1963 (Palaić 2023: 113–114), tako da je kontekst že prisoten. Za prispevek je značilen vključujoči diskurz, pri čemer Sandi Čolnik slovenska zbiralca izpostavi bolj kot indonezijskega animatorja. Vendarle pa je to najzgodnejši ohranjeni prispevek v arhivu Televizije Slovenija, ki vključuje posnetke izjav in dejavnosti človeka iz kulture, predstavljene na razstavi v produkciji Muzeja neevropskih kultur Goričane.

Didi Soehadi je precej sodeloval s Slovenskim etnografskim muzejem: v letih 1965–1966 je za muzej pridobil predmete z Balijske in Jave (Štrukelj 1980/1982: 150); skozi daljše obdobje pa je na Prešernovi in po letu 1969 v Goričanah v sklopu stalne postavitve kot spremljevalni program razstave uprizarjal predstave s senčnimi lutkami (po poročilih Pavle Štrukelj v Palaić 2023: 159). Seveda se postavlja vprašanje, kdo je bil pobudnik sodelovanja s tujimi študenti neuvrščenih držav, ki so študirali v Ljubljani.⁸ Upokojena kustodinja Slovenskega etnografskega muzeja Tanja Tomažič je v telefonskem pogovoru potrdila mojo tezo, da si je njihovo vključevanje v obrazstavne programe in televizijske oddaje zamislil Boris Kuhar, naprej pa je sodelovanje razvijala Pavla Štukelj in jih angažirala za zbiranje v njihovih kulturah (Palaić 2023: 118–119, 122, 159). Vsekakor sta z vključujočimi muzeološkimi pristopi nekoliko prehitevala mednarodne tokove participativne muzeologije (Ariese 2021: 37).



Didi Soehadi se pripravlja na ples (fotogram iz oddaje Kulturna Panorama, 7. 4. 1964).

Kalejdoskop: Zbirka v Goričanah

Leta 1968 je novinar Drago Kocjančič za oddajo Kalejdoskop (13. 6. 1968), ki jo je tudi urejal, posnel dobrih osem minut dolg črno-bel prispevek Zbirka v Goričanah, pri katerem sta ohranjena zvočni zapis in uvodna špica oddaje. V prvem delu je predstavil dvorec Goričane, njegovo zgodovino, obnovo in ureditev za Muzej neevropskih kultur, glavna tema pa je razstava Kulturno zgodovinska zbirka Kitajske, od leta 1964 stalna postavitev Skuškov zbirke. Prispevek prikazuje zunanost dvorca, njegovo notranjost, freske in detajle štukatur, v drugem delu pa vitrine kitajske zbirke v petih sobah, bogato rezljano pohištvo, obredni bobni lamaističnega samostana iz Tibeta, paravan iz palisan-dra, japonska in kitajska oblačila, čevlji kitajskih žensk, zbirko kitajskih kovancev različnih oblik in velikosti, strešne jezdece in budistične kipe. Klasična instrumentalna glasbena spremljava v prvem delu se pretopi v kitajsko zvonečo glasbo v drugem. Avtor je prispevek obrtno večje zasnoval, dinamično posnel in vključil prisotnost ljudi (obiskovalcev in Pavle Štukelj, ki odklene posebno ključavnico na omari in obrne obredni boben). V komentarju ni pretiraval s podatki, ampak je slike in glasbi pustil, da na nekaj mestih sami nagovarjata čute gledalcev. Preseganje logocentričnosti in spoštovanje logike slikovne pripovedi sta kvaliteti te televizijske zgodbe.

Prispevek dobro osvetli kulturno biografijo dvorca Goričane, slabše pa kulturno biografijo Skuškov zbirke. V obravnavanem obdobju je namreč veljala zgodba Japonke Tsuneko Kondō Kawase – Marije Skušek (1893–1963) o provenienci predmetov, ki naj bi jih zbral njen oče, dvorni arhitekt v cesarski palači (Štrukelj 1980/1982: 140–142). Pozneje je bilo dokazano, da je predmete med prisilnim bivanjem v Peking (1914–1920) sistematično zbral njen mož, mornariški častnik avstro-ogrske vojske, Ivan Skušek ml. (1877–1947). Po povratku v Slovenijo sta name-ravala odpreti muzej kitajske kulture, a nista uspela zbrati

⁸ Nekaj tujih študentov je v Jugoslaviji študiralo že v petdesetih letih 20. stoletja, množičneje pa so prihajali po letu 1961; v akademskem letu 1984/85 jih je bilo na univerze v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani vpisanih več kot 9.000 (Dugonjic-Rodwin in Mladenović 2023: 331; Palaić 2023: 84–85).

dovolj sredstev. Skušek je pred smrtjo celotno zbirko 373 predmetov z volilom zapustil Ljudski republiki Sloveniji – formalni skrbnik pa je postal Narodni muzej (Čeplak Mencin 2012: 98–117). S pogodbo je vdova Marija Skušek prejela rento, nekaj velikih predmetov je šlo v depoje v Moderno galerijo, večji del zbirke pa je v svojem stanovanju⁹ upravljal sama vse do smrti januarja 1963 (Pogodba 1957), ko jo je prevzel Etnografski muzej.¹⁰

Kocjančičev televizijski prispevek v prvem delu poudarja pomen narodnoosvobodilne borbe in partijske konference Komunistične partije Slovenije pod Titovim vodstvom leta 1934, ki so ji v dvorcu Goričane posvetili spominsko sobo, v drugem delu pa zbliževanje kultur. Diskurza prispevka ne morem primerjati z narativom v katalogu, ker ga niso izdali.

Kulturne diagonale: Predkolumbijska umetnost Peruja

Novinarka Vida Zei je za oddajo Kulturne diagonale (12. 9. 1977) pripravila 13-minutno barvno in deloma zvočno televizijsko reportažo o gostujoči razstavi Predkolumbijska umetnost Peruja; v oddajo je vključila tudi izjavi Pavle Štrukelj in Borisa Kuharja. Reportaža se začne z nemimi posnetki vožnje v poletnem zelenju proti dvorcu Goričane, do razstavnega plakata pred vhodom (predvidoma je napovedovalka v studiu v tem delu napovedala prispevek). V razstavnih prostorih je posnet dialog med Vido Zei Jovanović in Pavlo Štrukelj, ki je obiskovalcem svetovala, da si razstavo keramičnih stilov kultur Vikus (Vicus), Moče (Moche), Nazka (Nazca) in Inkov ogledajo kronološko. Poleg na keramične, lesene in tekstilne izdelke Pavla Štrukelj opozori na zlate ogrlice, ušesne ploščice in obredne predmete inkovske dobe iz grobov; vse to vidimo na posnetkih. Novinarke je zanimalo, kako muzej pride do tako dragocene in pomembne razstave – po Kuharjevi izjavi sta jo pripravila Narodni muzej za antropologijo iz Lime in italijanski Latinsko-ameriški inštitut iz Rima, nato je šla v Berlin, v Goričane in naprej v Pariz; Jugoslavija se je pravočasno vključila, ker želi Slovenski etnografski muzej prikazati najboljše razstave kultur sveta. Vida Zei je ugotavljala, da se v Goričanah večinoma seznanjamo s preteklostjo neuvrščenih držav. Po Kuharju je bilo to samo delno res, ker so pripravili razstavo neuvrščenih Šrilanke in Indije, pripravljajo pa prikaze kultur afriških dežel, v katere vključujejo sodobne tematike in umetnike; pou-



Boris Kuhar z razstavljenjo pripravo za računanje *kípus* v ozadju (fotogram iz oddaje Kulturne diagonale, 12. 9. 1977).

daril je, da je neuvrščenim zelo pomembno raziskovanje njihove preteklosti in kulture. Sodobna umetnost namreč svojo identiteto išče v preteklosti, v kulturah iz obdobja pred prihodom Evropejcev – Kuhar je v oddaji prvič omenil identitetne procese, ki se napajajo v umetniških tradicijah. Novinarka je provokativno zaključila, da obiskovalci prihajajo v muzej po eksotiko. Kuhar ji je odgovoril: »Na žalost, eksotika je zasidrana v nas, tako so nas učili v šolah, ta etnocentrizem je še ostal v naših glavah. Pojma nerazvitosti in primitivnih kultur in umetnosti je še vse preveč v nas. Dokaz, da ne gre za primitivne kulture, je prav ta razstava iz Peruja.« Kuhar je kritično reagiral na novinarčina stereotipna izraza »nerazvitost« in »eksotičnost« drugih kultur.

Primerjava diskurza v katalogu (Štrukelj 1977) razkrije, da ga je novinarka natančno brala in da se je direktorju Narodnega muzeja antropologije in arheologije iz Lime, Luisu Guillermu Lumbrerasu (1977: 7), zapisalo, da je etnologija nova zahodna veda, ki se »ukvarja s preučevanjem eksotičnih ljudstev«. V 19. stoletju in prvi polovici 20. stoletja je bil izraz »eksotične zbirke« precej razširjena oznaka za zunajevropske zbirke (prim. Orel 1953/1954: 143, 145), v sklopu delovanja Muzeja neevropskih kultur Goričane pa sta ga Boris Kuhar in Pavla Štrukelj skušala izriniti iz strokovnega jezika, dokler ni v katalogu in tem prispevku ponovno vstopil v javno rabo. Kuharjeve izjave v prispevku razumem kot poudarjanje pomena neuvrščenosti in prizadevanje za preseganje evropocentrizma ter izkoreninjenje negativnih stereotipov o Drugih, ki so se pojavljali v javnosti. Vse oblike razsrediščenja, vključno s pozornostjo glede terminologije, pripomorejo k dekolonizaciji muzejev (Ariese in Wróblewska 2021: 15, 51).

Ne prezrite: Afriška lepota včeraj in danes

Povsem svež in z razstavnimi omejitvami neobremenjen pristop prinaša oddaja Ne prezrite: Afriška lepota včeraj

⁹ Snemalec Filmskih novosti jo je leta 1957 posnel v njenem stanovanju – muzeju. To je bil še čas nemih kamer, zato v prispevku Zanimiva zbirka slišimo glasbo in tretjosebni komentar.

¹⁰ Na manjši razstavi plastik Skušekove zbirke v Narodnem muzeju so v vesti za TV obzornik (28. 3. 1963) posneli napis s pojasnilom: »Januarja 1963 je upravo nad zbirko prevzel Etnografski muzej Slovenije. Narodni muzej pa prireja v soglasju z novim upraviteljem razstavo tistih predmetov iz zbirke, ki imajo po mnenju Williama Watsona, British Museum London, kulturno zgodovinski pomen. Po končani razstavi bodo ti predmeti skupaj z ostalo zbirko razstavljeni na gradu Goričane pri Medvodah.«

in danes (13. 7. 1978). Avtorsko razstavo Krašenje telesa in nakit afriških prebivalcev južno od Sahare (1978) komentirajo študentje afriških držav, ki so tedaj študirali na fakultetah Univerze v Ljubljani, kar je omogočal Zavod za mednarodno znanstveno, tehnično, posvetno in kulturno sodelovanje. V *srajčki* (T 25002) z minimalnimi podatki piše, da je avtorica 19-minutne oddaje novinarka Vida Zei. Študentje so zbirno navedeni v zaključni špici na drugem posnetku (P 1381/4), ne izvemo pa, iz katerih držav prihajajo: Abebe Shiferaw, Solete Agbemadon, Be bale Pierrot, Demba Bundi, Joseph Rakotorahalaky, Kustienjo Kwaku, Patrice Goussot, Mady Traore, Fasika Yimam. Oddajo začne glasbeni nastop v atriju muzeja Goričane, v naslednjih sekvencah pa gledamo razstavljeni nakit in oblačila s podsaharskega območja ter študente, ki si jih ogledujejo v vitrinah in jih komentirajo. Nekateri študentje govorijo dokaj razumljivo slovenščino, edina študentka in eden od študentov uporabljata domača jezika, kolegi pa prevajajo njune izjave. Študent z afro frizuro komentira moško pričesko na fotografiji: »*Ko je Italija napadla Etiopijo, so domači partizani nosili frizure, ki jim danes rečejo afrostil.*« Študentka na kolegiovih skodranih laseh pokaže urejanje frizure po afriško, naslednja sekvenca pa je posvečena tetoviranju in brazgotinjenju – »*rezanje*« je po izjavah študenta povezano z zdravljenjem in je razpoznavni znak različnih ljudstev. Afriški nakit je prikazan s predmeti in fotografijami nošenja nakita, razstavljeno je tudi rogato naglavno okrasje s školjkami kavri iz zbirke Antona Codellija (1875–1954) iz Toga. V zaključku eden od študentov izjavi, da so mnogi predmeti na razstavi v Afriki že zgodovina, nekatere vrste nakita in vzorce blaga pa še nosijo. Oddajo sklne pesem študentov ob spremljavi kitare, glasba je dodana tudi vmesnim sekvencam. Vida Zei se je z živahno afriško glasbo morda zgledovala po glasbenih opremah Kuharjevih potopisov S kamero po svetu, v naslednjih letih pa so tudi drugi avtorji prispevke o razstavah v Goričanah večkrat opremili s tradicionalno glasbo iz predstavljenih kulturnih okolij.

Novinarka in študentje se niso spuščali v družbene in politične kontekste dekolonizacije in neuvrčenosti, tedaj se tudi še niso spraševali o obstoju enotne afriške identitete. Boris Kuhar je kot ravnatelj SEM dovolil snemanje prispevka, ki razstavljenih predmetov ne obravnava kot nedotakljivih muzealij, ampak preiskuje njihovo mesto v življenju mladih, ki so v Slovenijo prišli kot študentje neuvrčenih držav. Prav oni so gledalce opozorili na vprašanje časovnosti – da so mnoge razstavljene muzealije v Afriki že preteklost. Leta 1978 je imelo sodelovanje muzeja z afriškimi študenti že nekaj zgodovine: Kuhar jih je prvič angažiral ob razstavi Črna umetnost in letih 1965–1966, nato pa so afriške plesne v Goričanah organizirali še junija 1971 in oktobra 1974, muzej pa je študentom posodil predmete za razstavo ob praznovanju Dneva Afrike v letih 1972, 1976 in 1978 (Palaić 2023: 159). Študenta iz Gane



Afriška študentka in študent o frizurah (fotogram iz oddaje Ne prezrite, 13. 7. 1978).

sta muzeju priskrbeli moška oblačila, glasbilo z lokom in lovski nož (Štrukelj 1980/1982: 135–136). Med Borisom Kuharjem, Pavlo Štrukelj in študenti je bilo že vzpostavljeno zaupanje, zato sta jim dovolila, da razstavljene predmete jemljejo v roke, oblačijo in pokažejo njihove rabe. V tistih letih je bilo to mogoče, nato bi nekaj desetletij muzealci tak pristop močno kritizirali, danes pa določeni progresivni evropski muzeji spet omogočajo diasporam in priseljencem stik z nekaterimi muzejskimi predmeti iz njihovih držav, etničnih skupin in kulturnih okolij (Naguib 2013; Izard in Celiueta 2022).

Televizijska zgodba v nasprotju z logocentričnimi pristopi ne uporablja *off* komentarja in konstantno prisotnega govora. Med ohranjenimi oddajami in prispevki je to prvi primer, da je novinarka besedo popolnoma prepustila študentom iz okolij predstavljenih kultur. Oddaja je osnovana na vključujočem diskurzu študentov afriških držav, obenem pa jih homogenizira (prim. Palaić 2023: 184); za diferenciacijo vsaj malo poskrbita že omenjeno mnenje in narativ narodnoosvobodilnega boja Etiopijcev. Razstavni katalog je nastal iz članka Pavle Štrukelj (1976; 1978) o zbirki in postopkih krašenja; ker ne piše o razstavi, diskurzov ni mogoče primerjati. Čeprav v oddaji to ni izpostavljeno, je bila izmenjava študentov iz afriških in azijskih držav v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja eden od značilnih rezultatov sodelovanja med državami članicami gibanja neuvrčenih, zato je širši kontekst oddaje prav neuvrčenost. Verjetno je bilo tedanjim gledalcem po Sloveniji nadvse zanimivo videti študente iz afriških držav, ki so v slovenskem jeziku interpretirali razstavo o nakitu in krašenju telesa v Podsaharski Afriki.

Tretja razsežnost: Bronasta skulptura zahodne Afrike, Indijska oblačila in nakit

V oddaji Tretja razsežnost je bil 24. januarja 1980 predvajan devetminutni prispevek o gostujoči razstavi Bronasta skulp-

tura zahodne Afrike in avtorski razstavi Indijska oblačila in nakit. Televizijska zgodba nima enotne zgradbe – prvo razstavo je novinarka Metka Polenčič¹¹ predstavila z *off* komentarjem, drugo s komentarji in prikazi indijske muzejske sodelavke Kokile Gosalia, v tretjem delu pa je Pavla Štrukelj spregovorila o sodelovanju z zbiralci in raziskovalci iz držav z drugih celin. V prvi minuti prispevka je novinarka komentirala bronaste skulpture iz zbirke Zdravka in Vede Pečar iz Muzeja afriške umetnosti v Beogradu, ustanovljenega leta 1977, slišna je tudi afriška glasba. Novinarka je večino podatkov povzela po uvodnem besedilu Borisa Kuharja v katalogu (Kuhar 1979: 3). Čeprav je Kuhar poudaril ciklus kultur neuvrščenih in da je bila Afrika »domovina cvetočih kultur in visoko razvite umetnosti že mnogo pred prihodom Evropejcev« (1979: 3), novinarka v prispevku tega ni omenila. Katalog (Arandelović Lazić 1979) ni razkrival biografije zbiralcev, vendar sta hrvaška publicista Zdravko Pečar (1922–1993) in Veda Zagorac (1914–1989) v mnogih afriških državah zbirala umetnine, orožje, oblačila in predmete vsakdanje rabe, večinoma v času gibanja neuvrščenih. Pečar je bil namreč med letoma 1955 in 1977 veleposlanik v Maliju, na Slonokoščeni obali, v Gani, Libetriji, Zgornji Volti (današnji Burkini Faso), Togu in Beninu (Sladojević 2014: 150–151). Njuna zbirka s 1.200 predmeti je postala temelj Muzeja afriške umetnosti (Arandelović Lazić 1979: 5–6).

Metka Polenčič je poročilo z gostujoče razstave z dejavnostmi muzeja Goričane povezala z omembo zbiranja v deželah v razvoju in s tesnim povezovanjem muzejskih delavcev s pri nas živečimi tujimi državljani. Naslednje štiri minute je namenila predstavitvi novih pridobitev indijske dediščine in pogovoru z Indijko Kokilo Gosalia (danes Veber); ta je razložila, kaj je sari in na lutki pokazala, kako ženske iz Gudžarata okoli telesa ovijejo šest metrov dolg kos pisanega blaga. Indijska gostja se je dotikala razstavljenih oblačil in nakita, posnetkom je bila dodana indijska glasba. O sodelovanju z muzejem je Gosalia povedala, da je v Slovenijo prišla z možem Jayantom Gosalia, študentom, ki je s Slovenskim etnografskim muzejem sodeloval pri razstavi ob stoletnici Mahatme Gandhija (1969). Sledilo je sodelovanje ob razstavi sarijev (1970), štiri mesece je vodila po razstavi Kič (1971) na Prešernovi, nekaj nedelj je skrbela za degustacije indijske in kitajske hrane (ob razstavi Kaj jedo po svetu: Afrika in Azija, 1975). Kardarkoli gre v Indijo, od tam prinese oblačila in nakit za muzej (prim. Štrukelj 1980/1982: 145–146). Novinarka je Gosalio vprašala, ali indijske zbirke v Evropi siromašijo njihovo kulturno dediščino ali so oblika sodelovanja in pot k boljšemu medsebojnemu razumevanju. Po Gosalii so britanski kolonialisti nakradli veliko indijskih starin in



Kokila Gosalia med razstavljenimi sariji (fotogram iz oddaje Tretja razsežnost, 24. 1. 1980).



Pavla Štrukelj (fotogram iz oddaje Tretja razsežnost, 24. 1. 1980).

svetih predmetov iz templjev, medtem ko so zbirke v Slovenskem etnografskem muzeju namenjene sodelovanju in razumevanju med narodom. To je prvi ohranjeni televizijski prispevek z natančneje izrisanim pomenom zbiralke iz predstavljene kulture, njenim sodelovanjem z Muzejem neevropskih kultur, njenimi pogledi na lastno kulturo in dediščino ter na sodelovanje med kulturama, pri čemer poudari razliko med kolonialnim ropanjem in zbiranjem v času neuvrščenosti. Za ta del prispevka so značilni vključujoč diskurz, kritika kolonializma in pozitivno vrednotenje neuvrščenosti (Gosalia te besede ne uporabi, vendar je to kontekst njenega prihoda v Slovenijo in sodelovanja z muzejem). Razstava nima kataloga, zato diskurzov ni mogoče primerjati.

V zadnjih štirih minutah tudi Pavla Štrukelj opozori na časovnost zbiranja in zbirk: pojasni, da večina držav po svetu svojo kulturno dediščino varuje s spomeniškovarstvenimi zakoni, zato iz njih ni več mogoče dobiti edinstvenih predmetov in dragocenih umetnin, kot se je dogajalo v 19. stoletju. Trdi, da staro umetnost teh dežel lahko prikažejo

11 V popisih nisem našla podatka o avtorstvu, za potrditev, da gre za Metko Polenčič, se zahvaljujem dokumentalistu raziskovalcu na TV Slovenija Aleksandru Lavrenčiču, ki je primerjal slikovne vire.

na gostujočih razstavah, kot sta bili Predkolumbijska umetnost Peruja (1977) in Velike kulture Mehike: Umetnost Aztekov (1979). Po drugi strani pa želijo predstaviti tudi sodobno kulturno dediščino – kaj ljudje uporabljajo in kakšna je njihova oblačilna kultura, tako, kot je to videti na indijski razstavi. Opozarjam, da sta to zgodnji uporabi opredelitve »kulturna dediščina« v muzejskem kontekstu; Pavla Štrukelj jo je predvidoma posvojila leta 1978 na mednarodnem antropološkem kongresu v New Delhiju (prim. Palaić 2023: 110). Za razširjanje tega koncepta v stroki in javnosti je poskrbela *Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (Unesco 1972), ki je uveljavila idejo, da morajo države in mednarodna skupnost z zakonodajo in ustreznimi strokovnimi službami zaščititi ranljive vire, ki jih ogrožajo industrializacija in modernizacija, globalizacija in migracije (Harrison 2013: 68). Pavla Štrukelj zaključi, da posamezniki in strokovnjaki iz drugih kultur radi sodelujejo z muzejem, poleg indijske sodelavke navede primera »tovariša« z indonezijskega veleposlaništva in venezuelskega raziskovalca amazonskih ljudstev, ki sta goričanske zbirke obogatila s predmeti iz svojih kultur. Za ta del prispevka je značilen diskurz vključevanja ljudi iz drugih kultur v zbiranje, raziskovanje in predstavljanje svojih kultur, v ozadju pa je tudi širši kontekst neuvrščenosti in sodelovanja med državami v kulturi (zbirke in razstave) in znanosti (Pavla Štrukelj se je udeležila prvega mednarodnega kongresa antropologov in etnologov v neuvrščeni državi – Indiji).

TV dnevnik: El Dorado, zlato iz Kolumbije predšpanske kulture od 1. do 16. stoletja

Leta 1981 je novinar Jadran Sterle v dvominutni vesti za TV dnevnik (23. 4. 1981) zavzel kritično stališče do gostujoče razstave El Dorado, zlato iz Kolumbije predšpanske kulture od 1. do 16. stoletja; razstava je bila na ogled med 24. aprilom in 31. majem 1981. V prvem delu prispevka v vitrinah vidimo zlate predmete Muzeja zlata Narodne banke Republike Kolumbije in zemljevid zlatarskih območij v državi, v drugem delu pa ljudi na kolumbijskih ulicah. Sterle je razložil zgodovinski in kolonialni razvoj Kolumbije in kontekst nastanka Muzeja zlata, ki hrani 26.000 predmetov in je temelj kolumbijskega monetarnega sistema. Opozoril je na tri tisočletno tradicijo predelave zlata, ki je bilo za Kolumbijce statusni simbol znotraj religioznih sistemov, ni pa imelo funkcije denarja. Španski konkvistadorji so v 16. stoletju v Španijo prepeljali 181 ton nakradenega zlata, kar je povzročilo zlom španskega imperija. V zaključku je Sterle, novinar z revolucionarno držo, ki je dobro poznal življenje ljudi na Kubi in v Mehiki (Štoka 2019), zavzel kritično stališče tako do družbenih razmer v nerazviti Kolumbiji, kjer vladajo velika družbena neenakost, nepismenost in brezposelnost, kot do razstave, ki ne more predstaviti situacije ljudi v sodobni Kolumbiji. Pregled kataloga razstave (Plazas de Nieto in Falchetti

de Saenz 1981) pokaže, da uvodom Borisa Kuharja, veleposlanika Kolumbije Maurisia Samperja in direktorja Muzeja zlata in antropologa Luisa Doque Gomeza sledi fotografija jezera Guatavita, kjer je potekalo obredno kronanje vladarja staroselskega ljudstva Muisca, ki so mu telo natrli z zlatim prahom. Španci so na podlagi tega obreda ustvarili mit *El Dorado* o magičnem kraju, kjer je vse narejeno iz zlata. Kustosinji arheologinji Clemencia Plazas de Nieto in Aba Maria Falchetti de Saenz (1981) v obsežnem besedilu brez uvoda in zaključka podrobno opisujeta srečanja španskih zavojevalcev z domačini in zlatom, kako so ga z njimi sprva menjali za evropske dobrine, nato ropali, še pozneje pa pridobivali v rekah in rudnikih. V nepodpisanem prispevku Muzej zlata beremo, da so Španci v 16. stoletju ropali grobove in zlate predmete talili v zlate palice, sredi 19. stoletja pa se je znova razširilo intenzivno ropanje grobov. Po letu 1923 je Narodna banka začela nadzorovati trgovanje z zlatom in poskrbela za ohranitev najpomembnejših izdelkov, ki jih od leta 1939 predstavlja v muzeju (B. n. a. 1981a: 41). Katalog kot celota nima jasnega sporočila in ne zavzame nedvoumnega stališča, zato deluje netransparentno (prim. Ariese in Wróblewska 2021: 81). Arheologinji se sklicujeta na množico citatov španskih zavojevalcev, roparjev in misijonarjev iz 16. stoletja, kar ima, ker v resnici ne spoznamo kolumbijskih stališč, močan potujitven učinek. Kolumbijci so neodvisnost dosegli že leta 1819, zato se postavlja vrsta vprašanj brez odgovorov: Zakaj raziskovalci in direktor muzeja niso bolj kritični do španskih kolonialistov? Zakaj niso predstavili vidikov prvotnih prebivalcev? Kakšna so njihova etnična ozadja – zdi se, da prej španska ali mešana kot staroselska? Koliko avtonomije je imel Muzej zlata v tistih letih v odnosu do lastnice – državne banke? So avtorji želeli ugajati mednarodnim okoljem, kjer bo gostovala razstava? Na to kaže kontroverzni naslov razstave: v drugem delu so poudarili tradicije zlata pred prihodom Špancev, najprej pa mit o *El Doradu*, ki so ga razširili Španci, torej so dali prednost pogledom kolonizatorjev.

Po drugi strani pogledjmo stališča ustanove, ki je razstavo sprejela v svoj program. Boris Kuhar je očitno ocenil, da bo kolumbijska razstava zanimala Slovence; 40.000 obiskovalcev (Kuhar 2013: 321) v petih tednih dokazuje, da se ni motil. Na splošno v muzeologiji velja nenapisano pravilo, da gostitelji razstave ne spreminjajo besedila kataloga in razstavnih besedil – večinoma dodajo uvod in morda kakšno pojasnilo, kot je naredil tudi Kuhar. (Po)kolonialne vidike bi lahko osvetlili v spremljevalnem programu, vendar o tem ni poročil – sklepam, da je bil logistični podvig, kako v petih tednih organizirati ogled 40.000 zainteresiranih ljudi. Po Kuharju (1981: neoštevilčeno) so razstavo El Dorado v Goričanah priredili v počastitev ustanovitve Osvobodilne fronte 27. aprila in 20-letnice konference neuvrščenih v Beogradu, s čimer so jo umestili v diskurza narodnoosvobodilnega boja in gibanja neuvr-

ščenih. Sterle je v televizijski vesti ta dva narativa gladko zanemarlil in opozarjal le na posledice kolonialnih zatiranj. Večino podatkov je povzel po katalogu, v zadnji tretjini pa je samoiniciativno po drugih virih osvetlil aktualno situacijo Kolumbijcev, kar razumem kot opozorilo na prepad med bogastvom Muzeja zlata in revščino nepriviligiranih slojev. Razstava res ni predstavila družbeno-kulturno-zgodovinskih kontekstov življenja sodobnih Kolumbijcev, vendar tega tudi ni obljubljala. Je množico Slovencev pritegnil prav mit o magičnem *El Doradu*? Nadvse zanimivo bi bilo slišati mnenja obiskovalcev in njihove motive za ogled razstave.

TV dnevnik: Razstavi staroselske dediščine Nove Zelandije in Avstralije

Jadran Sterle je polemično zastavil tudi naslednjo obravnavano vest za TV dnevnik (5. 7. 1981), in sicer o razstavah »Tangata«: Pogled Maorov na svet in Umetnost Aboriginov¹² – staroselcev Avstralije. Prva razstava je v Goričane prišla preko Etnografskega muzeja Zagreb in Ambasade Nove Zelandije (B. n. a. 1981b), drugo pa je organiziral Odbor za umetnost Aboriginov avstralskega sveta (Isaacs 1981: 4). Televizijski prispevek najprej pokaže barvne fotografije maorskih predmetov, v drugem delu pa pletene izdelke, skulpture, maske, vsakdanje predmete in umetniška dela avstralskih staroselcev. O fotografijah maorskih predmetov je Jadran Sterle problematiziral, da umetniške fotografije Briana Brakea prevladajo nad umetnostjo Maorov, pri tem pa je spregledal, da Maori teh predmetov niso pojmovali kot umetniška dela in je to bilo vsiljeno evropocentrično vrednotenje (več v Valentinčič Furlan 2024). Kritičen je bil do posledic kolonializma in do razstave, češ da bi bilo treba osvetliti tako kolonialno politiko v tem delu sveta kot njene posledice za Maore. V drugem delu vesti je nekoliko bolj spravljivo komentiral predmete sodobnih avstralskih umetnikov, češ da razstava poskuša vsaj na ta način pokazati na obstoj avstralskih staroselcev, ki izginjajo. Opozoril je, da se je število staroselcev z 250.000 v 19. stoletju do leta 1981 zmanjšalo na 40.000 – potisnili so jih v puščave, ogrožale so jih rudarske družbe ter atomski in vojaški poskusi. Zaključil je, da niti razstava Umetnost Aboriginov ne osvetli perečih družbenopolitičnih tematik. Jadran Sterle je v vest vnesel podatke o kolonialnih razmerah in njihovih posledicah, ki jih kataloga in razstavi niso vsebovali. Bil je prodoren mislec v humanistiki in družboslovju, ni pa se poglobljal v možnosti in omejitve politike izmenjav razstav. Ponovno ločujem stališča avtorjev in gostiteljev razstav.

Kulturna biografija razstave »Tangata« razkriva, da 33 velikih barvnih fotografij prikazuje »umetniška de-

la« Maorov iz časa pred prihodom Evropejcev na Novo Zelandijo, ki so jih leta 1981 hranili osrednji državni muzeji; izbral jih je Umetniški svet kraljice Elizabete II. na Novi Zelandiji, fotografiral pa mednarodno uveljavljeni novozelandski fotograf Brian Brake (B. n. a. 1981b: 1). Zahodno usmerjeni umetniški svet je zamolčal kolonialno zgodovino Maorov in njihove kulture (prim. Mason in Sayner 2018: 5–6; Palaić 2021: 56): kolonialisti so predmete vzeli iz življenja in jih shranili v muzeje – ustanove, ki so jih Evropejci »izvozili« po svetu skupaj z metodologijo vrednotenja in razstavljanja artefaktov. To je bilo kljub vsemu bolje, kot da bi maorske »umetnine« prepeljali v evropske kolonialne muzeje. V antropologiji so se pozivi, naj ljudstva svoje kulture predstavljajo sama, najprej začeli v vizualni antropologiji in etnografskem filmu (Loizos 1993: 192; Ruby 1995: 78). V praksi sta Jean Rouch in Edgar Morin z uporabo kamere, ki je sinhrono snemala zvok, že leta 1961 omogočila neposredno izražanje filmskih subjektov iz različnih delov sveta. Prav tako so mnogi vizualni antropologi staroselska ljudstva podpirali v njihovih prizadevanjih za medijsko neodvisnost v t. i. staroselskih medijih (Turner 1991; Ginsburg 1995) in sodelovalnih produkcijah s skupnima avtorstvom in odgovornostjo (Ruby 1991: 56). Sociolog Stuart Hall se je leta 1999 na konferenci Whose Heritage? spraševal o pristojnosti predstavljanja dediščine Drugih in zagovarjal stališče, da je treba v vsako predstavitev etnične, manjšinske ali staroselske dediščine in dediščine diaspor, vse od zamisli in načrtovanja, tvorno vključiti obravnavano skupnost (Hall 1999; prim. Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003). Leta 1981 so ti etični in metodološki imperativi šele pronicali v zavest raziskovalcev, muzealcev in odločevalcev.

Kulturna biografija avstralske razstave je precej drugačna, saj je nastala bližje staroselskim skupnostim (Isaacs 1981: 4). Raziskovalka in avtorica razstave Jenifer Isaacs, ki ni staroselka (Kilbreda College 2021), je pridobila zaupanje staroselcev, zbrala predmete in pripravila razstavo; v katalogu je navedla, kateremu ljudstvu pripadajo in kje v pokrajini Arnhem živijo. Njenega dela ne želim interpretirati kot prevlade zahodnega diskurza, ker smatram, da so bile tedaj razstave za staroselce povsem nov zahodni medij z lastnimi zakonitostmi, ki je zahteval ustrezna znanja, tehnologije in financiranje, še zlasti, če so jih želeli poslati v mednarodni prostor. Na sodelovalni proces avstralske razstave kaže dejstvo, da je predgovor za katalog napisal Wandjuk Marika, predsednik Odbora za umetnost staroselcev pri avstralskem svetu (Marika 1981: 5). V katalogu niso pisali o družbenopolitičnem položaju avstralskih staroselcev – je šlo za samoutišanje raziskovalke in staroselske skupnosti, ki nista želeli izzivati prozahodnih državnih struktur, da si ne bi onemogočili nadaljnega raziskovanja, razstavljanja in možnosti gostovanja razstav v drugih državah?

¹² Izraza Aborigini danes ne uporabljamo več, tedaj pa je še bil v rabi. Zanimivo je, da je avtorica v naslovu uporabila obe poimenovanji, čeprav bi ga lahko skrajšala v *Umetnost staroselcev Avstralije*.

Če je v primeru maorskih artefaktov odločitev za molk o kolonialnih kontekstih koreninila v dominantnem dediščin-skem diskurzu, je v primeru avstralske staroselske umetnosti izhajala iz pragmatičnosti podrejenega diskurza. Rezultat je bil enak: razstavi kultur staroselskih skupnosti nista omenjali kolonialnih in pokolonialnih kontekstov (prim. Mason in Sayner 2018: 15). Boris Kuhar in Pavla Štrukelj sta samoutušanje avtorjev, umetniških svetov in staroselskih odborov diplomatsko spoštovala (bi v nasprotnem primeru Kuhar težje pridobil naslednje razstave v mednarodnih okoljih?). Prav nasprotno pa je Jadran Sterle televizijsko vest gradil na osvetljevanju (po)kolonialnih vidikov. Sklepam, da je kot kritičen novinar neuvrščene države hitreje zaznal krivice in neenakosti, kot bi jih novinarji nekdanjih kolonialističnih in imperialističnih veselil. Nanje je lažje opozarjal, ker v travmatičnih izkušnjah ni bil osebno udeležen niti na strani zatiranih niti kot opresor. Za avtorefleksijo težavnih izkušenj, krivic in nasilja je pogosto potrebna časovna distanca, pomagajo tudi ustrezni zgledi in terminologija, kar lahko razloži, zakaj so danes analize procesov utišanja pogostejše (Mason in Sayner 2018; Palač 2023: 45).

Oči kritike: Slovenci, zbiratelji in raziskovalci kitajske kulture

Oddaja Oči kritike je bila namenjena predvsem recenzijam knjig, gledaliških predstav in (likovnih) razstav. Dne 29. junija 1989 je bil objavljen pogovor Jadrana Sterleta z etnologom Zmagom Šmitkom, avtorjem knjige *Poti do obzorja* (1988), antologije besedil o slovenskih raziskovalcih zunajevropskih kultur – popotnikih, misijonarjih, trgovcih in mornarjih. Dobrih pet minut dolg pogovor je bil v Goričanah posnet na razstavi Slovenci, zbiratelji in raziskovalci kitajske kulture avtorice Pavle Štrukelj. Jadran Sterle je Šmitka vsebinsko usmeril predvsem v delo misijonarjev – zbiralcev kitajske dediščine, do katerega je bil ta kritičen, češ da so stereotipno predstavljali Kitajce in njihovo kulturo. Povedal je, da so misijonarske zbirke v 19. stoletju nastajale povsod po Evropi in da smo tudi v Ljubljani imeli dva misijonska muzeja, po drugi svetovni vojni pa so njune zbirke prišle v Etnografski muzej. Zbirka Petra Baptista Turka je po Šmitku nastajala v času, ko so Evropejci verjeli, da je treba zavojevati Kitajsko, zato je zaznaven interes zbiralcev, da njihovo kulturo predstavljajo kot inferiorno, s pipami za kajenje opija, z majhnimi ženskimi čevlji, s srednjeveškim orožjem in z religioznimi kipci. Šmitek je pojasnil, da so slovenski frančiškani na Kitajskem zbirali po napotkih ravnatelja Deželnega muzeja Josipa Mantuanija in da 170 predmetov predstavlja življenje srednjega razreda in meščanstva, po Pavli Štukelj (1980/1982: 138) z območij Hankova in Šanghaja iz let 1912 in 1913. Po drugi svetovni vojni je te zbirke prvič razstavila Pavla Štrukelj, ni pa izdala kataloga, zaključil Šmitek. Primerjava diskurzov torej ni mogoča.



Razstava Slovenci, zbiratelji in raziskovalci kitajske kulture je bila na ogled v Dvorani neuvrščenih v kleti obnovljene goričanske pristave (fotogram iz oddaje Oči kritike, 29. 6. 1989).

Kritični televizijski intervju je prvi ohranjeni primer poročanja o razstavi zunajevropske dediščine v produkciji Muzeja neevropskih kultur Goričane izključno z mnenjem kritika – etnologa. Šmitek je poudaril problematično vlogo misijonarjev pri ustvarjanju vednosti o drugih kulturah in ljudstvih. Podobno je Tina Palač kritično obravnavala besedila Pavle Štrukelj, v katerih povečuje vlogo Friderika Barage, Janeza Čebula, Janeza Pirca in Ignacija Knobleharja (Palač 2020: 28–30; 2023: 139–149). Zmago Šmitek je že leta 1989 pokazal, kako je mogoče razumeti transparentnost raziskovanja, zbiranja in razstavljanja predmetne dediščine (prim. Aries in Wróblewska 2021: 81).

Sklep

Čigave glasove torej slišimo v analiziranih prispevkih? Že aprila 1965 smo v oddaji Kulturna panorama lahko slišali novinarja in povezovalca Sandija Čolnika, zbiralca Aleša in Vero Bebler ter indonezijskega animatorja senčnih lutk Didija Soehadija, potem pa dolgo predvsem glasove novinarjev ali napovedovalcev. Leta 1977 je novinarka Vida Zei izjavi Pavle Štrukelj in Borisa Kuharja vključila v prispevek o gostujoči razstavi Predkolumbijska umetnost Peruja – prva je predstavila vsebino razstave, drugi pa njeno kulturno biografijo in poziv k preseganju evropocentričnih pogledov. V naslednjih letih sta televizijski ekipi pod vodstvom Vide Zei študente iz afriških držav posneli na razstavi Krašenje telesa in nakit afriških prebivalcev južno od Sahare (1978), pod vodstvom Metke Polenčič pa občasno indijsko sodelavko muzeja Kokilo Gosalia na razstavi Indijska oblačila in nakit (1979). Od preostalih glasov je samo Jadran Sterle v oddaji Oči kritike junija 1989 skladno s konceptom oddaje izjavo neodvisnega etnološkega kritika uporabil ob razstavi Slovenci, zbiratelji in raziskovalci kitajske kulture. V ohranjenih oddajah in prispevkih Televizije Slovenija noben novinar za mnenja ni zaprosil obiskovalcev ali tujih avtorjev gostujočih razstav.

Novinarji in novinarke so v televizijskih prispevkih pogosto reproducirali diskurz neuvrščenosti, pomen spoznavanja kultur drugih dežel in kritiko kolonializma iz razstavnih katalogov. Jadran Sterle je opominjal, da gostujoče razstave dediščine iz zgodnejših obdobj ne vzporejajo z aktualnim položajem v predstavljenih kulturah. Vendar je veliko vprašanje, koliko takih razstav je bilo v tistih desetletjih sploh na razpolago za gostovanja. Po natančnem pregledu razstavnih katalogov ocenjujem, da je tak pristop uporabljala gostujoča razstava Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v Republiki Venezueli (1977) neodvisnega venezuelskega raziskovalca Edgarda Gonzáleza Niña. Kot borec za pravice staroselcev se je ukvarjal z aktualno situacijo prvobitnih ljudstev, ki jim je civilizacija prinesla usodne bolezni, jim kradla življenjski prostor in si jih podrejala (Kuhar 1977: 8–9). V arhivu Televizije Slovenija žal o tej razstavi nismo našli nobenega prispevka, čeprav smo sistematično preiskali digitalne zbirke in kartoteke po šifrah za etnologijo, Venezuelo, Goričane in neuvrščenost. Vključujoči diskurz v eni oddaji in dveh prispevkih se nanaša na sodelovanje slovenskih zbiralcev, ki sta zbirala v Indoneziji, desetih tujih študentov neuvrščenih držav, ki so študirali v Ljubljani, in indijske priseljenke. Tuji študenti so z muzejem sodelovali pri razstavah Ljudska umetnost Indonezije (1964–1965, 1969–1988) ter Krašenje telesa in nakit afriških prebivalcev južno od Sahare (1978), Indijka Kokila Gosalia pa pri razstavi Indijska oblačila in nakit (1979). Boris Kuhar in Pavla Štrukelj sta vključujoči diskurz in inkluzivne pristope razvijala ob pripravi avtorskih razstav v produkciji muzeja Goričane in obrazstavnih programov. Po Ariese in Wróblewski je povečanje inkluzivnosti, skupaj z ustvarjanjem vidnosti, razsrediščenjem, zavzemanjem za empatijo, izboljšanjem transparentnosti in s sprejemanjem ranljivosti pot k dekolonizaciji muzejev (Ariese in Wróblewska 2021). Mehki inkluzivni pristopi Muzeja neevropskih kultur Goričane so vsekakor tudi rezultat tedanjega družbenega ozračja v Jugoslaviji in gibanja neuvrščenih, ki je postalo rdeča nit delovanja te muzejske platforme.

Dragoceno je, da so vključujoče pristope, sprva ob Kuharjevi spodbudi, uporabili tudi novinarji in novinarke Televizije Ljubljana, zato danes dokumentarni posnetki in izjave osvetlijo razstavne kontekste, o katerih Boris Kuhar in Pavla Štrukelj nista eksplicitno pisala. Analizirani televizijski prispevki in oddaja dokazujejo, da sta Boris Kuhar in Pavla Štrukelj s participativnimi in z inkluzivnimi metodami v Muzeju neevropskih kultur Goričane za kakšno desetletje prehitela praktične pristope mednarodne inkluzivne muzeologije (Ariese 2021: 37; prim. Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003; Palaic 2023: 186).

Literatura in viri

ARANDELOVIĆ LAZIĆ, Jelena: *Bronasta skulptura Zahodne Afrike: Kulture neuvrščenih, SEM, Muzej Goričane, december 1979–januar 1980*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1979.

ARIESE, Csilla E. in Magdalena Wróblewska: *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.

ARIESE, Csilla E.: Increasing Inclusivity. V: Csilla E. Ariese in Magdalena Wróblewska (ur.), *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021, 37–51.

B. N. A.: Muzej zlata: El Museo del Oro, Banco de la República. V: Clemencia Plazas De Nieto in Aba Maria Falchetti De Sanez, *El Dorado: Zlato iz Kolumbije predšpanske kulture od 1. do 16. stoletja, Kulture neuvrščenih, Muzej Goričane, 24. 4.–31. 5. 1981*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1981a, 41.

B. N. A.: »Tangata«: *Pogled Maorov na svet* (katalog). Rim: Ambasada Nove Zelandije za SFRJ; Zagreb: Etnografski muzej, 1981b.

BANKS, Marcus: *Visual Methods in Social Research*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications, 2001.

CLIFFORD, James: Museums as Contact Zones. V: James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1977, 188–219.

CLIFFORD, James: Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska. *Current Anthropology* 4/1, 2004, 5–23, 26–30.

ČEPLAK MENCIN, Ralf: *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*. Ljubljana: Založba /*cf, 2012.

DUGONJIC-RODWIN, Leonora in Ivica Mladenović: Transnational Educational Strategies during the Cold War: Students from the Global South in Socialist Yugoslavia, 1961–1991. V: Paul Stubbs (ur.), *Socialist Yugoslavia and the Non-Aligned Movement: Social, Cultural, Political and Economic Imaginaries*. Montreal, London in Chicago: McGill-Queen's University Press, 2023, 331–359.

GRIMSHAW, Anna: *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Ethnography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GINSBURG, Faye: Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. V: Leslie Devereaux in Roger Hillman (ur.), *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 1995, 256–290.

GUPTA, Akhil: The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism. *Cultural Anthropology* 7/1, 1992, 63–79.

HALL, Stuart: Un-Settling 'The Heritage': Re-Imagining the Post-Nation. V: *Whose Heritage? Keynote Addresses*. Manchester: The Arts Council of England, 1999.

HARRISON, Rodney: *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge, 2013.

HOOPER-GREENHILL, Eilean: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London in New York: Routledge, 2000.

ISAACS, Jennifer: *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije: Slikarstvo, rezbarstvo, pletarstvo Severne Avstralije*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1981.

KILBRED COLLEGE: Jenifer Isaacs AM, 2021; <https://www.kilbreda.vic.edu.au/woman/jennifer-isaacs-am/>, 23. 7. 2024.

IZARD, Gabriel in Gemma Celigueta: Migrant Heritage: A Dialogue of Objects and Memories in a Barcelona Ethnographic Museum. *Museum Anthropology* 45/2, 2022, 140–152.

JACOBS, Marc: The Vi of Visibility, Visitability, and Viability in Vietnam: PHD and the Safeguarding Paradigm of the 2003 Convention After a Decade. *Santander Art and Culture Law Review* 2/3, 2017, 183–214.

KISIĆ, Višnja: *Governing Heritage Dissonance: Promises and Realities of Selected Cultural Policies*. Amsterdam: European Cultural Foundation, 2016.

KOPYTOFF, Igor: The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. V: Arjun Appadurai (ur.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 64–91.

KREMENŠEK, Slavko: Razstava 'Ljudska umetnost Indonezije' v Slovenskem etnografskem muzeju (november 1964–marec 1965). *Argo* 4–6, 1966/1967, 85–86.

KUHAR, Boris: Ljudska umetnost Indonezije v Slovenskem etnografskem muzeju. V: Pavla Štrukelj, Aleš Bebler in Vera Bebler, *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1964, 3.

KUHAR, Boris: Slovenski etnografski muzej v Ljubljani. V: Slavko Kremenšek, Vilko Novak in Valens Vodusek (ur.), *Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja: Uvod, poročila*. Ljubljana: Raziskovalna skupnost slovenskih etnologov, 1976, 151–162.

KUHAR, Boris: Prof. Edgardo Gonzales Niño. V: Pavla Štrukelj in Boris Kuhar, *Indijanci Amazonke: Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli, Muzej Goričane, marec–april 1977*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1977, 8–9.

KUHAR, Boris: Ob razstavi. V: Jelena Arandelović Lazić, *Bronasta skulptura Zahodne Afrike: Kulture neuvrščenih, SEM, Muzej Goričane, december 1979–januar 1980*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1979, 3.

KUHAR, Boris: [Brez naslova]. V: Clemencia Plazas De Nieto in Aba Maria Falchetti De Saenz, *El Dorado: Zlato iz Kolumbije predšpanske kulture od 1. do 16. Stoletja, Kulture neuvrščenih, Muzej Goričane, 24. 4.–31. 5. 1981*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1981, neoštevilčeno.

KUHAR, Boris: Muzej Goričane. V: France Filipič, Ljudmila Osjak in Boris Kuhar, *Goričanska konferenca*. Ljubljana: Komunist, 1984, 34–38.

KUHAR, Boris: Mojih 25 let v muzeju. *Etnolog* 23, 2013, 317–321.

LEBAN, Vesna: *Televizijsko novinarstvo: Hibridizacija žanrov in stilov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2007.

LOIZOS, Peter: *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness 1955–1985*. Chicago in Manchester: The University of Chicago in Manchester University Press, 1993.

LUMBRERAS, Luis Guillermo: Razvoj arheologije v Peruju. V: Pavla Štrukelj, *Predkolumbijska umetnost Peruja: Razstavni katalog*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1977, 7–9.

MACDOUGALL, David: Beyond the Observational Cinema. V: Paul Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 1975, 109–124.

MACDOUGALL, David: *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MARIKA, Wandjuk: Predgovor. V: Jennifer Isaacs, *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije: Slikarstvo, rezbarstvo, pletarstvo Severne Avstralije*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1981, 5.

MASON, Rhiannon in Joanne Sayner: Bringing Museal Silence into Focus: Eight Ways of Thinking about Silence in Museums. *International Journal of Heritage Studies* 25/1, 2018, 1–23.

NAGUIB, Saphinaz-Amal: Museums, Diasporas and the Sustainability of Intangible Cultural Heritage. *Sustainability* 5, 2013, 2178–2190.

OREL, Boris: O etnografskih zbirkah iz Afrike, Amerike in Azije v Etnografskem muzeju v Ljubljani. *Slovenski etnograf* 6/7, 1953/1954, 139–146.

PALAIĆ, Tina: Družbeno angažirani muzej: Vključevanje romske skupnosti v soustvarjanje muzejskih vsebin. *Etnolog* 25, 2015, 209–217.

PALAIĆ, Tina: Muzej neevropskih kultur v Goričanah: Prakse pridobivanja zunajevropskih zbirk, povezanih z gibanjem neuvrščenih. *Etnolog* 29, 2019, 185–208.

PALAIĆ, Tina: Pavla Štrukelj: Kustodinja za neevropske kulture v Slovenskem etnografskem muzeju med letoma 1955 in 1990. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60/1, 2020, 22–33.

PALAIĆ, Tina: Interpretacija zunajevropskih etnografskih zbirk: Utišanje zgodovinskih in sodobnih naracij. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 61/2, 2021, 53–63.

PALAIĆ, Tina: *Etnološki vidiki zbiralnih politik in predstavljanj zunajevropskih zbirk v Sloveniji iz obdobja 1960–1990*. Neobjavljena doktorska disertacija. Ljubljana: [T. Palaić], 2023.

PALAIĆ, Tina in Urša Valič (ur.): *Elaborat o dostopnosti in zagotavljanju tehničnih pogojev za vzpostavitev dostopnosti do kulturne dediščine ranljivim skupinam*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2015.

PLAZAS DE NIETO, Clemencia in Aba Maria Falchetti De Saenz: *El Dorado: Zlato iz Kolumbije predšpanske kulture od 1. do 16. stoletja, Kulture neuvrščenih, Muzej Goričane, 24. april–31. maj 1981* (katalog). Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1981.

POGODBA med Marijo Skušek in Ljudsko republiko Slovenija, Ljubljana, 23. 4. 1957 (dokumentacija SEM).

ROUCH, Jean: The Camera and Man. V: Paul Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 1975, 83–102.

RUBY, Jay: Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma. *Visual Anthropology Review* 7/2, 1991, 50–67.

RUBY, Jay: The Moral Burden of Authorship in Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review* 11/2, 1995, 77–82.

SANDELL, Richard: Social Inclusion, the Museum and the Dynamics of Sectoral Change. *Museum and Society* 1/1, 2003, 45–62.

SIMON, Nina: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

SLADOJEVIĆ, Ana: *Muzej afričke umetnosti: Konteksti i reprezentacije*. Beograd: Muzej afričke umetnosti, 2014.

SMITH, Laurajane: *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

SOSIČ, Barbara: Razstave Slovenskega etnografskega muzeja 1983–2003. *Etnolog* 13, 2003, 595–607.

SUBIJAKTO, Raden: Razstava, ki nas seznaja z Indonezijo. V: Pavla Štrukelj, Aleš Bebler in Vera Bebler, *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1964, 4.

ŠMITEK, Zmago: *Poti do obzorja: Antologija slovenskega potopisa z neevropsko tematiko*. Ljubljana: Borec, 1988.

ŠTOKA, Peter: Obrazi slovenskih pokrajin, Jadran Sterle, 2019; <https://www.obrazislovenskihpokrajin.si/oseba/sterle-jadran/>, 8. 9. 2024.

ŠTRUKELJ, Pavla: Krašenje telesa in nakit afriških prebivalcev južno od Sahare. *Slovenski etnograf* 29, 1976, 105–123.

ŠTRUKELJ, Pavla: *Predkolumbijska umetnost Peruja: Razstavni katalog*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1977.

ŠTRUKELJ, Pavla: *Krašenje telesa in nakit prebivalcev južno od Sahare: Razstava, Muzej Grad Goričane*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1978.

ŠTRUKELJ, Pavla: Neevropske zbirke v Muzeju Goričane. *Slovenski etnograf* 32, 1980/1982, 125–159.

ŠTRUKELJ, Pavla, Aleš Bebler in Vera Bebler: *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1964.

TAYLOR, Lucien: Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies. *Transition* 69, 1996, 64–88.

TURNER, Terence: Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness. V: George W. Stocking (ur.), *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991, 285–313.

UNESCO: *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, 1972.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: LGBT: Razstava štirih. *Etnolog* 28, 2018, 181–190.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: *Poklon Borisu Kuharju (1929–2018)*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2019a.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Boris Kuhar in etnološki film. *Etnolog* 29, 2019b, 159–183.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Pregled razstavne dejavnosti Muzeja neevropskih kultur Goričane. *Etnolog* 34, 2024 (v tisku).

ZASP: Zakon o avtorski in sorodnih pravicah. *Uradni list RS* 16/07, 68/08, 110/13, 56/15, 63/16, 59/19, 1995.

ŽAGAR, Janja: Moje življenje, moj svet: Osebnostne razstave obiskovalcev SEM. *Etnolog* 22, 2012, 243–254.

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

Filmografija

Zanimiva zbirka, avtor Vladimir Perišić, produkcija Filmske novosti Beograd, čb, zvok, 1957, 2 min.

TV obzornik, 28. 3. 1963, KF 1306/7: Razstava plastik Skuškov zbirke, produkcija TV Ljubljana, čb, nemo, 40 s.

Kulturna panorama, 7. 4. 1965, VKA P1/2, MGS A 1/90 (T 3623): Indonezijska zbirka, novinar Sandi Čolnik, režiser Mirč Kragelj, produkcija TV Ljubljana, čb, zvok, 12 min. 20 s.

Kalejdoskop, 13. 6. 1968, KF 5714, I: Zbirka v Goričanah, avtor Drago Kocjančič, produkcija TV Ljubljana, čb, zvok, 8 min. 18 s.

Kulturne diagonale, 12. 9. 1977, KF 11082/1: Predkolumbijska umetnost Peruja, avtorica Vida Zei, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 12 min. 42 s.

Ne prezrite, 13. 7. 1978, KF 11638, P 1381/4 (T 25002): Afriška lepota včeraj in danes, avtorica Vida Zei, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 18 min. 38 s.

Tretja razsežnost, 24. 1. 1980, KF 12447/1: Bronasta skulptura zahodne Afrike in Indijska oblačila in nakit, avtorica Metka Polenčič, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 8 min. 52 s.

TV dnevnik, 23. 4. 1981, KFD 4498/I, 6: Kolumbijsko zlato v Goričanah, avtor Jadran Sterle, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 2 min.

TV dnevnik, 5. 7. 1981, KFD 4570/3, 3a: Umetnost Maorov in avstralskih staroselcev, avtor Jadran Sterle, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 2 min.

Oči kritike, 29. 6. 1989, VKA P 1060: knjiga Poti do obzorja in razstava Slovenci, zbiratelj in raziskovalci kitajske kulture, avtor Jadran Sterle, produkcija TV Ljubljana, barve, zvok, 5 min. 30 s.

Filmski zapisi z južnega Pohorja. Snemanje in besedilo Boris Kuhar, montaža Boris Kuhar in Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2011, 13 minut.

Boris Kuhar, 1929–2018. Zamisel, raziskava in montaža Nadja Valentinčič Furlan, posnela Urh Vrenjak in Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2020, 33 min.; <https://www.etno-muzej.si/en/digitalne-zbirke/filmografija/boris-kuhar-1929-2018>.

Television Programmes and their Segments on the Exhibitions of the Museum of Non-European Cultures in Goričane

Boris Kuhar, the director of the Slovene Ethnographic Museum (SEM), Ljubljana, in the period 1963–1987, solved limitations of exhibition space by obtaining several dislocated departments (Kuhar 2013: 317). Among them, the most recognizable became the Museum of Non-European Cultures in the Goričane Manor near Medvode (1964–2001). Within this cultural platform Boris Kuhar and curator Pavla Štrukelj prepared 40 original and 38 visiting exhibitions in Goričane, in Ljubljana or in other cities of Slovenia and Yugoslavia (Valentinčič Furlan 2024). Boris Kuhar, who had between 1957 and 1962 cooperated in establishing the production and programme of Television Ljubljana, used 16 mm film camera to document Slovenian culture during museum research team field work in Slovenia and he also made 20 travelogues on his trips to Africa (Boris Kuhar, 1929–2018; Valentinčič Furlan 2019b). He organized screenings of numerous ethnographic and documentary films as part of museum programmes and he encouraged TV journalists to regularly report on exhibitions of the SEM and the Museum of Non-European Cultures Goričane. In the archives of Television Slovenia, the author has identified and analysed two programmes and 45 segments on 24 original exhibitions produced by the museum Goričane and 25 visiting exhibitions. In this article, she analyses one programme, five segments of cultural or documentary programmes and two segments of news programmes, presenting five original and five visiting exhibitions about cultures from almost all continents. TV programmes use word-and-sentence based approaches rather than picture-and-sequence based ones (cf. MacDougall 1998: 70; Grimshaw 2001: 158, 209). The researcher has examined whether journalists' off commentaries and interlocutors' statements reproduce the discourses in the exhibition catalogues, ignore them, or discuss and criticize them, taking into account discourses of national liberation struggle, non-alignment issues, critics of colonialism, calls to transcend Eurocentrism (cf. Palač 2023: 126–127; 149–160), and inclusive discourse (Kisić 2016; Jacobs 2017). The latter transcends both authorized and subaltern heritage discourses (Smith 2006: 4, 299–300). The analysis has shown that TV programmes and their segments often emphasized the non-alignment issues, critiqued colonialism and/or demonstrated inclusive discourse and practices of collectors and people from cultures exhibited. In two cases the inclusion referred to foreign students from non-aligned countries who studied in Ljubljana and collaborated with the museum on the exhibitions Folk Art of Indonesia (1964–1965, 1969–1988) and Body Decoration and Jewellery of African People South of the Sahara (1978), and in one case to the Indian immigrant coming to Slovenia with her husband, a student; she cooperated with the museum on preparing the exhibition Indian Clothes and Jewellery (1979). All of them were actively included in programmes accompanying the exhibitions, and some of them also assisted the museum with new acquisitions from their cultures. TV programmes or their segments prove that Kuhar and Štrukelj set the exhibitions and programmes of the non-European museum platform in Goričane inclusively from its very beginning. Thus, they were somewhat ahead of the international currents of participatory museology (cf. Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003; Ariese 2021: 37; Palač 2023: 186).

