**Odlivanje smrti**

**Posmrtne maske v slovenskih javnih zbirkah**

**Uredila Alenka Pirman**

**Ljubljana 2023**

ZALOŽBA INŠTITUTA ZA NOVEJŠO ZGODOVINO

*Odgovorna urednica*: dr. Mojca Šorn

*Založnik*: Inštitut za novejšo zgodovino

*Zanj*: dr. Andrej Pančur

Alenka Pirman (ur.)

ODLIVANJE SMRTI

E-monografija

*Recenzentki*: dr. Maja Veselič

dr. Mateja Ratej

*Prevajalec:* Urban Belina

*Jezikovni pregled*: Katja Bergles

*Tehnični urednik*: Mihael Ojsteršek

*Oblikovanje*:

*Raziskovalna skupina Odlivanje smrti 2016−2019*:

dr. Alenka Pirman, Jani Pirnat, Damijan Kracina (Društvo za domače raziskave)

dr. Marko Jenko (Moderna galerija)

mag. Janez Polajnar (Muzej in galerije mesta Ljubljane)

mag. Marijan Rupert (Narodna in univerzitetna knjižnica)

dr. Blaž Bajič (Univerza v Oslu)

mag. Maruša Dražil (dokumentacija, Društvo za domače raziskave)

dr. Andrej Pančur (Raziskovalna infrastruktura slovenskega zgodovinopisja, Inštitut za novejšo zgodovino)

Mitja Doma (programiranje, Ljudmila)

Maša Ekar in Ines Kežman (administrativno svetovanje, Zavod Motovila)

Projekt TRACES je prejel sredstva iz programa Evropske unije za raziskave in inovacije Obzorje 2020 (po pogodbi št. 693857). Prispevki v publikaciji izražajo osebna mnenja avtorjev, ki ne odražajo nujno stališč Evropske komisije.

© 2022, Inštitut za novejšo zgodovino, Društvo za domače raziskave in avtorji

Vse pravice so pridržane. Brez predhodnega pisnega dovoljenja izdajatelja je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev, objavljanje, predelava ali katera koli druga oblika uporabe tega dela ali njegovih delov, bodisi s fotokopiranjem, tiskanjem, snemanjem ali shranitvijo in objavo v elektronski obliki.

CIP

**Kazalo**

Andrej Pančur, Alenka Pirman in Mojca Šorn, *Predgovor*

Alenka Pirman, *Uvod*

PODATKOVNA ZBIRKA KOT RAZISKOVALNO ORODJE

Andrej Pančur, Alenka Pirman in Maruša Dražil, *Spregledana kulturna dediščina in uporaba digitalne raziskovalne infrastrukture za humanistiko v raziskavi Odlivanje smrti*

Katja Meden*, »Posmrtno življenje posmrtnih mask«: Sodelovanje Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja Inštituta za novejšo zgodovino z Društvom za domače raziskave*

TERENSKO DELO

Jani Pirnat, *Fotografiranje na terenu. Umetnik/raziskovalec kot amaterski fotograf*

Marko Jenko,*Rez! In tu je vaš portret …*

Blaž Bajič,*Zora malikov?*

RAZSTAVA ODLIVANJE SMRTI

Alenka Pirman*, Umetniška nadgradnja ali Nemogoč poskus, kako vpreči spektakel*

Blaž Bajič*, Odlivanje smrti: Etnografija prehajanja od nečesa k niču*

Marko Jenko,*Resnične laži. Primer »neznanega dekleta iz Sene«*

POSMRTNE MASKE V KONTEKSTU SPORNE KULTURNE DEDIŠČINE

Janez Polajnar,*Obraz »genija«. Posmrtne maske kot del procesa kanonizacije kulturnih svetnikov*

Karin Schneider,*O vprašanjih prikazovanja*

Marko Jenko, *Kjer -~~podoba~~- resnica laže*

Blaž Bajič,*O čem govorimo, ko govorimo o sporni dediščini*

PRILOGE

Jani Pirnat*, Posmrtne maske kot del posmrtnih eksploatacijskih protokolov. Trije primeri iz medijev*

Jani Pirnat,*Profesionalno dokumentarno fotografiranje posmrtnih mask v kontroliranem ateljejskem okolju. Pogovor z dokumentarnim fotografom Matevžem Paternostrom*

Marion Hamm,*Razstava Odlivanje smrti, hiter vtis*

Društvo za domače raziskave,*Intervju s kiparjem Viktorjem Gojkovičem*

Jani Pirnat,*Posmrtna maska slikarja Iveta Šubica. Obisk pri vdovi Sely de Brea*

VIRI IN LITERATURA

IMENSKO KAZALO

AVTORICE IN AVTORJI

**Predgovor**

Andrej Pančur, Alenka Pirman in Mojca Šorn

Pričujoča e-monografija temelji na sodelovanju, ki sta ga Društvo za domače raziskave in Inštitut za novejšo zgodovino razvila v okviru raziskave *Odlivanje smrti* med letoma 2017 in 2019. Raziskava je potekala pod okriljem triletnega evropskega projekta *TRACES – Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production* [Posredovanje sporne kulturne dediščine z umetnostjo. Od intervencije h koprodukciji], ki ga je financirala Evropska unija iz programa Obzorje 2020 za raziskave in inovacije po pogodbi št. 693857. Društvo za domače raziskave je v njem sodelovalo kot eden od enajstih partnerjev, koordinirala pa ga je Univerza v Celovcu. Lokalna raziskava se je osredotočala na posmrtne maske v slovenskih javnih zbirkah. Zanimalo nas je, koliko posmrtnih mask sploh hranijo in kdo pravzaprav so ti ljudje, katerih obličja so bila odlita za javni namen. Izkazalo se je, da tovrstna raziskava še ni bila opravljena in da podatki javnosti niso bili na voljo. Zaradi kompleksnosti naloge in zaradi želje po zagotovitvi trajne hrambe podatkov po zaključku evropskega projekta smo se dogovorili za sodelovanje v okviru programa Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja. Sodelovanje je steklo že med samo raziskavo, kar se je izkazalo kot ključna metodološka inovacija znotraj celotnega evropskega raziskovalnega projekta, zagotovljena pa je bila tudi trajna hramba rezultatov raziskave *Odlivanje smrti* po njegovem zaključku. Zaradi dobrega odziva in zanimanja javnosti smo se odločili, da v Založbi INZ izdamo še elektronsko monografijo, ki je prav tako kot zbirka odprtodostopna na portalu Zgodovina Slovenije – SIstory.

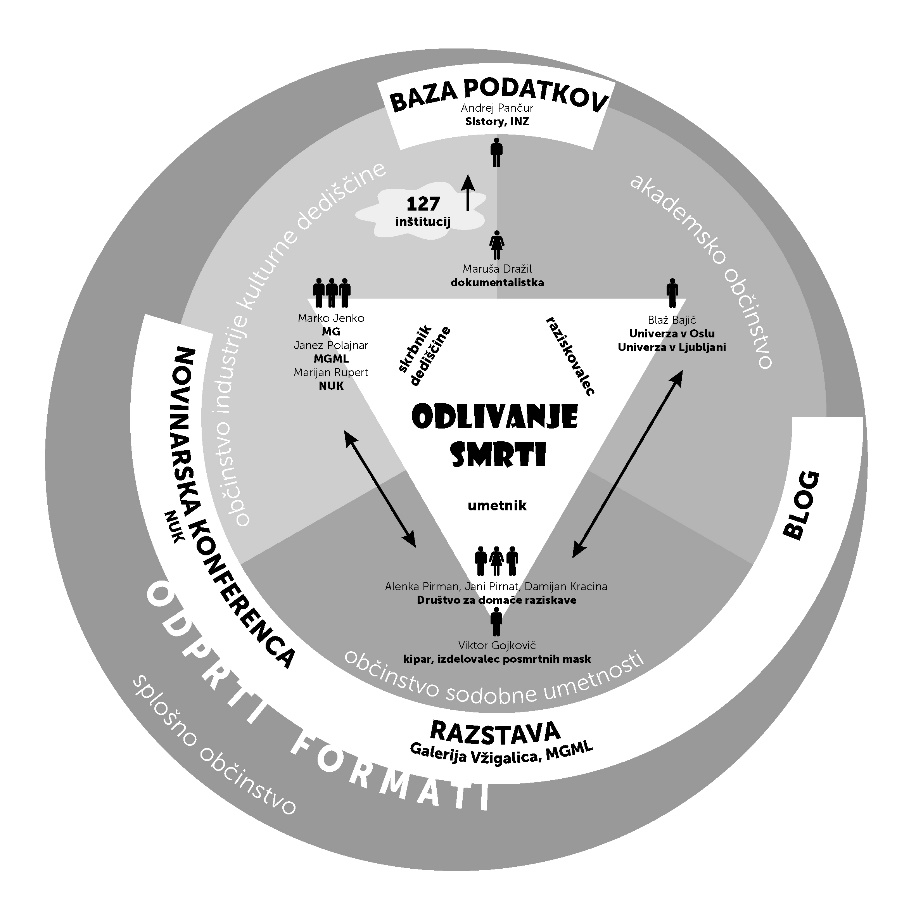
**Uvod**

Alenka Pirman

Pričujoča znanstvena e-monografija *Odlivanje smrti* prinaša rezultate prve sistematične raziskave posmrtnih mask v slovenskih javnih zbirkah. Potekala je v okviru evropskega raziskovalnega projekta TRACES, ki je Evropski komisiji v prijavi obljubljal sodelovanje umetnikov pri »učinkovitem posredovanju sporne kulturne dediščine in prispevek k evropskim identitetam v razvoju«.[[1]](#footnote-1) Že v tej kratki opredelitvi projektnega cilja so zajeti trije problemski sklopi, ki so kontekstualizirali naše delo in močno vplivali na njegov potek. S to publikacijo jih želimo ponovno premisliti in tudi kritično izpostaviti.

Prvi problem, vgrajen že v zasnovo evropskega raziskovalnega projekta, je vnaprejšnje verjetje v družbeno moč umetnikovega delovanja. Iz tega izhaja drugi, metodološko-produkcijski problemski sklop, ki se navezuje na razvoj in vzpostavljanje alternativnega modela sodelovalne prakse, utemeljene v večdisciplinarnosti in enakopravnosti izjavljalnih položajev. Tretji problem projekta TRACES je njegov hegemonski postkolonialni diskurz, »utelešen« v pojmu sporne kulturne dediščine, ki pa ni bil vnaprej definiran.[[2]](#footnote-2) Ne glede na to, da posamezni prispevki v tej knjigi obravnavajo predvsem raziskovanje posmrtnih mask v javnih zbirkah, ki jih hranijo slovenske ustanove, kot so muzeji, knjižnice, inštituti ipd., se avtorji ne izogibamo vprašanjem, protislovjem in epistemološkim težavam, ki so jih navedeni problemski sklopi krovnega projekta vnesli v naše delo.

Mednarodni konzorcij je v okviru projekta TRACES vzporedno razvijal pet t. i. ustvarjalnih koprodukcij [creative coproductions]. Gre za »eksperimentalen model sodelovalnega umetniškega dela z namenom doseganja pomembnih in trajnostnih sprememb v dediščinskih institucijah in širše«.[[3]](#footnote-3) Po tem modelu naj bi že od začetka enakopravno sodelovali umetniki, znanstveniki in upravljavci kulturne dediščine. Ustvarjalna koprodukcija je zasnovana kot večdisciplinaren in dolgoročen sodelovalni model, ki predpostavlja nehierarhične odnose, skupno upravljanje s proračunom, samorefleksijo in opazovanje od zunaj.[[4]](#footnote-4) Kako je slednje potekalo v praksi, je razdelal Blaž Bajič v besedilu Odlivanje smrti. Etnografija prehajanja od nečesa k niču; strukturo, zasedbo, delovanje in domet ustvarjalne koprodukcije s sedežem v Ljubljani pa smo ponazorili s shemo.



Slika 1

Odlivanje smrti, shema ustvarjalne koprodukcije

(Društvo za domače raziskave, 2018)

V svoje delo smo vpeljali spremenjeno pojmovanje »produktov« raziskave in vzpostavili odprte platforme, ki smo jih definirali kot

konvencionalne prezentacijske formate (razstava, novinarska konferenca, javni pogovor, podatkovna zbirka …), zasnovane kot dogodek za vzpostavitev javnega dialoga in organizirane med potekom raziskave kot njen konstitutivni del; vrsta odprtih platform različnih obsegov vpleta specifična ali širša občinstva, ponuja povratno informacijo in služi kot javni preizkus vmesnih izsledkov raziskave.[[5]](#footnote-5)

Največ prostora v tej monografiji namenjamo obravnavi podatkovne zbirke, ki smo jo razvili na Inštitutu za novejšo zgodovino (prispevek Andreja Pančurja s soavtoricama) in ki dejansko ostaja javno dostopna odprta platforma, na voljo za nadaljnje rabe in razvoj, o čemer piše Katja Meden kot o zagotovljenem »posmrtnem življenju posmrtnih mask«.

Sklopu prispevkov, ki obravnavajo podatkovno zbirko kot raziskovalno orodje, sledi kritična obravnava terenskega dela. Jani Pirnat se posveča problematiki fotografiranja na terenu (Umetnik/raziskovalec kot amaterski fotograf) in pridobivanja fotografij za javne objave, vključno s trajno hrambo v kontekstu digitalne raziskovalne infrastrukture za humanistiko. V nadaljevanju Marko Jenko sledi Danielu Arassu, ki fotografijo primerja s posebno portretno tehniko, izumom francoske revolucije (Rez! In tu je vaš portret). Ta sklop zaključuje Bajičeva študija konkretnega primera – posmrtne maske Friedricha Nietzscheja iz Mestnega muzeja Krško (Zora malikov).

Sledi sklop prispevkov, povezanih z razstavo *Odlivanje smrti* (Galerija Vžigalica, 2017). Sama sem prispevala kritično avtoetnografsko analizo Umetniška nadgradnja ali nemogoči poskus, kako vpreči spektakel, ki ji sledi omenjena Bajičeva etnografija ustvarjalne koprodukcije. Sklop sklene še Jenkova študija Resnične laži. Po Bernardu Tillieru obravnava domnevno posmrtno masko utopljenke iz Sene, ki je bila prisotna tudi na razstavi. V prilogi kot dokument objavljamo tudi sočasen terenski zapis Marion Hamm z obiska razstave.

Prispevki iz zadnjega sklopa se posvečajo interpretaciji pojava posmrtnih mask v luči sporne kulturne dediščine. Janez Polajnar na podlagi zbranih podatkov posmrtne maske iz slovenskih javnih zbirk interpretira kot del spomeniške infrastrukture (Obraz »genija«. Posmrtne maske kot del procesa kanonizacije kulturnih svetnikov), Karin Schneider in Marko Jenko pa na konkretnih primerih podob šoe obravnavata zdaj že klasično muzeološko dilemo o (ne)primernosti razstavljanja in javnega reproduciranja. Ta sklop zaključuje Bajičeva kritična analiza vpliva hegemonskega postkolonialnega diskurza na slovensko ustvarjalno koprodukcijo znotraj evropskega projekta TRACES (O čem govorimo, ko govorimo o sporni dediščini).

Monografija je bogata s prilogami. S tem gradivom želimo opozoriti na nekdanjo medijsko izpostavljenost posmrtnih mask pomembnih javnih osebnosti (trije primeri iz let 1929 in 1943) in na metodološke izzive studijske fotografije za muzejske potrebe (intervju z dokumentarnim fotografom Matevžem Paternostrom). Posebno mesto zavzema izvirno gradivo, ki predstavlja še obstoječo, sodobno prakso odlivanja posmrtnih mask (intervju s kiparjem Viktorjem Gojkovičem in poročilo z obiska pri Sely de Brea, vdovi Iveta Šubica).

Raziskava *Odlivanje smrti* se je zaključila leta 2019. Podatki o novih posmrtnih maskah v javnih zbirkah slovenskih kulturnih in znanstvenih institucij se sistematično ne zbirajo več, čeprav se njihovo prehajanje iz zasebne v javno sfero nadaljuje. Nekaj primerov, ki so se zaenkrat uspeli »izogniti evidenci«, tudi navajamo.[[6]](#footnote-6) Ugotavljamo, da eksploatacijska vrednost posmrtnih mask za skupnostne interese ni upadla, da pa so danes »aktualnejše revizija, premeščanje, morda tudi na novo producirane kopije starejših pozitivov«.[[7]](#footnote-7) Upamo, da bodo pričujoči prispevki, gradivo in podatkovna zbirka, ki so na voljo v okviru Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja, koristna osnova za nadaljnje preučevanje obravnavanih pojavov in problematik.

Podatkovna zbirka kot raziskovalno orodje

**POZOR! TA ČLANEK JE DELOMA OBLIKOVNO PODRT!**

**Spregledana kulturna dediščina in uporaba digitalne raziskovalne infrastrukture za humanistiko v raziskavi *Odlivanje smrti***

Andrej Pančur, Alenka Pirman in Maruša Dražil

V prispevku je predstavljeno sodelovanje med raziskovalci projekta *Odlivanje smrti* (TRACES) in Raziskovalno infrastrukturo slovenskega zgodovinopisja pri uporabi kulturne dediščine iz različnih ustanov za varstvo kulturne dediščine (GLAM – galerije, knjižnice, arhivi, muzeji) v raziskovalne namene.[[8]](#footnote-8)\* Sodelovanje je potekalo v skladu z življenjskim ciklom raziskovalnih podatkov, ki je bil povsem prilagojen potrebam raziskave. Največji izziv je predstavljala standardizacija. Pri vključitvi zbirke digitalnih objektov (posmrtnih mask) v portal Zgodovina Slovenije – SIstory se je uporabil Dublin Core aplikacijski profil. Pri izdelavi digitalne izdaje smo uporabili smernice TEI in LIDO. S pomočjo javne predstavitve vmesnih rezultatov projekta smo začeli uspešno zbirati še dodatne objekte kulturne dediščine.

**Uvod**

Raziskave v humanistiki in umetnosti večinoma temeljijo na analizah različnih sledi človekovega delovanja, ki jih hranijo ustanove s področja varstva kulturne dediščine, kot so galerije, knjižnice, muzeji in arhivi.[[9]](#footnote-9) V tem oziru predstavlja dostop do kulturne dediščine velik izziv za bodoč uspešen razvoj digitalne humanistike. Kakovostni podatki in metapodatki o kulturni dediščini so nujen predpogoj za izvajanje zanesljivih, uspešnih in preverljivih raziskav na številnih področjih humanistike in umetnosti.[[10]](#footnote-10)

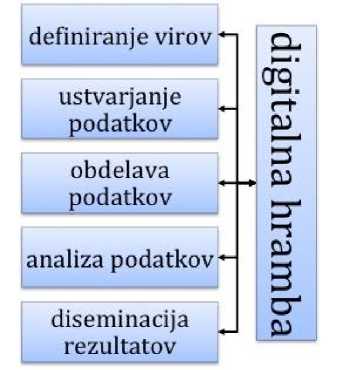
Digitalna raziskovalna infrastruktura za umetnost in humanistiko DARIAH je zato leta 2016 sprožila pobudo[[11]](#footnote-11) za razvoj listine o ponovni uporabi podatkov kulturne dediščine (Cultural Heritage Data Reuse Charter), ki so se ji kmalu pridružile še ostale evropske organizacije (APEF, CLARIN, Europeana, E-RIHS) in projekti (Iperion-CH, PARTHENOS).[[12]](#footnote-12)

Ta pobuda namerava vzpostaviti načela in mehanizme za uporabo in ponovno uporabo podatkov o kulturni dediščini v raziskovalne namene. Pri tem priporoča, da tako raziskovalci kot ustanove, ki hranijo kulturno dediščino, upoštevajo sledeča splošna načela:[[13]](#footnote-13)

* recipročnost: obe strani dajeta druga drugi na razpolago svoje podatke in raziskovalne rezultate;
* interoperabilnost: to vsebino dajeta obe strani na razpolago v skladu z mednarodnimi standardi in interoperabilnimi protokoli;
* odprtost: po možnosti naj bodo podatki dostopni pod odprtimi pogoji;
* skrbništvo: poskrbi naj se za dolgoročno hrambo in dostop do vseh verzij podatkov in rezultatov;
* zanesljivost: jasno naj bodo razvidni njihov izvor, dokumentacija, tehnologija, procedure, protokoli, celovitost;
* citiranost: poskrbeti je treba za njihovo citiranost.

Dokler ta ambiciozna načela ne bodo splošno sprejeta, bodo raziskovalci za pridobivanje želenih virov in podatkov o kulturni dediščini še vedno potrebovali ogromno časa, volje in potrpežljivosti. Kljub temu pisci tega prispevka menimo, da raziskovalcem ni treba zgolj čakati, kdaj bodo raziskovalne in kulturne ustanove začele izvajati ta načela in podpisovati ustrezne listine, temveč lahko s svojo raziskovalno dejavnostjo v skladu z zgornjimi načeli že sami pomembno prispevajo k ustvarjanju primerov dobrih praks ter na ta način krepijo zaupanje med raziskovalci in ustanovami, ki hranijo kulturno dediščino. Pri tem se lahko raziskovalci zanašajo na aktivno pomoč digitalnih raziskovalnih infrastruktur za humanistiko.

V nadaljevanju bomo kot primer takšnega sodelovanja predstavili raziskavo *Odlivanje smrti*, ki jo je Društvo za domače raziskave skupaj s sodelavci iz različnih kulturnih ustanov opravljalo v okviru evropskega projekta TRACES. Podatke o kulturni dediščini, ki so zajeti v to raziskavo, so raziskovalci nato v skladu z digitalnohumanističnimi metodami obdelovali v sodelovanju z Raziskovalno infrastrukturo slovenskega zgodovinopisja z Inštituta za novejšo zgodovino. Ker ima življenjski cikel raziskovalnih podatkov ključen pomen v digitalni humanistiki,[[14]](#footnote-14) smo v skladu s tem ciklom strukturirali tudi podajanje vsebine v tem članku. Zaradi velike količine različnih definicij življenjskega cikla raziskovalnih podatkov smo se odločili v rahlo prilagojeni obliki (slika 1) prevzeti tisto, ki najustrezneje odraža delovanje raziskovalne skupine in raziskovalne infrastrukture v tukaj opisanem projektu.[[15]](#footnote-15)



Slika 2

Življenjski cikel raziskovalnih podatkov

V drugem poglavju bomo predstavili vsebinsko zasnovo raziskave in vire, ki smo jih pri tem uporabili. V tretjem poglavju bomo opisali pridobivanje in ustvarjanje podatkov o kulturni dediščini. V četrtem poglavju o obdelavi podatkov bodo predstavljeni podatkovni model digitalnih objektov, uporabljeni metapodatkovni standardi in način dostopa. V nadaljevanju bo v šestemu poglavju z analizo podatkov sledilo poglavje o diseminaciji v obliki razstave. V zaključku bomo orisali še svoje načrte za ponovno uporabo teh raziskovalnih podatkov skupaj z njihovo nadaljnjo obdelavo, analizo in diseminacijo. Treba se je namreč zavedati, da tukaj predstavljeni življenjski cikel raziskovalnih podatkov ni enosmerna pot od definiranja virov do diseminacije raziskovalnih rezultatov, ki se konča s hrambo raziskovalnih podatkov in rezultatov v ustreznih digitalnih repozitorijih, temveč so vsi ti procesi med seboj v interaktivnem odnosu.

**Vsebinska zasnova raziskave**

Raziskava *Odlivanje smrti* je potekala v okviru triletnega evropskega projekta TRACES[[16]](#footnote-16), ki ga je financirala Evropska komisija (Obzorje 2020). Društvo za domače raziskave je v njem sodelovalo kot partner, koordinirala pa ga Univerza v Celovcu. Projekt je želel preseči uveljavljeno prakso umetniških intervencij in je posebno pozornost posvečal razvoju metodologij sodelovanja. Jedro raziskovalnega projekta je bilo pet interdisciplinarnih umetniško-raziskovalnih delovnih skupin, ki smo jih poimenovali “ustvarjalne koprodukcije”, v njih pa so enakopravno sodelovali umetniki, znanstveniki in upravljavci kulturne dediščine. Ustvarjalna koprodukcija s sedežem v Ljubljani se je na primeru posmrtnih mask ukvarjala z vlogo umetnika pri posredovanju sporne kulturne dediščine, kar je bila tudi krovna tema celotnega projekta.

Odlivanje posmrtne maske je ena najstarejših portretnih kiparskih tehnik.[[17]](#footnote-17) V 19. stoletju je postala še posebej priljubljena, saj je sovpadla z družbenim uveljavljanjem meščanskega razreda, pri čemer so ključno vlogo odigrali tudi muzeji.[[18]](#footnote-18) Izhajali smo iz teze, da posmrtne maske za skupnost pomembnih osebnosti delujejo kot eksploatacijski medij, vpet v natančno strukturirane politične in družbene projekte (nacionalizem, razredni boj, sekularizacija), in iz opažanja, da je javno življenje posmrtnih mask v zatonu in da se ob prenovah muzejskih postavitev umikajo v depoje. Zanimalo nas je, koliko posmrtnih mask sploh hranijo javne zbirke po Sloveniji in kdo pravzaprav so ti ljudje, katerih obličja so bila odlita za javni namen.

Izkazalo se je, da tovrstna raziskava še ni bila opravljena in da podatki javnosti niso na voljo. V prvi fazi smo opravili sondaže v izbranih muzejih (Muzej in galerije mesta Ljubljane, Muzej novejše zgodovine Slovenije, Moderna galerija ter Narodna in univerzitetna knjižnica). Na podlagi ogleda gradiva v depojih, pogovorov s kustosi posameznih zbirk ter primerjave z obstoječimi kataložnimi zapisi smo že identificirali vrsto problemov, vezanih na podatke o posmrtnih maskah. Ti so identifikacija upodobljencev (neznani ali različno atribuirani odlitki), določanje avtorstva (različne

atribucije; nejasni podatki za tehnološke različice), nejasna provenienca gradiva, ločevanje »originala« od kopij ipd. Večino navedenih težav pripisujemo dejstvu, da slovenske dediščinske institucije posmrtnih mask niso zbirale načrtno, pač pa so te v zbirke zašle po različnih poteh, iz reakcije skrbnikov teh zbirk pa utemeljeno sklepamo, da so bile posmrtne maske doslej dejansko spregledana kulturna dediščina.

Za drugo fazo raziskave smo sestavili nabor 114 kulturnih in znanstvenih organizacij (muzejev, arhivov, knjižnic, galerij, gledališč, inštitutov), ki bi utegnile hraniti posmrtne maske, ter z njimi sistematično navezali stike. Obenem smo zaradi kompleksnosti naloge in v želji po zagotovitvi trajne hrambe podatkov po zaključku evropskega projekta vzpostavili sodelovanje med Društvom za domače raziskave in Inštitutom za novejšo zgodovino, v okviru katerega deluje Raziskovalna infrastruktura slovenskega zgodovinopisja. Sodelovanje je omogočilo koncipiranje zbiranja podatkov o izbranem gradivu. Tak način se je izkazal kot dober metodološki pripomoček, ki je že od začetka vplival na potek raziskave.

**Ustvarjanje raziskovalnih podatkov**

Sodelovanje med digitalno humanistiko in ustanovami s področja varstva kulturne dediščine temelji na konceptu upravljanja s podatki, kjer glavno vlogo igrajo digitalni nadomestki. To so informacijske strukture, ki identificirajo, dokumentirajo ali predstavljajo primarne vire, ki se uporabljajo v raziskovalnem delu.[[19]](#footnote-19) Digitalni nadomestki torej niso le digitalne fotografije originalnega analognega gradiva, ki ga večinoma hranijo knjižnice, muzeji, arhivi in galerije, temveč tudi metapodatkovni zapisi, prepisi besedil, označevanje strukture in vsebine besedil, digitalne anotacije oziroma kakršnokoli pridobivanje novih podatkov ali pretvorba obstoječih podatkov.

Zbiranje podatkov in fotografij je dolgotrajen in zahteven proces. Izbor javnih institucij, ki so bile povabljene k sodelovanju, teži k temu, da je številčno čim bolj obsežen, hkrati pa upošteva tudi različnost tipov (kulturnih) ustanov. Ta dva kriterija sta pri koncipiranju seznama institucij ključna predvsem zaradi dejstva, da ni vzorca, po katerem bi lahko predvideli, kje bo koncentracija teh predmetov največja. Odločitev, da bo glavni poudarek predvsem na kulturnih ustanovah, izhaja iz razumevanja temeljne funkcije posmrtnih mask, ki je ohranjanje spomina na pokojnika, procesi zgodovinjenja pa se v prvi vrsti odvijajo prav v muzejih, spominskih sobah, domoznanskih oddelkih splošnih knjižnic ipd.

Začetni nabor institucij se je tekom raziskave postopoma spreminjal: nekatere ustanove so bile izločene iz prvotnega seznama, druge spet dodane. Na podlagi naključno pridobljenih informacij o lokacijah posmrtnih mask (pričevanja obiskovalcev razstave, zaposleni v raznih ustanovah, pisni viri) so se na seznam uvrstile nekatere nove institucije (skupno 118).

Ker so posmrtne maske predmeti, ki so v našem prostoru relativno slabo strokovno obdelani, poleg tega pa so pogosto javnosti tudi nedostopni (v večini primerov hranjeni v depojih), so podatki, ki jih posedujejo njihovi lastniki oz. skrbniki, ključnega pomena za nadaljnje raziskovanje in interpretiranje tega fenomena. Izkazalo se je, da se je skozi čas precejšen del podatkov o posmrtnih maskah izgubil. Ustanove namreč pogosto posredujejo le tiste podatke, ki so jih o maskah vzpostavile same (inventarno številko, tehniko, nahajališče, dimenzije, stanje), podatki o provenienci so v večini primerov skopi oziroma jih sploh ni, prav tako pa je zelo malo znanega o (širšem) kontekstu nastanka posamezne maske. Precej dvoumnosti se pojavlja tudi na področju identificiranja upodobljencev in avtorjev posmrtnih mask.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Metapodatek | Ustanove | |
| št. | v % |
| upodobljenec | 31 | 100 |
| avtor | 24 | 77,4 |
| tehnika | 18 | 58,1 |
| datacija | 14 | 45,2 |
| inventarna številka | 17 | 54,8 |
| nahajališče | 23 | 74,2 |
| provenienca | 20 | 64,5 |
| dimenzije | 13 | 41,9 |
| stanje | 7 | 22,6 |
| ohranjenost | 1 | 3,2 |
| število kopij | 2 | 6,5 |
| viri | 1 | 3,2 |

Tabela 1

Metapodatki, ki so jih ustanove lahko posedovale (ne nujno za vsako posmrtno masko).

Po letu in pol intenzivnega poizvedovanja je podatke o številu posmrtnih mask v svojih zbirkah posredovalo dobrih 50 % vseh vprašanih ustanov, kar pomeni 32 muzejev in galerij, 19 knjižnic, 3 gledališča, 4 spominske sobe/hiše ter 6 različnih kulturnih institucij, ki ne sodijo v nobeno od prej naštetih kategorij (SAZU, Cankarjev dom, AGRFT idr.). Fotografije teh posmrtnih mask je imelo 19 ustanov, izmed katerih so nekatere prav zaradi naše raziskave maske šele prvič tudi fotografirale. V primeru osmih ustanov so maske fotografirali šele raziskovalci. V nekaterih primerih mask ni bilo mogoče fotografirati, mdr. tudi zaradi tega, ker so bile v preveč slabem stanju.

**Obdelava raziskovalnih podatkov**

Člani raziskovalne skupine, ki smo digitalne nadomestke pridobili od zgoraj navedenih javnih zavodov, le-teh nismo mogli takoj uporabiti v svoji raziskavi, temveč smo jih morali za potrebe svoje raziskave najprej primerno obdelati. Kot smo videli, pridobljeni metapodatki namreč niso bili nujno narejeni po enotnih standardih, predvsem pa so bili s stališča izvajanja raziskave v mnogih primerih tudi pomanjkljivi oziroma neprimerni. Ustanove s področja varstva kulturne dediščine glede na svoje poslanstvo z ustvarjanjem digitalnih nadomestkov praviloma zadovoljujejo potrebe širše javnosti, ki se zanima za kulturno dediščino, in ne delujejo v skladu s specifičnimi interesi posameznih raziskovalnih skupin in ne odgovarjajo na njihova projektna vprašanja. Te interese v prvi vrsti pokrivajo raziskovalne infrastrukture.[[20]](#footnote-20)

**Podatkovni model**

Obenem je bilo precej posmrtnih mask dostopnih samo v analogni obliki, zato smo morali veliko digitalnih nadomestkov najprej šele ustvariti. V skladu z raziskovalnimi praksami v digitalni humanistiki smo se odločili, da za digitalne nadomestke ustvarimo podatkovni model, ki bo povsem ustrezal specifičnim raziskovalnim potrebam našega projekta. Podatkovni model ni opis realnega sveta, temveč je interpretacija (analognega) objekta. Podatkovno modeliranje je v prvi vrsti ustvarjalen in kreativen proces, pri čemer funkcija digitalnega nadomestka določa, katere aspekte je treba modelirati.[[21]](#footnote-21)

Raziskovalna skupina se je odločila ustvariti zbirko digitalnih objektov (posmrtnih mask), v kateri ima vsak digitalni objekt nič ali več digitalnih fotografij in sledeče metapodatke:[[22]](#footnote-22) naslov digitalnega objekta, opis, podatke o tem, kdo je upodobljenec, avtor maske, naročnik, podatke o letu naročila, verziji odlitka, številu znanih odlitkov, tehniki, instituciji/lokaciji, zbirki/nahajališču, inventarni številki, stanju predmeta in oznaki, provenienci/zgodovini predmeta, virih (in literaturi).

Ta podatkovni model je po eni strani relativno zelo enostaven. Lahko rečemo, da je povsem običajen glede dojemanja kulturne dediščine, zato smo ga lahko tudi relativno enostavno kot zbirko digitalnih objektov vključili v portal Zgodovine Slovenije – SIstory, ki ga upravlja Raziskovalna infrastruktura slovenskega zgodovinopisja.[[23]](#footnote-23) Digitalna zbirka omogoča iskanje in brskanje po digitalnih objektih ter pregled vseh metapodatkov in digitalnih fotografij.[[24]](#footnote-24)

Vendar ima ta enostavni podatkovni model tudi nekatere pomanjkljivosti, ki bi lahko imele negativen vpliv na nadaljnji potek raziskav. Pri zapisih metapodatkov o upodobljencih, avtorjih mask in pogojno tudi naročnikih smo prvotno pri vsakem digitalnem objektu zapisovali imena in priimke teh oseb, njihove poklice ter datume rojstva in smrti. Takšna rešitev je imela sledeče pomanjkljivosti:

* oseba je lahko imela več kot en poklic;
* če je bila ista oseba prisotna pri več kot enem digitalnemu objektu, bi bilo pri napačnih ali pomanjkljivih zapisih treba iste spremembe vnašati pri vseh teh objektih;
* podobno bi bilo treba nove vrste metapodatkov (npr. spol, kraj rojstva ali smrti) o posamezni osebi enotno vnesti pri vseh digitalnih objektih, kjer je ta oseba omenjena.

Iz tega razloga smo se odločili, da prvotni podatkovni model dopolnimo z dodatnimi entitetami. Poleg osnovne entitete object (objekt: posmrtna maska) smo v podatkovnem modelu začeli uporabljati še entiteto person (oseba), v načrtu pa imamo še razširitev podatkovnega modela z entitetama organization (javni zavod, ki hrani posmrtno masko) in place (kraj rojstva in/ali smrti). Relacije med objektom in osebo so lahko treh vrst (type): subject (oseba, ki je predmet upodobitve: upodobljenec), production (oseba, ki je izdelala masko: avtor) in commissioning (oseba ali organizacija, ki je naročila izdelavo maske: naročnik).

**Standardizacija**

V naslednjem koraku smo se odločili, da bomo specifičen podatkovni model svoje raziskave v čim večji možni meri uskladili z obstoječimi standardi na področju humanistike in umetnosti. S hitrim naraščanjem količine digitalnega gradiva v humanistiki in umetnosti je standardizacija praktično postala nuja za vse raziskovalce, ki želijo svoje digitalne podatke deliti ali jih primerjati z ostalimi podobnimi digitalnimi podatki. Ker pa je standardizacijo mogoče uspešno izpeljati samo na podlagi ustreznega tehnično-strokovnega znanja, se ji raziskovalci s področja umetnosti in humanistike pogosto poskušajo izogniti.[[25]](#footnote-25) V primeru naše raziskave nam je uspelo standardizacijo izpeljati relativno hitro in enostavno. Pri tem smo se oprli na obstoječe postopke in izkušnje raziskovalne infrastrukture.

Portal SIstory podobno kot veliko ostalih digitalnih knjižnic uporablja zelo razširjen Dublin Core metapodatkovni standard. Zaradi specifičnih potreb tega portala smo v Raziskovalni infrastrukturi slovenskega zgodovinopisja razvili aplikacijski profil, ki sloni na razširjenem standardu Dublin Core (DCMI Metadata Terms).[[26]](#footnote-26) Po vzoru projekta HOPE[[27]](#footnote-27) smo mu dodali še nekatere elemente iz drugih metapodatkovnih shem, ki so potrebni pri opisu arhivskih, knjižničarskih, muzejskih in avdiovizualnih objektov.[[28]](#footnote-28) V okviru raziskave *Odlivanje smrti* so se za zelo primerne izkazali elementi iz sklopa muzejskih metapodatkov, ki smo jih prevzeli iz LIDO[[29]](#footnote-29) in Spectrum[[30]](#footnote-30) metapodatkovnih standardov. Natančneje je ta standardizacija prikazana v spodnji tabeli:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Standard | Element | Opis |
| DCMI | title | naslov objekta |
| DCMI | description | opis objekta |
| DCMIType | type | tip objekta:  Physical Object |
| DCMI | creator | avtor maske |
| DCMI | contributor | naročnik |
| DCMI | created, date | leto naročila oz. izdelave |
| DCMI | hasVersion, isVersonOf | relacije med  verzijami |
| LIDO | eventMaterialsTech | tehnika |
| SIstory | collection | ustanova analogne maske |
| DCMI | accessRights | zbirka/nahajališče |
| DCMI | identifier | inventarna številka |
| Spectrum | TechnicalAttributes | stanje objekta |
| LIDO | objectMeasurement | velikost objekta |
| DCMI | provenance | provenienca |
| DCMI | bibliographicCitation | viri in literatura |

Tabela 2

Metapodatkovni standardi zbirke digitalnih objektov Odlivanje smrti na portalu SIstory

Z razširitvijo podatkovnega modela z entiteto person obstoječi metapodatkovni aplikacijski profil portala SIstory ni več ustrezal vsem potrebam raziskave *Odlivanje smrti*. SIstory za upravljanje metapodatkov uporablja MySQL relacijsko bazo podatkov. Relacijske baze podatkov so sicer najpogosteje uporabljena tehnologija baz podatkov[[31]](#footnote-31) in so zlasti primerne za upravljanje velike količine medsebojno povezanih entitet, kot so osebe, predmeti, procesi ipd. Toda po drugi strani je pri relacijskih podatkovnih bazah treba vnaprej določiti strukturo njenih podatkov, podatkovno shemo in podatkovne tipe. Vse naknadne spremembe so zelo zahtevne in jih je treba skrbno načrtovati.

Podobno kot pri mnogih digitalnohumanističnih projektih je tudi pri naši raziskavi podatkovni model prilagojen specifičnim potrebam raziskave, hkrati pa mora biti dovolj fleksibilen za dodatne nadgradnje podatkovnega modela v skladu z vedno novimi raziskovalnimi vprašanji. Namesto preveč toge relacijske baze podatkov portala SIstory smo zato raje uporabili veliko fleksibilnejšo XML podatkovno strukturo.

V ta namen smo v okviru raziskovalne infrastrukture razvili postopek, ki omogoča pretvorbo podatkov iz datotek XML v statične HTML spletne strani in njihovo vključitev v portal SIstory. Pri kodiranju datotek XML uporabljamo Smernice Text Encoding Initiative (TEI).[[32]](#footnote-32) Smernice TEI so predvsem v digitalni humanistiki *de facto* standard za kodiranje besedil. Smernice med drugim vključujejo tudi modul za kodiranje imen, datumov, oseb in krajev. Ta modul smo uporabili za kodiranje podatkov o osebah (o entiteti *person* našega podatkovnega modela), v bodoče pa ga nameravamo uporabiti še za kodiranje entitet *organization* in *place*. V našem primeru je bila odločitev za uporabo TEI še toliko lažja, ker je večina oseb iz naše raziskave vključena v Slovensko biografijo,[[33]](#footnote-33) ki za kodiranje podatkov o osebah tudi uporablja TEI.[[34]](#footnote-34) Te podatke smo zato lahko samo z manjšimi spremembami relativno enostavno vključili v svojo raziskavo.

Dokument TEI raziskave Odlivanje smrti vsebuje dva seznama entitet projektnega podatkovnega modela (object in person). Oba seznama sta kot <div> vključena v element <body>. Seznam oseb <listPerson> vključuje elemente <person> s podatki o osebah našega podatkovnega modela. Ta element nato vsebuje enega ali več elementov za kodiranje vseh možnih različic osebnih imen te osebe (<persName>), kodiranje vrednosti za spol osebe <sex> (vrednost atributa @value M za moške in F za ženske), podatke o enem ali več poklicih <occupation>, podatke o rojstvu <birth> in smrti <death> ter nenazadnje URL identifikator <idno> spletnega mesta z dodatnimi metapodatki o teh osebah. Elementa o rojstvu in smrti lahko vsebujeta podatek o datumu <date> in kraju <placeName> rojstva ali smrti. Kot primer dobre prakse sodelovanja med raziskovalci in raziskovalnimi infrastrukturami smo od projekta Slovenska bibliografija prevzeli taksonomijo poklicev. Izvorno taksonomijo, ki ni javno dostopna, smo vključili v <teiHeader> svojega TEI dokumenta. Elementi <occupation> se na njo navezujejo po atributu @code.

Večji izziv kot kodiranje podatkov o osebah je predstavljala druga entiteta našega podatkovnega modela: object (posmrtna maska). TEI je namreč namenjen kodiranju besedil, ne objektov, zato predstavlja kodiranje objektno usmerjenih zbirk nebesedilne kulturne dediščine precejšen izziv.[[35]](#footnote-35) Mi smo se odločili uporabiti zaporeden seznam <list> objektov, kjer vsak objekt kot postavka <item> vsebuje svoj seznam glavnih metapodatkov. Ta seznam je kodiran kot glosar izrazov <item> in njihovih opredelitev <label>. Pri tem smo enotno kodirali samo sledeče opredelitve:

* naziv posmrtne maske: Dublin Core title element;
* avtorja maske: notranjo povezavo <ref> na element <person>;
* upodobljenca: notranjo povezavo <ref> na element <person>;
* SIstory: zunanjo povezavo <ref> na digitalni objekt te posmrtne maske v zbirki portala SIstory;
* LIDO metapodatke: zunanjo povezavo <ref> na LIDO metapodatke.

Ti seznami objektov torej poleg naslova vsebujejo samo reference na izvorne digitalne objekte portala SIstory, na ostale entitete (*person*), kodirane v TEI, in nenazadnje na vse metapodatke objekta posmrtne maske, ki smo jih kodirali v skladu s standardom LIDO. Ta standard je zlasti primeren za opisovanje muzejskih objektov, med drugim tudi analognega nebesedilnega gradiva, kot so posmrtne maske. Kot takšnega ga uporabljajo tudi sorodne raziskovalne infrastrukture s področja digitalne humanistike.[[36]](#footnote-36)

Vsak objekt (digitalna maska) ima svojo datoteko XML z LIDO metapodatki. Za izdelavo teh metapodatkov uporabljamo izvoz metapodatkov o digitalnih objektih zbirke Odlivanje smrti iz SIstory relacijske baze podatkov v datoteko XML,[[37]](#footnote-37) ki jo potem s posebej napisanim programom XSLT pretvorimo v datoteke XML z LIDO zapisom. LIDO metapodatkovni zapis vsebuje identifikator <lidoRecID> (uporabljamo SIstory handle identifikator), kategorijo <category> (opredelimo, da je fizični objekt), opisne in administrativne metapodatke. Slednji vsebujejo podatke o zapisu (<recordWrap>), za katerega je v skladu z LIDO terminologijo[[38]](#footnote-38) določeno, da ta zapis opredeljuje posamezni objekt (Item-level record), ki ga je s SIstory identifikatorjem (<recordID>) prispevalo Društvo za domače raziskave (<recordSource>). Vsak tak objekt ima lahko tudi eno ali več fotografij (<resourceRepresentation>).

Najobsežnejši so opisni metapodatki

(<descriptiveMetadata>). Z njimi najprej klasificiramo (<objectClassificationWrap>) objekt kot posmrtno masko (<objectWorkTypeWrap>),[[39]](#footnote-39) ki upodablja konkretno

osebo (<classificationWrap>). Potem identificiramo objekt (objectIdentificationWrap>) z njegovim nazivom

(<titleSet>), ustanovo izvornega analognega gradiva (<repositoryWrap>), se pravi naziv ustanove

(<repositoryName>), signaturo (<workID>) in lokacijo hrambe (<repositoryLocation>) ter še različne vsebinske opise maske in njenega stanja (<objectDescriptionWrap>) ter njene mere (<objectMeasurementsWrap>).

Naposled sledi del (<eventWrap>), ki opisuje tri ključne dogodke (<eventSet>), povezane z objektom. Za označbo vrste (<eventType>) vsakega od njih se uporablja ustrezna LIDO terminologija.

Izdelovanje (production): vsebuje podatke o izdelovalcu (<eventActor>) maske in materialu, iz katerega jo je izdelal (<eventMaterialsTech>).

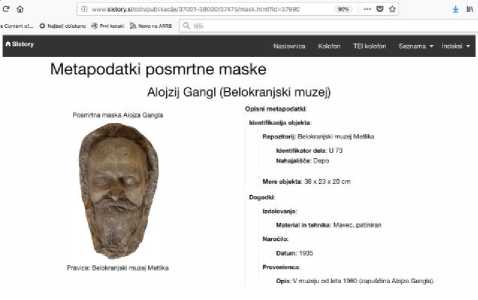
Naročilo (commissioning): vsebuje podatke o naročniku (<eventActor>) in datumu naročila (<eventDate>).

Provenienca (provenience): vsebuje opise vseh znanih menjav lastništva in hrambe maske.

**Digitalna izdaja**

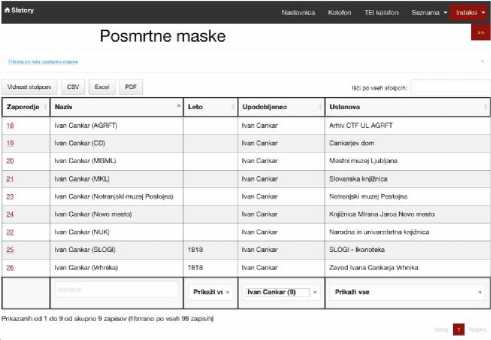
Tako kodirani dokumenti TEI in LIDO so dostopni v GitHub repozitoriju.[[40]](#footnote-40) Za izdelavo HTML digitalne izdaje[[41]](#footnote-41) smo uporabili standardne pretvorbe XSLT konzorcija TEI,[[42]](#footnote-42) ki smo jih nadgradili v skladu s potrebami vključitve HTML statičnih spletnih strani v portal SIstory.[[43]](#footnote-43)

Te generične pretvorbe XSLT je za vsako digitalno izdajo mogoče prilagoditi specifičnim potrebam posamezne raziskave. V okviru raziskave *Odlivanje smrti* smo to fleksibilnost sistema poskusili izkoristiti v čim večji meri in smo statičnim spletnim stranem dodali še nekatere dinamične funkcionalnosti. Za prikazovanje LIDO metapodatkov samo o eni posmrtni maski na posamezni spletni strani (unikatni URL) smo uporabili Saxon-JS.[[44]](#footnote-44)



Slika 3

Statična spletna stran digitalne izdaje z dinamičnim prikazom LIDO opisnih metapodatkov o eni posmrtni maski



Slika 4

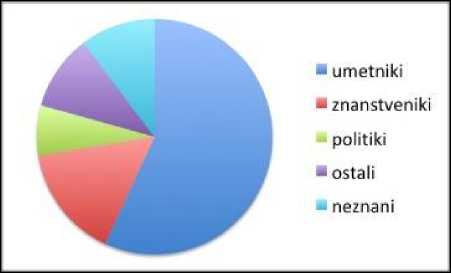
Interaktivna DataTables tabela

Za najbolj koristnega pa se je za potrebe naše raziskave izkazal odprtokodni vtičnik DataTables, namenjen jQuery JavaScript knjižnici.[[45]](#footnote-45) Z njegovo pomočjo smo HTML tabelam (Posmrtne maske, Osebe, Posmrtne maske z znanimi upodobljenci, Upodobljenci posmrtnih mask) dodali številne funkcionalnosti, ki so nam omogočale filtriranje, razporejanje, iskanje in izvažanje želenih podatkov (slika 3). S pomočjo teh tabel smo se lahko uspešno lotili naslednje stopnje življenjskega cikla podatkov – analize raziskovalnih podatkov.

**Analiza raziskovalnih podatkov**

S pomočjo teh tabel smo lahko zelo enostavno prišli do nekaterih rezultatov, npr. kdo je najpogostejši upodobljenec (Ivan Cankar – 9 kopij posmrtnih mask, gl. sliko 2) ali katera ustanova hrani največ posmrtnih mask (Mestni muzej Ljubljana – 17).

Za nekoliko bolj zapletene izračune pa te tabele omogočajo tudi izvoz vseh podatkov ali samo filtriranih v CSV format (za manj zahtevne uporabnike tudi Excel), ki ga nato lahko uporabimo v nadaljnjih statističnih izračunih v poljubnem statističnem programu. Na ta način smo tako izvozili podatke o vseh na prvem mestu navedenih poklicih upodobljencev. Te poklice smo nato klasificirali v skladu s preprosto shemo (slika 4).



Slika 5

Poklicne skupine upodobljencev

**Diseminacija rezultatov**

Sredi triletnega raziskovalnega obdobja smo se odločili za javni prikaz delnih rezultatov raziskave. Pripravili smo razstavo,[[46]](#footnote-46) ki je fenomen posmrtnih mask predstavila v treh sklopih: Zbiranje, Odlivanje in Oživljanje. Prvi sklop je bil posvečen zbranim podatkom o historičnih posmrtnih maskah iz slovenskih javnih zbirk. Ker je bil odziv nagovorjenih institucij v času odprtja razstave le 55-odstoten, je bil eden od njenih namenov spodbuditi odziv še pri preostalih. Prvenstveno pa smo želeli javnost seznaniti z nekaterimi delnimi izsledki. Izbrali smo tri kriterije za prikaz baze podatkov v obliki infografik:

* posmrtne maske glede na poklic upodobljencev,
* upodobljenci z največjim številom posameznih odlitkov posmrtne maske,
* posmrtne maske po letu smrti.

Prvi statistični prikaz podpira teorijo o kulturnem svetništvu,[[47]](#footnote-47) saj je največ upodobljencev (več kot dve tretjini) umetnikov. Drugi kriterij je vzpostavil lestvico priljubljenosti posameznih osebnosti za nacionalno identiteto (z devetimi odlitki je na prvem mestu Ivan Cankar, sledijo Rihard Jakopič, Simon Gregorčič, Oton Župančič in Ivan Levar). Najbolj pa je presenetil tretji prikaz, saj smo pričakovali, da bo največ upodobljencev s konca 19. in začetka 20. stoletja, ko je bila posmrtna maska kot medij najbolj priljubljena.[[48]](#footnote-48) Dejansko pa je največ mask v slovenskih javnih zbirkah iz 50. let 20. stoletja, čeprav sprememba režima ni bistveno vplivala na izbiro upodobljencev (politiki ostajajo redki, vseh skupaj je le 5 %).

Tako kot nastajajoča baza podatkov na portalu SIstory je bila tudi razstava zastavljena delovno, tj. nereprezentančno, in je sprožila različne odzive: obiskovalci so prispevali dodatne informacije o posmrtnih maskah v drugih zbirkah, z njihovo pomočjo nam je uspelo tudi identificirati 3 neznane upodobljence. Dober odziv medijev in institucij v nadaljevanju raziskave pa daje slutiti, da posmrtne maske odslej ne bodo več del spregledane kulturne dediščine.

Po večkratnih poizkusih smo naposled uspeli pridobiti podatke o posmrtnih maskah od 118 institucij (93 %) iz različnih delov Slovenije. Le 32 (27 %) izmed njih ima v svoji zbirki tovrstne predmete. Izkazalo se je, da so muzeji, galerije in spominske sobe (22 ustanov) najpogostejše lokacije, kjer se danes nahajajo maske, saj hranijo 66 % vseh evidentiranih mask, tj. 70 primerkov. Sledijo knjižnice (5 ustanov) – v njihovih depojih se nahaja 14 % vseh zabeleženih odlitkov oz. 16 primerkov. Dvajset pa jih je našlo svoje mesto v zbirkah drugih kulturnih ustanov: na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) ter SAZU-ju, v Cankarjevem domu, na Slovenskem gledališkem inštitutu in v arhivu Studia Slovenica. V času trajanja projekta smo v slovenskih javnih zbirkah odkrili skupno 106 posmrtnih mask (vključno s kopijami), ki pripadajo 64 različnim upodobljencem.

**Zaključek**

Trenutno so delovne verzije zbirke digitalnih objektov in digitalne izdaje hranjene na portalu SIstory. Po zaključku projekta nameravamo končne verzije teh raziskovalnih rezultatov dolgoročno shraniti tudi v svoji aplikaciji Archivematica.[[49]](#footnote-49)

Zaradi sprotnega nadgrajevanja in dopolnjevanja zbirke ter vmesnega objavljanja raziskovalnih rezultatov je treba imeti jasno zastavljeno vizijo in dober pregled nad različnimi verzijami zbirke raziskovalnih podatkov o kulturni dediščini. Vsaka od teh verzij je namreč zbirka novih digitalnih nadomestkov, zato smo se odločili, da bomo repozitorij portala SIstory nadgradili na način, ki bo omogočal dolgoročno in čim bolj trajnostno hrambo digitalnih izdaj. Raziskovalni rezultati projekta *Odlivanje smrti* nam v tem primeru služijo kot odličen testni primer.

# »Posmrtno življenje posmrtnih mask«: Sodelovanje Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja Inštituta za novejšo zgodovino z Društvom za domače raziskave

Katja Meden

Raziskovalna infrastruktura slovenskega zgodovinopisja na Inštitutu za novejšo zgodovino deluje od leta 2006, kjer se je kot infrastrukturni program pridružila dvema uveljavljenima raziskovalnima programoma, ki pokrivata polja politične ter kulturne in gospodarske ter socialne zgodovine. Osnovni cilji in namen infrastrukturnega programa so bili digitalizacija in spletno objavljanje slovenskih historičnih vsebin, hkrati pa popularizacija zgodovinskega znanstvenega raziskovalnega dela oziroma zgodovinopisja kot stroke v širši javnosti. Povezovanje treh pomembnih elementov, raziskovalcev, historičnih vsebin in tehnične infrastrukture, je predstavljalo temelje zasnove infrastrukture, ki je v letu 2008 javnosti predstavila spletni raziskovalni in izobraževalni portal slovenskega zgodovinopisja, Zgodovina Slovenije – SIstory.[[50]](#footnote-50)

V celotnem procesu vzpostavitve infrastrukturnega programa (ter hkrati portala SIstory) je razvoj vodila jasna rdeča nit: digitalizacija raziskovalnih podatkov na področju zgodovinopisja in drugih humanističnih (in družboslovnih) področij ter njihova dolgotrajna hramba. Treba je izpostaviti, da kljub primarni dejavnosti portala, ki je digitalizacija historičnega gradiva, SIstory nikoli ni deloval kot klasičen repozitorij, digitalni arhiv ali spletna knjižnica, čeprav je izpolnjeval vse pogoje za hranjenje digitalnega in digitaliziranega gradiva. V letu 2010 je SIstory »izstopil iz okvirov pisane zgodovine« in začel s pomočjo sodobnih tehnoloških pristopov oblikovati interaktivne in multimedijske prezentacije historičnih vsebin ter digitalnih podatkovnih baz.[[51]](#footnote-51) Med pomembnejšimi bazami, ki so jim kasneje sledile še druge, je kot temeljno treba omeniti podatkovno bazo Smrtne žrtve med prebivalstvom RS med drugo svetovno vojno in neposredno po njej ter bazo Popisi prebivalstva Slovenije, ki temelji na transkripcijah popisnic historičnih popisov prebivalstva.

Omenjeni bazi sta tako po eni strani proizvod tehnoloških rešitev za predstavitev in hrambo podatkov v digitalni obliki, njuno vsebino pa sestavljajo »klasični« raziskovalni podatki. Raziskovalne podatke je v humanistiki, predvsem pa v zgodovinopisju, težko definirati. Večinoma o podatkih v humanistiki razmišljamo kot o besedilnih podatkih (vsebini primarnih in sekundarnih virov), redkeje pa tudi kot o numeričnih ali fizičnih podatkih. Njihova prezervacija oziroma dolgotrajna hramba je bila že leta osrednja tema debat v raziskovalnih skupnostih tako v Sloveniji kot tudi v Evropi. Hkrati so bili ti pogovori podlaga za različne iniciative, ki so se razvijale predvsem v sklopu velikih evropskih infrastruktur, kot so na primer Europeana, ki pokriva kulturni sektor, ter evropski mreži digitalnih raziskovalnih infrastruktur DARIAH[[52]](#footnote-52) in CLARIN.[[53]](#footnote-53) Med vidnejšimi iniciativami, ki so se zavzemale za dolgotrajno hrambo raziskovalnih podatkov, lahko izpostavimo iniciativo institucije Online Computer Library Center (OCLC), na podlagi katere je nastal model OAIS Reference (polno ime The Reference Model for an Open Archival Information System),[[54]](#footnote-54) originalno konceptualen model za arhive, ki je poskušal reševati problematiko dolgotrajne hrambe in vzdrževanja takšne hrambe. Kasneje je bil sprejet kot ISO standard in je prevzet tudi v Sloveniji. Referenčni model OAIS je tako postavil minimalne zahteve za repozitorije in arhive na polju dolgotrajne hrambe in dostopa do informacij. Čeprav imajo repozitoriji in arhivi pomembno vlogo pri hranjenju in širjenju informacij, pa lahko pod drobnogled vzamemo tudi prezervacijo kodiranja besedil – v letu 1994 je konzorcij Text Encoding Initiative (TEI)[[55]](#footnote-55) izdal prvo izdajo smernic TEI Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange,[[56]](#footnote-56) ki so standardizirale reprezentacijo besedila in njegove strukture v računalniškem zapisu in s tem omogočile hrambo integralnih digitalnih podatkov o besedilu.

V letu 2008 je poleg zasnove portala SIstory potekala tudi priprava slovenske veje evropske mednarodne mreže Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities – DARIAH, katere osnovne dejavnosti so oblikovanje, implementacija in promocija raziskovanja, projektov, orodij ter najboljših praks na področju digitalne humanistike tako v nacionalnem kot tudi v evropskem prostoru.[[57]](#footnote-57) DARIAH-SI, slovenska nacionalna veja digitalne infrastrukture DARIAH-EU, ki je od leta 2014 organizirana kot evropski raziskovalni infrastrukturni konzorcij (ERIC), deluje v okviru Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja pod okriljem Inštituta za novejšo zgodovino kot nacionalne koordinacijske institucije. Cilji slovenske veje DARIAH so med drugim tudi:[[58]](#footnote-58)

* uresničevanje deklariranih nacionalnih strategij in politik,
* poenotenje digitalne raziskovalne infrastrukture za umetnost in humanistiko na nacionalnem nivoju,
* povezovanje digitalnih podatkovnih zbirk na nacionalni ravni na enotni platformi,
* povezovanje, diskurz ter homogenizacija skupnosti razvijalcev in uporabnikov sodobnih rešitev,
* popularizacija uporabe naprednih orodij v humanistiki.

Izmed poglavitnejših ciljev DARIAH-SI lahko izpostavimo povezovanje digitalnih podatkovnih zbirk na nacionalni ravni na enotni platformi in povezovanje, omogočanje diskurza ter homogenizacijo skupnosti razvijalcev in uporabnikov sodobnih rešitev, ki je neposredno vezana na Raziskovalno infrastrukturo slovenskega zgodovinopisja. Tako povezovanje podatkovnih zbirk (in digitaliziranega historičnega gradiva) kot sodelovanje in povezovanje z različnimi institucijami, raziskovalci in projekti do današnjih dni ostajajo krovne dejavnosti infrastrukture, izražene v zasnovi portala SIstory.[[59]](#footnote-59)

Vendar pa se v humanistiki ter hkrati v širšem diskurzu na temo digitalizacije, dolgotrajne hrambe ali digitalne agende večinoma izpostavlja prezervacijo in dolgotrajno hrambo podatkov, ki so bili ustvarjeni med raziskavo ali raziskovalnim projektom, manj pa prezervacijo rezultatov projektov samih. Z vzpostavitvami različnih evropskih in nacionalnih raziskovalnih infrastruktur, kot sta DARIAH in CLARIN, ki so v svoji primarni obliki namenjene podpori raziskovalni dejavnosti, se je diskurz počasi začel premikati proti drugim nalogam takšnih infrastruktur. Poleg digitalizacije in hranjenja (raziskovalnih) podatkov se je njihova vloga v raziskovalni dejavnosti razširila tudi na tesnejše sodelovanje z različnimi sorodnimi institucijami in izvedbo izobraževanj o pomenu in nalogah takšnih infrastruktur, vendar se je diskurz o digitalizaciji in dolgotrajni hrambi še naprej večinoma omejeval predvsem na raziskovalne podatke in druge neposredne rezultate raziskovalne dejavnosti. Poleg tega se je diskurz o prezervaciji raziskovalnih podatkov večinoma (predvsem v humanističnih vedah) nanašal predvsem na besedilne podatke, manj pa tudi na numerične ali fizične podatke, na primer na raziskovalne podatke kulturne dediščine. V poznejših letih se je poudarjanju pomena dolgotrajne hrambe pridružil še narativ o ponovni uporabi podatkov, kjer se pojavi vprašanje trajnosti podatkov. Omenimo lahko pobudo evropske infrastrukture DARIAH za ponovno uporabo podatkov kulturne dediščine (Cultural Heritage Data Reuse Charter) v letu 2016, ki je pozivala k vzpostavitvi načel za uporabo in ponovno uporabo podatkov o kulturni dediščini v raziskovalne namene. Glavna namena te pobude sta bila vzpostavitev dialoga med raziskovalci in institucijami, ki hranijo podatke o kulturni dediščini (kot so na primer muzeji, arhivi, knjižnice, raziskovalne institucije ...), in spoštovanje načel vzajemnosti, interoperabilnosti, odprtosti, skrbništva, zanesljivosti in citiranosti za zagotovitev trajnega načina dostopa do raziskovalnih podatkov in njihove ponovne uporabe.[[60]](#footnote-60)

Kot navajajo Pančur, Pirman in Kocjančič,[[61]](#footnote-61) pa raziskovalcem ni (oziroma ni bilo) treba čakati, da bodo takšne in podobne iniciative podpisane in implementirane s strani različnih institucij ter splošno sprejete, in lahko sami pomembno prispevajo k ustvarjanju primerov dobrih praks, sodelovanj in spoštovanj načel prostega dostopa in (ponovne) uporabe raziskovalnih podatkov. Sodelovanje Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja Inštituta za novejšo zgodovino (RI INZ) in Društva za domače raziskave (DDR), vpetega v projekt TRACES, je odraz zavedanja vpliva sodelovanja raziskovalcev ter raziskovalnih infrastruktur na zagotavljanje dostopa do raziskovalnih podatkov ter dolgotrajno hrambo raziskovalnih podatkov ter projekta samega.

Raziskava *Odlivanje smrti* je potekala v okviru projekta TRACES (Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts), financiranega s strani Evropske komisije (Obzorje 2020), znotraj delovnega sklopa “Contentious Collections: Research on Material Culture of Difficult Cultural Heritage”,[[62]](#footnote-62) ki se je, kot kaže naslov delovnega sklopa, posredno ukvarjal tudi z vlogo materialne kulture in predvsem z nelagodno kulturno dediščino. V terminu »sporna kulturna dediščina« se sicer prepletajo številni koncepti in objekti, povezani s težkimi zgodovinskimi dogodki ali časovnimi obdobji, raziskava *Odlivanje smrti* pa se je osredotočala na prakso odlivanja, hranjenja in arhiviranja posmrtnih mask ter na njihovo večnamensko uporabnost. Sporna kulturna dediščina tudi RI INZ ni bila popolnoma nepoznana – dva izmed prvih in najodmevnejših projektov, ustvarjenih v sklopu RI INZ, sta bili že omenjeni digitalni bazi smrtnih žrtev prve in druge svetovne vojne,[[63]](#footnote-63) katerih vpliv se čuti še danes.[[64]](#footnote-64)

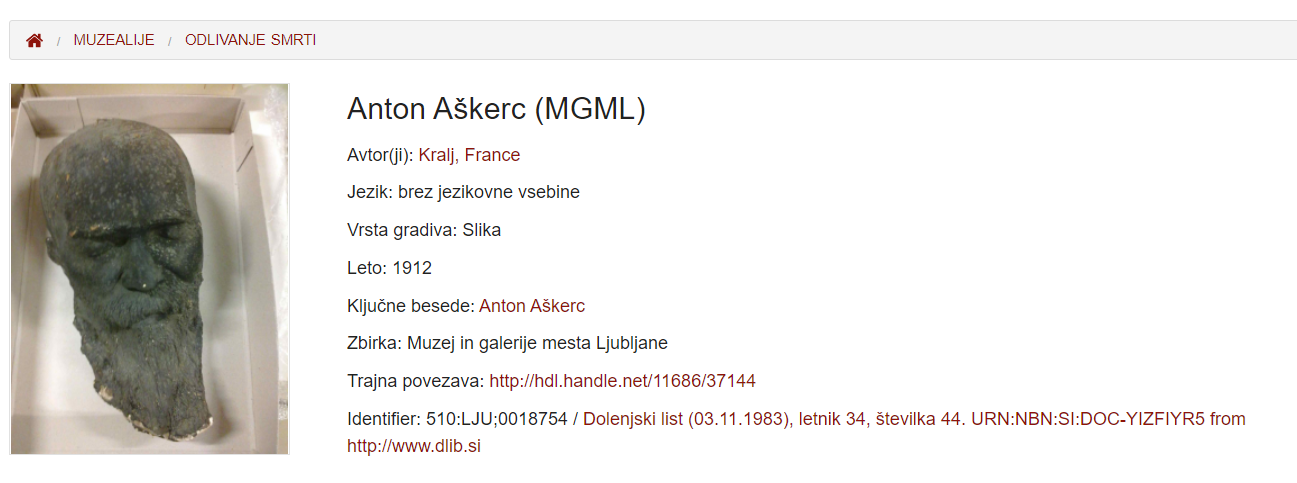
Na prvi novinarski konferenci ob predstavitvi projekta *Odlivanje smrti* je sodelavec RI INZ in takratni koordinator slovenske nacionalne infrastrukture DARIAH-SI predstavitev vloge raziskovalne infrastrukture v sklopu sodelovanja z DDR sklenil takole: »[Infrastruktura/sodelavci infrastrukture] zagotavljamo posmrtno življenje posmrtnih mask.« Njegove besede so sicer predstavljale poenostavljen in lahkotnejši zaključek tiskovne konference, vendar so te besede odražale razsežnost sodelovanja obeh institucij ter njun medsebojen vpliv.

Sodelovanje RI INZ in DDR pri raziskavi *Odlivanje smrti* je potekalo na različnih nivojih: pri predstavitvi rezultatov projekta in njegovih podatkov (z implementacijo podatkovne zbirke na portalu SIstory ter z razvojem digitalne izdaje *Odlivanje smrti*), na metapodatkovnem nivoju, kjer je bilo izvedeno (pre)oblikovanje metapodatkovnega modela, ki je bil prilagojen življenjskemu ciklu raziskovalnih podatkov projekta, ter na nivoju dolgotrajne prezervacije (omogočeni dolgotrajna hramba in trajnost podatkov v arhivskem sistemu Archivematica). Vsi trije nivoji se medsebojno prepletajo, v njih pa se odraža tudi vpliv projekta na (takratno) delovanje raziskovalne infrastrukture ter obratno.

## **Podatkovna zbirka Odlivanje smrti**

Prvi rezultati sodelovanja so vidni v obliki podatkovne zbirke, ki je dostopna na portalu SIstory[[65]](#footnote-65) in je klasificirana kot Vir (Muzealije). Zbirka vsebuje vse posamezne posmrtne maske in njihove digitalne nadomestke (fotografije) z osnovnim metapodatkovnim zapisom, kot so identifikacija upodobljenca (opredeljena v naslovu posameznega objekta oziroma posmrtne maske), če je le-ta bila znana, podatki o avtorju (kiparju/osebi, ki je masko ustvarila), leto izdelave in kratek opis vloge avtorja pri nastanku posmrtne maske z virom (primer: Alojz Repič zaupa Francetu Kralju kot prvo samostojno nalogo odliti posmrtno masko Antona Aškerca).

Takšna, sicer enostavna zbirka je bila prva implementacija projekta in zajem raziskovalnih podatkov raziskave Odlivanje smrti. V preteklosti se je diskurz o digitalni prezervaciji večinoma omejeval na raziskovalne podatke in njihov življenjski cikel (predvsem na podatke raziskav, financiranih z javnimi sredstvi pod načeli odprte znanosti), pri tem pa se je pogosto pozabljalo na življenjski cikel posameznega raziskovalnega projekta, ki je podatke ustvaril. V večini primerov po izteku financiranja raziskovalnih projektov ni bil predviden načrt ohranjanja projektnih rezultatov. V hitro spremenljivi digitalni dobi in ob pomanjkanju stabilnega institucionalnega infrastrukturnega zaledja je tako kmalu sledila digitalna pozaba. V praksi je to denimo pomenilo, da je po zaključku projekta zaradi pomanjkanja financ, migracij projektnih vodij in članov ter zaključka financiranja že leto po zaključku ugasnila projektna spletna domena. Na domeni je bilo navadno hranjeno oziroma objavljeno gradivo (oziroma rezultati) projekta, ki zaradi svoje strukture ni bilo hranjeno v nobenem od repozitorijev.[[66]](#footnote-66)



Slika 6

Metapodatki o posmrtni maski in njen digitalni nadomestek

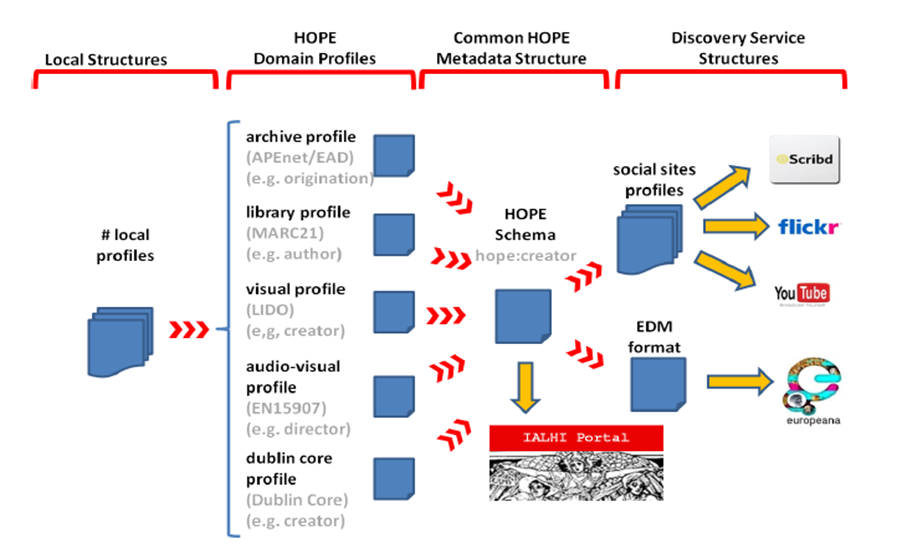
(Vir: podatkovna zbirka SIstory)

Raziskovalcem DDR je RI INZ tako omogočila platformo za dolgoročno vzdrževanje in hrambo raziskovalnih podatkov (in s tem projekta samega) v času, ko to ni bil osrednji predmet razprave. Raziskovalci so tako delovali v duhu načela o recipročnosti oziroma vzajemnosti, pri čemer sodelujoči instituciji med seboj izmenjujeta raziskovalne podatke oziroma rezultate (v tem primeru RI INZ sicer DDR eksplicitno ni posredoval svojih podatkov, temveč svojo infrastrukturo/platformo oziroma servis). Pri tem smo z roko v roki sledili tudi načelu odprtosti podatkov: posmrtne maske so fizični predmeti, ki so javnosti pogosto nedostopni (v večini primerov so namreč hranjeni v depojih).[[67]](#footnote-67) Z objavo podatkovne zbirke na portalu SIstory so posmrtne maske oziroma njihovi digitalni nadomestki skupaj z osnovnimi podatki postali prosto dostopni, in tako ostaja do danes.

### **Metapodatkovni model in pojmovanje digitalnega objekta kot predmet digitalizacije in dolgotrajne hrambe**

V okviru priprave podatkovne zbirke na portalu SIstory se je postavilo osnovno vprašanje, kako opisati takšne unikatne predmete, kot so posmrtne maske. Posmrtne maske so namreč predstavljale prvi primer fizičnega objekta, s katerim smo se srečali v okviru digitalizacije in obdelave podatkov za portal SIstory.

Portal SIstory (SIstory 1.0)[[68]](#footnote-68) je ob svojem nastanku kot način opisa uporabljal takrat (in do danes) najbolj poznan metapodatkovni standard Dublin Core, ki vsebuje 15 elementov za enostaven opis različnih virov. Tekom razvoja portala je kmalu postalo jasno, da takšen način opisovanja objektov/publikacij ni dovolj za dela in digitalne objekte, ki so bili objavljeni na portalu – posledično se je začela uporabljati razširjena verzija Dublin Core standarda, DCMI Metadata Terms, ki je namenjena splošnemu opisovanju objektov (npr. publikacij, spletnih strani itd.), s širokim naborom podelementov, s katerimi je mogoče objekt opisati bolj detajlno.[[69]](#footnote-69) Na podlagi DCMI Metadata Terms (krajše DCTERMS) so nastali drugi, določenim skupnostim prilagojeni metapodatkovni standardi, kot sta na primer EAD (Encoded Archival Description) za popisovanje arhivskih gradiv[[70]](#footnote-70) ali LIDO (Lightweight Information Describing Objects), ki je namenjen združevanju metapodatkov različnih virov ter podpira opis muzejskih objektov.[[71]](#footnote-71) Poleg specifično usmerjenih metapodatkovnih standardov pa na podlagi DCTERMS nastajajo tudi aplikacijski profili, ki so definirani kot »skupek izbranih elementov iz dveh ali več različnih metapodatkovnih standardov, sestavljenih v novo, prilagojeno shemo«.[[72]](#footnote-72)



Slika 7

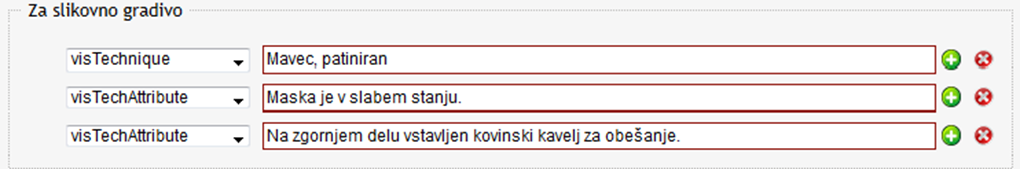
Aplikacijski profil HOPE

Aplikacijski profil SIstory (dalje AP SIstory) je predstavljal odgovor na vprašanje, kako opisati posmrtne maske, saj je vseboval elemente iz različnih zgoraj omenjenih standardov, strukturno pa je temeljil na že obstoječem aplikacijskem profilu HOPE (Heritage of People's Europe). AP SIstory je bil tako sestavljen iz njegovega predhodnika (DCTERMS), ki so se mu priključila metapodatkovna polja, namenjena opisu specifičnih virov: *Arhivski elementi*[[73]](#footnote-73) (iz prej omenjenega EAD standarda za popis arhivskih virov), *Knjižničarski elementi*[[74]](#footnote-74) (iz standarda MARC21 za opisovanje knjižničnega gradiva), *Za slikovno gradivo*[[75]](#footnote-75) (iz standarda LIDO ter SPECTRUM za opis muzejskih predmetov) ter *Za avdiovizualno gradivo*[[76]](#footnote-76) (iz standarda EN15907[[77]](#footnote-77) za opis kinematografskih oziroma avdiovizualnih virov).

Z vidika opisovanja posmrtnih mask pomemben del predstavljajo metapodatkovna polja *Za slikovno gradivo*, ki izhajajo iz prej omenjenega standarda LIDO, njihov namen pa je opisati fizični objekt, ki vsebuje naslednje elemente:

* visLevel: element, ki navaja stopnjo ureditve opisane enote gradiva. Je hkrati edini element v tem sklopu, ki ni bil prevzet iz obstoječega standarda (interni element);
* visObjectName: oblika, funkcionalnosti ali tip objekta;
* visTechnique: metode, tehnike, načini izdelave in orodja za izdelavo oziroma dekoracijo objektov;
* visMaterial: snovi ali materiali, uporabljeni v okviru dogodka (npr. ustvarjanje predmeta/dela);
* visDimensions: mere oziroma dimenzije objekta,
* visTechAttribute: ime tehničnega atributa, ki ga ima objekt in ki ga je mogoče opisati in kvantificirati.

Slika 3 prikazuje opis posmrtne maske Antona Aškerca v metapodatkovnih poljih.



Slika 8

Primer izpolnjenega metapodatkovnega polja v razdelku Za slikovno gradivo

Aplikacijski profili omogočajo domeni prilagojen način opisovanja objektov, vendar velikokrat to ne predstavlja dobrega načina izmenjave podatkov. V veliki večini primerov je treba skleniti kompromis med stopnjo natančnosti opisovanja objektov (kako čim podrobneje opisati določen objekt) in med načinom izmenjave podatkov o digitalnem objektu (interoperabilnosti).

V skladu z načelom o interoperabilnosti,[[78]](#footnote-78) h kateremu smo stremeli, smo ta problem rešili tako, da smo metapodatke, zapisane v aplikacijskem profilu, prilagodili za izmenjavo s preslikavo elementov v DCTERMS. S tem smo ohranili podrobnosti posameznega objekta (v tem primeru podrobnejše podatke o provenienci, procesu nastanka in pa vloge posmrtne maske), hkrati pa olajšali izmenjavo podatkov, saj je DCTERM standardiziran način zapisa metapodatkov, ki ga različne institucije ali posamezniki tako lažje prevzamejo.

Podatkovna zbirka posmrtnih mask na portalu SIstory je tako omogočila prvotno bivanje mask na statični platformi, z aplikacijskim profilom SIstory pa smo zagotovili njihovo interoperabilnost in dostopnost. Vendar pa je zbirka temeljila na relacijski bazi, znotraj katere je treba vnaprej določiti strukturo njenih podatkov, podatkovno shemo in podatkovne tipe. Čeprav smo (meta)podatkovno strukturo za namen vključitve zbirke posmrtnih mask razširili z novimi metapodatkovnimi polji (*Za slikovno gradivo, Arhivsko gradivo* ...), pa se je kmalu izkazalo, da takšna ureditev ne zadošča, saj je struktura relacijske baze in njene podatkovne sheme preveč robustna in ne dovoljuje nadgrajevanja sheme/podatkov v skladu z novimi raziskovalnimi vprašanji.[[79]](#footnote-79)

## **Digitalna izdaja Odlivanje smrti**

Digitalne izdaje so predvsem na področju humanistike, družboslovja in digitalne humanistike postale pomembna oblika zagotavljanja digitalne trajnosti in dolgotrajne hrambe digitalnih objektov, ki so v večini primerov besedilni podatki. Enotne definicije digitalne (znanstvenokritične) izdaje ni oziroma je ta še vedno predmet obširnih razprav. Večinoma se namesto definicije izpostavlja lastnosti, ki naj bi jih digitalna izdaja imela, da lahko o njej sploh govorimo. Sahle tako izpostavlja tri najpomembnejše sestavine znanstvenokritične digitalne izdaje (eng. Digital Scholarly Edition):[[80]](#footnote-80)

* znanstvena (scholarly): izdaja mora vsebovati znanstven (kritičen) aparat oziroma mora biti v prvi vrsti rezultat raziskave. Digitalni nadomestek (faksimile) ali digitalna knjižnica ne spadata v digitalno izdajo;
* digitalna (digital): digitalna izdaja ne more biti pretvorjena v tiskano obliko brez občutnih izgub pomembne vsebine ali njenih funkcionalnosti. Obratno tudi zgolj digitalizacija besedila (ali drugega dela) ne predstavlja digitalne izdaje, vendar to z dodanimi funkcijami lahko postane. Glavna značilnost digitalne izdaje je njena reprezentacija potencialno velikega števila dokumentov v potencialno neomejenem obsegu različnih pogledov, kot so faksimile, diplomatski prepisi in bralne različice. Izdaja tako lahko predstavi vir v vseh prikazih, ki so lahko zanimivi raznolikim skupinam uporabnikov;[[81]](#footnote-81)
* izdaja (edition): digitalna izdaja mora predstavljati originalen material, večinoma z dodatnim besedilom.

Glavna značilnost digitalne izdaje je, da potencialno neomejeno število različnih pogledov tesno povezuje tudi z vmesnikom oziroma prikazom besedil ali podatkov. Z vsako novo interpretacijo besedila/podatkov se s tem povečuje tudi število možnih prikazov, zato v humanističnih vedah rezultati raziskav niso samo raziskovalni podatki, temveč tudi njihovo predstavitveno okolje in aplikacije, ki omogočajo interpretacijo podatkov, iskanje, filtriranje in brskanje po podatkih in njihovo povezovanje.

Z namenom, da v zbirki posmrtnih mask naslovimo tudi vsa (vedno nova) raziskovalna vprašanja ter omogočimo primerne prikaze vsebin raziskave, smo na podlagi statičnih spletnih strani z dinamičnim prikazovanjem vsebine razvili digitalno izdajo Odlivanje smrti.[[82]](#footnote-82) Pri tem smo uporabili Smernice Text Encoding Initiative, ki so predvsem na področju digitalne humanistike *de facto* standard za reprezentacijo (kodiranje) strukture besedil v digitalni obliki,[[83]](#footnote-83) hkrati pa igrajo tudi pomembno vlogo pri digitalni prezervaciji, saj se trajnost in izmenljivost besedil brez standardiziranega zapisa znatno zmanjšata.[[84]](#footnote-84) Prvotni namen prikazovanja posmrtnih mask je že izpolnjevala podatkovna zbirka Odlivanje smrti, objavljena na portalu SIstory, vendar pa je možnost takratnega vse bolj prisotnega razvoja digitalnih izdaj, kodiranega s TEI smernicami, postala vse bolj vabljiva možnost, da posmrtne maske ne predstavimo zgolj kot digitalno verzijo razstave, temveč s takrat novimi tehnologijami omogočimo interaktiven in dinamičen prikaz v sklopu trajnih statičnih strani.

### **Posmrtne maske kot digitalni objekt in kodiranje (meta)podatkov**

Digitalno izdajo posmrtnih mask sta oblikovala dva prepletajoča se konstrukta/koncepta: kodiranje posmrtnih mask kot digitalnih objektov in njihovih metapodatkov ter prikaz posmrtnih mask kot dinamičnih vsebin na statičnih straneh, na katerem je temeljila (oziroma še vedno temelji) digitalna izdaja.

Ena izmed oblik digitalne hrambe je tudi kodiranje digitalnega objekta, s katerim zagotavljamo izmenjavo in trajnost strukture objekta. Prej omenjene smernice TEI večinoma naslavljajo opisovanje/kodiranje besedil, ne pa tudi fizičnih objektov, kar je predstavljalo precejšen izziv za trajno in podrobno kodiranje posmrtnih mask kot digitalnih objektov. Izmed precejšnjega števila TEI modulov, ki služijo kot okostje za razvoj domeni/digitalnemu objektu in njegovemu življenjskemu ciklu prilagojenih podatkovnih shem, smo izbrali TEI modul za zapisovanje imen, datumov, oseb in krajev (modul “Names, Dates, People, and Places”),[[85]](#footnote-85) s katerimi smo opisali upodobljence in avtorje posmrtnih mask, posamezne posmrtne maske pa smo predstavili v obliki seznama, znotraj katerega so bili kodirani naslednji podatki:

* naziv posmrtne maske (ime upodobljenca posmrtne maske in naziv institucije, ki masko hrani),
* avtor posmrtne maske (če je bil poznan),
* upodobljenec,
* SIstory (zunanja povezava do digitalnega objekta v zbirki na portalu SIstory),
* LIDO metapodatki (metapodatki posmrtne maske, kodirani po standardu LIDO).

Slika 4 prikazuje seznam posmrtnih mask v TEI kodiranju.

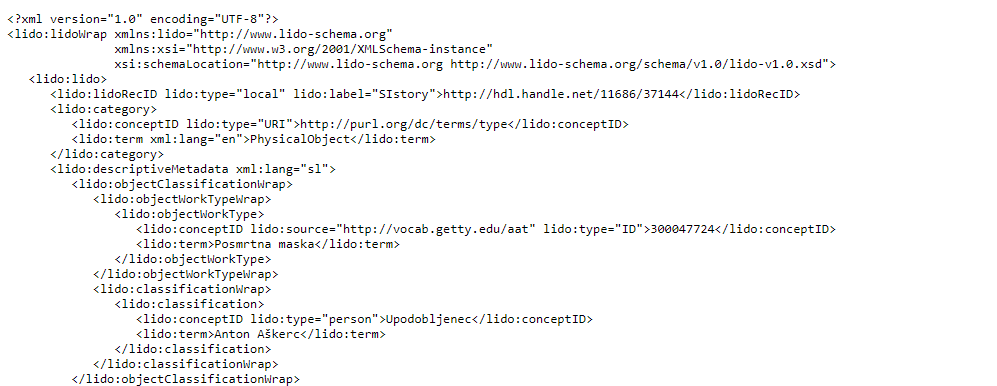


Slika 9

Seznam posmrtnih mask v TEI kodiranju: posmrtne maske so kodirane kot zaporedni seznam (list type=”gloss”), znotraj katerega se nahajajo posamezne posmrtne maske in povezave (item).

Seznami posmrtnih mask tako vsebujejo izključno zunanje reference na izvorne oblike digitalnih objektov in hkrati delujejo kot vstopna točka za nove funkcionalnosti in dodatna kodiranja, ki smo jih umestili v digitalno izdajo.

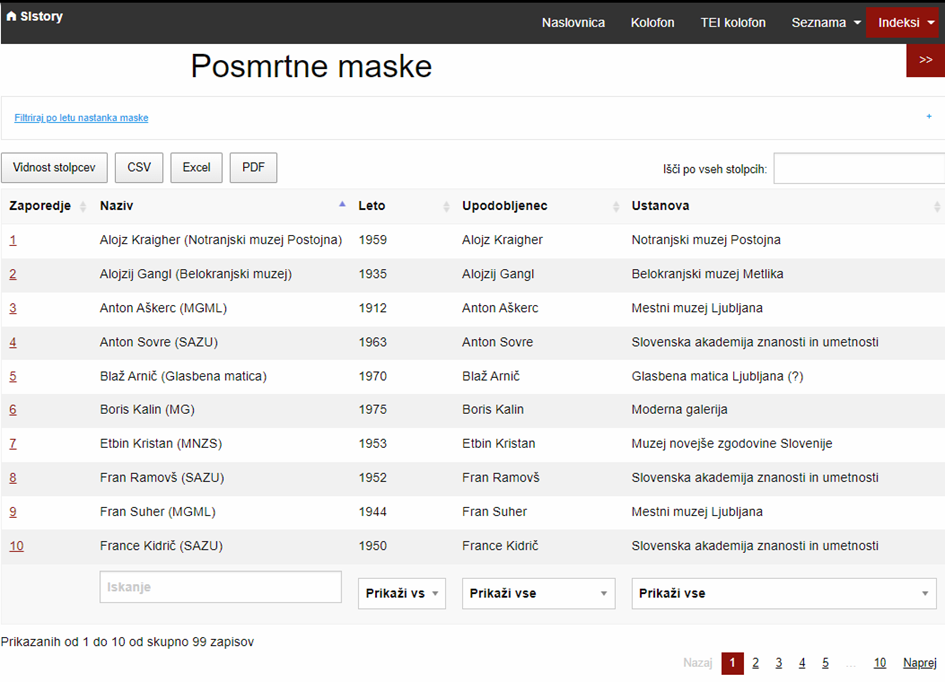
V okviru kodiranja posmrtnih mask kot digitalnih objektov je treba omeniti metapodatkovni opis mask v standardu LIDO. Vsaka posmrtna maska (oziroma digitalni objekt) ima svojo XML datoteko z LIDO metapodatki – izvorni metapodatki so bili uvoženi iz originalne podatkovne zbirke na portalu SIstory. Te metapodatke se je s pretvorbo XSLT pretvorilo v XML datoteke z zapisom LIDO. Deskriptivni metapodatki iz LIDO zapisa so v digitalni izdaji predstavljeni kot dinamični zapis na statični spletni strani. Slika 5 predstavlja krajši izsek LIDO zapisa za posmrtno masko Antona Aškerca.



Slika 10

LIDO zapis metapodatkov posmrtne maske Antona Aškerca

Morda najpomembnejše funkcionalnosti digitalne izdaje se skrivajo v indeksih. Predhodno statičnim HTML tabelam smo s pomočjo DataTables omogočili dodatne funkcionalnosti, kot so filtriranje, iskanje ter izvoz podatkov v tabelah. Na voljo so indeksi posmrtnih mask, oseb, posmrtnih mask z znanimi upodobljenci, upodobljencev posmrtnih mask ter indeksi poklicev in dejavnosti. Med indeksi, ki vsebujejo sedaj dinamične HTML tabele, pa izstopa indeks poklicev in dejavnosti, saj gre za seznam oziroma klasifikacijo posameznih poklicev/dejavnosti, ki so jih opravljale osebe (tako avtorji kot upodobljenci posmrtnih mask), s povezavami do seznama oseb in števila oseb, ki so to dejavnost opravljale. Primer indeksa posmrtnih mask je predstavljen na sliki 6.



Slika 11

Indeks posmrtnih mask

Digitalna izdaja Odlivanje smrti je primer modernih statičnih strani, ki imajo v primerjavi z modernimi dinamičnimi stranmi (kot je na primer Wordpress) nekatere prednosti:[[86]](#footnote-86)

* Statične strani so hitre: za komuniciranje ne potrebujejo podatkovnih baz (oziroma ne temeljijo na njih), katerih nalaganje lahko povzroči marsikateri problem in s tem počasnejše nalaganje strani.
* Statične strani so varne: ker ne temeljijo na podatkovnih bazah, ki lahko predstavljajo točke vdora ali napada, se s tem zmanjša možnost napada oziroma minimalizira posledica morebitnega napada.
* Statične strani so fleksibilne: ker za svoje delovanje ne potrebujejo sistema za upravljanje vsebin (ang. Content Management System, CMD), lahko strani svobodno oblikujemo brez večjih omejitev.
* Gostovanje in kontrola verzij statičnih strani sta olajšani, saj za svoje delovanje ne potrebujejo strežniškega programskega jezika, zato je gostovanje statičnih spletnih strani cenovno zelo ugodno oziroma celo brezplačno. Takšno je na primer gostovanje na straneh GitHub, ki hkrati omogoča tudi preprost način kontrole verzij, saj so statične strani sestavljene iz HTML ali drugih besedilnih datotek.

Navedene lastnosti pomenijo prednost pri dolgotrajni hrambi, zato so postale statične strani priljubljene za trajno shranjevanje raziskovalnih podatkov, predvsem pa manjših projektov na področju humanistike z omejenim financiranjem, ki ne omogoča dolgoročnega vzdrževanja tehnično zahtevnih digitalnih izdaj.[[87]](#footnote-87) Digitalna izdaja Odlivanje smrti tako temelji na statičnih spletnih straneh z vsemi njihovimi prednostmi. Celotna izdaja (statične strani v jeziku HTML, XML datoteke posmrtnih mask ter LIDO metapodatki) je na voljo tudi na GitHub repozitoriju.[[88]](#footnote-88)

## **Dolgotrajna hramba projektnih rezultatov – Archivematica**

Medtem ko sta podatkovna zbirka in digitalna izdaja naslovili posrednejše načine dolgotrajne hrambe raziskovalnih podatkov in projektov, odprtokodna aplikacija Archivematica predstavlja neposreden način zagotavljanja dolgotrajne hrambe.

Archivematica je brezplačen in odprtokodni sistem za dolgotrajno hrambo in vzdrževanje dolgoročnega dostopa do zbirk digitalnih objektov. Sistem temelji na uporabi integriranih programskih orodij za obdelavo digitalnih objektov v skladu z referenčnim modelom OAIS,[[89]](#footnote-89) kar je razvidno iz mikrostoritev, ki jih Archivematica omogoča. Vsaka mikrostoritev vsebuje procese, ki so enakovredni eni izmed konceptualnih entitet OAIS: sprejemni informacijski paket (SIP), arhivski informacijski paket (AIP) in dostavni informacijski paket (DIP).

SIP tako vsebuje datoteke, XML metapodatke, dokumentacijo, checksum, log podatke, ki so zajeti v sistemu. Archivematica ustvarja zanesljive in neodvisne arhivske informacijske pakete (AIP) z uporabo Dublin Core, PREMIS in METS za hrambo v poljubnem repozitoriju, DIP pa omogoča distribucijo digitalne vsebine.[[90]](#footnote-90)

Arhivematica je neposreden odgovor na vprašanje, kako zagotoviti dolgotrajno digitalno hrambo podatkov za infrastrukture, arhive in druge institucije z omejenim financiranjem. V sklopu RI INZ smo Archivematico začeli uporabljati kot rešitev za dolgotrajno hrambo podatkov v okviru portala SIstory ter za druge zbirke raziskovalnih podatkov znotraj relacijskih baz ali v obliki XML zbirk (digitalne izdaje), s tem je tudi digitalna kulturna dediščina v skladu z življenjskim ciklom raziskovalnih podatkov lahko ponovno dostopna in uporabljena v drugih specializiranih repozitorijih ali bazah podatkov.[[91]](#footnote-91) Raziskovalni podatki raziskave Odlivanje smrti bodo ravno tako predmet hrambe v okviru Archivematice, proces obdelave podatkov je v načrtu.

Sodelovanje RI INZ z DDR na primeru raziskave Odlivanje smrti je obsegalo implementacijo podatkovne zbirke na portalu SIstory, digitalno izdajo Odlivanje smrti in uporabo odprtokodne aplikacije Archivematica.

\*\*\*

RI INZ je društvu omogočilo platformo za prvotno implementacijo projektnih rezultatov v sklopu portala SIstory v času, ko se je evropski diskurz osredotočal predvsem na zagotavljanje dolgotrajne hrambe raziskovalnih podatkov, ne pa tudi projektov in projektnih rezultatov. Z digitalno izdajo, njeno strukturo in zasnovo statične strani z dinamičnim prikazom vsebine smo zagotovili različne nivoje digitalne hrambe in trajnosti podatkov.

Datoteke, ki temeljijo na TEI/XML kodiranju, omogočajo trajnost vsebine, raziskovalnih rezultatov, predvsem pa projekta samega. Vsebina digitalne izdaje je zaradi statičnih spletnih strani fleksibilna ter prilagojena potrebam raziskave, kakršna je raziskava *Odlivanje smrti*. V skladu s potrebami raziskave in raziskovalnimi vprašanji digitalna izdaja omogoča različne prikaze. V nasprotju s prvo implementacijo rezultatov raziskave, digitalno zbirko, objavljeno na portalu SIstory, digitalna izdaja poleg osnovnega prikaza opisa posmrtnih mask omogoča tudi druge funkcionalnosti, ki dodajo vrednost obstoječim rezultatom raziskave, kot so indeksi posmrtnih mask, upodobljencev, oseb itd. S tem sta omogočena iskanje in izvoz podatkov, ki spodbujata nadaljnje raziskave.

Poleg trajnosti digitalne izdaje in vsebine projekta smo s kodiranjem podatkov po TEI smernicah omogočili trajnost in dolgotrajno hrambo strukture dokumenta, kar je za humanistična besedila in druge oblike besedilnih datotek relativno lahka naloga. Zaradi narave primarnega objekta raziskave, ki je fizičen predmet (posmrtna maska), smo s prilagoditvijo obstoječih modulov TEI omogočili ohranitev strukture celotne zbirke, z metapodatkovnim zapisom LIDO pa trajnost in interoperabilnost raziskovalnih podatkov oziroma posamezne posmrtne maske. Omeniti pa je treba tudi najbolj neposreden način dolgotrajne hrambe raziskovalnih podatkov Odlivanja smrti, in sicer hrambo v sistemu odprtokodne narave, ki je kompatibilen s programom OAIS, tj. v Archivematici.

Seveda pa je sodelovanje močno vplivalo tudi z druge strani: primarni objekt raziskave je bila posmrtna maska – fizičen objekt, s katerim smo se v strogo tehničnem vidiku opisovanja digitalnih objektov srečali prvič. Odprla so se marsikatera vprašanja, ki so vplivala na odločitev, da trenutni metapodatkovni sistem nadgradimo in razvijemo v skladu z zahtevami digitalnega objekta raziskave (posmrtna maska) ter da hkrati razmišljamo o drugih novih oblikah podatkov, ki lahko v prihodnosti postanejo predmet opisovanja na portalu SIstory. Raziskava in oblika primarnega objekta sta tako odločilno vplivali na razvoj aplikacijskega profila SIstory. Podobno lahko rečemo za vpliv na oblikovanje digitalne izdaje in novih funkcionalnosti, ki so bile prilagojene rezultatom raziskave: na pretežno besedilnem področju humanistike je posmrtna maska predstavljala uganko: kako prilagoditi obstoječe in pogosto uporabljene tehnologije, da bodo podprle raziskovalna vprašanja in raziskavo, kot je *Odlivanje smrti*.

Z vsemi tremi rezultati sodelovanja (podatkovna zbirka in aplikacijski profil SIstory, digitalna izdaja in dolgotrajna hramba na Archivematici) smo zagotovili tudi upoštevanje v začetnem delu besedila predstavljenih načel za zagotovitev trajnega načina dostopa do raziskovalnih podatkov in njihove ponovne uporabe. Načelo vzajemnosti je bilo upoštevano že na začetku sodelovanja, saj je RI INZ sodelujoči instituciji DDR posredovala platformo oziroma servis za objavo projektnih rezultatov, društvo pa eksplicitne raziskovalne podatke, ki so rezultat projekta TRACES. Vzajemno s tem se je uresničilo tudi načelo odprtosti, saj so bili rezultati projekta tako prosto dostopni javnosti v okviru portala SIstory. Načelo interoperabilnosti se je odražalo v prilagoditvi in razvoju aplikacijskega profila SIstory, saj je z mapiranjem elementov aplikacijskega profila v DCTERM – pozneje pa tudi v LIDO metapodatkovnem standardu v okviru digitalne izdaje – olajšalo pristop k izmenjavi podatkov. S podrobnim opisom digitalnih objektov po metapodatkovnem standardu LIDO, ki eksplicitno navaja provenienco, hrambo in proces ustvarjanja analognega objekta, smo zadostili načelu zanesljivosti, rezultati raziskave pa so bili objavljeni tudi kot znanstveni prispevek v okviru konference JTDH v letu 2018,[[92]](#footnote-92) s katerim smo zagotovili ustrezno navajanje raziskave (načelo citiranosti). S tem smo dokazali, da lahko raziskovalci v sodelovanju z različnimi institucijami tudi sami prispevajo k ustvarjanju primerov dobrih praks, sodelovanj in spoštovanj načel prostega dostopa in (ponovne) uporabe, ter zagotovili posmrtno življenje posmrtnih mask.

Terensko delo

Fotografiranje na terenu. Umetnik/raziskovalec kot amaterski fotograf

Jani Pirnat

V okviru krovnega projekta TRACES smo v Društvu za domače raziskave (DDR) skupaj z uglednimi znanstvenimi ustanovami, kot so Univerza v Oslu, Politecnico v Milanu in Humboldtova univerza v Berlinu, uspešno sodelovali na konkurenčnem razpisu Evropske unije za raziskave na področju znanosti.[[93]](#footnote-93)\* Delovali smo v interdisciplinarnih raziskovalnih skupinah, ki smo jih poimenovali ustvarjalne koprodukcije.[[94]](#footnote-94) Ljubljanska je poleg članov kuratorsko-umetniške skupine DDR vključevala tudi kustose in znanstvenike iz slovenskih dediščinskih ustanov (Narodna knjižnica, Muzej in galerije mesta Ljubljane (MGML) in Moderna galerija). Lotili smo se raziskovanja za nas takrat izhodiščno »sporne« dediščine, to je posmrtnih mask v zbirkah javnih institucij – v muzejskih depojih, galerijah, knjižnicah in spominskih hišah.

Med terenskim delom v slovenskih depojih in arhivih smo ugotovili, da potrebujemo vizualne beležke in da je naše ljubiteljsko fotografiranje (in situ) postalo pomemben del raziskovalnega procesa, vendar istočasno – glede na fotografske rezultate – tudi hiba.

Članek se z vidika osebne izkušnje ukvarja z dilemo spontanega pristopa k fotografskemu dokumentiranju posmrtnih mask v raznolikih muzejsko depojskih situacijah. Da bi dilemo razumeli, smo kot refleksijo lastnega početja v dokumentarno-raziskovalne namene naročili tudi strokovno fotografiranje muzealij in hkrati želeli poizvedeti, kakšen je strokovni pristop k fotografiranju tovrstne materije oziroma ali obstaja splošno dogovorjen standard muzejsko dokumentarnega fotografiranja v bron ali mavec odlitih kipov portretov, ki bi bil primerljiv s fotografiranjem posmrtnih mask.[[95]](#footnote-95)

**Pristopi k dokumentarno-umetniškemu fotografiranju znotraj ustvarjalnih koprodukcij**

Fotografija je bila osrednji medij projekta TRACES. Tako kot interdisciplinarne ustvarjalne koprodukcije imajo tudi fotografije dvojno identiteto in uporabnost. Po eni strani gre za znanstveno vrednost pričevalnega dokumentarnega materiala za tematiziranje spornosti dediščine pri strokovnjakih za dediščino, muzealcih, sociologih, etnologih, po drugi pa fotografija postane potencialni medij za umetniško ustvarjalnost. Fotograf kot umetnik oziroma dokumentacijski obrtnik je po profilu odlično ustrezal mednarodni presečni množici ustvarjalnih koprodukcij, katerih pristop k fotografiranju na terenu bom pojasnil v nadaljevanju.

Že sama prijava projekta *Posredovanje sporne kulturne dediščine z umetnostjo* na program za raziskovanje in inovacije Obzorja 2020 Evropske komisije je temeljila na visokoresolucijski fotografiji umetnika raziskovalca Tala Adlerja,[[96]](#footnote-96) ki je, šokiran in spodbujen z množičnostjo 8536 lobanj na 30-metrski depojski stelaži v kleti Prirodoslovnega muzeja na Dunaju, v depoju z vrhunsko fotografsko opremo po vrsti detajlno in sistematično fotografiral vsak del stelaže. Sprva je skušal s fotografijo v velikosti 1:1 ustvariti šok in odpreti vprašanje primernosti hrambe človeških ostankov v muzejih. Ko je bila fotografija nato objavljena in reproducirana za potrebe pridobitve projekta in objave v umetniški reviji THE SEEN,[[97]](#footnote-97) je ugotovil, da je fascinacija nad fotografijo dodala k spektaklu, in skušal retrogradno omejiti in cenzurirati prikazovanje fotografije v publikacijah, na spletu in razstavah, kot je na primer *Dead Images, Facing the history, ethics and politics of European skull collections* [Mrtve podobe: soočenje z zgodovino, etiko in politiko zbirke evropskih lobanj] na Edinburgh college of Art (2018). V našem primeru je umetniški pristop Tala Adlerja pomemben zaradi tipa dokumentiranja in rabe depojske dokumentarne fotografije v raziskovalne namene, kot so ju ubrali člani njegove ustvarjalne koprodukcije s projektnim imenom Dead images.[[98]](#footnote-98)

Drugačen pristop k fotografiranju na terenu je ubral uveljavljen poljski umetniški fotograf Wojciech Wilczyk, ki so ga izbrali člani ustvarjalne produkcije projekta Awkward objects of genocide. Kot umetnik je interpretiral zbirko vernakularnih umetnin, ki upodabljajo poboje Judov na Poljskem v Drugi svetovni vojni. Te so, recimo jim poljski naivni umetniki, izgotovili po vojni med letoma 1948 in 2017.[[99]](#footnote-99) Fotograf je po naročilu raziskovalne skupine v depojih in zbirkah vsakič uredil premični studio in fotografiral s strani raziskovalcev izbrane in pripravljene skulpture. Odločil se je za dramatsko potenciranje gest in vtisov s povečevanjem in poudarjanjem določenih detajlov skulptur. Raziskovalno-kuratorska skupina se je odločila za izbor 17 avtorskih fotografij,[[100]](#footnote-100) ki so jih na razstavi *Terribly Close* [Strašno blizu] predstavili mednarodni publiki v Etnografskem muzeju Krakow (2018). Torej gre ponovno za fotografovo avtorsko interpretacijo arhivsko-muzejskega gradiva.

Aisling O'Beirn in Martin Krenn sta se fotografiranja premetov, ki so jih bivši zaporniki zapora Long Kesh/Maze v Belfastu na Severnem Irskem izdelali med prestajanjem kazni, lotila dialoško.[[101]](#footnote-101) Fotografiranje predmetov sta umetnika zastavila kot delavnico za bivše zapornike in paznike zapora. Organizirala sta premične fotografske studie, podobno kot Wilczyk, vendar sta med procesom dokumentacijskega fotografiranja med lastniki predmetov na delavnici poizvedovala o njihovih vsebinah skozi refleksije na leta, ki so jih prebili v zaporu kot zaporniki oz. zaposleni. V tem procesu sta proizvedla serijo fotografij, ki so bile uporabljene za namen razstave in objav, istočasno pa samo fotografiranje uporabila za spodbujanje dialoga in spominov pri udeležencih delavnic in s tem razkrivanje različnih vidikov dediščine, vezane na zloglasni politični zapor.[[102]](#footnote-102)

V primeru raziskave arhiva zapuščene sinagoge v Mediaşu v Romuniji[[103]](#footnote-103) je bil Răzvan Anton, umetnik, ki uporablja fotografijo in risbo za svoj medij, na razpisu izbran kot sodelujoči umetnik in je postal del ustvarjalne koprodukcije Absence as Heritage, ki se je ukvarjala z odsotnostjo kot dediščino. Razvil je upočasnjen tehnološki proces, ki omogoča čas in prostor za razmislek, potreben za poglabljanje in razumevanje teme, ki jo obdeluje.[[104]](#footnote-104) S pomočjo negativov, ki jih je izpostavil sončni svetlobi, je prenesel podobe predmetov, dokumentov in tekstov na fotoreaktivno želatinasto površino in svoj proces dela pojasnil: **»**Postopek, ki se začne s ploščo, negativom ali virom slike, lahko spominja na način, kako se spomin sam razvija kot fotografije, spomini se razvijajo, bledijo in morda izginejo.«[[105]](#footnote-105) Fotoarhiv treh umetniških razstav v Hiši ob sinagogi (Casa de lăngă Sinagogă) v Mediaşu z naslovi *Fading Studies* [Bledeče študije] (2016), *Liminal Portraits: Stories from the Margins* [Liminalni portreti: Zgodbe z robov] (2017) in *Objects, Paths, Stories* [Predmeti, poti, zgodbe] (2018) je služil potem kot dokumentacija za popularizacijo obravnavanih predmetov dediščine. Cel proces fotodokumentiranja je bil tudi tokrat z obdelavo dokumentarnega gradiva in najdenih predmetov v sinagogi s pomočjo razstav podvržen selekciji in umetniški interpretaciji Răzvana Antona.

Vse ustvarjalne koprodukcije projekta TRACES so imele torej različna izhodišča in pristope k materiji in fotografiranju obravnavane sporne dediščine. Različni so bili že načini dostopa do muzealij in arhivskega gradiva, posledično so bili različni tudi medosebni in medinstitucionalni odnosi. Adler, Anton, O'Beirn, Krenn in Wilczyk so se poslužili umetniške interpretacije, lahko bi rekli umetniške nadgradnje znanstvene raziskave.[[106]](#footnote-106)

Ker so nekateri znanstveniki v konzorciju TRACES predpostavili vlogo umetnikov kot podporo in umetniško nadgradnjo znanstvenih raziskav, se je DDR v projektu *Odlivanje smrti*[[107]](#footnote-107) želelo od nje odmakniti in reflektirati to pozicijo »umetniškosti«. Želeli smo razumeti, kako dostop do dediščine strokovno poteka v procesih raziskave, arhiviranja in dokumentiranja. Že od začetka smo iskali znanstvene modele, na katere bi se lahko oprli, in na tem področju naleteli na pomanjkanje konkretnih smernic in dogovorjenih standardov ter postopkov pri obravnavi in pripravi fotografskega materiala za arhive. Ameriška Library of Congress, na primer, ima spletni priročnik s popisom vseh korakov pri pripravi arhivske dokumentacije. Določen je standard fotografskega dokumentiranja predmetov od postavitve ateljeja, nastavitev fotografiranja do obdelave digitalnih podatkov.[[108]](#footnote-108)

**Posmrtna maska kot predmet fotografiranja**

Med našo raziskavo inventariziranih posmrtnih mask v slovenskih javnih zbirkah se je izkazalo, da sta bili njihova identifikacija in inventarizacija po različnih ustanovah različni, fotodokumentacija pa praviloma šibka. Mnoge obstoječe fotografije so prikazovale frontalne »osebne izkaznice« posmrtnih mask brez globine in detajlov, kar je bila posledica napačne osvetlitve ali stihijskega amaterskega pristopa inventarizacije. Le redke fotografije posmrtnih mask v muzejskih dokumentacijah bi bile primerne za objavo, moramo se pa zavedati, da naloga fotografirati posmrtno masko tudi za profesionalnega fotografa ni enostavna.

Razlike v učinku trodimenzionalnosti posmrtne maske in problem fotografiranja, s katerim smo se soočili tudi mi kot amaterski terenski fotografi in tudi profesionalci, slikovito opiše Herbert Grün[[109]](#footnote-109) in izpostavi nekaj temeljnih zakonitosti odnosa med predmetom in fotografijo:

Posmrtne maske so tudi v času, ko se je fotografska obrt razvila do najvišjih sposobnosti, še vedno dragocenejše kakor neposredne fotografije mrtvih obrazov: predvsem zato, ker ohranjajo polno plastiko in omogočajo ogled z vseh strani; potlej tudi zavoljo čustvene patine, ki jih preliva zastran zavesti, da so nastale z neposrednim dotikom ljube – zdaj že davno razkrojene – glave. Naposled tudi zato, ker se ujemajo z resničnimi dimenzijami in vselej znova omogočajo ugotavljanje in dojemanje (tudi učeno merjenje) velikosti pa razdalj. Kljub temu pa doživljamo vselej znova presenetljivo občutje: ostreje jih dojemamo na fotografskih reprodukcijah (kajpa le, če jih je posnel spreten in občutljiv fotograf), kot če jih v običajni difuzni osvetljavi in z nevajenim očesom gledamo sredi dnevnega ozračja. Sence in konture so na fotografijah ostrejše kot pred neposrednim pogledom, zato so fotografski posnetki mask bolj plastični in često bolj zgovorni kot maske same. A kajpa so lahko tudi varljivi, ker z neznatno spremembo zornega kota često bistveno spremenimo ves vtis: fotografija pa sevé vselej kaže le enega izmed milijarde možnih kotov.

Glede na protokolarno vrednost odvzema posmrtne maske ob pogrebnih ceremonijah, ki je bila del kanonizacije kulturnih svetnikov,[[110]](#footnote-110) so v dnevnem časopisju ob osmrtnicah objavljali tudi fotografije posmrtnih mask, ki so javnosti služile kot dokaz, da je bil odvzet obraz umetniškega genija oz. za narod zaslužnega pomembneža, ki se ga bo narod spominjal morda tudi z javnim spomenikom. Posmrtna maska je bila tudi dragocen vir fiziognomije upodobljenega, kar je slikovito opisano v dvodelnem članku *Doktorja Kramerja poslednji izraz* v časopisu Jutro,[[111]](#footnote-111) ki je posvečen slavljenju umrlega politika in mojstrskemu pristopu medaljerja Antona Severja v postopku izdelave Kramerjeve posmrtne maske. Članek je bogato opremljen tudi s profesionalnimi fotografijami posmrtne maske z vseh zornih kotov, kar pomeni, da je bila dokumentarna fotografija omenjenega predmeta že s strani novinarskega fotografa dobro domišljena za objavo. V javnih občilih so bile med letoma 1926 in 1943 objavljene fotografije posmrtnih mask politika Gregorja Žerjava[[112]](#footnote-112) in slikarja Riharda Jakopiča.[[113]](#footnote-113) Čemu je torej služila fotografska prezentacija predmeta v javnem občilu in ali je to v korelaciji z muzejskim dokumentarnim fotografiranjem? Odvzem posmrtne maske – še posebej, če je bil ceremonialen – je služil predvsem nadaljnji eksploataciji umrle osebe za potrebe raznovrstnih, natančno strukturiranih družbenih projektov,[[114]](#footnote-114) pri tem pa se pojavi vprašanje, čemu smo torej prostovoljno služili mi, naš nacionalni zajem, promocija raziskave posmrtnih mask znotraj evropskega raziskovalnega projekta in predvsem fotografsko dokumentiranje, ki se je znašlo v zbirki digitalnega arhiva SIstory Inštituta za novejšo zgodovino?

Projekt *Odlivanje smrti* je bil od začetka poln radovednosti in zanosa in morda v retrospektivi z naše strani premalo reflektiran. Pogled na vlogo posmrtne maske kot preživele dediščinske strategije družbene afirmacije se je med raziskavo čedalje bolj razkrival, tudi v procesu dokumentarnega fotografiranja. Tako posmrtne maske kot tudi njihove fotografije v medijih in muzejski dokumentaciji služijo t. i. »režimu resnice«,[[115]](#footnote-115) tj. strategiji države, ki z dokumentarizmom, kjer ima muzej kot varuh kulturne dediščine posebno vlogo, kot tudi v medijih spreminja pozorne subjekte s pomočjo očividstva v državljane. V medijskem primeru gre za splošno pozornost, pri dokumentarizmu za trajnost. Ker je posmrtna maska kot praksa odlivanja obraza umrlega za javne potrebe SIstory večinoma izzvenela, smo se v Društvu za domače raziskave vprašali, kaj je z njimi, saj smo jih zasledili v depojih in spominskih hišah. Posmrtna maska kot nemi predmet nenehno sprašuje: »Kdo sem jaz?«

Cel projekt *Odlivanje smrti* za posmrtne maske odlitih predstavlja možnost osvežitve zgodovinskega režima resnice, ki se je izgubila, zabrisala oziroma izzvenela. In ta režim je sistemsko nastavljen, da vpliva na očividce tako, da ga začnejo identificirati tudi potem, ko se identifikacija izgubi. Fotoaparat, tudi v primeru zajema posmrtnih mask, je potemtakem tehnološki administrativni pripomoček dediščinskega arhiva za identifikacijo,[[116]](#footnote-116) kar je pri odlitih obrazih še toliko bolj očitno. Osnovni orodji dokumentarizma v službi nacionalne države, v katerem sodelujejo prej omenjeni očividci, sta fotoaparat in kartoteka.[[117]](#footnote-117)   
V primeru terenskega dela smo sprva fotografije proizvajali stihijsko, z različnimi priročnimi digitalnimi kamerami in pomanjkljivim znanjem o dokumentarnem fotografiranju. Nismo proizvajali kartotek oz. datotek, ki bi temeljile na predpisanih standardih, čeprav te v primeru slovenskih dediščinskih inštitucij niti niso napisani. Naša želja uveljaviti standard je namreč izšla iz raznolikih izkušenj in situacij raziskovanja posmrtnih mask po depojih in muzejih. Ena od razpisnih obljub krovnega projekta TRACES je bila približati »sporno« dediščino javnosti. Spletni digitalni arhiv na portalu SIstory je sestavni del aparata za tvorjenje režima resnice. Da bi zbirko posmrtnih mask iz slovenskih javnih zbirk približali javnosti, bi morala dokumentacija vsebovati dovolj kvalitetno tipsko fotografijo »osebne izkaznice«, saj, analogno, tudi za osebno izkaznico ali potni list svetovni identifikacijski režim zahteva določen standard, ki opredeljuje tudi pravila fotografiranja. V procesu raziskave smo za posmrtne maske morali pravila in standard ponovno odkriti s pomočjo izkušenj na terenu in raznovrstnih rezultatov svojih prizadevanj, da bi iz vizualnih beležk uspeli izluščiti kaj uporabnega.

Značilnosti raziskovalnega obiska institucij

Ker je bil TRACES mednarodno financiran triletni projekt s ciljem in obvezo doseganja rezultatov, smo morali strateško določiti možen obseg raziskave ob upoštevanju razpoložljivih sredstev in osebja.[[118]](#footnote-118) Zaradi pomanjkanja predhodnih znanstvenih raziskav o posmrtnih maskah v Sloveniji smo začeli z zbiranjem podatkov v javnih ustanovah, za katere smo domnevali, da bi jih lahko imele v hrambi.[[119]](#footnote-119) Ko se je pojavila možnost dostopa do posmrtne maske, smo iz strateških razlogov povabili čim več znanstvenikov, ki so raziskavi »umetnikov« raziskovalcev dodali strokovnost in verodostojnost v očeh institucionalnih varuhov javne dediščine.

Slika 12

Obisk depoja Muzeja in galerij mesta Ljubljane, 2016. Posnetek je bil narejen s tablico SM-T210.

(Hrani: Arhiv DDR. Foto: DDR)

Vsak obisk depoja je bil edinstven dogodek, ki bi ga bilo težko ponoviti, saj je vključeval vrsto uskladitev s strani raziskovalcev, pa tudi kustosov in osebja dediščinskih inštitucij, zato je pristop raziskovalcev v fazi zbiranja in dokumentiranja bistvenega pomena. Kadar sta raziskovalni pristop in odnos s skrbniki zbirke bolj neformalna, je dostop manj omejen, informacije pa bolj odprte in neizčiščene, kar omogoča globlji vpogled v temo interesa. Hkrati je pametno vnaprej razmisliti o načinih dokumentiranja, fotografskem pristopu in zbiranju podatkov, da se pridobljeno gradivo lahko uporabi za razširjanje raziskovalnega projekta, ki se v bistvu načrtno odvija v javnosti. Terensko delo, kot je obisk varuhov dediščine, zahteva prilagoditve, ki so odvisne od različnih dejavnikov, med katerimi so: več ravni dostopnosti gradiva, fizično stanje predmetov, stopnje varovanja, različne postavitve in vnaprejšnja priprava gradiva, dokumentacija, osvetlitev in tehnične možnosti, osebni odnosi, čas obiska in njegovo trajanje.

Večina skrbnikov zbirk se je na naša vnaprej dogovorjena srečanja pripravila tako, da so posmrtne maske z nosom navzgor položili na veliko delovno mizo. Pred nami so tako ležale posmrtne maske, nekatere nameščene na lesenih, žametnih ali marmornatih konzolah, nekatere uokvirjene, druge ne, odlite iz različnih materialov, kot so mavec, bron ali vosek. Večina pa je bila brez podlag in okvirjev zložena v zaboje in škatle, ki so bile zaradi varnosti obložene s slamo in polistirenom ali ovite v mehurčkasto folijo. Inventarne oznake predmetov so bile na najrazličnejših mestih. Fotografirali smo v prisotnosti kustosa, ki je izrazil svoje želje in nadziral rokovanje s predmeti.

Slika 13

Tri posmrtne maske Riharda Jakopiča (umrl 1943) v depoju Muzeja in galerij mesta Ljubljane, 2016. Posnetek je bil narejen z mobilnim telefonom Samsung GT-I8260.

(Hrani: Arhiv DDR. Foto: DDR)

Fotografski rezultati služijo kot dragocen raziskovalni pripomoček, fotobeležnica ali vizualni dnevnik in so ključni za vodenje evidence o raziskavi, saj označujejo lokacijo in stanje posmrtne maske. Žal sta bili tehnika in kvaliteta fotografij, narejenih z mobilnimi telefoni, raznovrstni, kar je pomenilo nedogovorjene ločljivosti fotografij, nastavitve, osvetlitev, različne zorne kote in okoliščine fotografiranja idr. Spontano smo posegali po telefonih in fotoaparatih ter fotografirali predstavljene predmete, pri čemer je že samo fotografiranje takoj ustvarilo distanco med nami in muzejskimi informatorji, kustosi in depojskim osebjem, pa tudi predmeti samimi. Ker smo se zavedali, da gradiva o posmrtnih maskah ni veliko, nas je bolj kot kvaliteta fotografij zanimalo pridobivanje informacij od kustosov, konservatorjev in depojskih skrbnikov. Nastale amaterske fotografije mask naj bi se uporabljale interno kot vizualni dnevnik in za obveščanje javnosti, seveda z ustnim dovoljenjem in v neposrednem dogovoru s prisotnimi, ki so dovolili fotografiranje predmetov. Vendar posnetki niso bili uporabni za javne objave, še za spletne dnevnike ne. Večina naših fotografij s terena, posnetih v naglici, nima ostrine, je slabo osvetljena, nerodno kadrirana ali ima vprašljivo kakovost barv.

Slika 14

Fotografiranje na terenu. Depo Muzeja in galerij Mesta Ljubljane, 2016. Posnetek je bil narejen z mobilnim telefonom Samsung GT-I8260.

(Hrani: Arhiv DDR. Foto: DDR)

**Profesionalno dokumentarno studijsko fotografiranje muzealij**

V naslednjih fazah raziskave se je pojavila potreba po bolj profesionalnem fotografiranju izbranih posmrtnih mask, ki bi omogočilo uporabo fotografij v javnih predstavitvah in inventarni dokumentaciji. Ker se razmere v muzejskih ustanovah zaradi različnega financiranja in prioritet razlikujejo, lahko vsak pojav fotografij v medijih, na raziskovalnih blogih, osebnih in javnih družbenih omrežjih povzroči razpravo in kritiko muzejske stroke, zato je pomembno, da se v raziskovalni skupini sklene dogovor o nizu etičnih načel, ki urejajo in določajo, kako in kdaj se lahko objavijo fotografije, komu se lahko predstavijo in kdo o tem odloča.

Med pričakovanimi rezultati našega projekta je bilo zbiranje podatkov o posmrtnih maskah v slovenskih javnih ustanovah za trajno objavo na spletnem portalu SIstory. V ta namen kompulzivno amatersko fotografiranje ni bilo ustrezno. Potrebovali smo kakovostno dokumentacijo, zato smo se povezali s profesionalnim fotografom, ki ima izkušnje z muzejsko dokumentacijo, inventarizacijo in muzejskimi objavami ter arhivi. Z Matevžem Paternostrom[[120]](#footnote-120) smo poskušali ustvariti prototipni model standardizirane dokumentarne fotografije posmrtnih mask v nadzorovanem okolju fotografskega studia v konservatorskem centru ŠČIT (MGML) in izkusiti razliko med našo amatersko dokumentarno fotografijo za raziskovalne namene in profesionalno muzejsko fotografijo istih posmrtnih mask, namenjeno za »trajno« javno uporabo.

Fotografija in skulptura imata različna karakterja glede na dimenzije in čas ohranjenosti. Za vsakega fotografa, ki se trudi zaobjeti dokumentarno »resnico« skulpturalnega, je izziv, kako predstaviti trodimenzionalnost z dvodimenzionalnim medijem, kot je fotografija.[[121]](#footnote-121) Posmrtna maska kot predmet je namenjena simbolnemu podaljševanju prezence neke pomembne preminule osebnosti, zato vsebuje v sebi materialno in simbolno trajnost. Materialna trajnost skulpture ali reliefa je z minevanjem časa vedno bolj načeta in na daljši rok nezadržno propada, zato je glede na svojo ohranjenost in prostor, v katerem se nahaja, tudi vedno drugačna. Ko se z njo soočimo, nimamo vpogleda v to, kakšna je bila ta maska v preteklosti. Fotografija, čeprav je prav tako podvržena materialnemu minevanju, če je analogna, oz. hibam tehnološkega razvoja in propada podatkovnih nosilcev, če je digitalna, nam vendarle pomaga podati vpogled v stanje posmrtne maske v nekem trenutku v preteklosti. Ne more zamenjati predmeta, vendar se na podlagi fotografije lahko oceni njegovo stanje v času nastanka fotografije, na podlagi katere se lahko predmet restavrira ali kako drugače interpretira, zato je dokumentarna fotografija določene muzealije koristen pripomoček za konservatorje, restavratorje, kustose in druge raziskovalce muzejskih materij in zgodovine. Že sama inventarizacija muzealij zahteva nekakšno tipsko fotografijo. Vsi ostali procesi muzealskega dela (objave, katalogi, razstave …) pa zahtevajo dogovor med pisci, uredniki, raziskovalci in fotografi, s katerim se določi standarde in pričakovan učinek fotografije na ciljno javnost. Torej se konstantno sklepa kompromise glede na tip sodelovanja in lastnosti fotografirane materije. Ni natančnega recepta, in čeprav imajo nekatere državne dediščinske institucije predpisane direktive,[[122]](#footnote-122) so te v praksi lahko samo v oporo, dokumentarni fotograf pa težko sledi vsem predpisom. Vsako gradivo ima svoj karakter in zahteva svojstven pristop fotografa, prav tako kot ima karakter in svoje zahteve vsak naročnik fotografiranja. Torej mora profesionalni muzejski dokumentarni fotograf kot dober obrtnik ravnati tudi mimo začrtanih regulativ, da bi dosegel čim boljši učinek glede na fotografirani objekt, kar pomeni, da je potemtakem tudi muzejski standard avtorsko interpretiran in sta dokumentarna doslednost ter vizualna pismenost fotografa tisti, ki določata uporaben fotodokument.[[123]](#footnote-123)

**Zaključek**

V pristopih različnih ustvarjalnih koprodukcij konzorcija TRACES je bila fotografija osrednji medij za dokumentiranje raziskav. Za razliko od drugih raziskovalnih skupin, ki so se odločile za umetniško interpretacijo sporne dediščine v fotografskem mediju, smo sodelavci projekta *Odlivanje smrti*, ki se je ukvarjal z raziskavo posmrtnih mask v slovenskih javnih institucijah, želeli reflektirati svojo izhodiščno ustvarjalno pozicijo in se odmakniti od umetniških konceptov obdelave gradiva. Zanimalo nas je, med drugim, kakšne so zakonitosti strokovnega dediščinskega pristopa k sporni dediščini, ki ločuje znanstveni pristop od umetniškega. Ena od obljub evropskemu projektu je bila tudi vzpostavitev javne digitalne zbirke posmrtnih mask, kar nas je napotilo na zbiranje podatkov in identificiranje posmrtnih mask. Iz sprva neozaveščenega pristopa k fotografiranju na terenu, v depojih muzejev, galerijah in spominskih hišah smo ustvarili vizualne dnevnike, ki pa so bili le delno uporabni.

Članek pojasni tudi odnos med fotografijo posmrtnih mask in odlitkom kot trodimenzionalnim predmetom, ki ima drugačne zakonitosti kot dvodimenzionalna fotografija. Zaradi neizkušenosti in dilem ob fotografskih rezultatih, neuporabnih za medijske objave in digitalni arhiv, smo želeli ugotoviti standard muzejske fotografije za posmrtne maske. Naročili smo fotografiranje posmrtnih mask pri profesionalnem muzejskem dokumentarnem fotografu, ki je raziskovalno reflektiral svojo izkušnjo.[[124]](#footnote-124) Izkazalo se je, da se mora profesionalni fotograf – obrtnik posluževati avtorskega pristopa in zaupati lastni vizualni pismenosti in strokovni presoji, da lahko dejansko izvede fotografsko dokumentiranje za institucionalnega naročnika.

Umetniki smo skozi prizmo lastne refleksije prakse DDR in iskanja znanstvene obravnave dediščine posmrtnih mask prostovoljno stopili v službo države. Z objavljenimi fotografijami, arhivi, razstavami in predavanji smo ponovno »ozvočili« prakso posmrtnih mask, za katero smo že v izhodiščnem predlogu projekta leta 2005 menili, da je prešla in nas je zato tudi navdala z zanimanjem. S postopki interdisciplinarne raziskave in približevanjem tematike javnosti smo s svojimi fotografijami in kartotekami vstopili v dokumentarizem države in okrepili »režim resnice«, s katerim so nekateri »zaslužni« državljani zavoljo ohranjanja nacionalne ideologije ustrezno zastopani tudi po smrti. Kot je razvidno iz digitalne zbirke, nekaterih mask nismo uspeli identificirati, torej ima tudi »zaslužnost« rok trajanja. Fotografije posmrtnih mask kot dokumenti v kontekstu režima tako podpirajo posmrtne maske kot pričevalne predmete taistega režima. Želja, da bi ustvarili dovolj kvalitetno fotografijo in datoteko – digitalno kartoteko, prizadevanja ustvarjalne koprodukcije *Odlivanje smrti* umešča tako v državni kot tudi v evropski dokumentarizem, ki služi tudi evropeizaciji – utrjevanju širšega nadnacionalnega režima resnice, ki želi z umetniško obravnavo sporne dediščine zaobiti rigiden državni dokumentarizem in njegovo ideološko rezistenco.

Ugotovili smo, da je tudi fotografski dokument, pa naj ga je izvedel oz. izbral umetnik ali obrtnik v službi znanosti, avtorski izdelek. Kljub naporom, da bi se v kontekstu dokumentarizma izognili avtorski subjektivnosti, smo bili od trenutka, ko smo vstopili v polje produciranja ali reproduciranja kulturne dediščine, neizogibno vpeti v služenje njenemu režimu, tudi s pomočjo nenapisanih pravil.

**Rez! In tu je vaš portret …**

Marko Jenko

V zadnjem poglavju svoje izvrstne knjige,[[125]](#footnote-125) v pravem *tour de force*, Daniel Arasse giljotino, ta stroj »svobode, enakosti, bratstva ali smrti« oziroma proces obglavljenja poveže s portretistiko in portretiranjem.[[126]](#footnote-126)\* Giljotino opiše kot »stroj za portrete« in anahronistično kot fotoaparat, pri čemer se naveže na angleški opis te revolucionarne naprave iz leta 1793: *ta uničevalni pripomoček ima obliko slikarskega stojala*.[[127]](#footnote-127) Primerjava med likovno umetnostjo in giljotino je zelo na mestu, saj je giljotina vzpostavila novi (pod-)žanr: (večinoma tiskane) portrete giljotiranih. Ta podžanr je bil močno in jasno kodificiran, od kompozicije tiskane podobe do pozicije odrezane glave, skupaj z inskripcijami, datumi, razlagami in zlasti kapljami krvi ter roko, ki glavo drži za lase kot očiten opomnik na dogodek in razširjenost stroja. Kaplje krvi in roka pa niso imele enostavne anekdotične ali pričevalne vrednosti, da se je torej v očeh javnosti nekaj res zgodilo, temveč povsem ikonografsko. Kaplje krvi so bile namreč kot motiv neposredna reprezentacija teme, torej nečiste krvi Izdajalca/ke Republike ali Ljudstva. Nič čudnega potem, da je podobo ponavadi spremljalo določeno število (nujnih) inskripcij, zlasti slovita: *Njegova nečista kri je napojila naše brazde.*[[128]](#footnote-128)V Marsejezi naletimo na izvorno različico: *Naj teče kri, namoči naša polja![[129]](#footnote-129)* Vredno je opaziti, da se je glagolski čas od Marsejeze h giljotini spremenil. Preteklik kaže na že izvršeno – revolucija je zmagala.

Te podobe so bile dejansko portreti giljotiranih. Niso bile zgolj dokumentarne podobe in imele so neposredno vez ali referenco v tradicionalnih kraljevih portretih. Pravzaprav kratko malo v portretistiki, saj je odrezana Robespierrova glava upodobljena na enak način kot Ludvik XVI. Portreti giljotiranih imajo še nekaj skupnega: *odsotnost telesa*, telesa nekdanje oblasti. Nova oblast je sedaj upodobljena kot anonimna roka, ki drži glavo. To roko bi pravzaprav lahko vzeli kot portret Nove Izvršilne Oblasti. Ta anonimna roka, oblast ljudstva, ima v umetnosti kajpak sakralno ozadje. Njena povsem jasna referenca je božja roka, ki je bila takrat še posebej znana po zaslugi priljubljene knjige emblemov Jacoba Catsa, v kateri je na eni od podob mogoče videti predhodnico giljotine, neki stari stroj za ubijanje. Z giljotino je božja roka zvedena na posvetno raven, roka anonimnega rablja pa jo »socializira«. Veliko evangelskih stavkov, na primer Ecce homo, so na teh tiskanih podobah celo parodirali. A kot pravi Daniel Arasse, je družbena moč, ki jo kažeta gola profanost in banalnost giljotine, sama postala sveta.

Še eden od portretnih vidikov teh podob je ta, da ne gre za efigije, vsekakor ne v smislu pogrebne ali podobne ji umetnosti. Prav nasprotno. Portret v pravem, ožjem in v resnici modernem pomenu besede predpostavlja, da si tisti, ki portretira, in portretiranec delita isti čas in prostor. Zavedanje tega tukaj in zdaj slikarja in njegove/ga portretiranca/ke tako zgolj poudarja vidik portretistike, ki so ga takrat imeli za božjega ali magičnega: da je slikar imel sposobnost ujeti notranje življenje svoje/ga portretiranca/ke in ga prenesti na platno. Ta magični vidik tukaj in zdaj v portretistiki je bil jasno prisoten tudi na teh tiskanih podobah: umetnik-rabelj (anonimni predstavnik Oblasti Ljudstva) je slikal, dobesedno izvršil portret v prisotnosti subjekta. Temu po navadi ni bilo tako pri kraljevih portretih, saj so bili kralj ali člani kraljeve družine redko prisotni med slikanjem lastnega portreta ali pa vsaj ne dolgo časa. Ujeti življenje subjekta z njegovim ali njenim portretom sedaj postane povsem dobesedno. Vloga smrti ali omrtvičenja med upodabljanjem je tako v ujemanju življenja, v sami eksekuciji in/ali slikarskem procesu, zato je samoumevno, da se magični in božji vidik prav tako dotikata vprašanja prisotnosti: portreti umrlih so te umrle obujali v življenje, medtem ko so portreti živečih nekako ustvarjali prisotnost teh živečih, v kolikor avratična prisotnost ali prisotnost v pravem pomenu besede implicira določeno distanco, tj. prisotnost, obarvano z odsotnostjo ali nečim več, nenavadno podvojitev ali nesovpadanje figure s samo seboj. Kakor da bi neko, zlasti že znano nam osebo videli prvič takšno, kot dejansko je, onkraj izmuzljivih vidikov življenja ... Vidik je tako dvojen: ustvarjanje in prekinjanje avre. A tu si je treba zapomniti še nekaj: usmrčeni si dejansko niso želeli ali naročili in nato hoté pozirali za svoje portrete *po giljotinsko*.

Portret po giljotinsko namreč ni bil še eden med portreti, temveč dokončni portret. Bil je *vera icona* portretiranca/ke in občinstvu je omogočal, da Izdajalca/ko jasno prepozna. To je bil razlog njihove enostavnosti, tiska in zanašanja na risbo brez zavajajoče barve in subjektivnosti umetnika, kar na primer srečamo v slikarstvu. Verodostojnost je bila ključna in za vse natisnjena. Te podobe popolnoma ustrezajo Fénelonovim sanjam (1690) o sliki brez slikarja. Kakor da bi sama božja roka naslikala portret. Ljudstvo oziroma Republika je naslikala portret. Morda bi lahko rekli, da je bil subjekt prvič na ravni svojega portreta. On ali ona sta kratko malo bila svoj portret, kakor da bi šlo za popolno imitacijo življenja, docela ujeto v smrti. Zadnji portret je edini portret. Sama esenca subjekta. Giljotina tako proizvede idealen portret: a ko obraz fiksira v poslednjem trenutku, nam tako pravzaprav ponudi *masko* kot zgostitveno točko celotne zgodovine (neke osebe). In tu je presenečenje: sledeč Arassu nam giljotina s svojo resnicoljubnostjo in verodostojnostjo nazadnje ponudi masko, in ne obraza – oziroma ponudi nam obraz, ki se je osamosvojil od telesa. Po njegovem portret giljotiranega sebe ponuja kot vez med masko in obrazom. Po vsej verjetnosti so ti portreti nastajali tudi po smrtnih maskah, tik pred pogrebom.

Daniel Arasse omenja pozabljeno delo Roberta de La Sizeranna *Maske in obrazi v Firencah in Louvru*, pri čemer se osredotoči na njegovo misel, da je maska tista, ki obraz postavi kot produkt družbe in njene zgodovine. Maska je bistvo, ne obraz: maska je tista, ki zaslovi, ne obraz, ki ga po Sizerannu po navadi pozabimo. Obraz živega se premika in tako zavaja, ni zadosti transparenten. Smrt pa prinaša transparentnost, in sicer skozi nekakšno purifikacijo posebnosti: portret ni samo portret določene osebe, temveč portret Izdajstva in obenem veličine Človeka v nekem partikularnem človeku. Giljotina torej implicira neko čistost smisla ali pomena – nikjer ni zaslediti dvojnosti. To je namera in predpostavka: jasnost, transparentnost in popolno zajetje nečesa poprej izmuzljivega. Maska tako spremeni svoj status: odslej ni več nekaj, kar prikriva, temveč ravno nasprotno. Živi obraz je tisti, ki prekrije in skriva. Maska razkriva, in prav to je srž portretistike. Posmrtna maska demaskira izdajalca/ko. Daj izdajalcu/ki masko njegovega/njenega obraza in pokazal/a vam bo resnico – da je torej izdajalec/ka. Seveda ni težko opaziti, da je za vsem tem pritiskom transparentnosti, prelamljanja z iluzijami logika, ki ni samo povezana z razsvetljenstvom, temveč pozneje tudi s tem, kar bo Alain Badiou v 20. stoletju opredelil kot »strast (do) realnega«.[[130]](#footnote-130) Maska ponuja realno, ne iluzije.

In vendar vse to – ta podvojitev dejanske osebe na osamosvojeni obraz ali masko, ki razkriva bistvo človeka in Človeka, kot tudi Izdajstvo revolucije – ni nič drugega kot učinek, posledica tega, da posameznik/ca že v dejanskem življenju ne sovpada povsem s seboj. Dejanje dokončne ločitve pravega obraza in maske prinese transparentnost, ki pa je presenetljivo na strani maske, osamosvojenega obraza. V strogo vizualnem smislu gre za posledico reza. Prav to pa je vez med fotografijo in zgodovino slikarstva. Spomniti se moramo, da je krajinarstvo izšlo prav iz intervencije nekega okvira v dejansko pokrajino. Učinek pa je dvojen: prepoznavnost, identiteta in neprepoznavnost ali potujitev nečesa znanega in očitnega. Toda Arasse nam pokaže tehnične vezi med fotoaparatom ali kadrom aparata in giljotino. Zaslonke ali loputice določenih fotoaparatov iz 19. stoletja so se dejansko imenovale giljotine. *Obturateur à guillotine*.[[131]](#footnote-131) Rablje so pozneje celo imenovali fotografi. A te vezi niso zgolj empirične v smislu vizualne podobnosti ali asociacij. Zadevajo miselni proces ali logiko, vznik določene mentalitete in celo ideologije. Tako je še eden od dokazov o sorodstvu giljotine in fotografije, saj obe zagotavljata, da se je nekaj res zgodilo, da sta po revoluciji, torej v času restavracije, obe služili kot pripomočka družbi, tj. policiji, pravzaprav nadzoru, zakonskemu redu itn. V 19. stoletju so fotografije odrezanih glav povsem jasno nadomestile tiskane podobe, seveda v povsem drugačnih političnih okoliščinah. Izdajstvo je bilo sedaj kriminaliteta. Fotografije in posmrtne maske zločincev so služile študiju zločinskega uma, njegove prirojenosti in vidnosti na obrazu oziroma maski. Študij teh posmrtnih mask in fotografij odrezanih glav je tako postal nekakšna duhovna anatomija ali antropometrija s ciljem takojšnjega prepoznavanja (potencialnega) zločinskega uma. Kar nas še vedno spremlja, je torej povsem moderna in sodobna zavezanost transparentnosti, od študija mrtvih do prepoznavanja živečih zločincev ali tistih, ki to še bodo. Tako bi bil eden od zaključkov te zgodovine, sledeč Arassu, da prehod od estetike in umetnosti k policiji zagotovi prav profanost giljotine, v kateri pa je vendarle nekaj umetnostnega že od samega začetka. Ena od posledic tega procesa oziroma naraščajočega pritiska transparentnosti je tudi drugačno razmerje med javnim in zasebnim. Najbolj intimno je postalo najbolj zunanje, najbolj javno izpostavljeno, celo najbolj očitno. To pa je problem, ki si seveda zasluži svojo razpravo.

# Zora malikov?

# Blaž Bajič

Ob prvem študijskem obisku izven Ljubljane v okviru projekta *Odlivanje smrti* smo se odpravili v Mestni muzej Krško.[[132]](#footnote-132)\* Kulturne ustanove smo obiskali z namenom podrobnejšega spoznavanja z zbirkami, načini hranjenja in morebitnega razstavljanja, zgodbami, ki maske spremljajo, ter drugimi relevantnimi vsebinami.

## **Štovičkova zapuščina**

Kustosinji Nini Sotelšek iz Mestnega muzeja Krško gre zahvala, da nas je opozorila na zbirko posmrtnih mask in reliefnega odlitka roke. To zbirko je – skupaj s še 1600 drugimi predmeti – občini Krško leta 1976 zapustil kipar in medaljer Vladimir Štoviček (1896–1989), ki je tudi izdelal tri maske in naredil odlitek roke. Štoviček je odlil obraze (za zdaj še) neidentificiranega moškega in neidentificirane ženske ter psihologa, politika in pisatelja Mihajla Rostoharja (1878–1966), kateremu je tudi odlil desno roko. Rostohar je odigral pomembno vlogo pri ustanavljanju Države SHS in Univerze v Ljubljani ter Oddelka za psihologijo na Filozofski fakulteti. Kot zanimivost, ki jo bržkone zaradi potrjevanja avtentičnosti posmrtnih mask radi omenjajo njihovi skrbniki, dodajmo, da nad ušesom posmrtne maske Mihajla Rostoharja najdemo nekaj las, ki so se izmuznili zaščiti, s katero je Štoviček med odlivanjem sicer pokril pokojnikovo lasišče, in se prilepili najprej v maso, s katero je obdal obraz, potem pa še v samo posmrtno masko.

## **Utišani Nietzsche**

## Slika 15

Odlitek Nietzschejeve posmrtne maske v bronu. Na posnetku je vidna signatura.

(Foto: Jani Pirnat, DDR)

Četrta maska, ki jo hranijo v Mestnem muzeju Krško, pa je povezana z nekaj neznankami. Najverjetneje je nastala v Weimarju, kjer je upodobljenec umrl, ali Röcknu, kjer je pokopan. Niti ni jasno, ali sploh res gre za posmrtno masko. Po napisu, ki ga najdemo na strani maske, lahko sodimo, da je masko najverjetneje izdelal kipar Rudolf Saudek (1880–1965), in sicer enkrat pred letom 1935, ko mu je bilo kot Judu prepovedano opravljati poklic v Nemčiji. Gotovo je le, da je maska bronasta in da upodablja Friedricha Nietzscheja (1844–1900). Saudek je sicer že leta 1906 po naročilu Nietzschejeve sestre Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) izdelal danes pogrešan marmornat doprsni kip, ki naj bi reprezentiral »nadčloveško« veličino misli Friedricha Nietzscheja, in prav mogoče je, da je maska »iz Krškega« povezana z izdelavo omenjenega kipa. Vemo namreč, da si je Saudek pri svojem delu pomagal s prvim odlitkom obraza pokojnega filozofa, ki pa je bil slabe kakovosti, maska »iz Krškega« pa kaže idealizirano podobo.

Po pisanju Meredith Hindley je Nietzschejevo posmrtno masko dal v zadnjem trenutku odliti bankir, diplomat, ljubitelj umetnosti in velik oboževalec tega nemškega filozofa grof Harry Kessler (1868–1937), in ne, kot bi morda lahko predvidevali, Elisabeth, ki je sicer skrbela za bolnega brata in njegovo zapuščino.[[133]](#footnote-133) Odlitek obraza je ob pomoči neznanega lokalnega mavčarja le nekaj ur pred pogrebom naredil Curt Stoveing (1863–1939). Stoveing je nekaj let pred tem po Elisabethinem naročilu tudi že naslikal Nietzschejev portret. Prvi odlitek Nietzschejeve posmrtne maske danes hranijo v muzeju Nietzsche Haus v švicarski Sils Marii, kjer je filozof rad preživljal poletja, eno izmed naslednjih različic pa v stockholmski galeriji Thielska galleriet. Komparativist Andrew Cutting opaža, da je Nietzschejeva posmrtna maska zanimiva, ker naj bi Stoveing pri odlivanju z gazo prekril pokojnikova usta;[[134]](#footnote-134) vsaj na maski, ki smo si jo ogledali v krškem mestnem muzeju, sledov gaze ni opaziti – morda so bile naknadno preoblikovane v košate brke. Stoveing naj bi usta prekril, ker naj bi bila skrotovičena in bi jih odlita v masko lahko – skladno s fiziognomskimi oziroma frenološkimi načeli[[135]](#footnote-135) – brali kot znamenje filozofove duševne bolezni. Cutting ob tem zapiše, da so tako tudi simbolično utišali Nietzschejev radikalni glas in ga – dodajmo – naredili sprejemljivega za politično in ideološko rabo. Spomnimo se samo, kako so ob posredništvu Elisabeth Förster-Nietzsche nacisti sprejeli Nietzscheja, pa čeprav je ta, ko je bil živ, denimo v knjigi Človeško, prečloveško nasprotoval antisemitizmu in nacionalizmu.[[136]](#footnote-136) Nietzschejeva maska tako paradigmatsko kaže enega izmed splošnejših načinov rabe posmrtnih mask: izrabo umrlega za uveljavljenje in utrjevanje družbenih norm in vrednot »po okusu« vladajočih družbenih skupin oziroma družbenih skupin, ki so si za vladanje prizadevale.

## **Nadvlada slovenstva**

To napeljuje na nadaljnji razlog, zakaj je Nietzschejeva posmrtna maska v Krškem tako zanimiva. Kolikor nam je uspelo ugotoviti, v javnih zbirkah po Sloveniji posmrtnih mask »izjemnih posameznikov«, ki so se svoj čas prištevali med Nemce, tako rekoč ni. Verjetno iz vsaj dveh razlogov. Nemško govoreče meščanstvo kot glavni potrošnik posmrtnih mask »svojih« je, ko je po razpadu Avstro-Ogrske pobralo šila in kopita, bržčas pobralo tudi posmrtne maske. Vprašanje pa je, kakšno politiko hrambe in razstavljanja posmrtnih mask so v 20. stoletju izvajali muzeji, galerije in druge institucije v – če parafraziramo naslov Jezernikove knjige – »deželi brez spomina«.[[137]](#footnote-137) Bržkone je bilo maske, ki so reprezentirale nemštvo, treba umakniti iz javnega prostora in tja postaviti tiste, ki so reprezentirale slovenstvo. Glede na za zdaj neznano preteklost Nietzschejeve posmrtne maske »iz Krškega« ne moremo z gotovostjo trditi, da je služila tovrstnim nalogam – scenarijev njenega prihoda in rabe je seveda več. Toda v luči omenjene »nacionalne rabe«, sploh dandanašnje »postnacionalne rabe«[[138]](#footnote-138) posmrtnih mask, kakršna je bila prav ta v projektu TRACES, se z Nietzschejem postavlja naslednja naloga. Rečeno s parafrazo znamenite 108. teze Vesele znanosti:[[139]](#footnote-139) Upodobljenci so mrtvi; ampak glede na to, kakšni ljudje pač so, bodo gotovo še tisočletja depoji in muzeji, v katerih bodo kazali maske umrlih. In mi – mi moramo premagati še njihove maske!

Razstava

**Umetniška nadgradnja ali Nemogoč poskus, kako vpreči spektakel**

Alenka Pirman

Ljubljana, v juniju 2016 v muzejski kavarni[[140]](#footnote-140)\*

Komparativist, umetnostni zgodovinar, etnograf, zgodovinar in umetniki, vključeni v začasno ekipo, sodelujejo v živahni razpravi. Umetniki so namreč pravkar predstavili svojo vizijo razstave, ki naj bi odražala tisto, na kar je ta interdisciplinarna skupina naletela med svojo terensko raziskavo. V razpravi pride do prelomnega trenutka:

Komparativist *(razočarano)*: Joj, mislil sem, da boste poskrbeli za ustvarjalno reprodukcijo obravnavane teme. Pogrešam umetniško nadgradnjo.

Umetniki *(začnejo nelagodno naštevati ideje, ki so jih že premislili in jih zavrnili kot slabe šale, ter nadaljujejo)*: Nobene potrebe ni, da bi izdelali umetniško delo kot povzetek vsega skupaj. Raziskava mora ohraniti odprtost, to popolnoma zadošča. Razstava je namreč le začetek, sprožilec. Kaj sploh pomeni izraz »umetniški pristop«? Nekaj onkraj znanstvenega diskurza? Ne želimo *hekati* dela nekoga drugega in si ga prisvojiti. Želimo narediti korak nazaj in pošteno ravnati s svojimi viri. Nočemo ravnati tako, da bi samo uporabili določene izsledke in jih podpisali kot svoje.

Umetnostni zgodovinar: Kljub temu bi naredil kaj z umetniškega vidika.

Umetniki: Kaj bi bilo narobe z razstavo brez sodobne umetnosti v galeriji sodobne umetnosti? Nam se to ne zdi napačno. Tako ali tako ne bo postavljena na klasičen muzejski način.

Umetnostni zgodovinar *(retorično)*: In vendar, kako bi lahko posredovali spornost posmrtnih mask?

Zgodovinar: Ne smemo pozabiti, kaj smo nameravali. Se bomo ukvarjali s svojimi raziskovalnimi vprašanji ali zadovoljevali radovednost ljudi in medijev? Osredotočiti bi se morali na pojav posmrtnih mask v 21. stoletju, in ne toliko na smrt ter rokovanje z mrtvimi telesi.

Etnograf je med celotnim sestankom molčal in si delal zapiske.[[141]](#footnote-141)

Kakšen je položaj umetnika, ki sodeluje v interdisciplinarnem ustvarjalnem procesu? Katere so umetnikove edinstvene posredniške sposobnosti in strokovno znanje, ki mu omogočajo, da »opredeli nove usmeritve za kulturne ustanove in muzeje za učinkovito posredovanje sporne kulturne dediščine in prispeva k razvoju evropskih identitet«?[[142]](#footnote-142) Takšno posredovanje naj bi potekalo z *umetniško nadgradnjo* določenega nabora predmetov ali tem. Umetniška nadgradnja … Pomudimo se pri tej besedni zvezi, čeprav se pojavlja v več različicah.

Člani Društva za domače raziskave (DDR) smo se morali že večkrat soočiti s to zahtevo. V polju sodobne umetnosti delujemo od leta 2004 in smo izvedli več umetniških raziskav – nekatere med njimi so še vedno v teku – v katere smo na raznolike načine vpletli različne sodelavce (državljane, znanstvenike, kolege, družinske člane idr.). Navadno nismo bili pripravljeni slediti napisanim ali nenapisanim pravilom znanstvenega ali umetniškega sistema. Menimo namreč, da so preveč predvidljiva. Panožni standardi so po eni strani tipizirali profesionalce, vključene v kulturno produkcijo, po drugi strani pa državljane zreducirali na ciljne skupine. Prevladujoča zahteva po spreminjanju družbe z umetniškimi sredstvi je prerasla v manieristično uprizarjanje skrbi. Kritična drža je postala norma.[[143]](#footnote-143) Umetniški položaj je obtičal v okviru »karizmatične ideologije ‚ustvarjanja‘«.[[144]](#footnote-144) V DDR gojimo skepso do umetnikovega družbenega in dozdevnega političnega delovanja. Istočasno pa smo trije ustanovni člani društva od leta 1990 usvojili ali celo pomagali okrepiti nekatera pravila znotraj kulturne industrije s tem, ko smo se posvečali svojim poklicnim karieram umetnikov, pedagogov in kustosov. Pravzaprav je potreba po delovni platformi, vzporedni z našimi individualnimi karierami, ki je pripeljala do ustanovitve kolektiva, zrasla ravno iz poklicnih dilem.

V DDR smo se že dlje časa zanimali za posmrtne maske. Naš projekt *Odlivanje smrti* je bil prva sistematična raziskava tega pojava v Sloveniji. Obrnili smo se na 127 javnih kulturnih ustanov po vsej državi in zbrali podatke o 106 posmrtnih maskah. Približno polovica upodobljenih osebnosti so bili umetniki (kiparji, slikarji, pesniki, pisatelji, arhitekti, glasbeniki), ki so bili odliti med letoma 1770 in 1998. Najbolj nas je presenetila ključna vloga umetnika v prizadevanjih za izgradnjo naroda oz. nacionalne države, in sicer ne samo kot izvajalca storitev, ampak tudi kot predmeta čaščenja. Naše glavno raziskovalno vprašanje je bilo samokritično usmerjeno: Ali se je vloga likovnega umetnika spremenila ali jo je še vedno mogoče zaslediti v dejavnostih sodobnega vizualnega umetnika? Za razliko od naših mrtvih in/ali upodobljenih kolegov, ki so prostovoljno podprli nacionalistični projekt, bi se nam zdelo problematično, če bi se izkazalo, da se naša raziskava sklada s sodobnim nacionalizmom. Tudi naši kolegi iz TRACES, našega krovnega projekta, so tak preobrat razumeli kot eno največjih groženj: izogniti se moramo reprodukciji hegemonih razmerij moči, v kolikor ne želimo še dodatno okrepiti obravnavanih problemov.

Zgornji prizor je fiktiven zapis, sestavljen na podlagi terenskih zapiskov o medsebojnih odnosih v naši ekipi, ki na kratko povzema dilemo koprodukcije *Odlivanje smrti*. Lahko bi domnevali, da smo se člani DDR, ki v prizoru nastopamo kot »umetniki«, s svojo zadržanostjo do umetniškega ustvarjanja preprosto želeli izogniti oblikovanju umetniške izjave, ki bi lahko bila napačno interpretirana. Po drugi strani pa v ekipi dejansko ni bilo osebe, ki bi bila samo »umetnik«, »komparativist«, »umetnostni zgodovinar«, »zgodovinar« ali »etnograf«. To so izmišljeni generični liki, s katerimi se v ospredje postavljajo stereotipi in predpostavke o določenih poklicih. Model ustvarjalne koprodukcije je v našem primeru dejansko ustvaril specifičen niz relacij med člani ekipe, njihovimi institucionalnimi kolegi, viri in občinstvom. Kako se je to uresničilo? Paradoksalno, če želimo, da bo ustvarjalna koprodukcija uspešna, bi se moral morda vsak član ekipe odreči svojemu disciplinarnemu strokovnemu znanju, ki ga je sploh usposobilo za sodelovanje v takšnem modelu. Na začetku našega raziskovalnega procesa je bilo zanimivo opazovati, kako je koprodukcijsko okolje celo okrepilo naše disciplinarno samozavedanje in vsakega od nas spodbudilo k obrambi svoje stroke. Prava vrednost modela ustvarjalne koprodukcije je v tem, da članom ekipe omogoča, da se (znova) dogovorijo o svojih stališčih in premagajo začetno obrambno naravnanost. Takšen pristop k sodelovanju je primeren le za osebe, ki lahko začasno pozabijo na svoje domnevne veščine in dokse. Postopki, s katerimi smo se pogajali o svojih stališčih in premagovali obrambno držo, so bili precej subtilni.

Med terenskimi ogledi muzejskih depojev nam je uspelo vzpostaviti neformalen, celo sproščen odnos do uradnih postopkov in protokolov. Nič izrecnega ali nezaslišanega, a vseeno ne povsem po pravilih. Vsak član ekipe je tako zadovoljil svojo radovednost in si okrepil motivacijo. Ni bilo pritiska, da moramo nekaj narediti (čeprav smo imeli močan impulz za fotografiranje, o čemer piše Jani Pirnat[[145]](#footnote-145)). Osnovni odnos v ekipi je temeljil na medsebojnem zaupanju. To se je pokazalo tudi pri zasnovi razstave. DDR je predlagalo, da bi pripravili razstavo o raziskavi posmrtnih mask v slovenskih javnih zbirkah, ne da bi jih tudi dejansko razstavili. Še več, predlagalo je razstavo sodobne umetnosti brez sodobnih umetniških del. Kolegi so se kljub pomislekom in neizpolnjenim pričakovanjem v zvezi z razstavo sprijaznili z našim predlogom in ga sprejeli.

Uspešnost muzejev in galerij se čedalje bolj meri v ekonomskem smislu, zato ne preseneča, da je bila razstava ponovno vzpostavljena kot reprezentacijski format, spektakel, namenjen predvsem privabljanju občinstva. Razstava kot spektakel se je razvila v prefinjen mehanizem, njeni zasnova, parkur in pripoved so ustaljeni ne glede na raven poetičnosti. Skoraj nobena razstava ni več povsem samostojna, pač pa je rutinsko razširjena s številnimi metodami posredovanja, ki upravljajo z vključevanjem različnih segmentov občinstva. Dandanes obseg posredovanja razstav zahteva sodelovanje vrste usposobljenih strokovnjakov, pri čemer vsak od njih razvija lastne podrejene pripovedi in dodatne interpretacije tistega, kar je že bilo interpretirano. Model ustvarjalne koprodukcije predlaga trajno vključitev umetnikov v takšen nabor. V DDR nas uvajanje takšnih inženirskih orodij v tem primeru ni posebej zanimalo. Namesto tega smo se vprašali: Kako bi bilo mogoče razstavi odvzeti spektakularnost in jo namesto tega uporabiti kot odprto platformo, na kateri bi lahko preprosto sporočili naslednje: Poglejte, to je zanimiv pojav. Trenutno ga raziskujemo, zato vam ponujamo nekaj namigov, da boste o njem razmislili tudi vi. Ali smo morda še kaj spregledali?

Običajno stoji razstava kot medij na koncu raziskovalnega procesa, je zaključni dogodek, na katerem so predstavljeni rezultati. Nasprotno pa je bila razstava *Odlivanje smrti* organizirana sredi našega raziskovalnega obdobja. Zasnovana je bila kot odprta platforma. Ni bila zgolj dobesedno odprta za javnost v smislu pripravljenosti sprejeti mnenja obiskovalcev, temveč je bila odprta predvsem po svojem statusu. Izognili smo se vpeljavi jasno razmejene taksonomije produkcije umetnosti ali dediščine. Namesto tega smo s taksonomijami raje manipulirali. Kljub temu pa smo se držali konvencij razstavnega formata. Občutek običajnosti je obiskovalcem omogočil lažjo orientacijo v znanem okolju, ki ni sprožilo obrambnega odnosa, temveč je vzpostavilo skoraj nevidno, neopazno platformo. Razstavljeni predmeti obrti, infografike in risbe z navodili, videointervju, demonstracijski video prve pomoči in prikazi kardiopulmonalnega oživljanja v živo so bili namenoma postavljeni na način, ki ni omogočal sklepanja o tem, ali gre za umetniška dela, dokumente ali muzejske eksponate. Zakaj je bilo to za nas tako pomembno in kaj je narobe z jasno določeno taksonomijo? Menili smo, da je ohlapen, dogovoren status eksponatov manj avtoritativen, pa tudi bolj poizvedovalen in izpostavljen kritiki, ki presega estetsko presojo, pa tudi prisvajanju (v našem primeru s strani medijev) in neuspehu.

Pri obravnavi spornih ali drugih privlačnih predmetov, kot so posmrtne maske, ti zlahka prevladajo in zameglijo prvotno osredotočenost. To se je pokazalo na tiskovni konferenci, ki smo jo organizirali pol leta pred razstavo. Tako kot sama razstava je bila tudi ta zasnovana kot odprta platforma. Izvedli smo jo v čitalnici zbirke rokopisov, redkih in starih tiskov Narodne in univerzitetne knjižnice, ki je zgodovinsko pomembno mesto. Naš cilj je bil preveriti zanimanje javnosti in medijev za to temo. Udeležba in medijsko poročanje sta prekosila naša pričakovanja vendar pa je bila zaskrbljujoča tudi ustvarjalnost našega občinstva. Novinarji so temo pograbili, jo zreducirali na rokovanje s človeškimi trupli kot higiensko in sanitarno kurioziteto ter izkoristili vizualno privlačnost posmrtnih mask.

Slika 16

Posmrtna maska Simona Gregorčiča v oddaji Osmi dan

(Vir: TV Slovenija 1, 23. 3. 2017. Zajem zaslona: DDR)

Z besedami zgodovinarja v naši raziskovalni skupini: »Se bomo ukvarjali s svojimi raziskovalnimi vprašanji ali zadovoljevali radovednost ljudi in medijev?« Kaj mislimo s tem, da »predmet lahko prevlada«? Glede na naše dosedanje izkušnje so posmrtne maske skrajno sugestivne. Že sam obraz, kaj šele odlitek mrtvega obraza, ki je za povrh še pripadal slavni osebnosti, v gledalcu zagotovo sproži določene občutke in asociacije. Glavni izziv pri snovanju razstave je bil, kako vpreči ta spektakel. Navkljub določenemu tveganju, da bomo potrdili slutnjo našega etnografa, ki nas je svaril pred vdajanjem novemu animizmu, je bil naš osnovni izziv utišati kričeče predmete in namesto tega javno razpravljati o samem pojavu izdelave posmrtnih mask: Zakaj so bile izdelane, ali jih še izdelujejo, katere osebnosti so ohranjene na tak način za zanamce, kaj zanamci sploh počnejo z njimi? Vsekakor je to že vstop na področje umetniške obrti ustvarjanja fikcije.

V okviru razstave *Odlivanje smrti* smo se odločili, da si ne bomo prisvojili izkušnje nekoga drugega, da bi ustvarili lastno umetniško delo, raje smo dali glas Viktorju Gojkoviču, akademskemu kiparju, ki se z izdelovanjem posmrtnih mask ukvarja že od šestdesetih let prejšnjega stoletja. Povabili smo ga, da razstavi del svoje zbirke skupaj z videointervjujem, v katerem pripoveduje o njej. Preuredili smo vhod v prostor, da bi ga zaščitili pred radovednimi pogledi z ulice, posebno pozornost pa smo namenili osvetlitvi, da bi ustvarili toplo, a diskretno vzdušje.

Slika 17

Razstava Odlivanje smrti, pogled na postavitev v Galeriji Vžigalica, 2017.

(Foto: Matevž Paternoster, MGML)

Fotografiranje je bilo prepovedano, a ne zato, ker tega ne bi bilo mogoče nadzorovati, temveč zato, da bi obiskovalca prisilili, da se vpraša o svoji odločitvi glede upoštevanja ali neupoštevanja teh navodil. Res pa je, da smo Gojkovičevo delo vključili v širšo pripoved razstave *Odlivanje smrti.*

Dodaten izziv je predstavljalo vprašanje, kako z besedami ne izničiti tistega, kar smo ustvarili z vizualnimi sredstvi. Kot je bilo že omenjeno, so razstave izgubile svojo avtonomijo in so podvržene posredovanju z različnimi vrstami javnih dogodkov. Sledi zapis kratkega pogovora, ki je nastal ob eni izmed takšnih priložnosti, ko so člani ustvarjalne koprodukcije izvedli vodeni ogled za ducat obiskovalcev:

Obiskovalec: Kaj pa kakšne anekdote, kakšne sočne podrobnosti? Spomnim se svoje mame, ki je več let delala v bolnici v secirnici in je bila polna takih zgodb.

Umetniki: Ja, tudi mi smo naleteli nanje. Pravzaprav smo veliko premišljevali, ali vam jih bomo ob takih priložnostih pripovedovali …

Obiskovalec: ... in ste se odločili, da ne?

Umetniki: Ja. To prepuščamo Viktorju Gojkoviču, kiparju, ki pri ulivanju posmrtnih mask dejansko rokuje s trupli. Posneli smo ga in vas vabimo, da si ogledate intervjuju. Zelo lepo pripoveduje o tem.[[146]](#footnote-146)

Likovna in vizualna umetnost vključujeta medije, ki tradicionalno izključujejo neposreden stik med umetnikom in občinstvom. Razstava je bila dlje časa pojmovana kot nema prostorska izkušnja, ki obiskovalca ni vodila za roko ali mu zastavljala vprašanj z drugimi tehnikami posredovanja. Poleg tega so konceptualne umetniške prakse in kuratorski pristopi od šestdesetih let 20. stoletja dalje izpopolnjevali občutljivost prostorske izkušnje, ki je upoštevala vse lastnosti fizičnega prostora, kot so tla, stene in strop, če naštejemo le najbolj očitne. S tem je bila odpravljena navidezna nevtralnost umetniške razstave, ki je prej obiskovalcem omogočala, da niso upoštevali političnega, družbenega in fizičnega konteksta prostora, v katerem je bila razstava postavljena. Z razumevanjem razstave kot naturalističnega, neiluzionističnega dogodka, ki presega čisti estetski užitek, se je spremenilo pojmovanje resnice. Vprašanje, zakaj tak pristop ne zadostuje in zakaj ga nadomeščajo z didaktičnimi sredstvi, presega okvir tega besedila. V vsakem primeru pa smo se morali, ko smo se na razstavi *Odlivanje smrti* tudi neposredno soočili z obiskovalci, spopasti s skušnjavo, da bi pretirano navdušeno pripovedovali o svojih izkušnjah s terena. Vsaj v zgornjem primeru smo se odločili, da damo besedo »avtentičnemu protagonistu« in govorice vpeljemo na ta način.

Model ustvarjalne koprodukcije skuša preseči izjemno specializiranost na področju mehanike akademske produkcije vednosti ter umetnika vključiti v družbeno in politično pobudo za reševanje problemov (ali sporov). Postavljanje estetskih metod in tehnik v službo pa nas spomni na svarilo Michela de Certeauja, ki opozarja pred tem, da bi postali strokovnjaki, tako da bi svojo kompetenco pretvorili v avtoriteto.[[147]](#footnote-147) Na področju uporabnih umetnosti, kot je arhitektura, že obstaja tipologija vlog, v katerih se lahko izvaja takšna avtoriteta. Esther Charlesworth (2007) razlikuje naslednje vloge: patolog, junak, zgodovinar, kolonialist, socialni reformator (in politični posrednik) ter vzgojitelj.[[148]](#footnote-148) Vrnimo se k izhodiščnemu pričakovanju: umetniki naj bi poskrbeli za umetniško nadgradnjo. Morda se boste vprašali: Kaj pa potem pomeni izraz »umetniški«? Menim, da se je umetnikovo delovanje preusmerilo od produkcije umetniškega dela (v najširšem pomenu besede) k storitvi. Umetnik ne deluje več na podlagi naročila, da ustvari umetniško delo, ampak ga najamejo, da uporabi umetniški *je ne sais quoi*. Ciniki bi rekli, da umetnik ni svoboden pri izbiri položaja, ki ustreza njegovemu kredu, da mu ga je namesto tega določil hegemonski aparat. Toda ali je to nujno omadeževan položaj? V DDR menimo, da ima to, kar je ostalo v umetniški domeni, značilnosti sekularnega javnega obreda. Izvaja se lahko s pomočjo odprtih platform, na katerih se vzpostavi niz neoprijemljivih in začasnih odnosov, ki se nato tudi razdrejo. Upajmo, da ne na katarzičen način. Prizadevamo si za enakopraven odnos, ki ne predpostavlja zaščitništva nad izbrano temo. Ampak samo trenutek, kdo pa izbere temo?

**Odlivanje smrti: Etnografija prehajanja od nečesa k niču**

Blaž Bajič

**V pričakovanju »mesidža«**

Ob vstopu v Galerijo Vžigalica, galerijo sodobne umetnosti v središču Ljubljane, kjer je bila postavljena razstava *Odlivanje smrti*, se je vsakdo nemudoma soočil z naslednjo izjavo o omejitvi odgovornosti:[[149]](#footnote-149)\*

Projekt TRACES je prejel sredstva iz programa Evropske unije za raziskave in inovacije Obzorje 2020 (po pogodbi št. 693857). Razstava izraža osebna mnenja avtorjev, ki ne odražajo nujno stališč Evropske komisije.

Iz te izjave je razvidno, da se predpostavlja, da bodo izražena določena stališča, obiskovalec pa je obenem izvedel, da je razstava, ki si jo namerava ogledati, morebiti v neskladju s (kulturnimi, družbenimi, političnimi) ideali izvršilnega organa Evropske unije. Prav tako bi lahko domnevali, da naj bi ta izjava nakazovala določeno umetniško in kuratorsko avtonomijo, ki so jo uspeli ohraniti avtorji razstave, onkraj izpolnjevanja tistih nalog, ki jih narekujejo uradne zaveze projekta. V zvezi z obravnavanimi vprašanji in zastavljenimi cilji projekta TRACES ter povezanih ustvarjalnih koprodukcij, med katerimi je bila tudi koprodukcija, ki jo obravnavam v prispevku, so mnenja zelo pomembna. Kaj pa, če v izraženem ni mnenj, ni razpoznavnih stališč, ni sporočil, ni »mesidža«? Kaj pa, če obiskovalci ne dobijo odgovorov, temveč so zgolj soočeni z vprašanji? Kaj pa, če namesto oprijemljivega vsebinskega jedra naletimo na nič?

Za razliko od večine drugih komentatorjev, ki so se osredotočili predvsem ali celo izključno na pozornost vzbujajoče značilnosti razstave *Odlivanje smrti*, torej na posmrtne maske, ali na »večne« teme naše minljivosti, na katere naj bi kar same opozarjale maske, je Živa Brglez, umetnostna kritičarka ljubljanskega Radia Študent, v svoji recenziji razstave (2018)[[150]](#footnote-150) zapisala, da so obiskovalca v galeriji

nagovorili s prgiščem vprašanj. Ta so poleg pozivanja k iskanju odgovorov istočasno delovala kot svojevrsten, odprt in karseda nevsiljiv dramaturški narativ za obiskovalca. *Kaj je posmrtna maska?* *Čemu služi?* *Je stvar preteklosti ali del žive, a spregledane kiparske prakse?* *Obličja katerih ljudi so bila nekoč odlita;* *koliko jih hranijo slovenske javne zbirke?* V DDR niso odgovarjali, le spraševali. Glede njihovega angažmaja si lahko mislimo samo eno: fenomen posmrtnih mask izkopati iz depojev, popularizirati pojem, predlagati smer razmišljanja in orisati nek možen interpretativni okvir ter upati, da bo v kakem umu zato vzniknil kak nov, svež uvid.

Vprašanja, ki so jih Društvo za domače raziskave (DDR) in njihovi sodelavci v ustvarjalni koprodukciji zastavljali sebi in javnosti ne zgolj na razstavi, temveč ves čas trajanja raziskave, so bila – kot je pravilno opazila tudi Brglez – zastavljena z namenom, da bi slovenski muzeji, galerije, knjižnice in druge javne kulturne ustanove pregledali svoje zbirke in depoje, ali se v njih nahajajo posmrtne maske, ter v idealnem primeru razmislili o svoji pretekli in sedanji politiki zbiranja, hranjenja in razstavljanja teh mask. Na prvi pogled se zdi praksa zastavljanja vprašanj brez podajanja odgovorov, kot je zapisala Brglez, precej preprosta, celo površna, vendar se ob podrobnejšem preučevanju izkaže, da je ta praksa precej bolj pretanjena, saj dejansko ponuja številne odgovore – take, ki se skoraj v trenutku spremenijo v vprašanja. Toda ne glede na to, na kakšni podlagi so ta vprašanja utemeljena, le stežka predstavljajo prepoznavno, nedvoumno sporočilo. Pravzaprav je bil glavni očitek Brglez, da je razstavi manjkala nekakšna konkretizacija.

Da bi uvideli, da je bila ta odsotnost prepoznavnega sporočila, ta odsotnost konkretizacije »nujna«, bomo DDR sledili skozi metodološko-epistemološki »dvojni obrat«. Da bi lahko »resno vzeli«[[151]](#footnote-151) postulat DDR, po katerem je razstava sestavni del njihove raziskave, in ne (samo) njen rezultat (v kolikor ima to razlikovanje v tem primeru sploh smisel), ter pravilno razumeli *Odlivanje smrti*, se moramo vrniti v leto 2011, na »začetek pred začetkom«. Po drugi strani pa si z namenom, da bi zadostili še enemu postulatu DDR, ki pravi, da je razstava odprta platforma, lahko drznemo trditi, da obravnavana razstava, čeravno je »empirično« končana in v Galeriji Vžigalica trenutno ni več posmrtnih mask, še naprej (vz)traja v svojih posledicah in učinkih (seveda vključno s pričujočim besedilom). Z drugimi besedami, raziskava se nadaljuje.

Slika 18

Plakat za razstavo *Odlivanje smrti* pred Galerijo Vžigalica

(Foto: DDR)

Nadalje je treba upoštevati tudi okvir projekta TRACES z njegovimi metodološkimi, epistemološkimi ter tudi moralnimi in političnimi težnjami, znotraj katerega sta DDR in ustvarjalna koprodukcija opravljala svoje delo, vse to pa je postalo del raziskave v njenih različnih permutacijah, četudi »le« manjkajoči del. Če naj bi ta okvir (vsaj v idealnih okoliščinah) deloval kot veliki Drugi, ki zagotavlja pomen, doslednost in legitimnost, pa je bila ustvarjalna koprodukcija povsem razpršeno in improvizirano podvzetje. Po eni strani je ustvarjalna koprodukcija kot multidisciplinarna in heterogena skupina ljudi omogočala različne poglede na vsebino, obenem pa – paradoksalno – zahtevala, da sodelavci »omilijo« svoja stališča, da bi delo lahko teklo dalje, kot ugotavlja Alenka Pirman.[[152]](#footnote-152) Po drugi strani pa je koprodukcija ostala ekstemporalna tudi zaradi več prehodnih »podprojektov«, zaradi zasedanja delovnih mest v institucijah, ki so od sodelavcev zahtevale upoštevanje interesov različnih strani, občasnega razhajanja med lastnimi »zasebnimi« pogledi in »javnimi« stališči projekta.

**Predzgodovina ukvarjanja Društva za domače raziskave s posmrtnimi maskami**

Članica in člana DDR so se začeli zanimati za posmrtne maske po spletu okoliščin, kot se je to nemalokrat zgodilo že pri njihovih predhodnih projektih, torej še pred začetkom obravnavanega projekta. Prva »posmrtna« maska, s katero so se srečali, je bila maska »ljudskega umetnika« Nanija Poljanca, ki si je dal preventivno odliti obraz, saj bi lahko nepričakovano umrl pred letom 2069 in v nastali zmešnjavi morda ne bi bilo časa za izdelavo ustrezne posmrtne maske. Maska, izdelana v okviru Poljančevega projekta *2069*, je bila razstavljena v skupnem projektu DDR in Poljanca, *Kabinet* (2006). Bržkone bi lahko rekli, da je z vidika *Odlivanja smrti* šlo za izstopajoč primer »prikazovanja« nekega pojava,[[153]](#footnote-153) ki je sicer postal del bivanja in mišljenja kolektiva, ni pa spodbudil intenzivnejšega zanimanja, kot bi to storil »sprožilec« (o metodoloških korakih delovanja DDR več v nadaljevanju). To se je zgodilo leta 2011, ko je Mestni muzej Ljubljana pripravljal razstavo doprsnih kipov z naslovom *Več glav … iz kiparske zbirke Mestnega muzeja Ljubljana … več ve* (na ogled je bila postavljena v letu 2012). Takrat je Katarina Toman Kracina, konservatorka v muzeju in pogosta sodelavka DDR, opozorila, da se v depojih muzeja nahaja več posmrtnih mask, ki pa ne bodo vključene v omenjeno razstavo. Kustosi so menili, da se maske preveč razlikujejo od doprsnih kipov. Ker jih je ta situacija pritegnila, so člani DDR Mestnemu muzeju predlagali, da bi pripravili dopolnilno razstavo, na kateri bi se osredotočili samo na posmrtne maske, vendar je bila njihova zamisel zavrnjena. Kljub temu pa je muzej podprl njihovo prijavo tega predloga na razpis Mestne občine Ljubljana za področje likovne umetnosti, ki pa prav tako ni bila izbrana. Razpisna komisija je v obrazložitvi navedla, da predlagani projekt nima veliko opraviti z likovno umetnostjo, češ da je etnografskega značaja.

V naslednjih letih je DDR ponovno po Katarini Toman Kracina izvedelo, da so v procesu prenove dveh spominskih zbirk – arhitekta Jožeta Plečnika (1872–1957) in pisatelja Ivana Cankarja (1876–1918) – razmišljali o umiku posmrtnih mask iz postavitev (spominski zbirki, kjer sta razstavljeni omenjeni maski, spadata, tako kot Galerija Vžigalica, pod okrilje Muzeja in galerij mesta Ljubljane). Kasneje pa tudi, da je bila iz spominske sobe v pesnikovem rojstnem kraju Vinici umaknjena posmrtna maska pesnika Otona Župančiča (1878–1949), čeprav lokalna skupnost temu ni bila naklonjena in je vsaj še nekaj časa izražala željo po ponovni namestitvi maske. Na podlagi vsega tega so člani DDR sklepali, da muzeji, po njihovem mnenju predstavniki širše družbe, neradi razstavljajo posmrtne maske in da so danes posmrtne maske na neki še ne povsem pojasnjen način sporne.

DDR se je od svoje ustanovitve dalje specializiralo za raziskovanje vsakdanjih predmetov, pri čemer sodelujejo s povabljenimi znanstveniki in strokovnjaki z ustreznih področij in vsemi drugimi, ki jih zanimajo raziskovane teme. Kljub temu da v ospredje pogosto postavljajo predmete, pa osrednji del njihovega dela dejansko predstavlja eksperimentiranje s komunikacijskimi kanali, kakršne omogoča umetniško polje (ali pa so zavoljo umetniškega delovanja prilaščeni). Pri tem se zavedajo, da so družbeni učinki neizogibni, tudi če niso ravno primarni cilj, saj jih ni mogoče določiti vnaprej. Ker se zavedajo, da so predmeti v človekovi percepciji pogosto tesno povezani s kulturnimi predstavami in družbenimi situacijami, je eksperimentiranje članov DDR, ki je pogosto sestavljeno iz iznajdljivih in nenavadnih sopostavitev predmetov, v »masaži nevralgičnih točk«, kot se rad izrazi Jani Pirnat. Se pravi v tem, da izzovejo odzive v nastajajočih družbenih situacijah, ki nato vplivajo na nadaljnje delo. Iz tega razloga velja, da se

[r]aziskava (...) nikoli ne konča. Nikoli ni končnega izdelka v smislu, s katerim se raziskava zaključi. Preko raziskave se izoblikuje mnogo drugih možnosti in konceptov prav tako vrednih preučevanja. (…) Skupnost, ki se uspe formirati okoli raziskave, ima stalnejši zagon in se medsebojno informira o novih in novih izsledkih.[[154]](#footnote-154)

V projektu *Jelenometrija* (2006–2007) je DDR prvič začrtalo osrednje metodološke korake svojega načina dela, ki so bili uporabljeni tudi v različnih nadaljnjih projektih, vključno z obravnavanim. Čeprav so člani DDR seveda vedeli za posmrtne maske že pred njihovo raziskavo, so jih k natančnejši obravnavi mask in z njimi povezanega očitnega nelagodja spodbudili »sprožilci«, kot sta onemogočanje razstavljanja in seznanitev z umikom mask s stalnih javnih razstav.

Že v letu 2015 sta se pojavili kar dve priložnosti za raziskovanje posmrtnih mask. Prva je bila povabilo k sodelovanju v projektu TRACES, druga pa povabilo k sodelovanju na *Mednarodnem festivalu sodobnih umetniških praks Pixxelpoint*.[[155]](#footnote-155) Odločitev za sodelovanje na umetniškem festivalu, na katerem so umetniki predlagali predmet, ki so ga nato priskrbeli in razstavili kuratorji festivala, je bila lahka in, kot se spominja Alenka Pirman, zaradi skoraj popolnega sovpadanja obeh vabil

je bila izbira [za predstavitev] posmrtne maske popolnoma »naravna«. Ker so bila Pixxelpointova pravila precej rigidna, nas je zelo zanimalo, kako bodo [kuratorji festivala] reagirali, kako se bodo lotili iskanja in izposoje, kako bo to vse skupaj umeščeno ipd. Poanta je bila, da izkoristimo nenavaden kontekst intermedijskega festivala za test – kako se sploh obnese ta pojav iz 19. stoletja v zanj popolnoma »nenaravnem« okolju?[[156]](#footnote-156)

Zanimivo je, da ko so na festivalu *Pixxelpoint* dejansko razstavili posmrtno masko – šlo je za posmrtno masko primorskega pesnika Simona Gregorčiča – tega nihče ni problematiziral. Čeprav so kuratorji za razstavo sprva predlagali dve drugi rešitvi – odlitke obrazov dveh še živečih igralcev in »masko« androida C-3PO iz filmske franšize Vojna zvezd – ki so ju v DDR zavrnili, so Gregorčičevo masko naposled obravnavali kot le še en razstavni predmet, večina obiskovalcev pa naj bi bila nad njo navdušena, saj je predstavljala osebo, ki se jim je zdela pomembna, otrokom pa se je maska zdela »kul«. Morda je bil edini, ki je izrazil določeno nelagodje nad postavitvijo, član DDR Damijan Kracina, saj ga je neprijetno presenetilo, da je bila maska položena kar na tla.

Slika 19

Posmrtna maska Simona Gregorčiča na festivalu Pixxelpoint, Mestna galerija Nova Gorica, 2015

(Foto: DDR)

Če je bila postavitev posmrtne maske na Pixxelpointu precej mimobežen preizkus, je bil projekt TRACES zamišljen kot dlje trajajoča in temeljito pretehtana raziskava. Takšen projekt bi, če bi sledili metodološkim korakom, ki so jih osnovali člani DDR, zahteval fazo konceptualizacije, v katero bi se stekale najrazličnejše informacije, ki sicer »krožijo« okoli avtorja, in v kateri bi šlo za »konstantno iskanje in osmišljanje fokusa raziskave«.[[157]](#footnote-157) Vsi naslednji koraki bi morali potekati v skladu z izbranim konceptom. V fazi terenskega dela naj bi poiskali predmete ali, če uporabim izraz DDR, »surove, neobdelane rezultate« ter sodelavce, ki bi lahko na neki način razvijali zastavljeni koncept. Poleg tega bi določili gradivo, ki bi po njihovem mnenju najbolje ustrezalo izbranemu konceptu, in ga v naslednjem koraku, spet s pomočjo koncepta, preoblikovali v »produkte«, običajno razstave. Z vidika metodologije-ki-postaja-epistemologija DDR se koncept z izvajanjem teh korakov postopoma vsebinsko oziroma oblikovno natančneje opredeli. Od zunaj se sicer morda zdi, da ne gre toliko za to, da se koncept izostri, temveč za to, da se zavrže neprikladno gradivo, da je prvotni koncept tisti, ki ima prednost pred empiričnimi, »neobdelanimi rezultati«. Takšno metodo je mogoče (pre)hitro označiti za epistemološko napačno zaradi njene nekoliko kapriciozne in intuitivne narave ter neprikrito nasilnega odnosa do obravnavanega gradiva. Kljub temu (in prav zato) jo je mogoče razumeti tudi kot način, kako v celoti pripoznati razkorak med konceptom in gradivom, dejstvo, da koncepta ni mogoče reducirati na njegovo »materialno podlago« in da tudi »materialne podlage« ni mogoče izpeljati iz koncepta. Konceptualizacija DDR ni stvaritev *ex nihilo*, niti ni metafizično iskanje konceptualnih ponudkov predmetov.[[158]](#footnote-158) Na ta način lahko uvidimo, kako metodologija-*cum*-epistemologija DDR ne vzpostavlja prostora niti za ustvarjanje umetniških del niti za neposredno izražanje dokončnih stališč, temveč za kabinete normalnosti, skratka za eksperimente, ki se izvajajo v sodelovanju z ljudmi in stvarmi, s katerimi se razbija vsakršna gotovost in tako preizkuša umetnost in njene »komunikacijske potenciale«. Gre, skratka, za umetnost ustvarjanja-opazovanja vedno novih pogledov – in natanko v tem je početje DDR v celoti etnografsko.[[159]](#footnote-159)

Vendar pa DDR v projektu TRACES ni izvedlo, vsaj ne na začetku in ne v celoti, ključnega metodološkega koraka, tj. konceptualizacije. Namesto tega je bil koncept pripravljen vnaprej, predpisan s pojmovnim okvirom projekta. Osrednjo(-e) idejo(-e) projekta TRACES so začrtali (vendar ne v celoti razvili) drugi. Ko so DDR povabili k sodelovanju pri projektu, v katerem bi se po eni strani lahko posvetili institucionalnim omejitvam in mehanizmom – z drugimi besedami, politiki – predstavljanja in zastopanja sporne kulturne dediščine, po drugi strani pa bi delali in se ukvarjali s predmeti, ki so predmet zadržkov, so seveda hitro priklicali v spomin dogodke iz let 2011 in 2012. Vsaj navidezna ustreznost je bila nadvse prikladna. S pristopom k projektu so seveda sprejeli njegov pojmovni okvir in se strinjali, da bodo skupaj s sodelujočimi strokovnjaki šli »onkraj« (umetniške) intervencije in vzpostavili nov način dela.

Kako je torej potekalo raziskovanje? Na kakšne težave je naletela zbrana skupina pri ukvarjanju s posmrtnimi maskami? Da bi lahko začeli odgovarjati na ta vprašanja, pa se moramo še enkrat vrniti na začetek k samemu »sprožilcu«, tj. odkritju niza mask v depoju MGML.

**Od spornosti do kulturnega svetništva**

Ko je Katarina Toman Kracina članom DDR predstavila nekaj posmrtnih mask, so skoraj nemudoma prepoznali posamezne obraze, odlite v mavcu. Predstavljene osebe kljub nepopolni dokumentaciji niso bili anonimni, deindividualizirani predstavniki »abnormalnega« (prestopniškega, kriminalnega, kolonialnega, rasnega itd.) Drugega. Ravno nasprotno, šlo je za poimenovane, visoko individualizirane »zaslužne može« naroda in kulture.

Če se omejimo na meščansko Evropo 19. in zgodnjega 20. stoletja, lahko določimo več medsebojno povezanih razlogov za izdelavo posmrtnih mask. Maske so bile »obenem predmet državne oblasti, zabave in znanosti«.[[160]](#footnote-160) Poleg tega so bile predmeti spominjanja,[[161]](#footnote-161) nostalgije in oblikovanja identitete.[[162]](#footnote-162) Seveda pa je bilo za to, da so maske v tem obdobju pridobile na pomenu, »potrebnih« nekaj ključnih zgodovinskih prelomnic. Razsvetljenstvo, raz-čaranje sveta, vzpon nacionalizma in nacionalne države, prehod od cerkve k šoli kot prevladujočemu ideološkemu državnemu aparatu, razmah kapitalizma (skratka modernost) so povzročili premik, kot pravi Jernej Habjan, od kulture svetnikov h kulturnim svetnikom.[[163]](#footnote-163) Zaradi te spremembe so se posmrtne maske ločile od svetega in se povezale s posvetnim.

Preden se vrnemo k pojmu kulturnega svetništva,[[164]](#footnote-164) ki ga je DDR in tudi pretežni del ljubljanske ustvarjalne koprodukcije sčasoma uporabil pri konceptualizaciji, si moramo ogledati posmrtne maske in kontekste, v katerih so bile izdelane. Kot je bilo nakazano zgoraj, lahko preliminarno opredelimo dve vrsti posmrtnih mask. Po eni strani so to posmrtne maske marginaliziranih pripadnikov družbe, ki se pogosto uporabljajo bodisi v znanstvene namene bodisi v namene zabave in fascinacije, po drugi strani pa so to maske tistih iz samega središča družbe, ki se večinoma uporabljajo ob praznovanjih in spominskih priložnostih. Ti dve »struji« izdelovanja posmrtnih mask sta bili sicer del istega »projekta« in sta si delili isto pojmovno ozadje. Tistemu času in njegovim (psevdo)vedam, tj. fiziognomiji, frenologiji in rasno usmerjeni fizični antropologiji, je bilo skupno prepričanje, da je »notranjost« človeka ali ljudi (duša, um, morala, osebnost itd.) neposredno povezana z njegovo oziroma njihovo »zunanjostjo« (značilnostmi obraza, obliko lobanje ali kar celotnega telesa) in je prvo mogoče prepoznati v drugi. Po eni strani so tako izdelovali, zbirali in preučevali odlitke mrtvih in živih teles, fotografije, skice, meritve in drugo gradivo o telesnih značilnostih zločincev, prostitutk, takšnih ali drugačnih čudakov, tako imenovane rasne tipe v Evropi in zunaj nje ipd., se ob njih čudili, zabavali in moralizirali.[[165]](#footnote-165) Po drugi strani pa so prej omenjena prepričanja, kot je zapisala Sylvia Mattl-Wurm, podpirala izdelavo mask »zaslužnih mož«, torej pesnikov, slikarjev, kiparjev, skladateljev ter drugih umetnikov, intelektualcev in politikov.[[166]](#footnote-166)

V obdobju, ki so ga zaznamovali zlasti primerjalni projekti, okrepljeni tudi s kolonialno vladavino, so se posmrtne maske uporabljale v rasoslovju, ki ni zgolj proizvajalo informacij o rasno Drugem, temveč ga je predvsem konstruiralo.[[167]](#footnote-167) Seveda je bila s konstrukcijo Drugega neločljivo povezana njena druga plat, konstrukcija Jaza. Obrazi in glave »zaslužnih mož« niso bili izvzeti iz postopkov rasoslovja in so bili uporabljeni za utemeljitev vrednosti »njihovih« (rasnih, etničnih, nacionalnih) skupin.[[168]](#footnote-168) Maske »zaslužnih mož« naj bi ujele individualnega genija, ki ga je bilo domnevno mogoče prepoznati že na obrazih upodobljenih ljudi, in ga kot v obliki predmeta spominjanja (ponovno) predstavile v trenutnem času in prostoru. Te posmrtne maske, ki so jih običajno naročale družine pokojnih, sodelavci ali državne ustanove, naj bi člane (nastajajoče nacionalne) skupnosti opominjale na (nacionalne) vrednote, prepoznane v upodobljenih osebah. Tako se je po eni strani oblikovala nova vrsta kolektivnega imaginarija, po drugi strani pa so se s temi procesi porajajoče se nacionalne elite legitimizirale kot zastopniki teh nacij. Pri tem so bili kulturni svetniki, če uporabimo izraz po predlogu literarnega zgodovinarja Marijana Dovića, ki ga je, kot rečeno, prevzelo DDR, »močno orožje«, na razpolago skoraj izključno »posameznikom z najvišjimi kulturnimi, pa tudi političnimi ambicijami«.[[169]](#footnote-169) Pojem kulturnih svetnikov se uporablja za opis »umetnikov in intelektualcev, ki so kot utelešenje določenih družbenih idealov postali figure kulturnega spomina svojih nacionalnih (ali regionalnih) kultur in s tem prevzeli vloge, ki so bile sicer tradicionalno rezervirane izključno za vladarje in svetnike.[[170]](#footnote-170) Za kanonizacijo »svetnikov« in obstoj njihovih kultov (pojem kulturnih svetnikov se naslanja na razumevanja nacionalizma kot sekularne religije) sta potrebna velika družbena in politična moč ter tudi praktični angažma – za kar pa so bile in morda še vedno so kot nalašč primerne posmrtne maske.

Kot je bilo že omenjeno, so bili med posmrtnimi maskami, najdenimi v depoju MGML, tudi odlitki znanih umetnikov – to, da smo jih nemudoma prepoznali, pa je seveda samo po sebi jasen znak uspešne kanonizacije. Kakorkoli že, radovednost DDR so vzbudile prav tovrstne posmrtne maske, ne pa recimo maske predstavnika tega ali onega »rasnega tipa«. Kot je pokazala nadaljnja raziskava ustvarjalne koprodukcije, v muzejih in drugih javnih ustanovah v Sloveniji očitno hranijo le maske »zaslužnih mož« (in le redko »zaslužnih žensk«). Razlogov za to je lahko več, vendar se zdi, da so najpomembnejši povezani z institucionalnim razvojem antropologije in s tem, da (današnja) Slovenija nikoli ni bila kolonialna sila (kar seveda ne pomeni, da znanstveni rasizem ni bil prisoten[[171]](#footnote-171)).Obenem pa je opazna odsotnost odlitkov, ki bi jih na območju Slovenije naredili raziskovalci iz drugih držav. Vprašanja, povezana z njihovo produkcijo in rabo, če so dejansko bile tovrstne maske odlite – ali so bile, denimo, uporabljene za predstavitev oziroma konstrukcijo (slovanskega) Drugega – tako za zdaj ostajajo neodgovorjena.

Kakorkoli že, ko so v prvih desetletjih 20. stoletja slovenski antropologi, ki so jih zanimale telesne značilnosti Slovencev, izvajali svoje raziskave, je izdelava odlitkov veljala za manj primerno tehniko, saj gre za zamudno, okorno in fizično zahtevno metodo. Antropolog Božo Škerlj (1904–1961) je v svojem poročilu zapisal, da je leta 1930 pridobil primerne instrumente za resno antropometrično delo, med katerimi najdemo merila različnih velikosti, merilne trakove, specializirane kompase itd., vendar brez mavca ali voska.[[172]](#footnote-172)

Zanimivo pa je, da je Škerlj okoli leta 1935 dal narediti odlitek svojega obraza in da je postopek izdelave odlitka tudi posnel,[[173]](#footnote-173) vendar je v filmu napačno opisano, da si je Škerlj naročil posmrtno masko, čeprav je jasno razvidno, da je bil ob izdelavi odlitka še kako živ.[[174]](#footnote-174) Ker je Škerlj dal izdelati masko svojega živega obraza, se je DDR na izrecno vztrajanje Damijana Kracine, da se morajo držati svojega koncepta, torej se osredotočiti izključno na posmrtne maske, že na začetku odločilo, da raziskovanje te sledi ne bi bilo smotrno. Ne glede na morebitne ugotovitve, do katerih bi prišli, če bi koprodukcija vendarle šla v tej smeri, lahko na podlagi opravljene raziskave domnevamo, da v slovenskih muzejih ni posmrtnih ali živih mask Drugega (če pa so, so dodobra založene).

Obstaja pa veliko posmrtnih mask Jaza. Če je prevladujoča sodobna naravnanost, da nas ob pogledu na maske Drugega fascinira grozljiva krutost kazenskega sistema 19. stoletja, da smo osupli nad nečloveško naravo znanstvenih postopkov in da se počutimo krive za grozote kolonializma, je mogoče razumeti, zakaj in kako lahko takšni predmeti obveljajo za sporne, zlasti če obstaja akter, ki dejavno vodi temu ustrezno politiko in poetiko njihove (re)prezentacije. Ni pa povsem jasno, v čem natančno je spornost mask Jaza. Je razlog v dejstvu, da je za njihovo izdelavo potrebno rokovanje s truplom? Ali gre za fizični stik s truplom in verjetnost prenosa telesnih ostankov (las, kože itd.)? Ali pa so maske morda sporne zaradi svoje abstraktne povezave s »smrtjo kot tako«, ker so neprijetni znanilci naše minljivosti? Ali spornost izhaja iz zavedanja, da upodobljeni posamezniki praviloma niso privolili v odlivanje in poznejšo kanonizacijo? Ali pa so sporne samo nekatere maske zaradi posebnih zgodovinskih vlog upodobljenih oseb? Ali gre zgolj za to, da so številne maske shranjene v muzejskih depojih in nekoliko pozabljene, namesto da bi bile razstavljene in slavljene v javnosti? Ali gre morda za njihovo skoraj povsem pozabljeno povezavo s fiziognomijo ter sorodnimi miselnimi tokovi preteklosti?

Večina teh precej esencialističnih vprašanj je bila postavljena že na začetku raziskovalnega procesa, vendar pa so ne glede na predlagane odgovore vprašanja ostala odprta, saj le-ti nikakor niso vzbudili »občutka«, da so zadostni. Zdi se, da sta bila za to odločilna dva razloga. Po eni strani se je vsakič, ko se je koprodukcija lotila razprave o potencialni spornosti, soočila z vprašanjem o odnosu tega pojma do podobnih, konkurenčnih in že uveljavljenih pojmov – na primer s pojmi oporekana, težka, disonantna, negativna, nezaželena dediščina – ki vsi veliko povedo o analitikovih pričakovanjih, če že ne o stvareh samih.[[175]](#footnote-175)Po drugi strani pa, naj se je razmišljanje o spornosti razvijalo tako ali drugače, se ni bilo moč izogniti vse bolj očitnemu (in streznitvenemu) spoznanju o odsotnosti kakršnegakoli protesta proti posmrtnim maskam kot takim (ravno nasprotno, slišati je bilo očitek tezi, da so posmrtne maske sporna kulturna dediščina). Spomladi 2017 je bilo tudi že težko trditi, da so maske pozabljene, saj so prizadevanja koprodukcije že sprožila nekaj zanimanja med muzejskimi delavci in spremljevalci dela DDR, objavljena pa so bila tudi medijska poročila. Poleg tega je MGML, ustanova, katere prakse so bile predstavljene kot paradigmatski primer razkrivanja družbenega problema s posmrtnimi maskami, podprla raziskavo in v enem od svojih prostorov, Galeriji Vžigalica, gostila razstavo *Odlivanje smrti*. Še več, povsem neodvisno od projekta TRACES in njegove ljubljanske koprodukcije je bila v juniju 2018 v MGML odprta razstava, posvečena stoletnici smrti Ivana Cankarja, na kateri je bila pisateljeva posmrtna maska, kot je dejal Janez Polajnar, »zaprta v niši, kjer [je delovala] kot osrednji predmet v svetišču«.

Za velikega Drugega v povezavi s projektom TRACES se je to umanjkanje spornosti izkazalo kot nekoliko problematično. Ustvarjalna koprodukcija naj bi po nasvetu ocenjevalcev izvajanja projekta kritično izpostavila povezanost mask – tudi tistih, ki jih tu imenujemo maske Jaza – s psevdoznanstvenimi disciplinami, ki so bile pomembno vključene v kolonialna prizadevanja, kot da je to – podobno kot je bilo v preteklosti oblikovanje ugledne zbirke posmrtnih mask – edini način, da se uveljavimo kot »pravi« napredni evropski subjekt. Te razprave so bile zaradi svojega »umetnega« značaja tako rekoč šolski primer konstrukcije sporne kulturne dediščine in so kot take predstavljale priložnost za razmislek o njej, pri čemer je bilo očitno, da – kot ničkolikokrat poprej – preteklost služi sedanjosti.

Na tem mestu se je kot ključna izkazala Dovićeva opazka o kanonizaciji. Omogočila je spoznanje, da bodo ne glede na uporabljeni pristop – bodisi ironični, dekonstruktivni, kritični, afirmativni itd. – prizadevanja ustvarjalne koprodukcije neizogibno prispevala k še vedno potekajoči kanonizaciji. Razgaljenje konstruiranja in njegovega političnega značaja je bilo osvobajajoče.

**Maskirati nič**

Prej omenjeni obisk depoja MGML je postal nekakšna predloga za »terenske oglede« ustvarjalne koprodukcije, obiske različnih ustanov, predvsem v Ljubljani, pa tudi drugod po Sloveniji, kjer smo si lahko ogledali hranjene maske in se pogovarjali z »njihovimi« kustosi. Čeprav so se obiski depojev izkazali kot priložnost za zbiranje »neobdelanih rezultatov«, nikakor niso bili edini, še manj pa najpomembnejši del raziskave. Kot je nakazano zgoraj, so za DDR različne »zunanje« komunikacijske priložnosti, kot so tiskovne konference, poročila v medijih, blogi in družbeni mediji, uvedba spletne baze podatkov o posmrtnih maskah v slovenskih javnih zbirkah (vzpostavljena v sodelovanju z Inštitutom za novejšo zgodovino) in prav tako tudi sama razstava, predstavljale možnosti za iskanje novega gradiva in odzivov v javnosti. Te priložnosti so bile v njihovih očeh in rokah sestavni del raziskave, hkrati pa tudi vsebina njihovih preizkusov komunikacijskega potenciala umetnosti. Vendar ne smemo zanemariti »notranjih« komunikacijskih priložnosti, predvsem sestankov v živo ali po spletu, saj so bile tam sprejete osrednje odločitve v zvezi z vsebino raziskave. Na sestankih se še zdaleč nis(m)o vedno strinjali, temveč s(m)o se pogajali in (re)konstruirali pomen posmrtnih mask.

Slika 20

Damijan Kracina, Alenka Pirman, Jani Pirnat in Janez Polajnar razpravljajo o možnih postavitvah razstave.

(Foto: Blaž Bajič)

Do pomladi 2017 so se znotraj koprodukcije oblikovali trije različni in medsebojno nasprotujoči si, a takrat še ne docela prepoznani pristopi glede vprašanja elementarne naravnanosti takrat še nastajajoče razstave: ali naj k maskam pristopimo kritično, ali naj potrdimo, celo oživimo njihovo funkcijo relikvij v potekajoči kanonizaciji slovenskih kulturnih svetnikov, ali naj »neobdelane rezultate« preprosto čim bolj nevtralno pretvorimo v »produkte«? Z drugimi besedami, ni šlo zgolj za to, kako predstaviti in/ali zastopati maske in morda še nekatere druge predmete, temveč predvsem za to, kaj bi lahko ali bi moralo biti »sporočilo« razstave in komu je namenjeno. Do takrat je koprodukcija, ki je karseda natančno sledila začetni konceptualizaciji, ne le zbrala različno gradivo, ampak so bili tudi nekateri njeni člani navdušeni, da bodo s svojimi (p)osebnimi interesi doprinesli k razstavi. Tako močno, da s(m)o nekaj časa razmišljali o dodatni razstavi. Nastale, a še ne prepoznane in artikulirane napetosti je tako ublažila možnost zasnove dveh razstav. Prva naj bi se osredotočila zgolj na posmrtne maske, druga naj bi gradila na zbirki različnih osebnih predmetov slovenskih pesnikov in pisateljev ali »bizarije«, kot jih je poimenoval Marijan Rupert, ki jih je zbral.Dodatna razstava je bila na koncu odpovedana zaradi težav s časovno razpoložljivostjo. Glede možnosti konfliktov med predstavniki različnih pristopov, ki bi se utegnili pojaviti v zvezi s to razstavo, pa naj omenim, da so jo umetniki pravzaprav pozdravili, saj so menili, da bi se lahko izkazali za plodne – kot odlični pokazatelji komunikacijskih potencialov. Kljub odpovedi »sekundarne« razstave so člani koprodukcije v teh okoliščinah lahko bolje zaznali pričakovanja, ki so jih do njih v procesu konstrukcije sporne kulturne dediščine imeli drugi (in Drugi).

Bistveno pa je bilo, da so člani DDR menili, da nekateri od članov koprodukcije, ki niso umetniki, od njih pričakujejo, da bodo izdelali umetniško delo – nekakšen predmet – ki bo predstavljal, interpretiral in osmislil maske. Kot je izpostavljeno zgoraj, je takšen način dela DDR tuj že od samega začetka sodelovanja. Poleg tega je bila težnja projekta TRACES po zagotavljanju »storitve«, kot je temu rekla Alenka Pirman, ki temelji na predpostavki o trenutni kulturni in moralni krizi v Evropi in je v skladu s politično-ideološkimi zahtevami evropskih institucij razumljena kot omejitev raziskave in nastajajočega umetniškega posredovanja, ki se ga je kar samodejno pripisovalo domnevnim »posebnim sposobnostim« umetnikov.

V iskanju produktivne »uporabe« zagate, so v DDR izvedli številne metodološke prilagoditve: prvič, skušali so prezreti zaznana pričakovanja glede svoje vloge in dela, drugič, zmanjšali in razmejili so zbrano gradivo in tretjič, vzdržali so se vsebinskih izjav ter so ukvarjanje z »gradivom« prenesli na člane koprodukcije in posameznike oziroma institucije, ki so s svojimi ugotovitvami pomembno prispevali k družbenemu življenju posmrtnih mask v preteklih mesecih. Morda je najpomembnejše, da se je razprava o vprašanju spornosti posmrtnih mask, ki je nekaj časa spodbujala velik del dejavnosti skupine, kot že omenjeno, zdela vse manj pomembna za proces oblikovanja razstave in je bila naposled tudi ta »oddana zunanjemu izjavljalcu«.

DDR je predlagalo tridelno razstavo, pri čemer bi bil vsak del posvečen svoji podtemi in svojemu sklopu vprašanj, pa tudi svojemu »izjavljalcu«. Čeprav to ni bilo eksplicirano, so bili predlagani deli – *Oživljanje*, *Zbiranje* in *Odlivanje* – postavljeni tako, da so se med seboj dopolnjevali in si bili v nasprotju.

Ker je bila ena od prvih domnev raziskave, da je odlivanje posmrtnih mask stvar preteklosti, je DDR ocenilo, da je treba predstaviti ne le podrobnosti te prakse, temveč tudi to, da jo še vedno izvajajo. V ta namen so k sodelovanju pri razstavi povabili kiparja in konservatorja Viktorja Gojkoviča, ki od leta 1963 izdeluje posmrtne maske. Ker je Gojkovič tudi sam umetnik in je prispeval znaten del eksponatov, so zasluge za razstavo pripisali njemu, seveda pa tudi DDR. V delu razstave *Odlitki* je bil predstavljen intervju z Gojkovičem, v katerem opisuje svoje izkušnje z izdelavo odlitkov in deli svoje poglede na funkcijo posmrtne maske, pri tem pa izpostavi, da nudijo obilico podatkov o upodobljenih osebah, zaradi česar so lahko pomemben pripomoček pri izdelavi doprsij. Še pomembnejše, del Gojkovičevega ateljeja – in kot njegov »sestavni del« tudi številne posmrtne maske, tudi znanih javnih osebnosti – je bil prenesen v galerijo.

Kot »protiutež« za predstavitev v delu *Oživljanje* je DDR povabilo ljubljansko izpostavo Rdečega križa Slovenije, da predstavi opremo, ki se uporablja pri izvajanju postopkov oživljanja. V naboru medicinskih pripomočkov za usposabljanje je bila pomembna lutka za usposabljanje, tako imenovana Ančka za oživljanje (Resusci Anne). Ančkin obraz je leta 1960 oblikoval Asmund Laerdal iz istoimenskega norveškega ponudnika izdelkov za usposabljanje in izobraževanje v zdravstvu. Za vzor je vzel domnevno posmrtno masko *Neznanke iz Sene* (v izvirniku L'Inconnue de la Seine). Na začetku 20. stoletja je bila replika maske *Neznanke* priljubljen spominek med evropskimi meščani, zlasti med umetniki; maske in »njihovo dekle« so dobro ustrezali sočasni moški fantaziji o reševanju nesrečne, nemočne ženske pred drugimi in pred samo seboj, kot je razvidno iz številnih umetniških priredb zgodbe o neznanki.[[176]](#footnote-176) Nasproti prostora za oživljanje, v katerem so prostovoljci Rdečega križa dvakrat tedensko izvajali tečaje prve pomoči, so umestili eno od replik maske *Neznanke*, ki je bila nekoč v lasti Jožeta Plečnika.

Slika 21

Javno vodstvo po razstavi, v ospredju lutka Ančka (Resusci Anne)

(Foto: DDR)

Srednji del galerije je bil namenjen *Zbiranju* in je služil kot vstopna točka za obiskovalca ter je povezoval preostala dva dela razstave s povečanimi ročno narisanimi navodili Katarine Toman Kracina, od katerih eden predstavlja korake procesa oživljanja, drugi pa korake procesa odlivanja. Temeljne ugotovitve leta in pol raziskovanja so bile predstavljene v obliki grafikonov, v katerih so maske predstavljene ali v skupinah glede na poklice upodobljenih oseb ali pa so izpostavljeni posamezniki, katerih odlitki so se najpogosteje pojavljali, oziroma so razvrščene glede na leto izdelave. Na slednjem grafikonu so maske razdeljene v tri skupine, pri čemer vsaka skupina ustreza obdobju posamezne državne tvorbe. Dodan je bil še opis nekaterih značilnosti obdobij in njihovega odraza v strukturi skupin, ki ga je pripravil zgodovinar Janez Polajnar.[[177]](#footnote-177)

**Od »mesidža« do masaže**

Kako naj torej to razmeroma neposredno in nedvoumno postavljeno razstavo razumemo kot raziskovalno metodo in odprto platformo? Na prvi pogled zgolj kot medij, nemara umetniški, s katerim so bile predstavljene določene ugotovitve in ki je različne posameznike ali institucije spodbudil k odzivu (posredovanju neznanih podrobnosti, izmenjavi lastnih izkušenj itd.). Prav tako je javnost pozivala k bolj »naelektrenim« odzivom. Vendar so bile, kot je ugotovila že Marion Hamm, »vse kritike razstave pozitivne, kar sproža vprašanje, ali je lahko nekaj sporno, če v javnosti ne sproži srdite razprave«,[[178]](#footnote-178) in morda obenem ponudi tudi odgovor nanj.Kljub temu je prišlo do posebnega primera spora, naslovljenega neposredno na Viktorja Gojkoviča (DDR je zanj izvedelo šele nekaj mesecev po razstavi *Odlivanje smrti*). Sorodnik enega od posameznikov, čigar posmrtna maska je bila razstavljena, je postavil vprašanje, kdo ima pravico do naročanja, hranjenja in razstavljanja posmrtnih mask.

Obstaja pa še en način razumevanja razstave *Odlivanje smrti* in sicer z družbenega vidika, ki presega vprašanja spornosti, konstrukcije naroda in identitete. Če je DDR »odtegnilo« vsebino od svojega lastnega udejstvovanja, če so posamezni deli razstave imeli svoje lastne »izjavljalce« in če je bila raziskava oz. razstava način nagovarjanja ter vzpostavljanja odnosov z drugimi – z nacionalno skupnostjo in znotraj nje, Nas in Onih, upodobljenih umetnikov, ustvarjalne koprodukcije, različnih institucij, javnosti, projekta, financerjev itn. – potem dejansko težko začrtamo mejo med umetniško-raziskovalnim delom DDR in njegovo »zunanjostjo«. Vendar je bil v galeriji razkrit le del te družbene instalacije, medtem ko je dobršen del ostal pred njenim vhodom – tako rekoč (za)puščen tam, da bi ga lahko spregledali. Toda tako je bila ohranjena aluzija pričakovanega razlikovanja. Po Badiouju[[179]](#footnote-179) bi lahko rekli, da takšna aluzija zagotavlja podporo za minimalno, a absolutno razliko, razliko med sporočilom, »mesidžem« in masažo. Z drugimi besedami, za uveljavitev minimalne razlike ni bila potrebna vsebinska izjava, podrejena nedvoumni vednosti o predmetu raziskave, temveč prikaz, da je ta predmet sam po sebi ne-cel, da gre za razvijanje relacij in pojavljanje različnih gledišč. Kako torej to doseči drugače kot z molkom, ko drugi pričakujejo, da boste spregovorili, ali pa z masažo, ko se od vas zahteva »mesidž«, sporočilo, nenazadnje lahko tudi z emancipatornim ničem namesto z zavezujočim nečim.

**Resnične laži. Primer »neznanega dekleta iz Sene«**

Marko Jenko

Tillierovo delo[[180]](#footnote-180) se iz različnih zornih kotov in/ali zgodb osredotoča na skrivnostni primer t. i. Mone Lise ali Gioconde samomora, pri čemer gre zgolj za dve možni poimenovanji tega primera.[[181]](#footnote-181)\* Najti je mogoče tudi »Ofelijo iz Sene«, »Lepo italijansko dekle«, »Utopljeno Mono Liso« itn., a njeno uradno ime, sledeč pariškemu katalogu posmrtnih mask iz leta 1926, je vendarle »Neznano dekle iz Sene«. Sosledje poglavij v tem delu sloni na številnih književnih (Aragon, Rilke) in drugih zgodbah, tudi na javni fasciniranosti s to posmrtno masko neidentificirane deklice z rahlim nasmeškom, ki naj bi se bojda utopila v reki Seni. Njena osupljiva, a krhka, še otroška lepota, ki je bila že po sebi morda zadosten razlog za posmrtno masko, pač skupaj z njeno očitno mladostjo, je samo še poglobila njen fascinantni vidik ali, kakor bi lahko dejali, enigmo Nje. Njenega trajnega, ovekovečenega nasmeška po samomoru, kakor da bi v samomorilnem dejanju izkusila olajšanje in celo radost. Drugače rečeno, zdi se, kakor da je skozi čas tako rekoč vse prispevalo k poglobitvi misterija posmrtne maske neidentificirane deklice, ki naj bi, kakor pravi zgodba, samomor storila iz neznanih razlogov. Ta vidik je skozi čas z vsako repliko te maske dosegel učinek snežne kepe. Tu se nemudoma znajdemo pred teoretskim splošnim mestom: reproduktibilnost ne samo prispeva, temveč dejansko ustvarja avro, tudi in predvsem retroaktivno. Nadalje, kot bomo videli, in kar je nadvse pričevalno, se prav to tiče tudi reproduktibilnosti v odsotnosti originala, skupaj z očitno megličavostjo dejstvenega v tem konkretnem primeru. Replike te maske so oziroma so bile povsod, a izvornega odlitka ni mogoče najti nikjer. Nadvse priročno.

Slika 22

Neznano dekle iz Sene, zasebna zbirka

(Hrani: Arhiv Društva za domače raziskave. Foto: Matevž Paternoster)

Kje so torej tu dejstva? Kaj sploh so? Kaj zagotovo vemo? Njeno pravo ime, poreklo, čas in vzrok smrti, pravzaprav tudi dejstvo njenega obstoja, so še vedno neznani. Avtor te bojda posmrtne maske je prav tako neidentificiran. Enako velja za izvorni odlitek v morju replik, ki so skorajda povsod, zlasti od leta 1900 naprej, sprva največ v Franciji in Nemčiji. Sčasoma je maska postala bolj ali manj standarden okras umetniških ateljejev, akademij in celo bivališč po vsej Evropi. A zakaj od leta 1900 naprej? Vemo, da je Rilke, ki je o njej napisal pesem (»Umivanje telesa«), njeno masko videl v neki delavnici v Parizu leta 1905, pravzaprav v času, ko je delal pri Rodinu. Dejstvo je, da je (predpostavljeni) original znan zgolj po fotografiji, ki naj bi se jo posnelo okoli leta 1900, in da so replike bojda, ali po vsej verjetnosti, slonele na fotografiji, in ne na izvornem odlitku. A to dejstvo se spodbija z neko sicer tudi dejstveno nepotrjeno zgodbo: replike so nastajale po izgubljenem originalu in nato replikah, ki se jih je hitro naročalo, potem ko je zgodba o lepi utopljeni deklici zaokrožila po vsem Parizu. Zgodba je sledeča: lepo deklico je naplavilo na obrežje Sene pri Louvru. Njeno telo so pripeljali v mrtvašnico blizu katedrale Notre-Dame. Veliko večino ali dve tretjini trupel, ki so jih pripeljali v to osrednjo pariško mrtvašnico, so potegnili iz Sene. Mrliški oglednik naj bi se v deklico tako zaljubil, da je dal izdelati voščeno masko njenega obraza. Tedaj je bilo tipično, da so bile mrtvašnice odprte za javnost, bile so kot nekakšne turistične točke, in kot so bile to nekoč norišnice, torej kot nekakšni človeški vrtovi ali muzejske razstave. Ljudje so si hodili ogledovat njeno truplo in si očitno zaželeli košček nje za okras svojega doma.

Sledeč grafičnemu oblikovalcu Georgu Villi mu je njegov profesor na Akademiji lepih umetnosti, slikar Jules Lefebvre, povedal sicer dokaj verjetno zgodbo, da gre za posmrtno masko dekleta, ki je leta 1875 umrlo zaradi tuberkuloze. To zgodbo podpirajo tudi dognanja forenzikov in zgodovinarjev na podlagi njenega fizičnega izgleda, kolikor je seveda mogoče sklepati po maski: dekle naj bi res ne bilo staro več kot 16 let, njena pričeska pa kaže način, kako so si lase urejale ženske nižjega stanu. S tega zornega kota je morala umreti – če je seveda res obstajala – med letoma 1870 in 1890. Gotovo dejstvo pa je, da je bil ob koncu 19. stoletja glavni proizvajalec njenih posmrtnih mask Michel Lorenzi starejši. Njegova delavnica se še vedno nahaja v mestecu Arcueil izven Pariza. Govorica, da se prav tam tudi še vedno nahaja izvorni odlitek, je še vedno živa. Tudi sedanja zgodovina maske je tako precej bogata: leta 1960 je njen obraz postal obraz lutke za prvo pomoč pri oživljanju (resuscitaciji). Lutko so poimenovali Resusci Anne ali tudi Rescue Anne, v Sloveniji pa Ančka. Njen obraz je danes v Franciji tudi na lutkah, ki se jih uporablja v šolah lepotičenja itn. Morda pa je njen največji uspeh, da je postala osrednji eksponat razstave *Zadnji portret* v Muzeju Orsay v Parizu leta 2002.

Slika 23

Neznano dekle iz Sene iz zasebne zbirke v Sloveniji in Ančka iz Rdečega križa v Ljubljani

(Hrani: Arhiv Društva za domače raziskave. Foto: Matevž Paternoster)

Skratka, vse te okoliščine in zgodbice so nadvse priročne, a treba se je izogniti »logiki« teorij zarot. Vse, kar lahko trdimo, je to, da vse replike replik itn. od znotraj najeda fantazmatska prisotnost neidentificiranega originala, ki vsako repliko cepi znotraj nje same, kar je konec koncev klica njene avre ali misterija. Kot da bi jo naplavilo od nikoder, kakor da bi neimenovana padla z neba, zgolj njen obraz-maska kot pozitivirana odsotnost vsega v tem primeru. Odsotnost imena in identitete, nepopisan list Nje tako služi kot prazen zaslon za vsakršen fantazmatski scenarij, vsakršno interpretacijo ali proces dešifriranja v skorajda religioznem zanosu. A ona ostaja tiho, medtem ko vsi okoli nje tuhtajo in histerično besedičijo, da bi se dokopali do najgloblje točke Sene oziroma do bi do kraja prišli Njej. Na ta način je maska svojevrstni t. i. conversation piece, kolikor s svojo nemo prisotnostjo histerizira vse živeče, zlasti moške. Lahko bi celo spregovorili o »maščevanju« nekega objekta, njegove tišine. A samo presenečenje ali kontingentnost njene pojavitve, da je bila dobesedno kot izvržena iz Zemlje, iz reke Sene, nas ne sme zavesti: javnost jo je pričakovala, teren zanjo je bil že pripravljen, upoštevajoč tudi umetnike in književnike.

Osnovno poanto Tillierove knjige bi tako lahko povzeli na sledeč način: Kaj je bil že obstoječi fantazmatski okvir ali teren, na katerem je sploh lahko dosegla svoj odmev? Kaj je bil torej teren, ki je sploh omogočil stik z njeno pojavitvijo? Zunanje, ta zunanji dogodek njenega prihoda oziroma njen tako očiten odmev je zaigral na pravo, intimno, psihično struno tolikšnega dela družbe, zlasti umetnikov, in kazal se je kot skoraj neskončna fascinacija, literarna ali umetnostna tema, kot seveda tudi v neskončnih replikah njenih mask. Čému je torej odgovarjala – in toliko desetletij? Prav tu, na tem stičišču zunanjega (njene pojavitve) in notranjega (učinka na psihično življenje), javnega in intimnega, maska nastopi kot neke vrste spomenik prav temu stičišču, vznikne prav na njegovi točki, ne zgolj kot neposredno potrošno blago. Pojavila se je v pravem času, presenetljivo in obenem nepresenetljivo. V tem primeru je torej presenečenje način, kako se kaže nepresenetljivo, že pričakovano. Morda nam njen nasmešek zato pravi: »Vem, da ste me čakali, in tu sem.« Presenečenje prikriva dejstvo, da niso vedeli, da že vedo, da se jim bo zgodila.

K temu bi lahko dodali še dve točki njene »sublimirane« brezimnosti. Na eni strani, ko o njej govorimo kot o nepopisanem listu, ki da se je pojavil kakor da od nikoder, a da je bilo mesto zanjo že vnaprej pripravljeno, da so torej nezavedno že čakali na njeno presenečenje, bi to od nas lahko morda zahtevalo podoben pristop k problemu kot v primeru Kasparja Hauserja. Fasciniranost s Hauserjem, možicem, ki se je pojavil kot od nikoder in ki je nato postal objekt vseh mogočih znanstvenih in drugih raziskav, izhaja iz dejstva, da je bil tudi on na neki način »božji« dar živega utelešenja oziroma popoln primer tistega, kar je tako zaposlovalo ume od poznega 18. stoletja naprej, mnogo preden se je sam pojavil. Njegova pojavitev je nemudoma našla svoje mesto v že pripravljenem oziroma že obstoječem okviru, saj je bil ta okvir vprašanje kulture in nature v človeku, sedaj sama dejanska možnost oboje opazovati v naravi, *in vitro* v samem Kasparju Hauserju. To je vrsta (fantazmatskega) ozadja, ki ga moramo izkopati v primeru utopljenke.

Na drugi strani, če je njena maska takojšnje blago, pa je njena brezimnost, njena enigma, v neposrednem soglasju ali korelaciji s presežno vrednostjo, a ne samo maske. Njena maska je ta misteriozni, metafizični, celo teološki faktor X, tisto nekaj več, kar celo presega masko, ki je kakor zgolj nosilec tega presežka, četudi nujen, pri čemer maska pravzaprav nenehno meri na neki Onstran maske, na to, da maska ne sovpada povsem s seboj. V njej je neka enigmatična sestavina, ki se je med odlivanjem prav tako prenesla. Kar naj bi bilo nemogoče odliti, samo srž Nje, je vendarle mogoče odliti. Obenem bi se lahko vprašali o njeni uporabni ali menjalni vrednosti (na videz sicer ne obstajata) in se posledično spustili globlje v vprašanje želje in užitka v kapitalizmu. Kakor da bi njena maska na neki način reproducirala samo idejo denarja oziroma kupovanja tistega, kar nima cene, tj. človeška želja, in na kar namiguje neki X, zaradi katerega maska ni enostavno zgolj maska. Vselej bo prisotna rahla senca nečesa nedoumljivega v njeni prisotnosti. In njena resnica je tako tudi za venomer zaznamovana z možnostjo laži. A tisto, kar moramo zadržati v mislih, je ta zankasti proces, ki se skuša spoprijeti z nekim presežkom že od samega začetka. Prav na tej točki umetnost izvede svoj trik, ne zgolj (z bolj kot ne nehotenim) kazanjem srži problema in ne zgolj z očitnim procesom sublimacije kot povzdignjenja, ki pa gre prej v sebi sicer nasprotni smeri idealiziranja.

Kaj bi bilo potemtakem fantazmatsko ozadje, ki je bilo že tu, čakajoč na presenetljivost njene pojavitve? Tillierovi literarni primeri kažejo vsaj eno stvar: eno moško fantazmo za drugo, pri čemer so po svoje vse blizu tipični erotični fantaziji reševanja ženske pred njo samo, pred smrtjo ali samopoškodovanjem. V kolikor gre v tem primeru za samomor, potem je stvar še bolj zaostrena: treba jo je rešiti pred temino v njej sami. V tem pogledu bi bil njen nasmešek skoraj kot zahvala, kot (lažnivo) vrnjen pogled rešitelju: »Hvala ti. Vidim te.« Morda je to tudi v ozadju tega, da je postala lutka za prvo pomoč. Lahko jo rešimo. Na ta način je njena skrivnost povzdignjena in pomirjena, saj za tem očitno stoji nekaj mnogo bolj tesnobnega, pravzaprav nekaj, kar bi lahko povezali z eno od obsesij na prelomu stoletij: obsesijo s histerijo. Nič nenavadnega potem, da gre prav za masko. Žensko, njen histerični teater, so videli in celo definirali kot neskončno maškarado, ki je bila ovira, da bi dokončno postavili ločnico med resničnim in lažnim, s čimer pa so pravzaprav ohranjali slutnjo, da se zadaj za proliferacijo mask skriva poslednja resnica o ženski. Ki pa je ni. Za masko ni ničesar. In prav to je resnica maske. Natanko to je moške histeriziralo. Tako lahko dokaj jasno občutimo paničnost moških, ki so dobesedno morali masko Nje povzdigniti kot spomenik iluzije Nečesa Več. Skratka, moška histerija, bolj pa zgolj ženska, in jasen indeks razgradnje patriarhata ter oznanilo povsem nove oblike kapitalizma, tudi v topiki verjetja in neverjetja.

Smrt tako odigra svojo vlogo v povzdignjenju: z vsako repliko maske se vsakič znova omrtviči (a tudi opozarja na) tesnobni vidik Nje. V Tillierovih primerih je tako mogoče začutiti oboje, seveda najprej zlasti pomiritev moškega v idealiziranju. A dihotomija (laž/resnica, maska/obraz itn.), ambivalentnost ostajata – maska je tako obeležje prav tega. Pravzaprav so vse laži, vse zgodbice, vsa fantazmatska ali fantazijska napletanja okoli Nje način, kako resnica tu govori. Na neki način vse drži, prav in predvsem kot protidejstveno. In nazadnje ta resnica zadeva subjekt, ki je v temelju histeričen.

Posmrtne maske v kontekstu sporne kulturne dediščine

**Obraz »genija«. Posmrtne maske kot del procesa kanonizacije kulturnih svetnikov**

Janez Polajnar

Projekt *Odlivanja smrti* se je fenomena posmrtnih mask kot kulturne dediščine lotil v okviru evropskega projekta raziskovanja posredovanja sporne kulturne dediščine (TRACES). Osnovna vprašanja, ki so se odpirala, so bila: koliko mask hranijo javne maske, kdo so bili »upodobljenci«, zakaj so sporne/težavne in se le redko (če sploh) pojavljajo v razstavnih postavitvah dediščinskih institucij ter čemu so namenjene kot predmet kulturne dediščine? Na tem mestu se osredotočam predvsem na prvo in zadnje vprašanje.

Velik del gradiva v muzejih, ki je kot dediščina zanimiv za raziskovalce, je za širšo javnost le srednje privlačen predmet. Posmrtne maske so na primer že tak primer, saj v javnih zbirkah navadno niso izpostavljene kot posebno priljubljen ali uporaben predmet za razstavne namene. Za mnoge so maske »premočan«, temačen predmet, ki obiskovalca ne privablja, temveč nasprotno. Svoje mesto najdejo največkrat v postavitvah spominskih sob, medtem ko v sodobnih izvedbah postavitev ali ob njihovih prenovah večkrat izgubijo svoje mesto.

Pričujoča interpretacija zbranih podatkov želi gradivo o evidentiranih enotah posmrtnih mask v slovenskih javnih zbirkah razumeti predvsem v kontekstu razvoja nacionalizmov in nastanka novih skupnosti. Sprejem in hranjenje posmrtnih mask v javnih zbirkah namreč razumemo predvsem v okviru posmrtne komemoracije in čaščenja zaslužnih predstavnikov naroda oz. v okviru teze projekta, da je odlivanje obrazov umrlih oseb služilo predvsem nadaljnji eksploataciji umrle osebe za potrebe raznovrstnih, natančno strukturiranih družbenih projektov.

**Zadnji izraz**

Ujeti obraz človeka je umetnike stoletja postavljalo pred izziv. Odlite maske so večkrat uporabljali kot pripomočke pri izdelavi nagrobnih spomenikov ali pa so bile del pogrebnih slovesnosti, tj. ceremonialnega zaključka življenja vladarja ali pomembnega cerkvenega dostojanstvenika. Da pa bi se lahko uveljavilo v evropski meščanski kulturi 19. stoletja, se je »moral« zgoditi prehod od ceremonialnega k profanemu. Ta prehod je postopoma potekal vse od 15. stoletja, ko so posmrtne maske začele izgubljati svoj kultni status in pomen ter so se začele vse bolj spreminjati v nosilca individualnega in avtentičnega fizičnega spomina. Praksa se je do 19. stoletja povsem »osvobodila« kultnega in ceremonialnega pomena ter postala nosilec spomina na umrlega in na njegovo delo, hkrati pa v »tostranskosti« vzpostavlja simbolno vez med skupnostjo in pokojno osebo. Mesto duhovne enotnosti in ponavljanja istega je prevzela ideja o skupni družbeni preteklosti.[[182]](#footnote-182) Pri razvoju maske v sekularno relikvijo ne gre pozabiti izjemno vplivne razlage fiziognomije v 19. in zgodnjem 20. stoletju, ki je karakterne lastnosti človeka iskala in dokazovala prav s posameznikovimi telesnimi lastnostmi. Vpliv v različnih oblikah vztraja še danes. Skladno s popularnim prepričanjem, da zunanja podoba človeka izraža njegovo notranjost, posmrtne maske za prihodnje rodove ohranjajo odtis »genija«, ki naj bi se zrcalil na posameznikovem obrazu. Večkrat pa maske postanejo tudi predmet posmrtnih analiz, ki v potezah in izrazih iščejo izraze telesnih in duševnih bolezni ali celo dokaze za domnevno nepojasnjeno smrt. Zaradi fizične povezanosti s trenutkom smrti so svojevrstna relikvija, v zadnjem odlitku zato mnogi iščejo »nekaj več«, lahko tudi samo »resnico«. V slovenskem prostoru je v tej smeri razmišljal npr. gledališčnik in prevajalec Herbert Grün, ki je leta 1958 v eseju Beli obrazi iz mask izpeljeval misli o poslednjih osebno pogojenih in opredeljenih izpovednih spominih na pokojne ljudi.[[183]](#footnote-183)

Maske so na ta način v meščanskem okolju postale predvsem objekt spominjanja, nostalgije ali – kot je značilno za morda najpopularnejšo masko v Evropi, tj. posmrtni odlitek Ludwiga van Beethovna – predmet navdiha, ki se je razširil po vsej Evropi. Beethoven predstavlja morda ključno osebnost pri uveljavljanju »nove vloge« umetnika v družbi. V meščanski družbi so postali tako rekoč garant za eksistenco sublimnega.[[184]](#footnote-184) V svoji najbolj »radikalno« demokratizirani obliki pa je posmrtna maska postala svojevrstna posebnost – bizarnost, ki je bila zaradi fizičnega stika z onostranstvom večkrat uporabljena kot del spektaklov.[[185]](#footnote-185) Srh in stud pa je vzbujal človeški ostanek (ostanek kože, las ali kocina), ki je ustal ujet v mavec.

Dogoditi se je moralo torej »razsvetljenstvo, odčaranje sveta, vzpon nacionalizma in nacionalne države, premik od predkapitalistične cerkve h kapitalistični šoli kot prevladujočemu ideološkemu aparatu države – skratka vse tisto, kar označujemo z izrazom modernost«.[[186]](#footnote-186)

**Maske kot relikvije nacionalnega spomina**

Posmrtne maske, ki jih danes hranijo slovenske javne zbirke, so v prvi vrsti nosilec spomina na pomembnega in v slovenskem kulturnem kanonu že zapisanega umetnika ter njegovo delo. Večina jih je nastala za potrebe spomina na najbližje, naročile so jih družine ali pa jih je kipar, ki je poznal pokojnega, izdelal samoiniciativno. V dediščinske ustanove (kakor izkazuje baza podatkov) navadno pridejo nekoliko kasneje, tj. s pregledom in sprejemom zapuščin, s podaritvijo ali kot oseben angažma. Knjižnice, muzeji in druge javne ustanove navadno niso naročali izdelave mask. V zbirke so jih navadno prinesli posamezni zaposleni s posebnim odnosom do »raritet«, ki so v najdeni oz. ponujeni maski videli pomembnega nosilca kulturnozgodovinskega spomina za širšo ali lokalno skupnost.

Iz zbranega popisa mask v javnih zbirkah lahko ugotovimo, da gre med upodobljenci v večini primerov za ljudi, ki jih štejemo med nosilce slovenske identitete. V prvi vrsti gre za odlitke velikih osebnosti slovenske kulture: pisatelje, pesnike in slikarje. Najdene maske oz. zbirke mask zato obravnavamo predvsem z vidika razvoja spominskih praks evropskih nacionalizmov. Med njih štejemo množična slavja ob obletnicah, odkritja spomenikov in spominskih obeležij itd. Nacionalizmi kot oblika sekularne ali civilne religije so prevzeli in lastnim potrebam prilagodili komemorativne prakse.[[187]](#footnote-187) Retorika in praksa sta se pri tem v veliki meri naslanjali na obstoječe katoliške oz. krščanske prakse, kjer imata spomin in opomin iz preteklosti prav tako osrednje mesto. »Stalno slavljenje odrešenja postavlja (našo) preteklost na osrednje mesto, kar primerno označujemo tudi kot 'spominski značaj krščanstva'.«[[188]](#footnote-188) Koncept kulturnega svetništva, ki izhaja iz množičnega čaščenja velikih kulturnih osebnosti od 19. stoletja dalje, se zato zdi najprimernejši tudi za razumevanje nastale baze posmrtnih mask, ki so vključene v javne zbirke. Maske v dediščinskih ustanovah s svojim prehodom od mističnega k individualnemu pritrjujejo razmišljanju, »da je razlika med kulturo svetnikov in svetniki kulture v veliki meri prav razlika med življenjem in delom. Medtem ko je pri svetniku delo del življenja, je pri kulturnem svetniku življenje del dela«.[[189]](#footnote-189) So zapuščina preobrazbe pomena in vzpostavitve kulta »genija«, ki sta pripomogla k veliki popularnosti posmrtnih mask v meščanski družbi od konca 18. stoletja do danes.

Da gre za izrazito sodoben fenomen, neposredno povezan z razvojem nacionalizmov, izpričuje tudi primerjava z javnimi spomeniki. Za prve postavitve javne spomeniške plastike v sodobnem smislu štejeta konjenika iz 15. stoletja v Firencah in Padovi. Sledil je zelo postopen premik spomeniških plastik iz cerkva in nagrobnih upodobitev v javni prostor.[[190]](#footnote-190) A šele v drugi polovici 19. stoletja se je postavljanje javnih spomenikov zares močno razširilo. Javni spomeniki in druga obeležja služijo za simbolno prilaščanje javnega prostora, medtem ko ohranjajo posmrtne maske v javnih zbirkah, podobno kot v cerkvenem obredu relikvije, otipljivo in neposredno povezanost med upodobljencem in skupnostjo.

Predmoderno počelo in »magičnost« se zaradi ujetega trenutka smrti še vedno držita posmrtnih mask. Odlitki naj bi zaradi trenutka smrti omogočali vpogled v nekaj več. Imajo pa možnost reproduciranja, s čimer se približajo spomenikom, kipom in reliefom v interierjih. Evidentirane posmrtne maske lahko razumemo v istem kontekstu, torej kot del procesa kanonizacije posameznika v kulturnega svetnika. Posmrtne maske pa v konceptu kanonizacije kulturnih svetnikov glede na način »delovanja« razumemo kot relikte, saj jih lahko štejemo med materialno zapuščino, ki na svoj (duhovni) način ustvarja povezavo s pokojnim in njegovim delom.

**Maske kot del spomeniške mreže**

Kot je bilo omenjeno v uvodu, želi pričujoča razprava interpretirati zbrane statistične podatke. Pri interpretaciji je ključna primerjava z bazo evidentiranih spominskih obeležij, posvečenih slovenskim literatom, oz. s podatki, ki so jih zbrali raziskovalci v projektu *Prostor slovenske literarne kulture*. Statistični podatki o javnih spomenikih in spominskih obeležjih so bili popisani v letih 2011–2014 in so se (kljub precejšni razliki v številu enot) izkazali za primerljive s podatki projekta Odlivanje smrti. V obeh projektih lahko namreč že število ponovitev (odlitka ali obeležja in kipa) sporoča »težo« posameznika v slovenskem nacionalnem kanonu.

Omenjeni projekt si je za nalogo zadal kartiranje in prostorsko analizo literarnozgodovinskih podatkov o življenjih in spominskih obeležjih pomembnih pisateljev in drugih akterjev literarne kulture. »Z geografskim informacijskim sistemom (GIS) preučuje razvoj medsebojnih vplivov med geografskim prostorom, večinsko poseljenim s Slovenci, in slovensko literaturo.«[[191]](#footnote-191) Projekt je raziskoval slovenski geografski prostor z vidika simbolnega nacionalnega prilaščanja z vzpostavitvijo mreže spominskih obeležij, ki ga povsem konkretno preoblikujejo. Na splošno velja, kakor je v analizi zapisal Marjan Dović, da muzejske postavitve rojstnih hiš oz. njihove muzealizacije, postavitve javnih spomenikov, obeležij in poimenovanje ulic omogočajo oblikovanje primernega javnega prostora in so imele konstitutivno vlogo pri oblikovanju komemorativnih kultov nacionalnih pesnikov in drugih »kulturnih svetnikov«.[[192]](#footnote-192) V obeh podatkovnih bazah gre torej za dokumentiranje pojava, ki ga razumemo v okviru procesa kanonizacije kulturnega svetnika. Podobno kot posmrtni ostanki ali izvirna dela in osebna lastnina[[193]](#footnote-193) »kulturnih svetnikov« so obravnavane s posebno pieteto. Maske so samo manj izpostavljeni (vendar prav tako javni) del mreže.

Kot omenjeno so si podatki, ko jih prenesemo v številke, med seboj podobni. Najprej moramo izpostaviti razliko v velikosti vzorca. Končni seznam evidentiranih enot spominskih obeležij za izbranih 323 osebnosti, ki so ga sestavili ustvarjalci projekta *Prostor slovenske literarne kulture* do začetka leta 2014, je dosegel skupno 1676 enot. Število posmrtnih mask, ki smo jih uspeli evidentirati v projektu Odlivanje smrti in ki jih hranijo slovenske javne institucije, pa se je z zadnjimi vpisi ustavilo pri 106 evidentiranih enotah in pri upodobljenih 64 posameznikih.[[194]](#footnote-194) Pomembna razlika med obema projektoma je še, da se pri ustvarjanju baze posmrtnih mask ustvarjalci baze niso omejili na literate, kar je razumljivo, saj gre pri spominskih obeležjih v javnem prostoru za neprimerno večje število enot.

Po številu evidentiranih spominskih enot/obeležij sta kot osebnosti v projektu *Prostor slovenske literarne kulture* v veliki »prednosti« pesnik France Prešeren s 134 enotami in pisatelj Ivan Cankar s 102 enotama. Sledijo jima pesnik in general Rudolf Maister (52), pisatelj Anton Martin Slomšek (47), pesnik Simon Gregorčič (40), pesnik in jezikoslovec Valentin Vodnik (39), pisatelj in časnikar Josip Jurčič (38) ter pesniki Anton Aškerc (36), Srečko Kosovel (35) in Karel Destovnik Kajuh (32), če naštejemo prvih deset. Med njimi najdemo samo tri, ki imajo tudi posmrtno masko, in sicer so to Ivan Cankar, Simon Gregorčič in Anton Aškerc. Med ostalimi dokumentiranimi imeni, ki imajo tudi svojo posmrtno masko v javni zbirki, so še Lovro Kuhar (31), Oton Župančič (25), Miško Kranjec (13) in Franc Ksaver Meško (13).[[195]](#footnote-195)

Podobnemu vrstnemu redu lahko sledimo pri številu odlitkov posmrtnih mask, ki so nastali ali iz negativa ali kot kopije pozitivov: na prvem mestu je Ivan Cankar z 9 odlitki, sledijo pa mu slikar Rihard Jakopič s 7 odlitki, pesnika Simon Gregorčič in Oton Župančič z vsak po 6 odlitki, operni pevec Ivan Levar s 4 odlitki ter arhitekt Jože Plečnik, literarni zgodovinar Ivan Prijatelj, slikar Ivan Vavpotič in kipar Ivan Napotnik s po 3 odlitki, literati Lovro Kuhar/Prežihov Voranc, Anton Aškerc, Franc Ksaver Meško in Miško Kranjec pa imajo zabeležena po 2 odlitka posmrtne maske.[[196]](#footnote-196) Zanimiva se zdi razdelitev po institucijah. Maske namreč hranijo tako nacionalne kot občinske institucije. Maske največkrat odlitih posameznikov najdemo v obojih (npr. Cankarja, Župančiča, Jakopiča). Preostale maske pa v večini hranijo ali v občinskih (npr. Voranca, Kraigherja, Kralja) ali pa samo v nacionalnih institucijah (npr. Kobilco, Sovreta, Kidriča). Pri zbirki mask, ki jih hranijo v SAZU, gre npr. za izrazito nacionalno – literarnozgodovinsko in jezikoslovno »zbirko«, medtem pa gre npr. v primeru maske Mihajla Rostoharja v Krškem za osebnost, ki je kljub svojemu delu in objavam manj poznana in na nacionalni ravni deluje manj povezovalno. Na lokalni ravni pa gre seveda za človeka, ki ga želi skupnost ohraniti v spominu.

Tabela 3 in Tabela 4

Primerjalni tabeli števila postavljenih spomenikov in obeležij ter ustvarjenih odlitkov posmrtnih mask.

(Vir: ZRC SAZU in DDR)

**Časovni okvir**

»Slovenska« statistika raziskave posmrtnih mask v javnih zbirkah dodatno kaže, da lahko največ identificiranih in datiranih mask v našem okolju postavimo v sredino 20. stoletja. Iz obdobja Habsburške monarhije, tj. do leta 1918, se v javnih zbirkah nahaja presenetljivo majhno število mask. Najstarejša maska, če odštejemo Tartinija, je nastala leta 1890, ko so v Leipzigu odlili obraz umrlega slovenskega slikarja Jureta Šubica. V obdobje dolgega 19. stoletja lahko uvrstimo še nastanek mask pesnika Simona Gregorčiča (1906), slikarja Ivana Groharja (1911), pesnika Antona Aškerca (1912) in tudi pisatelja Ivana Cankarja (1918). V vseh primerih gre torej za izjemne posameznike, ki so jih kot pomembne gradnike slovenske identitete prepoznali že njihovi sodobniki. Grohar, Cankar in drugi so dokazovali enakovrednost slovenske kulture nasproti nemški. Sledilo je obdobje Kraljevine SHS in Kraljevine Jugoslavije (1918–1945). Čas »narodne osvoboditve«, kot so mnogi dojemali razpad Habsburške monarhije, je imel svoje posebnosti. Še vedno so bili med upodobljenci pomembni umetniki, a opazimo lahko več izrazito jugoslovansko usmerjenih osebnosti. Takšna sta bila npr. politik Gregor Žerjav ter publicist in pisatelj Ivan Lah. Ivan Prijatelj je kot literarni zgodovinar nakazal nov pomen te vede pri utrjevanju identitete slovenskega naroda. Z drugo svetovno vojno se razmere niso bistveno spremenile. Sprememba sistema (1945–1991) v socialistično republiko zato na izbiro odlitih upodobljencev ni bistveno vplivala. Raziskovalci slovenskega jezika so kot utemeljitelji slovenske identitete tako v leposlovju kot v jezikoslovju dobili podoben status kot umetniki. V zbirki posmrtnih mask so se znašli literarni zgodovinarji in jezikoslovci, kot sta npr. France Kidrič in Fran Ramovš. Ob njih so vztrajali slovenski in jugoslovanski narodni »prvoborci«, kot je Etbin Kristan. Zaradi osebnosti in tajnega nastanka je posebnost tega obdobja maska jugoslovanskega predsednika Josipa Broza – Tita, ki pa ni nastala za potrebe ideološkega aparata države, temveč kot zasebna iniciativa zdravnika iz Kliničnega centra, kjer se je predsednik Jugoslavije zdravil. Obdobje po osamosvojitvi leta 1991 in poskusi zgodovinskega revizionizma imajo svoj odmev tudi v posmrtnih maskah. »Repatriacija« posmrtnih mask Gregorija Rožmana in Antona Korošca je ponovno lahko razumljena kot del nastajajoče mreže javnih obeležij, ki deluje v kontekstu kulturnega boja.

Tabela 5

Posmrtne maske v slovenskih javnih zbirkah po letu smrti upodobljenca.

(Vir: DDR)

Ugotovitve Marijana Dovića glede podatkov v bazi Prostor slovenske literarne kulture, ki se nanašajo na javne spomeniške plastike, so tudi na tem mestu primerljive z analizo podatkov zbranih v projektu *Odlivanje smrti*. V analizi javnih spomenikov je Dović ugotovil, da je bilo v avstro-ogrskem obdobju postavljenih izrazito malo kipov (le 3 enote), enaka je ugotovitev za obdobje stare Jugoslavije (10 enot). Šele kasneje, po 2. svetovni vojni, začne naraščati postavljanje javnih spomenikov. V analizi je zapisano:

Izrazito veliko kipov je nastalo v socialističnem obdobju (87 enot), nekoliko presenetljivo pa je, da trend tudi po osamosvojitvi Slovenije ne popušča, nasprotno; od leta 1991 do 2013 je nastalo 69 novih kipov, torej več kot trije na leto, medtem ko sta v socialističnem obdobju na leto nastala povprečno manj kot dva. Na splošno je mogoče ugotoviti, da so v prvih dveh fazah nastajali predvsem kipi kanoniziranih literarnih ustvarjalcev, pa tudi narodnih buditeljev (Vilhar, Razlag) in celo literarnih zgodovinarjev (Prijatelj). V socialističnem obdobju so bili ob kanoničnih avtorjih 19. stoletja privilegirani tisti, ki so bili bližje vladajoči ideologiji. Po letu 1991 je poleg rehabilitacije disidentov in avtorjev katoliške provenience (Kocbek, Balantič, Slomšek, Baraga, Terčelj ...) predvsem v devetdesetih letih opazen izrazit porast spomenikov Maistru in Slomšku, v polnem zagonu pa je tudi postavljanje lokalno motiviranih spomenikov in spomeniških alej, ki skušajo poudariti kulturno in intelektualno tradicijo domačega okolja.[[197]](#footnote-197)

**Zaključek**

V projektu smo se osredotočili na več vprašanj, prispevek pa se ukvarja predvsem z dvema: čigave maske hranijo javne zbirke in čemu so namenjene kot predmet kulturne dediščine? Maske v javnih zbirkah razumemo kot del mreže javnih spomenikov in obeležij. Ob raziskovanju fenomena smo sledili njegovemu prehodu od ceremonialnega izvora v popularno prakso meščanskega razreda in v relikt nacionalnega pomena – v kulturno dediščino.

Njihov nastanek je navadno vezan na ozek intimen krog ljudi, saj je največkrat naročnik najožja družina. Na časovnici smo jih označili glede na obdobje nastanka (tj. upodobljenčevo smrt), a še primerneje bi bilo, da bi jih razporedili po času sprejema v javno zbirko. Osnovna teza rabe in izrabe mask je namreč enaka nacionalnemu prilaščanju javnega prostora in njihov sprejem je v medsebojni analogiji z nastankom javnih spomenikov. Sprejem v zbirko je sicer nemalokrat nejasen, a v večini primerov se ga da umestiti v obdobje med letoma 1945 in 1990, kar je primerljivo z »vnemo« postavljanja kipov slovenskim literatom v jugoslovanskem socialističnem obdobju.

V najnovejšem obdobju se zdi, da odlivanje posmrtnih mask znanih kulturnih osebnosti upada, medtem ko npr. trend postavljanja spomenikov ne popušča.[[198]](#footnote-198) Hkrati to tudi ne pomeni, da posmrtnih mask ni ali da je njihova eksploatacijska vrednost za skupnostne interese upadla. Kakšen bo oz. kdaj bo iz sfere zasebnega takšna maska prešla v sfero javnega, pa je nemogoče predvideti. Tako so se v času trajanja projekta evidenci uspele izogniti nekatere klasične maske (Ivana Cankarja, Simona Gregorčiča, Ivana Prijatelja) v lasti Slovenske matice, ki pa so v postopku selitve v drugo dediščinsko ustanovo. Kot nova pridobitev (iz zapuščine) pa je posmrtna maska igralke Alje Tkačev. Da ta obstaja v zbirki Slovenskega gledališkega inštituta, smo ugotovili šele po zaključku projekta. Zdi se, da so v današnjem času bolj kot odlivanje novih mask aktualnejše revizija, premeščanje, morda tudi na novo producirane kopije starejših pozitivov, a šele čez nekaj desetletij bomo lahko povedali več. V »kulturniških krogih« obstajajo informacije, da je bila v zadnjih letih odlita vsaj ena maska klasika sodobne slovenske kulture. V projektu Odlivanje smrti dokumentirana sodobna praksa odlivanja mask pa dokazuje, da onkraj javnega interesa praksa vztraja v svoji meščanski preobrazbi kot »živ« spomin in povezava z onostranstvom.[[199]](#footnote-199)

**O vprašanjih prikazovanja**

Karin Schneider

Ob obravnavi sporne kulturne dediščine v kontekstu muzeja in razstavljanja se pojavi vprašanje etike prikazovanja: kaj je spornost?[[200]](#footnote-200)\* Kako je povezana s težkimi dediščinami in zgodovinami ter kaj pomeni postaviti te zgodovine na ogled? Razprave v ekipah ustvarjalnih koprodukcij so nas navdihnile, da smo se osredotočili na etiko prikazovanja in razstavljanja v okviru procesov posredovanja.

Umetnostna zgodovinarja Lisa Saltzman in Eric Rosenberg sta postavila vprašanje, kaj se zgodi z »odnosom med vizualnim objektom in zgodovinsko modernostjo«, če vmes »poseže travma«.[[201]](#footnote-201) »Kaj pomeni za vizualni objekt posredovanje v odnosu do travmatične zgodovine, ki ji je v nekem smislu sicer bil priča, vendar jo lahko le nepopolno pojasni?« Kako sta povezani travma in vizualnost?[[202]](#footnote-202) Rosenberg paradoksalno predlaga, da »v kolikor bi travma lahko privzela ustrezno vizualno obliko, bi bila nemara kar nevidna«.[[203]](#footnote-203)

V kontekstu prikazovanja in razstavljanja težkih s travmo povezanih ali spornih predmetov sta ključni vprašanji, kaj prikazujemo – kaj dajemo na ogled – in zakaj. Kot vsi dobro vemo, se o teh vprašanjih intenzivno razpravlja na področju muzejske etike. V okviru svoje delavnice smo torej razpravljali o tem, ali in kako se lahko kaj naučimo iz predmetov (in/ali podob), ki jih običajno obravnavamo kot sporne, pa tudi o tem, kako lahko ta proces učenja razumemo kot proces, ki omogoča, spodbuja in dopušča konflikte, ne da bi reproduciral (simbolno) nasilje.

Prav na tej točki – v okviru prakse konfliktnega učenja – lahko »naši« sporni predmeti odigrajo ključno vlogo katalizatorjev razprav kot manifestacije poant, ki jih želimo izpostaviti. Obenem pa lahko »naši« sporni predmeti/podobe delujejo tudi kot možni sprožilci ponovne travmatizacije. To še posebej velja, kadar predmeti/podobe izhajajo iz travmatične ali nasilne zgodovine in jo pripovedujejo z vidika storilcev, lahko pa tudi, kadar obravnavajo trupla in človeška telesa nasploh. Vendar pa se pojavi težava, da sta razpoložljivi možnosti, bodisi »prikazovanje/razstavljanje« bodisi »neprikazovanje/skrivanje«, pogosto alternativi, ki sledita togi logiki bipolarnosti. Predlagala bi razmislek o vprašanju kompleksnejšega ravnanja s spornimi podobami, predmeti in postavitvami, ki bi lahko podprlo odprto izobraževalno okolje.

Leta 1997 je takratna glavna kustosinja Judovskega muzeja na Dunaju Felicitas Heimann-Jelinek pripravila razstavo z naslovom *Maske:* *poizkus na temo šoe*, in sicer na osnovi približno 29 posmrtnih mask, ki so jih antropologi na Anatomskem inštitutu v Poznanju odlili s trupel judovskih taboriščnikov v času nacizma. Leta 1942 je dr. Josef Wastl, vodja oddelka za antropologijo v Prirodoslovnem muzeju na Dunaju, prosil inštitut v Poznanju, naj jim pošlje nekaj »judovskih lobanj« in »poljskih lobanj« za dunajsko zbirko.[[204]](#footnote-204) Med dopisovanjem z Anatomskim inštitutom v Poznanju je Wastl naročil tudi odlitke tipičnih »vzhodnih Judov«.[[205]](#footnote-205) Te maske in lobanje umorjenih so bile nato dolgo shranjene v muzeju. Šele v obdobju 1991/92, po intenzivni raziskavi uslužbencev Prirodoslovnega muzeja, so bile judovske lobanje in posmrtne maske »vrnjene« judovski skupnosti na Dunaju, lobanje so pokopali, maske pa poslali v Judovski muzej na Dunaju – brez predhodne poizvedbe, ali bi bili ti predmeti tam sploh dobrodošli oziroma sprejemljivi. Kot je Felicitas Heimann-Jelinek opisala v svoji refleksiji ob razstavi, *Maske* niso bile dokumentacija o šoi ali nacističnem obdobju v Avstriji na splošno, ampak so se predvsem nanašale na naš takratni (leta 1997) način pristopa k objektom dejanja umora. Kot je razvidno iz njenega eseja, je postavitev mask na ogled spodbudila burno razpravo, seveda tudi v Judovskem muzeju. Ta razprava je odražala zapletenost vprašanja, kaj naj bo razstavljeno: po mnenju nekaterih bi morali maske uničiti, da bi ljudem, od katerih so bile odvzete, zagotovili spokoj po smrti. Vendar je Felicitas postavila vprašanje, ali je treba te »priče« uničiti tudi v primeru, ko gre dejansko za sledi grozljivih umorov? Zakaj jim ne bi dovolili spregovoriti?[[206]](#footnote-206) Drugi očitek je bil, da razstava zgolj ponavlja razčlovečenje in objektivizacijo ljudi, ki so bili ubiti. Kustosinja Heimann-Jelinek je na to odgovorila: objektivizacija se je zgodila v času, ko so bili ljudje umorjeni, in v tem smislu zgodovine nikdar ne bomo mogli popraviti, ampak »lahko le skušamo pokojnim povrniti nekaj časti in osebno pravico do dostojanstva«.[[207]](#footnote-207) Drugi očitek je bil, da razstava spodbuja voajerizem, saj na ogled postavlja umorjene. Vendar je bila razstava *Maske* le na prvi pogled posvečena posmrtnim maskam, odlitim s teles umorjenih taboriščnikov. Pravzaprav je šlo za razstavo o pogledu obiskovalcev, o nas, o načinu, kako pristopamo k tem predmetom: za vsako masko je bila nameščena kamera, ki je snemala obiskovalce med približevanjem maski, na koncu pa je lahko vsak obiskovalec na zaslonu videl samega sebe, kako opazuje maske. Ker mask na zaslonu ni bilo mogoče videti, se je zdelo, da je slika na monitorju podoba mask, ki zrejo v obiskovalce. Kot je pojasnila kustosinja Heimann-Jelinek, je šlo pri tem za revizijo subjekta in objekta. To je bil tudi poskus, da bi anonimni ljudje za maskami spet postali subjekti. Po drugi strani pa je bil to tudi projekt za spoznavanje samega sebe: vsak obiskovalec in obiskovalka je bil/-a povabljen/-a, da razišče svoj odnos do šoe. Osrednji prostor razstave je bila zadnja soba z zaslonom, v ospredju pa ni bila zgodovina »Drugega«, temveč naša zgodovina, zgodovina sodobnih ljudi, ki so si razstavo ogledali.

Na delavnici *Moteče podobe*, ki jo je razvila in izvedla izobraževalna ekipa Muzeja svetovnih kultur v Frankfurtu,[[208]](#footnote-208) so pedagogi vsako skupino udeležencev delavnice spremljali pri obisku muzejske fototeke.

Namen delavnice je spodbuditi mlade k analizi kolonialnih vzorcev v zgodovinskih podobah in preizpraševanju njihovega nadaljevanja v današnjih rasističnih podobah, oglaševanju in medijih. Sodelujoča skupina iz lokalne srednje šole je obiskala fototeko, kjer so si med ostalim gradivom ogledali tudi antropometrične fotografije, ki so bile posnete za raziskovanje značilnosti domnevnih 'rasnih tipov'. Dijaki so razpravljali o meritvenem pogledu na fotografirane osebe, o razmerju moči med fotografom in fotografiranimi ter o rasizmu. V manjših skupinah so analizirali tudi slike iz kolonialnega okolja, na primer sliko iz misijonarske šole. Dijaki so morali podrobno opisati, katere informacije jim podoba razkriva, in sicer tako, da so si ogledali osebe in stvari na posnetku, pa tudi kot kamere ali izbrani kader.[[209]](#footnote-209)

Na drugem srečanju s pedagogi v muzeju v okviru našega skupnega raziskovalnega projekta nas je eden od njih obvestil, da so člani skupine »Postkolonialni Frankfurt« (pobuda za ozaveščanje o kolonialni zgodovini Frankfurta, na primer z organizacijo sprehodov po mestu) ostro kritizirali uporabo podob, na katerih so osebe iz kolonij prikazane na tako nespoštljiv način. Na podlagi te pripombe se je razvnela debata, ki ni privedla do zaključnega sklepa: kako poučevati o podobah in njihovem vplivu na našo sedanjo vizualno kulturo, če ne ravno z uporabo podob v učnem procesu? Ali je bistveno drugače, če so podobe »na ogled« (kot je bilo na eni od razstav v Muzeju svetovnih kultur v Frankfurtu z naslovom *Blago in znanje*) ali pa če so predstavljene v okviru obiska fototeke, kot je bilo v primeru dela pedagogov na delavnici *Moteče podobe*? Ali je za obiskovalce, ki se intenzivno identificirajo s prikazanimi osebami, to na koncu res pomembno?

Razprava o tem, ali se je treba izogibati podobam grozodejstev iz preteklosti, ki izpostavljajo ljudi na nečloveški način, ali ne, je seveda že stara. Epski film *Šoa* (1985) Clauda Lanzmanna ne dovoli nobenih podob, niti arhivskih. Podobe naj bi se oblikovale v domišljiji gledalcev. Poslušanje pripovedovanih zgodb in dolgotrajni posnetki s kamero, ki drsi nad pokrajino, gledalcu omogočajo, da vzpostavi prostor za razmislek in refleksijo. Ta »prepoved podob« je povezana tudi z idejo, da je resnična groza šoe in vsakega genocida nekaj, česar ni mogoče pokazati, da so podobe lahko le zavajajoče in da so množice golih trupel postale ikonografski simbol nacističnega režima in šoe ter simbolno ponazarjajo nasilje in razčlovečenje v njegovi srži. Po drugi strani pa, kot meni umetnostni zgodovinar Georges Didi-Huberman, ki je prav tako prispeval k tej razpravi: »Če hočeš nekaj vedeti, si moraš to znati predstavljati.« Tako kot Felicitas Heimann-Jelinek v zvezi s posmrtnimi maskami tudi Didi-Huberman razume fotografske dokumente o grozodejstvih v koncentracijskih taboriščih (ali vojni) kot »neme priče«.[[210]](#footnote-210)

Ob obravnavi fotografij, ki jih je v Auschwitzu skrivaj posnel *sonderkomando* in na katerih so prikazana trupla, trdi, da so bile te fotografije posnete v življenjsko nevarnih razmerah in pretihotapljene iz taborišča z namenom, da bi bile prikazane, da bi svet izvedel, kaj se je dogajalo, in da bi se aktivno uprli poskusom storilcev, da prikrijejo svoja dejanja.[[211]](#footnote-211)

Menim, da bi morala biti ta točka v središču vsake razprave o prikazovanju in razstavljanju: v kakšnih okoliščinah je bil narejen (fotografski) posnetek? Kakšno zgodbo vsebuje predmet ali podoba – zgodbo o storilcih, o žrtvah ali o vseh? Kdo je želel, da se ta predmet/podoba razstavi, in kdo se je želel temu izogniti? Kakšna zgodba se skriva za predmetom/podobo? Čigava zgodba je to v resnici? In kako je mogoče prikazati kontekst?

Oba primera – razstava *Maske* in delavnica *Moteče podobe* – ustvarjata zavedanje, da podobe/predmeta ne moremo preprosto postaviti na ogled, ne da bi se vprašali, kaj pomeni moč gledalstva. (V primeru razstave *Maske* gre za poskus samorefleksije, v primeru delavnice *Moteče podobe* pa za nenavadno okolje fototeke, z belimi rokavicami, ki jih morajo nositi dijaki, in škatlami, ki skrivajo večino podob, kar bi lahko namenoma ustvarilo avro nespektakularnosti). Namen obeh poskusov je izobraževanje gledalca o njegovem načinu gledanja. Vendar pa oba postavljata gledalca na »drugo stran« razstavljenega. Kaj pa, če pride do tega, da se tisti, ki so na strani gledalcev, identificirajo ali so identificirani s tistimi, ki so razstavljeni? V razpravi o delavnici *Moteče podobe* s pedagogi v frankfurtskem muzeju je temnopolta kolegica poročala o travmatični izkušnji, ki jo je doživela njena hči, ko se je med šolsko ekskurzijo v tem muzeju soočila z rasističnimi podobami na razstavi.

Susan Sontag v eseju »Pogled na bolečino drugega« iz leta 2003 (v kritičnem ponovnem branju svojega predhodnega eseja »O fotografiji«) postavi vprašanje: »Kdo je ta 'mi', na katerega se obračajo šokantne podobe«, in na to vprašanje odgovori: »Kadar gre za opazovanje bolečine drugih ljudi, ne sme biti noben 'mi' samoumeven.«[[212]](#footnote-212) Sontag poudari, da so v zgodovini javnega razstavljanja fotografij, ki prikazujejo bolečino in mučenje (v njenem primeru vojne fotografije), žrtve na slikah tiste, ki niso konstruirane kot sorodne ali neposredno povezane z nami – in ta »mi« si običajno predstavljamo kot belce, srednji razred, hegemone in Evropejce. S »svojimi« mrtvimi ravnamo drugače, ne prikazujemo bolečine na obrazih ljudi, če obstaja možnost, da bi njihovi svojci lahko prišli v stik z javno razstavljenimi podobami. Ravno »Drugi« so prikazani kot žrtve grozodejstev, vojn in katastrof. Pogosto poznamo ime fotografa, ne pa tudi tistih, ki so bili posneti. »Drugi« so konstruirani kot tisti, ki jih gledamo, a nam sami ne vračajo pogleda. Po mnenju Susan Sontag se mora etika prikazovanja vedno osredotočiti na vprašanje, koga si zamišljamo kot gledalce. Pri tem je treba upoštevati, da obstajajo različne oblike bližine določenih predmetov in podob.

Kaj to potemtakem pomeni za proces učenja in izobraževanja ali posredovanja? Iz dela Clauda Lanzmanna se lahko naučimo, da lahko izogibanje in neprikazovanje včasih ustvarita prostor za razmislek. Po besedah Didi-Hubermana je kontekst (pogosto prikazan v napisu) fotografskih podob, okoliščine njihovega nastanka – ali če to prevedemo v muzejski kontekst – zgodba o tem, kako je določen predmet/podoba prišel v muzej, ključnega pomena, saj oblikuje in spreminja način, kako se bomo lotili določenega predmeta ali podobe. Delavnica *Moteče podobe* poskuša upoštevati kontekst ravno na ta način. Razstava *Maske* je primer poskusa določitve prostora za samorefleksijo onkraj predmetov, pri čemer z njimi ostaja v nelagodni komunikaciji. Vendar oba poskusa ustvarjata lastna protislovja in nova razmerja moči, ki so vključena v kompleks prikazovanja, razstavljanja in opazovanja.

Čeprav se zdi očitno, da so sporni predmeti dobri »učitelji«, ko gre za ustvarjanje konfliktnih in debatnih učnih situacij, vprašanje ni le zakaj, ampak tudi za koga ustvarjamo te situacije. Če se zgledujemo po Susan Sontag, lahko zaključimo: Vedno ravnajte tako, kot da bi bili med nami tisti, ki so povezani z zgodovino spornih predmetov/podob.

**Kjer ~~podoba~~ resnica laže**

Marko Jenko

Med razpravo ekipe kreativne koprodukcije o izobraževalnem pristopu k sporni dediščini s Karin Schneider in Noro Landkammer v Ljubljani se je izpostavilo škandalozno in danes še vedno zloglasno razstavo *Mémoire des camps* (Spomin na taborišča), ki je bila na ogled v pariškem Hôtel de Sully leta 2001.[[213]](#footnote-213)[[214]](#footnote-214)\* Na razstavi, ki jo je kuriral umetnostni zgodovinar za fotografijo Clément Chéroux, spremljal pa jo je katalog z besedilom umetnostnega zgodovinarja Georgesa Didija-Hubermana, so bile razstavljene štiri fotografije iz Auschwitza, ki jih je posnel *sonderkommando*, o katerem vemo zgolj to, da se je imenoval Alex ali Alex, grški jud. Teh fotografij ne želim opisati, še manj priložiti k pričujočemu prispevku. Zdi se popolnoma nepotrebno, celo nesmiselno. Ne potrebujemo ponazoritve ali ponovnega navajanja tega, kar bi bilo za nekatere pravzaprav dodaten dokaz grozot ali morda le še več laži. Toda te fotografije so bile znane že pred to »sramotno« razstavo, vključno z žalostno zgodbo, ki se skriva za njimi. O njih so pogosto poročali, jih razmnoževali, bile so na voljo na spletu in tudi že razstavljene. V spletne iskalnike je treba vnesti le poizvedbo »sonderkommando photos« (fotografije sonderkommando). Vse je na voljo. Nič ni skrito ali nedostopno radovednemu ali naravnost vsiljivemu in brezsramnemu očesu. Popolna in absolutna transparentnost. Domnevno lahko torej vidimo vse.

V čem je bil potemtakem problem te razstave? Povedano drugače: Kje točno naj bi bil in še zmeraj je problem? Če še enkrat ponovim, fotografije so bile že splošno znane. Povsem očitno je, da namen te dokumentarne razstave ni bil povzročiti pretres ali uporabiti taktiko šokiranja. Prav tako bi bilo nepošteno, če bi Chérouxa in Hubermana označili za neiskrena ali zgolj željna pozornosti. Zdi se, da je bil edini sporen ali konflikten vidik te razstave, upoštevajoč verbalne napade na oba avtorja, torej njene posledice, »zgolj« prevpraševanje statusa podobe v modernem in/ali sodobnem času, zlasti po drugi svetovni vojni. Najbolj problematično je bilo Didijevo-Hubermanovo besedilo, ki je jasno upravičevalo razstavo že z naslovom njegove poznejše knjige *Images malgré tout* (Podobe vsemu navkljub).[[215]](#footnote-215) Gre za vračanje k moči podobe? Morda za tolažbo, ki jo nudi podoba? Če si drznemo ubesediti: Ali je to še en dokaz šoe? Na zadnje vprašanje je treba odgovoriti naravnost: Ne, ni. Ni težko razumeti, kako nevarno lahko postane vprašanje dokazov, zlasti ko gre za zanikovalce holokavsta. Nikakor ne smemo začeti igrati na njihovem igrišču. Javni prostor je namreč tako spremenjen, da njihovo zanikanje ni niti takoj diskvalificirano že ob samem izrekanju, saj dejansko prevzame obliko in zavetje svobode govora. V tem prispevku se zato ne bomo poglabljali v to skrajno problematično zadevo. Če torej nadaljujem, vprašanje glede podobe zveni precej splošno, nevtralno, a vendar je v tem primeru treba le prebrati včasih krute, a ponekod tudi dokaj upravičene kritike razstave in zlasti besedila Didija-Hubermana, da bi videli, kako konfliktno je lahko vprašanje podobe, in to ne zgolj zaradi izjemno kočljive teme.

Omeniti velja tri najostrejše kritike: Clauda Lanzmanna, Gérarda Wajcmana in Elisabeth Pagnoux. Wajcmanova »De la croyance photographique« (O fotografskem verovanju) in Pagnouxova »Reporter photographe à Auschwitz« (Fotoreporter v Auschwitzu) sta bili objavljeni v reviji *Les temps modernes*.[[216]](#footnote-216) Naslovi kritik so povsem neposredni: gre za vprašanje verovanja in dejstvenosti hkrati. Fetišizacija podobe, morda kar dejstvenosti? Besedili Gérarda Wajcmana in Elisabeth Pagnoux sta ponovno natisnjeni v zgoraj omenjeni knjigi Didija-Hubermana, sledi pa jima njegov odgovor, ki je obenem tudi odgovor »Lanzmannovim privržencem« in seveda samemu Lanzmannu. Ker je pričujoči esej kratek, bi bilo nesmiselno pričakovati, da bodo v njem obširno predstavljeni in analizirani prav vsi kritični argumenti. Izpostavimo lahko le bistvo zadeve, ki je v Lanzmannovi drži, ki jo lahko povzamemo kot: »Ni podobe šoe.« Didi-Huberman je odgovoril, da so podobe kljub vsemu dejansko tu. Lanzmannovi izjavi navkljub.

Morda osupljive ostrine Lanzmannove drže ne bi smeli razumeti v predteoretičnem, empiričnem smislu ali kot nasprotovanje dejstvom, da torej ni prav nobenih (dokumentarnih) podob tega, kar se je dogajalo v taboriščih. To bi bilo popolno zanikanje. Seveda, podob iz plinskih celic ni. Vsekakor pa te izjave obenem ne smemo razumeti v smislu povzdigovanja šoe v nekakšen absolutni, celo vzvišeni, nedotakljivi zločin, o katerem si ne bi smeli drzniti govoriti, temveč zgolj molčati. To bi zagotovo pomenilo prepoved ustrezne kontekstualne, torej politične in zgodovinske analize šoe. Lanzmannovo stališče je ravno nasprotno, in če bi trdili drugače, bi bilo to popolnoma nepravično in neupravičeno. Izkazovalo bi nepoznavanje njegovih namenov, prizadevanj in rezultatov. Gotovo bi lahko postavili trditev, da je bil sam Lanzmann povzdignjen v nekakšen živ ali neoporečen kriterij tega, kako bi morali ali pa ne smeli razmišljati o šoi. Vendar to ni bistveno. Njegovi pogledi, ki jih je tolikokrat poudaril, in »vidnost«, ki jo je dal šoi, so edini pravi smisel, ne pa njegova velika osebnost, katere ugled sta razstava in besedilo v katalogu morda res skušala zamajati. Dejstvo, da podoba šoe ne obstaja, preprosto pomeni, da ni ničesar onkraj šoe, da ni nobene velike skrivnosti o šoi, če se izrazim zelo preprosto. Šoa ni misterij. Obstaja samo pereč zatrjen nič. Za platnom ali tančico podobe ni ničesar. Ni ustrezne podobe. Ali se prav zato včasih ne zdi, da podob ni nikoli dovolj? Prav to dejstvo je povezano z močjo in hkrati šibkostjo podob, z njihovim značajem, da nekaj obenem kažejo in prikrivajo. Povedano drugače, skoraj vselej gre za priklic verovanja v neki Onkraj. Moč proliferacije podob je obenem nemoč dokončno reprezentirati ta navidezni Onkraj.

Podobe govorijo resnico, besede pa ne? Lanzmannovo stališče je zopet ravno nasprotno. Pričevanja v njegovem dokumentarnem filmu *Šoa*, ki včasih služijo kot sinhronizacija ob golih »nedokumentarnih« podobah, imajo moč resnice prav na tistih mestih, kjer se zgodbe nekdanjih taboriščnikov in drugih začnejo krhati, postanejo zmedene, čustvene, nepovezane, celo »neverodostojne«. V celoti gledano, »preveč subjektivne«. Povedano drugače, stopnja resnice tu ni več predteoretična stopnja resnice kot golega dejstva. Seveda bo za marsikoga, predvsem za tiste, ki vedno potrebujejo še več dejstev ali dokazov, ta »preveč subjektivno« sporen. In prav na tem mestu postane Wajcmanov argument odločilen, saj se usmeri naravnost v tisto, kar je resnično zelo sodobno konfliktno ali sporno mesto. Če povzamemo in poenostavimo njegov argument: ljudje niso zanesljivi, blebetajo, lažejo, pozabljajo itd., so preprosto »preveč subjektivni«. Ni jim mogoče zaupati. Čemu pa je mogoče zaupati? Podobi. Nemi podobi. Pokaže vse in ne zavaja s praznim besedičenjem. Zdaj lahko razberemo srž misli Elisabeth Pagnoux: kakor da je bil *sonderkommando* Alex dejansko fotoreporter. Ali kot je zapisal Wajcman v enem od svojih številnih odlomkov o sodobnem času in transparentnosti: edina zaupanja vredna oseba je mrtva oseba, torej truplo. Tu ima podoba funkcijo mrtvila – kot bi bila truplo, ki za vselej odpravlja »preveč subjektivno« živečega telesa. Torej potrebujemo le še forenziko in mrtva podoba bo povedala več kot tisoč besed, ki bodo znanstveno dokazano resnične, ker so »upodobljene«.

Toda moč in šibkost podobe v njenem bistvu ni le v tem, da nam nekaj razkrije ali nam nekaj da videti, temveč tudi v tem, da poglobi ali sploh vzpostavi enigmo in tako spodbuja verovanje v neki Onkraj podobe. Celo podobe šoe – jasne slike tega, kar se je dogajalo v plinskih celicah? To je eden od razlogov, zakaj je Lanzmann preziral Spielbergov *Schindlerjev seznam*, ne glede na to, kako jasno prikazuje industrijski, kapitalistični del šoe. In to je tudi eden od razlogov, zakaj vsaka podoba nekako nikoli ni dovolj, vedno jo zaznamuje neko pomanjkanje ali notranja meja, s katero kaže na neki nedoločeni več, kot da bi se notranja meja ali limitiranost podobe spremenila v zunanjo mejo nekakšnega nedostopnega misterija. Zato podob nikoli ne bo dovolj. Ko govorimo o tej potrebi po podobah, ki ni zgolj navaden voajerizem, se lahko spomnimo senzacije na naslovnicah, ki jo je pred nekaj leti v Sloveniji povzročil žalosten škandal sodomije s psi. Na srečo ni bilo nobenih posnetkov, a komentarji, ki jih je bilo mogoče prebrati predvsem s strani privržencev politične desnice, so posredno ali celo povsem jasno zahtevali najbolj grozljive prizore. Domnevno so potrebovali dokaze, a očitno ne zgolj zaradi diskreditiranja političnih nasprotnikov. Spomnimo pa se lahko tudi zahodnega, v svojem humanitarizmu povsem političnega poziva k najbolj grozljivim prizorom krvoločnih in etnično preganjanih Balkancev med vojnami v devetdesetih letih na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Je treba videti, da bi verjeli? Ne, ni treba. Očitno je, da vse to lahko odpre tudi vprašanje ateizma, a takšnega, ki ne bi zavračal verovanj v neki Onkraj ali ostajal zunaj njih. *Dokazovanje* ateizma nas spravlja v zadrego in vodi v past. Vendar je to povsem drug problem.

Vprašanje podobe je torej navsezadnje vprašanje reprezentacije ali reprezentabilnosti, v bistvu reprezentacije smrti. Zopet smrt. Eno najstarejših vprašanj. Ugledati smrt, da bi jo lahko končno reprezentirali, predpostavlja, da bi končno lahko videli vse, brez preostanka. To je torej predpostavka, temeljno verovanje. V tem se skriva povsem konservativna težnja današnjega vsevidnega absolutnega očesa Googlovih zemljevidov: videti vse, z vsemi posledicami, ki jih to prinaša za vprašanje javnega in zasebnega, da ne rečemo intimnega. Spomnimo se, na primer, na prav tako zelo problematično predpostavko v delu slovenskega fotografa Gorana Bertoka, in sicer pri njegovih fotografijah upepelitve, pri katerih ne gre zgolj za morbidno fascinacijo. Niti treba, da bi jih pravilno videli ali pregledali v vsej njihovi reakcionarni srhljivosti, da bi začutili njihovo predpostavko in nato preprosto ugotovili, da ni ničesar videti – videti je samo nič, neko neprisotnost v prisotnosti tega, kar je na podobah. Ne gre za to, da nič ni reprezentabilen, temveč da je pozitiviziran, pred nami. To je nič, ki pa ni odsotnost nečesa konkretnega. Posledično ni nepredstavljivega absolutnega onkraj šoe, prav tako kot šoa ni tragedija, temveč nekaj še hujšega in nižjega, saj tragedija še vedno predstavlja vnaprej določen ali urejen univerzum (usode, žrtvovanja itd.). Ni nobene obsežnejše zgodbe in ničesar globokega, kar bi bilo treba razumeti. To je čista groza. Zato je tudi celotna tema »razumevanja« zelo problematična, da ne omenjam še bolj problematičnega, celo zavržnega umetniškega pristopa *Einfühlung*, ki ne pomeni preproste empatije, ampak bolj poskus čutenja tega, kar so čutili oni, rekonstruiranje ali igranje neke grozljive izkušnje, pa naj gre za današnje begunce ali na splošno druge. Tudi Jacques Rancière do neke mere zgreši bistvo, ko v *Emancipiranem gledalcu* kritizira Didijeve-Hubermanove kritike in poudarja, da je šoa vendarle sestavljena iz podob.[[217]](#footnote-217) Kot da ne bi bilo nobene razlike. Lanzmann se pravzaprav izrecno izogiba uporabi podob, uporabljenih na razstavi *Mémoire des camps*. Toda lahko bi rekli, da zdravilo za to problematiko podobe najdemo v tem, kar bi vsekakor lahko bila tudi umetniška izjava ali intervencija. Navajam citat Slavoja Žižka, ki se nanaša na Lanzmanna v knjigi *Less Than Nothing* (Manj kot nič). Te vrstice gredo skoraj z roko v roki z Žižkovo osupljivo analizo prehoda Kieslowskega od dokumentarcev k igranim filmom:[[218]](#footnote-218)

Slavni zadnji stavek Wittgensteinovega Traktata – ‚Kjer ni mogoče govoriti, je treba molčati‘ – vsebuje očiten paradoks: vsebuje odvečno prepoved, saj prepoveduje nekaj, kar je že samo po sebi nemogoče. Ta paradoks zvesto povzema prevladujoč odnos do estetske reprezentacije holokavsta: tega se ne sme storiti, ker ni mogoče. [...] V nasprotju s trditvijo, da sta literatura in holokavst nekompatibilna, [Jorge] Semprún trdi, da je holokavst mogoče reprezentirati le z umetnostjo: napačna ni estetizacija holokavsta, temveč njegova redukcija na predmet dokumentarnega poročila. Vsak poskus dokumentarnega ‚reproduciranja dejstev‘ nevtralizira travmatični učinek opisanih dogodkov. [...] Claude Lanzmann je imel prav, ko je dejal, da če bi slučajno naletel na dokumentarni posnetek, ki bi prikazoval dejanski umor taboriščnikov v Auschwitzu, bi ga takoj uničil. Takšen dokumentarec bi bil obscen, celo nespoštljiv do žrtev. Na ta način užitek v estetski fikciji ni preprosta oblika eskapizma, temveč način spoprijemanja s travmatičnim spominom – je mehanizem preživetja.[[219]](#footnote-219)

Morda je prav to način, kako misliti ta konflikt, spornost ali težave, celo resnico, ne le v umetnosti in ne zgolj s pomočjo dejstev, temveč s pomočjo fikcij, slepih peg ali »preveč subjektivnega«.

**O čem govorimo, ko govorimo o sporni dediščini**

Blaž Bajič

Kot pove že naslov projekta Posredovanje sporne kulturne dediščine z umetnostjo (Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts; TRACES) je ena osrednjih »zadev«, s katero smo se na neki specifičen način ukvarjali v raziskavi, kulturna dediščina – pa ne kakršnakoli, temveč sporna.[[220]](#footnote-220)\* Tako se je že na začetku pojavilo več vprašanj, ki so zadevala sam predmet raziskave (če sploh lahko to, kar smo počeli, opišemo kot raziskovanje).

**Iznajdba kulturne dediščine**

Jasno je, piše Rajko Muršič,[[221]](#footnote-221) da izraz kulturna dediščina ni znanstveni koncept, temveč razredno zaznamovana kategorija, ki je zrasla v glavah politikov. Vanjo sicer uvrščamo tiste izdelke in dejanja človeških rok in duha, ki so po presoji za to poklicanih ključni za ohranjanje kolektivnega spomina, pomembnega za določeno skupnost in/ali za celotno človeštvo. Iznajdba kulturne dediščine je posledica negotovosti, ki so jo v naša življenja vnesli procesi modernizacije in nenehno revolucioniranje produkcijskih razmerij ter nepredstavljivo uničenje druge svetovne vojne (prim. Haaška konvencija). Pred izumom kulturne dediščine so seveda poznali vrsto drugih izrazov, s katerimi so označevali ključne nosilce spomina, na primer spomenike »nesmrtnim« veljakom in izjemne, »svete« predmete, ki so jih izbrali predstavniki posameznih skupnosti. Sicer je bilo ohranjanje ostankov preteklosti pred humanizmom redka praksa. Pa vendar, njen pomen – in v tem je sorodnost tudi s kategorijo kulturne dediščine, ki je po svojem pojmu povezana z obdelovanjem, vzgajanjem, verovanjem, čaščenjem in prebivanjem – je bil v oblikovanju »ustreznega« kolektivnega spomina in (samo)legitimaciji oblasti.

Ne glede na raznolikost vsega tistega, kar opredeljujemo kot kulturno dediščino – od nepreštevnega mnoštva raznovrstnih premičnih reči do arheoloških najdišč, stavb, parkov in vrtov, spominskih krajev, naselij oziroma njihovih delov ter kulturne krajine kot celote in nenazadnje praks, izrazov, znanj, veščin s pripadajočim jim družbenimi in naravnimi konteksti, in ne glede na specifičen formalnopravni status in režim varovanja – recimo, kot kulturni spomenik lokalnega ali državnega pomena, nacionalno bogastvo itn., moramo te »reči« izvzeti iz vsakdanjega življenja in jim podeliti status izjeme. Podobno kot predmeti, ki so bili postavljeni v sfero svetega, naj bi tudi kulturna dediščina presegala individualno tosvetno izkušnjo, zato se tudi sama znajde v večkratno negotovem ali, bolje, dvoumnem položaju. Stoji v prostoru med preteklostjo in sedanjostjo, našimi predniki in nami, kapitalističnimi produkcijskimi odnosi in nacionalno državno skupnostjo, sfero predstav in resničnim življenjem. Zaradi njenega nenavadnega položaja pridobi za tiste, ki v dediščino verjamejo, značilnosti svetega in suverenega. Razglasitev kulturne dediščine je, skratka, politično dejanje, ki ne služi le ohranjanju izbranih ostankov preteklosti, ampak postavlja temelj njene objektivacije in retroaktivne naturalizacije, po kateri lahko kulturna dediščina deluje kot povezava s transcendentnim in kot vodilo v negotovem sodobnem svetu. Povedano drugače, posreduje med dvema režimoma moči, ki organizirata sodobno oblast nad življenjem družbenega telesa – kapitalom in državo (ali državi podobno tvorbo, kot velja nenazadnje tudi v primeru TRACES, za katerim stoji Evropska komisija in katerega naloga je bila natanko v tem, da »posreduje«).[[222]](#footnote-222)

Potemtakem lahko utemeljeno predvidevamo, da je oblasti v interesu, da kulturna dediščina tako tudi deluje. Da, preprosto povedano, v občestvih, v katerih se izvaja gospostvo, vzpostavlja enotnost, lajša sobivanje med različnimi družbenimi skupinami, oblikuje skupne vizije ne le preteklosti, temveč tudi – in morda še bolj – sedanjosti ter prihodnosti itn. To svojo vlogo v popolnosti opravlja le, če se pripadniki in pripadnice občestva enoglasno in enoumno strinjajo glede dediščine (oziroma posameznih predmetov) in njenih »lekcij«, če je, na kratko rečeno, nesporno nesporna. Toda glede na konstitutivno ne-celost družbenega telesa, njegovo antagonistično naravo, lahko enako utemeljeno predvidevamo, da posameznih enot kulturne dediščine vsi ne sprejemajo kot vodila, vsaj ne kot vodila »v pravo smer«, da o »subkulturni« razklanosti niti ne govorimo – tudi če bi se v neki skupnosti vsi strinjali, da je neka reč iz preteklosti pomembna in tako ali drugače »dobra«, tudi če bi vsi »govorili isti jezik«, bi ta še zmeraj lahko bila predmet različnih, nemara konkurenčnih interpretacij in utemeljitev, a tudi takšna sporno nesporna dediščina ostaja ideal. Kaj lahko se zgodi, da določeni predmeti kulturne dediščine vnašajo v skupnost spor, da jih različni posamezniki in skupine razumejo na v temelju drugačne, celo nasprotujoče si načine, jim oporekajo in jih zavračajo (četudi bi zlahka nasprotovali tudi kategoriji kulturne dediščine kot take).

**Spornost kot pojem**

Toda kaj pravzaprav dela posamezno enoto kulturne dediščine sporno? O čem sploh govorimo, ko govorimo o spornosti? Kako, nenazadnje, »zagrabiti« spornost sporne kulturne dediščine? Vse to se velja vprašati iz več razlogov. Prvič, ne le, ker je šlo za enega osrednjih terminov projekta TRACES, temveč tudi zato, ker svojemu središčnemu mestu navkljub ni bil jasno opredeljen oziroma opisan. Izhodiščno opažanje projekta je bilo, da je evropska kulturna dediščina inherentno kompleksna in večplastna, da jo spremljajo mimobežni, celo nasprotujoči si spomini in izkušnje. Regina Römhild in Sharon Macdonald sta zato poudarili, da se moramo vselej vprašati, za koga in na kakšne načine je sporna kulturna dediščina sporna, kako se nam prikazuje in kakšni so njeni družbeni učinki.[[223]](#footnote-223) Neka enota kulturne dediščine je za nekoga popolnoma neproblematična, za drugega pa še kako težavna. Nesporazumi potekajo v zvezi z izvorom, lastništvom in interpretacijami dediščine, pogosto so povezani s travmatično preteklostjo. Zastavek projekta je bil, skratka, v tem, da lahko sporna kulturna dediščina, čeprav je njeno javno predstavljanje težavno, prispeva k procesu refleksivne evropeizacije, torej umišljanju Evrope, ki bo zaznamovano s samozavedanjem, nenehnim kritičnim premišljevanjem in dialogom med zagovorniki različnih stališč. K odpravljanju zagonetnosti predstavljanja sporne kulturne dediščine in s tem (re)konstrukciji sporne kulturne dediščine v vključujočo in tako nesporno (ali pa vsaj manj sporno) naj bi svoje dodali umetniki.

Drugič, kot je opažala Alenka Pirman, se ob nejasni opredelitvi oziroma opisu, torej pojmovanju, ki ostaja bolj intuitivno kot konceptualno, težave s spornostjo poglobijo, ko se spomnimo na celo kopico »konkurenčnih« izrazov.[[224]](#footnote-224) V literaturi zasledimo, na primer, govor o dediščini-v-izpodbijanju, disonantni, pa negativni in zavržni kulturni dediščini. Tudi že omenjena Sharon Macdonald je svojčas govorila o neželeni, nekoliko pozneje o težavni kulturni dediščini, in jo nedavno postavila pod vprašaj, danes pa, kot smo videli, v ospredje postavlja sporno kulturno dediščino.[[225]](#footnote-225) Po čem, če sploh po čem, naj bi se torej sporna kulturna dediščina oziroma, bolje rečeno, koncept sporne dediščine ločeval od ostalih? Razloge za brstenje izrazov, ki se pomensko prekrivajo, le mestoma dopolnjujejo ali nasprotujejo, lahko iščemo (tudi) v prisili po produkciji potrošnega blaga za akademsko tržišče in kaj hitro se zgodi, da množica sugestivnih, a nejasnih izrazov prispeva k slabšemu razumevanju.[[226]](#footnote-226)

Tretjič, sodelujoči v projektu prihajamo iz različnih institucionalnih okolij in akademskih disciplin, zanemarljive pa niso niti razlike v teoretskih izhodiščih in političnih prepričanjih, formalni in neformalni moči. Delujemo – kot bi dejal še eden izmed sodelujočih v projektu, Arnd Schneider – v neenakem hermenevtičnem polju.[[227]](#footnote-227) Upoštevajoč navedeno, lahko z nekaj malega pretiravanja zapišemo, da je spornost sporna tudi za nas.

Skratka, težave s spornostjo so standardne: v družboslovju in humanistiki ne primanjkuje ohlapno in nepopolno opredeljenih pojmov – ki pa vseeno »delujejo« (in pogosto zelo dobro). Tipičen tovrsten primer, če sledimo Justinu Rosenbergu, je pojem globalizacije. V razpravah se pisci zanašajo na »običajne asociacije«,[[228]](#footnote-228) a brez kolikor toliko definiranega pojma ne morejo oblikovati verodostojnih hipotez o vzrokih, posledicah in odnosih družbenih procesov in pojavov, kaj šele, da bi jih izkustveno preverili v razmerju do drugih sorodnih in konkurenčnih konceptualizacij, četudi se ob tem zdi, da so prav zato »produktivne«.[[229]](#footnote-229) Toda čeprav morda ne pristajamo na tovrstno, skorajda naivnorealistično, reificirajočo in naturalizirajočo epistemologijo in nasprotujemo temu, da koncepti postanejo nekakšni prisilni jopiči, pa prav gotovo ostaja problematičen učinek preohlapnega pojmovanja, in sicer ta, da lahko »vse« stlačimo v okvire globalizacije ali pa v našem primeru sporne kulturne dediščine, zaradi česar oznaka izgubi (vsakršno?) spoznavno vrednost in pomen.

Z refleksivnostjo, tj. svojevrstnim discipliniranjem!, ki jo je projekt obljubil financerjem in evropskemu občestvu, torej velja začeti kar pri sebi, v lokalni interdisciplinarni umetniško-znanstveni »kreativni koprodukciji« in mreži drugih tovrstnih skupin ter problemsko-tematsko usmerjenih »delovnih svežnjev« projekta TRACES, ki so proučevali delovanje lokalnih skupin.

**Sporna spornost**

Podrobnejšo obdelavo prvega in drugega razloga za nujnost premisleka spornosti, kot tudi predlog pozitivne opredelitve koncepta bomo zaradi narave pričujočega besedila morali pustiti za neko drugo priložnost. V luči tretjega navedenega razloga pa se je kot posebej zanimiv izkazal obisk Nore Landkammer in Karin Schneider z Inštituta za umetniško izobraževanje züriške Univerze za umetnost.[[230]](#footnote-230) V projektu TRACES sta delovali v delovnem svežnju, ki je raziskoval prakse poučevanja sporne dediščine in njenega razstavljanja. Namen delovnega svežnja – podobno kot celotnega projekta – je bil identificirati pedagoške pogoje za pogajanja o konfliktih, povezanih z dediščino, in njihovo morebitno razreševanje.

Osrednja vaja delavnice, ki sta jo za ljubljansko kreativno koprodukcijo in pedagoške delavce partnerskih ustanov Moderna galerija ter Muzej in galerije mesta Ljubljana pripravili Landkammer in Schneider, se je dotikala prav spornosti in naših razumevanj tega izraza. Udeležence sta prosili, naj izberejo sporen muzejski predmet oziroma enoto sporne kulturne dediščine, kako naj razumejo spornosti, pa udeležencem nista natančneje pojasnili. Sodelujoči so tako imeli precej proste roke, saj sta tako pomen spornosti kot način njene povezave s predmetom ostala odprta.

Podobno vajo so izvedli v švedski muzealski mreži za sodobne študije in zbiranje Samdok, kjer so muzejske delavce in obiskovalce prosili, naj izberejo težaven muzejski predmet, a težavnosti niso opredelili. Opazili so, da so sodelujoči imeli zelo podobno predstavo o težavnosti; prinesli so predmete, povezane z nenadno smrtjo in nesrečami, nacističnim režimom in 2. svetovno vojno, zaostanki v službi, izkoreninjenostjo in migracijo, z zdravjem, telesom in spolnostjo. V svoji refleksiji Samdokovega projekta je Eva Silvén ugotavljala, da težavnost ni »preprosto nekaj, kar bi obstajalo [samo po sebi]; je nekaj, kar je treba zaznati in kar je kontekstualno pogojeno«.[[231]](#footnote-231)

Skoraj tako raznovrsten kot na Švedskem je bil tudi zbir predmetov v Sloveniji, ki so jih izbrali udeleženci naše delavnice. Na kupu so se znašli s smrtonosnim strelom preluknjana čelada pripadnika JLA, delo sodobne umetnice Jenny Holzer *Lustmord*, velikonočna razglednica z začetka 20. stoletja s podobo golega otroka, posmrtni ostanki in grobovi iz rimskega obdobja, Napoleonov spomenik in v njem shranjeni posmrtni ostanki francoskega vojaka, zobna proteza pred nekaj leti preminulega umetnika, v Moderni galeriji začasno postavljen Titov doprsni kip ter poskus njegovega oskrunjenja, posmrtna maska s kocinami iz brkov pokojnega pisatelja in še kaj. Vidimo lahko, da so predmeti oziroma tematike, ki so jih udeleženci prepoznali kot sporne, precej podobni tistim, ki so jih kot težavne v Samdokovem projektu prepoznali švedski muzejski delavci in obiskovalci.

Slika 24

Razstava *Točke v času 1889–1991*, Moderna galerija (kustos Marko Jenko). Del postavitve

(Hrani: Fototeka Moderne galerije. Foto: Dejan Habicht)

Med diskusijo o spornosti posameznih predmetov se je izoblikovalo več stališč, ki jih lahko razdelimo v dve provizorični skupini, oblikovani glede na izhodiščne komponente pojma spornost. V prvo lahko umestimo tista dojemanja spornosti, ki so recimo osebna (čeprav so tudi kot taka, seveda, še kako družbena) in povezujejo spornost z neko dvomljivo lastnostjo predmeta. Zdi se, da so dojemanja v tej skupini naddoločena s specifično moralo oziroma občutkom za spodobno, pravilno (občutek je treba tu razumeti v bourdieujevskem smislu, torej kot zgodovinsko kategorijo, ki nakazuje temeljno ideološko dispozicijo), predmeti pa so sporni zaradi tega, ker nasprotujejo tej morali, ker se nekemu posamezniku ne »čutijo prav«. Udeleženci so kot sporne razumeli predmete, ki so se jim gnusili, ki so se dotikali trupla, ki najverjetneje ne upoštevajo volje preminulega, ki napeljujejo na brutalno ali nepotrebno smrt, ki niso v skladu z današnjimi prepričanji glede otroške golote, ki ne upoštevajo pietetnih načel o večnem počivališču in spoštovanju mrtvih. V drugo skupino predstav spornosti lahko uvrstimo tiste, ki spornost povezujejo s situacijami, ko različni družbeni akterji na nasprotujoče si načine interpretirajo kulturno dediščino in poudarjajo antagonistično razmerje med njimi. Sem lahko prištejemo tista pojmovanja, ki so spornost prepoznala v zvezi s predmeti, ki jih, umeščene v konkretno družbeno situacijo, spremljajo spori. Najočitnejši primer najdemo v doprsnem kipu predsednika nekdanje SFRJ Tita in poskusu njegove oskrunitve ter v delu *Lustmord* Jenny Holzer, ki se ukvarja s problemom posilstev žensk med vojno v Bosni in Hercegovini. V luči vseh mestoma mimobežnih opisov spornosti posameznih enot kulturne dediščine se zdi, da spornosti nismo v celoti zajeli, kot da bi njeno jedro manjkalo. Če to drži, potem ni neutemeljeno reči, da nismo imeli pojma spornosti – kar nemara res omogoča »produktivna« tuhtanja, kakršna naj bi v TRACES spodbujali in širili.[[232]](#footnote-232)

V diskusiji o predmetih in spornosti smo se sicer precej spontano razdelili v tri skupine, ki so se osredotočile na moralo, etiko ali politiko, a smo se ključnim vprašanjem vzpostavljanja pedagoških okoliščin, v katerih se, kot rečeno, lahko o konfliktih, povezanih z dediščino, pogajamo in jih razrešujemo, le približali. Večkrat smo se namreč ustavili pri vprašanju, ali bi bilo sploh primerno ali ne predstaviti sporne predmete, če in ko jih smatramo za sporne.

Ob tem je nadvse povedno, da zavezanost »klasični« ideji, da muzeji in muzejski delavci (pa tudi drugi poklicani) kulturne dediščine v vseh njenih pomenskih plasteh in družbenih razsežnostih ne (so)konstruirajo, temveč jo vnaprej »pripravljeno« zgolj in samo hranijo, proučujejo ter prenašajo javnosti, ostaja. Povedano drugače, zgoraj omenjeni reifikacija in naturalizacija dediščine sta še zmeraj stvarnost – pa tudi slepa pega – stroke in družbe. Če je bila »poanta« koprodukcije, preprosto povedano, v tem, da predstavo o prenašanju kulturne dediščine nadomesti priznavanje naše soudeležbe pri njenem nastajanju (v različnih epizodah njenega družbenega življenja, kot bi dejal Igor Kopytoff[[233]](#footnote-233)), nastajanju, ki v vseh fazah in od vseh vpletenih terja refleksivnost in samokritičnost ter odgovornost za to, kar pač postaja, potem sklicevanje na nevtralnost ne glede na to, kako »strokovno« in »znanstveno« jo utemeljujemo, preprosto ni zadostno (mimogrede, slovenska različica naslova projekta tako veliko bolje zadane to poanto kot angleška, saj »transmitting« implicira prav reificirajoče in naturalizirajoče pojmovanje[[234]](#footnote-234)).

Koprodukcija stavi na demokratičnost oziroma morda bolje rečeno na dekolonizacijo procesa nastajanja dediščine, pedagoških in muzealskih situacij (in briše meje med različnimi epizodami, jih vedno znova odpira in preizprašuje); kot taka kliče po raznovrstnih, morda vnaprej nezamisljivih oblikah (re)prezentiranja, igranja s surogati in analogoni itn., čeprav in še posebej takrat, ko imamo opravka s sporno dediščino. Koprodukcija, skratka, presega dilemo, ali nekaj pokazati ali pač ne (ko si zastavimo tovrstno vprašanje, smo s koprodukcijo zaključili, še preden smo začeli), ker naj bi tako zaradi predmeta samega bilo prav ali pač ne – s koprodukcijskega stališča je dediščina preprosto preveč razdrobljena in razsrediščena za kaj takega. Povedano še drugače, če dojemamo spornost na način, da je predmetu imanentna, potem nam ne ostane prav veliko manevrskega prostora za predrugačenje kulturne dediščine, če pa, nasprotno, spornost razumemo kot odvisno od (družbenih) razmerij, diskurzov in interpretacij, potem predmetov morda sploh ne potrebujemo in jih lahko brez slabe vesti pozabimo ter se ukvarjamo s pogoji in procesi njenega nastajanja.

Na prvi pogled se sicer zdi, da nas demokratičnost oziroma dekolonizacija vodi v brezupno relativizacijo. Seveda so se s tem, da je spornost kontekstualna, da se spreminja skozi čas in prostor, da je odvisna od perspektive opazovalca itn., strinjali ne le tisti, ki so jo izrecno locirali v družbenih razmerjih, diskurzih, interpretacijah, temveč (paradoksalno) tudi tisti, ki so sicer spornost dojemali kot predmetom lastno in notranjo. Toda kot pravi Malinowskijev zimzelenček, ljudje pogosto razglašajo eno, delajo – tudi z besedami – pa drugo, resničnost pa se nahaja v razmiku med normo in normalo.[[235]](#footnote-235) In muzealci niso izjema. Tu tiči še en razlog, da za etnografske namene proučevanja praks muzealcev (in drugih, od arheologov do konservatorjev), ki kot predstavniki občestva (ali njegovih delov) kulturno dediščino vzpostavljajo in so zato v svojem delovanju nujno (tudi) politični, podrobneje razmislimo, o čem govorimo, ko govorimo o spornosti, kaj mislimo, ko mislimo na spornost, kaj delamo, ko delamo s spornostjo (in nenazadnje s kulturno dediščino kot tako). Pa ne zato, da bi se (bolje) vklopili v njeno ustvarjanje, temveč zato, da bi bolje razumeli delovanje ljudi in institucij, ki jo oblikujejo in predstavljajo, družbene sile, ki za njimi stojijo, ter vplive, ki jih sporna kulturna dediščina lahko ima na družbo. Za to ohlapni opisi pač niso dovolj in vsa opažanja niso epistemološko enakovredna. Relativizacija pa se, vsaj za antropološki pogled, ne zgodi s koprodukcijo; relativizacija je bila vselej že na delu v sami mreži družbenih odnosov, koprodukcija jo je – s tem, ko je različne akterje »vzela zares«[[236]](#footnote-236) – kvečjemu dokončno in nedvoumno razkrila.

**... ko govorimo**

Kako naj, torej, tudi ob omenjenem razkritju mislimo spornost? In kako nespornost? Če naj kulturna dediščina, kot je bilo uvodoma rečeno, vzpostavlja in legitimira enotnost in gospostvo, moramo – vsaj po klasičnem, idealnem scenariju – strmeti k vsaj sporni, če ne kar nesporni nespornosti. Toda ker pripadniki dediščinskega (anti)občestva o pomembnosti nekega primera kulturne dediščine ne le ne soglašajo oziroma se morda dejavno prepirajo in – še več – izhajajo iz v temelju različnih stališč oziroma preprosto ne »govorijo istega jezika«, potem sporna spornost pač prihaja v navzkrižje s »primarno nalogo« uveljavljanja složnosti in oblasti. S to zagato se lahko spoprimemo na dva načina: ali vsilimo sprejemanje (!) ali pa samo spornost spornosti vprežemo tako, da postane »družbeno produktivna«, se pravi da vzpostavimo »jezik«, v katerem lahko primerjamo (poprej) neprimerljiva stališča, da – kot je dejala Marion Hamm – iz antagonizma preidemo v agonizem, da, skratka, sporno spornost nadomestimo z nesporno spornostjo, se pravi s takšno, ob kateri bo moč generirati razprave in refleksije, ne pa tudi razdorov in sporov.[[237]](#footnote-237) Pri tem je seveda popolnoma vseeno, ali cilj dosežemo ali ne, saj je samo razpravljanje in reflektiranje kot tako že cilj, mi pa bomo mimogrede in nevede postali polnokrvni sodobni evropski subjekti (določena ironija ob teh besedah je seveda opazna). Tako se postavlja naivno, a nemara ključno vprašanje: ali tako področje kulturne dediščine ne (p)ostaja (liberalni) nadomestek politike, način njene kulturalizacije?[[238]](#footnote-238) Spornost (in nespornost, če ima ta izraz nazadnje sploh kakršenkoli pomen) kulturne dediščine tako lahko razumemo le kot novodoben dodatek kategoriji, zrasli v glavah politikov, s katerim se, s tem ko demokratiziramo in dekoloniziramo kulturno dediščino, sicer res odpovedujemo cilju »vsebinske« enotnosti, a zagotovimo nemoteno vzpostavljanje »formalne« enovitosti (ter bolj pretanjenega, celo čustveno izsiljujočega gospostva?[[239]](#footnote-239)).

Priloge

**Posmrtne maske kot del posmrtnih eksploatacijskih protokolov. Trije primeri iz medijev**

Jani Pirnat

**»Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava«**

Teden dni po pogrebu Gregorja Žerjava (14. november 1882–27. junij 1929), pravnika in politika, člana liberalcev, tesnega sodelavca Alberta Kramerja in soustanovitelja časnika *Jutro*, je v prilogi časnika *Domovina* izšla fotoreportaža z dogodka.[[240]](#footnote-240) Prvo stran Tedenskih slik krasi fotografija pokojnikove posmrtne maske. Druge fotografije kažejo protokol pogreba, življenjsko delo in pomembneže, ki so Gregorja Žerjava pospremili na zadnjo pot. Množico fotografij pogreba in življenja umrlega s podnapisi spremlja le kratek vznesen tekst.

S fotografij sta razvidni osrednja funkcija in pomembnost odlivanja posmrtnih mask. Pri tem je imel umetnik (v primeru Žerjava in Kramerja medaljer in akademski kipar Anton Sever), vpričo pietete do umrlega spoštovan tudi kot mojster odlivanja posmrtnih mask, posebno protokolarno vlogo. Fotografija posmrtne maske, ovekovečenega obličja preminulega, je imela častno mesto na naslovnici nekrologa.

Slika 25 / celostranska!

*Tedenske slike*, 4. 7. 1929, naslovnica s podobo Žerjavove posmrtne maske

(Vir: dLib, NUK)

**»Svečan pogreb Riharda Jakopiča«**

25. aprila 1943, štiri dni po smrti Riharda Jakopiča (12. 4. 1869–21. 4. 1943), je v časniku Jutro izšlo poročilo nepodpisanega avtorja, verjetno uredništva, o svečanem pogrebu velikega umetnika s podnaslovom Venec cvetlic Visokega komisarja Eksc. Graziolija.[[241]](#footnote-241) Poudarjeno patetičen članek o veličini mojstra in umetniškega genija ter o veliki izgubi za slovenski narod spremlja tudi naštevanje vseh pomembnežev, ki so bili prisotni in so nekaj veljali v svetu slovenske kulture. Pred vsemi je bil izpostavljen vodja italijanskih okupatorskih sil, ki je izrazil veliko žalost ter po svojem predstavniku dodal še venec cvetlic, kajti na pogrebu ni mogel biti navzoč.

Poleg sprevodov, govorov in branja poezije je imela izdelava posmrtne maske Riharda Jakopiča pri pogrebnem protokolu eno osrednjih vlog, saj se članek zaključi z opisom umetniškega ovekovečenja in ustvarjalnim poklonom poslednjemu obličju Riharda Jakopiča: »Z mrtvaškega odra sta posnela pokojnikovo masko akademska kiparja Putrih in Kalin, narisali pa so jo slikarji Jakac, Debenjak, Sedej, arh. Oražen in še drugi.« Fotografija Jakopičeve posmrtne maske je bila tudi edina slikovna oprema članka.

Slika 26 / celostranska

Celotna stran s člankom Svečan pogreb Riharda Jakopiča v časopisu *Jutro*, 25. 4. 1943

(Vir: dLib, NUK)

**»Doktorja Kramerja poslednji obraz«**

Junija 1943, mesec dni po smrti politika dr. Alberta Kramerja (6. 10. 1882–27. 5. 943), je v časopisu *Jutro* v dveh delih izšel članek, ki pomembno prispeva k razumevanju vloge posmrtnih mask.[[242]](#footnote-242)[[243]](#footnote-243)\* Gre za podroben pietetni opis postopka odlivanja in izdelovanja posmrtne maske pokojnika, ki ga je spisal slikar in grafik [Elko (Gabrijel) Justin](https://sl.wikipedia.org/wiki/Elko_Justin), ko je spremljal medaljerja in mojstra za posmrtne maske kiparja [Antona Severja](https://sl.wikipedia.org/wiki/Anton_Sever), oziroma za natančen opis tridnevne izdelave posmrtne maske med 27. in 30. majem 1943, od odvzema podobe pokojnika v žalni vežici do izdelka v Severjevem ateljeju. Postopek in pogovor z medaljerjem spremlja tudi slavospev umrlemu politiku Albertu Kramerju, ki je bil soustanovitelj in direktor časopisa *Jutro* (ust. 1920) ter minister v več starojugoslovanskih vladah. Članek z opisom odlivanja posmrtne maske je namenjen, zdi se, predstavitvi protokola javnosti in pojasni marsikatero vprašanje o vlogi posmrtnih mask in njihovi družbenopolitični rabi v tistem času.

Patetiko slavljenja umrlega in vloge posmrtne maske je Elko Justin nadgradil v drugem delu članka celo s »prešernovskim« sonetom *Maski,* kjer se avtor pojavlja s pesniškim psevdonimom Joʃht Shbogar. Doda tudi osebnoizkušenjski odlomek o Kramerju kot prosvetljenem ljubitelju glasbe ter zgodbo o sumljivem izginotju Beethovnovega rokopisa, ki naj bi bil pred vojno še v Ljubljani, naveže na originalno posmrtno masko Ludwiga van Beethovna kot kvaliteten vzor za Kramerjevo masko:

Po tehnični izdelavi me spominja prav ta Kramerjeva maska na poslednji izraz, posnet po obrazu Beethovnovem. Ampak tu ne mislim one glave, ki jo vsi tako dobro poznamo iz različnih revij in reprodukcij – zakaj to delo je le šablonski odlitek srednje nadarjenega kiparja – ne, moj spomin se oklepa tu one glasbenikove res pristne posmrtne maske, ki je bila resnično odlita po njegovem poslednjem poduhovljenem izrazu; maske malokomu poznane, še manj pa dostopne.

Obenem se obregne tudi ob problematiko prodajnih multiplov posmrtnih mask Ludwiga van Beethovna (eno od njih pri nas hrani Glasbena matica v Ljubljani v spominski sobi Blaža Arniča).

Posmrtni maski Alberta Kramerja in Gregorja Žerjava sta odliti v bron in nameščeni na marmorno ploščo, kar da slutiti, da sta nekoč nekje zavzemali zgledno in reprezentančno mesto. Obe sta končali v depoju Mestnega muzeja Ljubljana (MGML). Maska Gregorja Žerjava (u. 1929) je bila znana in zavedena v bazi podatkov, medtem ko je maska Alberta Kramerja (u. 1943) v 74 letih muzejsko-depojskih vic izgubila identiteto. Zanimivo je, da je imel dr. Kramer ob smrti kolega in soustanovitelja časopisa *Jutro* tudi poslovilni govor na njegovi pogrebni slovesnosti in je fotografiran tudi kot del protokola v fotoreportaži Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava skupaj z njegovo posmrtno masko.[[244]](#footnote-244)

Razlogov, zakaj identiteta posmrtne maske ni bila znana, je lahko seveda več: selitve muzealij, menjava generacij in kadra, pomanjkljiva dokumentacija ali morda tiha cenzura zaradi Kramerjeve vloge med 2. svetovno vojno, ko je deloval kot vodja domačih političnih nasprotnikov Osvobodilni fronti. Kakorkoli že, na razstavi *Odlivanje smrti* v Galeriji Vžigalica je sliko maske med neidentificiranimi portreti prepoznala zgodovinarka Mojca Šorn na vodstvu, ki je bilo pripravljeno za sodelavce [Inštituta za novejšo zgodovino (INZ)](http://www.inz.si/). Konkretno dokumentarno podlago pa je identifikacija maske nedvomno pridobila z odkritjem članka v *Jutru*.

Zanimivo je, da je – takrat še neidentificirano – bronasto posmrtno masko dr. Alberta Kramerja fotograf Matevž Paternoster povsem naključno izbral za model, ki je služil študiji dokumentarnega fotografiranja posmrtnih mask.[[245]](#footnote-245) Pristop sodobnega fotografa, ki ni poznal časopisnega članka, se povsem ujema s fotografijo profila posmrtne maske in njeno osvetlitvijo v časopisu *Jutro*. Študija fotografiranja posmrtnih mask z izborom anonimnega upodobljenca, ki v procesu raziskave postane prepoznan, zanimivo zaokrožuje celotno zgodbo o konkretni posmrtni maski, s katero lahko pojasnimo mnoge vidike raziskave omenjenega fenomena in razstavno-raziskovalnega projekta Odlivanje smrti.

Postavlja se tudi vprašanje o razpolovni dobi slave, dela in družbenega pomena določene osebnosti, če je tok zgodovinopisja ne potiska v ospredje, medtem pa posmrtna maska te osebe obleži nekje na depojskih policah, brez identifikacije. Postavlja se vprašanje o moči posmrtne maske kot predmeta, ki vzpodbudi raziskovalce, da se aktivno lotijo raziskovanja osebnosti, ki jo upodablja. Je morda brezčasna posebnost posmrtne maske kot avratičnega predmeta dovolj, da sproži interes posameznikov, da iz vic pozabe ponovno reciklirajo lik in delo ob smrti odlitega obraza? V našem primeru sta se povezali vlogi javnega glasila, ki govori o predmetu kot delu protokola predstavitve pomembnosti osebe ob smrti, in v prihodnosti najdenega predmeta, ki zastopa osebo, in omogočili upodobljenčevo simbolno obuditev od mrtvih.

Slika 27 / celostranska

Celotna stran s prvim delom Justinovega članka Doktorja Kramerja poslednji obraz v časopisu *Jutro*, 21. 6. 1943

(Vir: dLib, NUK)

Slika 28 / celostranska

Celotna stran z drugim delom Justinovega članka Doktorja Kramerja poslednji obraz v časopisu *Jutro*, 28. 6. 1943

(Vir: dLib, NUK)

**Profesionalno dokumentarno fotografiranje posmrtnih mask v kontroliranem ateljejskem okolju. Pogovor z dokumentarnim fotografom Matevžem Paternostrom**

Jani Pirnat

Društvo za domače raziskave (DDR) je pri fotografu Matevžu Paternostru naročilo fotografije izbranih posmrtnih mask. Naročnikovi parametri so bili: materialnost, prepoznavnost odlite osebe in kvaliteta, uporabna za dokumentacijo in potencialne objave ter razstave.[[246]](#footnote-246)\* Med delom se je izkazalo, da so tudi ta določila zelo ohlapna in da se mora fotograf, čeprav je načeloma šlo za obrtniško dokumentarno nalogo, osebno in avtorsko od primera do primera odločiti za vrsto pristopov k fotografiranju posmrtnih mask in narediti študijo, ki bi v končni fazi zadovoljila naročnika in potrebe evropskega projekta TRACES. Dodatno zadrego je prispevala naročnikova zahteva, naj se fotograf loti naloge pod pogoji, ki bi jih imel, če bi bil naročnik kdo drug z istim namenom. Fotograf naj bi torej simuliral, da dela za drugega naročnika, da bi bolj »pristno« opravil svoje dokumentarno fotografiranje, saj je bila refleksija tega procesa pomembna za raziskavo. Po dokumentarni študiji fotografiranja posmrtnih mask smo s fotografom Matevžem Paternostrom opravili intervju.

Slika 29–31

****Tri verzije osvetlitve z različnimi ozadji v fotografskem ateljeju konservatorskega centra ŠČIT Muzeja in galerij mesta Ljubljane (MGML)

(Hrani: Arhiv MGML. Foto: Matevž Paternoster)

Jani Pirnat (JP): Lahko razložiš, v kakšnem okolju in s kakšno opremo so bile posmrtne maske fotografirane? Tehnični aspekt.

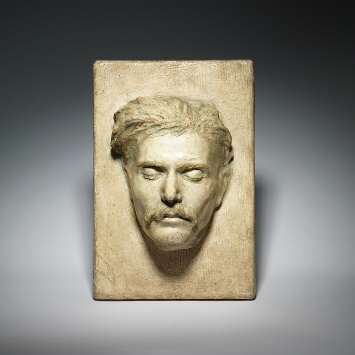
Matevž Paternoster (MP): Prostor, ki obdaja predmete, naj bo nevtralen. Ozadje je sicer odvisno od predmeta, ampak pri maskah je bilo večinoma belo, ki je prehajalo v odtenek sive zaradi upada svetlobe. Tako se izločuje komponento barve. Glede na svetlobno odbojnost predmeta se uporablja tudi črno ozadje ali minimalno odbojno belo ozadje. Ob slednjem prijemu predmet pride bolj do izraza, izstopa in s tem se pogled gledalca osredotoči na gradivo.

Uporabljeno je bilo le eno svetlobno telo – luč (flash proizvajalca Profoto) in se kot takšno ni spreminjalo. Regulirana je bila jakost v odnosu s pričakovano globinsko ostrino in spreminjani so bili oblikovalci luči. Gre za način usmerjanja svetlobe od zgoraj, podobno kot je v naravi zaradi vpadnega kota svetlobe od sonca, kajti to je najobičajnejša osvetljenost obrazov ljudi. S profesionalno lučno opremo predvsem dosegamo spremembe v kotih vpadnih žarkov, svetlobnih odbojih in učinkih ter ostrini kontur.

Maske so bile zaradi zagotavljanja konstantnih pogojev pritrjene na ozadje. Ko se vizualno sprehodimo čez serijo fotografij iste maske, dobimo neke vrste tipologijo, animacijo, ki ponazori, kako obraz na osnovi modulacije svetlobe menja ekspresivnost in interpretacijo. Vodi se lahko tudi dnevnik o fotografiranju gradiva – torej zapis in fotografija postavitve, kje so luči, kakšno je ozadje, ureditev stanja fotografiranja, da se lahko ponovno interpretira fotografijo, ki je bila že posneta v preteklosti. Torej, čez nekaj časa se lahko vzpostavi karseda identične pogoje dela. Primerjave so na mestu tudi za konservatorske posege in primerjave stanja muzealije skozi čas.

Uporabljen fotografski aparat je Hasselblad (H4D 50MS). Objektiv – rahli teleobjektiv, goriščnica je 210 mm, ekvivalent leica formata 135 mm. Nastavitev fotografiranja za posmrtne maske izhaja iz portretne fotografije, kar posledično pomeni, da je perspektiva rahlo sploščena, kar je za motiv, kot je portret, primernejše.

Slika 32–34

****Svetlobna študija posmrtne maske gospodarstvenika Karola Kotnika (1875–1911). Maska je izdelana iz patiniranega mavca, hrani jo MGML.

(Hrani: Arhiv MGML. Foto: Matevž Paternoster)

JP: Posmrtne maske se razlikujejo po materialu. Imamo masko gospodarstvenika Kotnika v mavcu, ki je vdelana v okvir iz mavčne podlage, in posmrtno masko glasbenika Slavka Osterca brez podlage, prav tako v mavcu. Drug primer pa je bronasta maska politika Alberta Kramerja na marmorni podlagi. Eno je fotografirati npr. politika, kulturnika, znanstvenika, ki ga posmrtna maska želi osebnostno prezentirati s karakternimi potezami in fizičnimi posebnostmi, drugo pa, ko gre za muzejski artefakt, ki je v rabi kot dokument zgodovine. Je potrebna tudi pri fotografiranju karakterja neka nevtralnost, kajti umrle osebe dejansko nismo osebno poznali? Če se nekdo tehnično-dokumentarno loteva fotografiranja posthumnega portreta, ali je na njem, da se odloči, kakšna je ta oseba bila? Ali obstaja pri tej vrsti fotografije »politična korektnost«?

MP: Z vidika, da muzealija čez določen čas morda ne bo več obstajala ali ne bo dostopna, lahko za njo ostane le fotografski zapis, zato je trud, da ta posreduje čim bolj verodostojne podatke, na mestu. Čim manj naj izkrivlja prezentno realnost gradiva. Kot vemo, je fotografija kot medij ves čas podvržena manipulativnim postopkom in zato zelo spremenljiva. Velja poudariti, da mora biti odnos do dokumentarne fotografije karseda nevtralen in da se ne izpostavlja avtorja fotografije. S svoje perspektive: sebe skušam dostikrat karseda izločiti ali prilagoditi namenu čiste dokumentarnosti za muzejske potrebe. Tu ni prostora za ego.

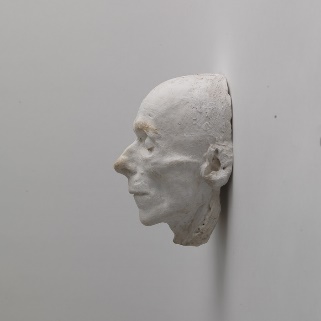
Moja praksa pa je, da se pogledi združujejo. Kot muzejskega fotografa me kustos pozove k delu in eno prvih zastavljenih vprašanj je: »Kaj je osnovno vodilo tematike – konteksta?« Na podlagi tega pride do določitve pogleda – vizualne kode. Vsak posameznik vidi vsebino drugače, zato se išče dialog in posledično kompromis. Tako lahko isti predmet dobi dve ali več različnih interpretacij, ki so, kot rečeno, odvisne od konteksta. V konkretnem primeru torej odločitev, kaj je pomembnejše, objekt ali subjekt – karakter, tvori proces in tudi obratno proces tvori odločitve. Kar pomeni, da generičnega vzorčnega postopka fotografskega dokumentiranja ni treba izumljati, je pa morda lahko določen ponavljajoči se postopek glede na isti tip predmeta. Vsaka posmrtna maske pa je kljub dokumentarnemu pristopu primer zase. V iskanju oz. približevanju neki topologiji fotografiranja se skuša določiti skupen kompromis.

JP: Kaj pa poizkusi z lučjo in kotom?

MP: Eksperiment uporabe luči je nastal z vidika razumevanja, kaj lahko luč kot tvornik valovanja in kasneje modulacije svetlo-temno ustvari. Gre za tehnični prijem demonstracije, kako ena sama luč, ki se ji spreminjata smer in kot žarkov s pomočjo oblikovalca svetlobe, gradivu spreminja karakter. V enem snop žarkov usmerimo karseda vzporedno in kot rezultat dobimo trše nasebne in vržene sence, po drugi strani pa lahko kot svetlobe razpršimo in dobimo bolj difuzne, mehkejše sence, in tu vmes so seveda možne variacije. Pri tem velja seveda opazovati subjekt – gradivo, saj lahko že manjši premik in sprememba same pozicije svetlobnega telesa popolnoma spremenita interpretacijo, kajti obraz postane bolj sploščen, če svetloba pada vzporedno iz smeri pogleda oz. po drugi strani preidemo vsa stiliziranja kontur, ko svetloba pada z nasprotne smeri pogleda s kontra lučjo. Sočasno se je ob poskusnem fotografiranju tudi preizkusila osvetlitev z eno samo lučjo, kar je princip, ki ga poznamo iz narave, kajti imamo eno sonce. Ena luč, en problem. Več luči, več problemov.

Primer z različnim osvetljevanjem je nastal izključno za lažje razumevanje in iskanje odgovorov, kateri način je bolj primeren v dialogu z naročnikom. Ali gre za interpretacijo, kako je ta človek fizično izgledal, ali se išče predmet, odlitek v nekem prostoru. Za potrebe dokumentacije imata oba vidika dokumentarno veljavo.

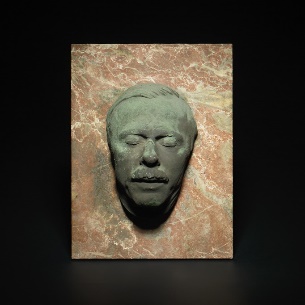
Slika 35–37

**  **Svetlobna študija posmrtne maske skladatelja Slavka Osterca (1895–1941). Maska je izdelana iz mavca, hrani jo MGML.

(Hrani: Arhiv MGML. Foto: Matevž Paternoster)

Material, kot je mavec, je razmeroma fotogeničen, svetlobno obvladljiv in se nasebne sence zelo hitro izrišejo. Modulacija svetlobe deluje v prid gradiva. Na drugi strani je bron temnejši material, ki »absorbira« večino vpadne svetlobe, zato zahteva močnejši izvor svetlobe in posledično s tem ustvarimo »tršo« luč in več kontrastov, če želimo vzpostaviti podobno izkušnjo plastičnosti, kot jo ima mavec kot material sam po sebi. Torej, če imamo pri mavcu »recepturo« fotografiranja nastavljeno, se ta pri bronu podre, zato so potrebne prilagoditve predvsem na osnovi močnejših nasebnih senc in površinske strukture bronaste posmrtne maske.

Slika 38–43

**    
  
  **

Svetlobna študija bronaste posmrtne maske politika Alberta Kramerja (1882–1943). Izdelana je iz brona na marmorni podlagi, hrani jo MGML.

(Hrani: Arhiv MGML. Foto: Matevž Paternoster)

In v konkretnem primeru slovenskega politika Alberta Kramerja je bronasta posmrtna maska prezentirana s pomočjo marmorne podlage, na katero se zaradi neposrednega stika prenese vržena senca. Z vidika vizualnosti učinkuje bolj dramatično in kliče po individualni obravnavi. In tako se soočiš z izzivom, kako rešiti slednjo osenčenost s pomočjo svetlobe na licu mesta. S pomočjo svetlobnega odbojnika je bil določen del svetlobe »vrnjen« na motiv in tako se je z dosvetlitvijo vrženo senco mehčalo in omililo njeno intenzivnost. Muzealije načeloma skušam čim bolj razbremeniti senc. To ne pomeni, da jih ni, ampak da so le-te karseda »mehke« in delujejo v prid fotografirani vsebini čim manj »obremenjujoče« za gledalca. Enostaven primer, če obraz oziroma posmrtno masko osvetlimo od spodaj, dobimo teatralen horror učinek, kar pri dokumentaciji ni namen. Tudi osebni odnos naročnika in fotografa do gradiva se spreminja, danes ga vidiš na en način, jutri drugače.

V dokumentarni fotografiji je možno pristopiti k posmrtni maski tudi po tehnični shemi pogledov: tloris, naris, stranski ris. Ali kot ga poznamo iz policijskih identifikacijskih kartotek. Takšen direkten prijem po mojih izkušnjah hitro podrejo anomalije, kot so drugačnost muzealije v primerjavi z drugimi, stanje predmeta, nosilec, podstavek, ki ni del posmrtne maske, obešena, samostoječa maska, način umeščanja v prostor itd. Predmet nam včasih enostavno ne dovoli postavljanja v neke predpisane želene pozicije in s tem posledično recepturne izvedbe. Drugi možni prijem je seveda postprodukcija z digitalno manipulacijo fotografije, kar se v veliki meri uporablja pri komercialnih namenih, vendar z vidika verodostojnosti retuše ne vidim kot ustrezen postopek za dokumentiranje muzealije.

JP: Torej mora biti senčni slinček od zgoraj osvetljene posmrtne maske na marmorni podlagi viden, ne izrezan.

MP: Z moje perspektive da, seveda. Kot element lahko sicer nekoliko moti interpretacijo predmeta. Seveda je možno tudi, da se muzealijo fizično razstavi za fotografijo, če to dovoljujejo pravila, odgovorni, strokovna tehnična podpora in stanje gradiva. Podobno se dogaja tudi s fotografiranjem slik, ki so uokvirjene. Je okvir del umetniškega dela ali ne? In kaj narediti v primeru, ko okvir zakrije določen del motiva ali signature?

JP: Vendar med depojskim fotografiranjem s telefonom in ateljejskim fotografiranjem morajo obstajati razlike. Bi se dalo nastaviti osnove?

MP: Poleg kvalitetnega fotoaparata in objektivov lahko veliko dosežemo s kontrolo prej omenjenih elementov: nevtralnega ozadja in prostora, enakomerne osvetljenosti, primerljive z naravno svetlobo oblačnega nedeževnega dneva, če sem zelo preprost. Svetlobno telo naj tvori mehko plastičnost brez pretiranih kontrastnih prehodov, rahel teleobjektiv, saj deluje v prid fotogeničnosti motiva, zaželena je tudi možna rahla barvna kalibracija, konstantnost ateljejskih pogojev ob fotografiranju serije, s čimer se izognemo napačnim interpretacijam barv. Zapis digitalnih datotek naj bo maksimalne kvalitete itd.

JP: Kakšen naj bo zapis fotodatoteke?

MP: V času analogne fotografije si imel pozitiv, dia ali negativ, barvni ali črno-beli. In tako se je bilo moč vračati na izhodišče in se odločati iz osnove vedno znova po zahtevah uporabe. Danes v digitalnem svetu imamo surovi zapis, t. i. RAW file ali digitalni negativ, ki je na neki način primerljiv z analognim delom. Vsak proizvajalec fotoaparatov ima svojega, zato je dolgoročno tehnično to lahko težava pri hitrem napredku tehnike in prenosih datotek iz digitalnih arhivov v digitalne arhive in nosilce. Najpogosteje naročnik želi imeti na koncu uporabno datoteko, ki je že obdelana in korigirana, in je digitalni negativ le izhodišče. Te se največkrat ne hrani, kar vidim kot zelo problematično. Digitalni negativ hrani ogromno podatkov in dopušča vedno znova nov prijem interpretacije, česar končno predana datoteka vsekakor ne in je kot takšna že zmanipulirana in okrnjena.

JP: Kaj se ponavadi predaja v dokumentacijo?

MP: Kot rečeno, že vnaprej pripravljena datoteka v standardnem formatu zapisa .tiff v maksimalni ločljivosti. V primeru digitalnega negativa z vidika fotografa in skrbnika vsebine bi bilo koristno, da zapis datoteke ostaja »odprt« in so vsi koraki opravljene digitalne manipulacije vidni in hkrati reverzibilni. Na tak način bi lahko recimo vse odločitve znova in znova pretehtali. V konkretnem primeru posmrtne maske Alberta Kramerja bi se lahko odstranilo prej omenjeni senčni slinček s tem, da bi v izvorni datoteki bilo vidno, da je obstajal.

JP: Imeli bomo fotografijo posmrtne maske, obdelana bo datoteka, kakšna bo predana v dokumentacijo?

MP: Končna datoteka fotografije bo v velikosti 45 x 45 cm, 300 dpi ločljivosti, v Adobe RGB barvnem prostoru, vse plasti bodo stisnjene in potemtakem ne bo vidnih korakov obdelave. Format zapisa bo .tiff z uporabljeno kompresijo .zip. To je interni dogovorjeni standard glede na razpoložljiv arhivski prostor in uporabo.

JP: Kakšna je vloga barvne karte v tem kontekstu?

MP: Vloga barvne karte je, da z njeno pomočjo skušamo zagotavljati karseda visoko barvno reproduciranje. Gre za povsem tehnični del, kjer s pomočjo barvnih predlog posameznih proizvajalcev opraviš t. i. white balance in hkrati tudi pridobiš podatke za večino barvnih odtenkov. S pomočjo teh industrijskih etalonov, ki imajo mimogrede rok trajanja in jih je treba redno menjavati, saj s časom izgubljajo prave barve, se pridobi osnovne parametre, ki potem služijo v vsakem koraku različne rabe fotografije, predvsem v tisku, na spletu itd. Ta informacija je načeloma pripeta v digitalni negativ RAW file, ki pa jo izgubimo pri prenosu datotek v nižje resolucije. Za smernice in standarde bi bili vsi ti parametri na mestu in ne bi smeli umanjkati.

V muzejski dokumentarni fotografiji je moje načelo, da se zadano ustvari v procesu fotografiranja. Temu primerno se postprodukciji izogibam. Čeravno je dandanes tudi muzejska fotografija podvržena podobnim prijemom, kot je že lep čas komercialna fotografija, se skušam držati osnov. Zaradi poustvarjanja želenega vtisa fotografije za javno rabo se močno spreminja vizualna podoba vsebine in posledično se sprašujem tudi o vizualni pismenosti naročnikov in uporabnikov. Da na koncu muzealija izgleda kot reklama, zna biti sporno. Kako gledalec doume razstavo in artefakte? Kakšen vtis naredita postavitev in osvetlitev razstave? Ali je naloga fotografa, da skozi fotografiranje postavitev in predmetov vzdušje poustvari? Enostavno je zorni kot fotografa, ki fotografira predmet v prostoru, lahko drugačen od tega, kar vidi in občuti obiskovalec, kustos, muzejski delavec …, ko mu je predočen original.

**Razstava *Odlivanje smrti*, hiter vtis**

Marion Hamm

Iz Celovca smo se odpravili v Ljubljano na ogled razstave Društva za domače raziskave (DDR), ki je bila inteligentna, navdihujoča in celo nekoliko predrzna.[[247]](#footnote-247)\* Že na plakatu za *Odlivanje smrti* je bil opazen odmik od posmrtnih mask kot predmeta preučevanja. Na njem ni bila prikazana maska, temveč fotografija povečane teksture mavčnega odlitka, torej je šlo za materialno značilnost stvari, in ne za stvar samo. Podoba je bila tako močno »materialna«, da sem se je hotela dotakniti, da bi začutila kredasto hrapavost mavca. Ni bilo nobenih namigov o tem, kaj pričakovati na razstavi, razen če je kdo prepoznal ime Viktorja Gojkoviča, sodelavca DDR.

Sama razstava je potekala v Galeriji Vžigalica na Trgu francoske revolucije. Majhni prostori, popleskani z belo. Nekoliko je spominjala na tridelni oltar v treh prostorih. V osrednjem prostoru, nekoliko podobnem preddverju, je bila na različne načine predstavljena baza podatkov o posmrtnih maskah v slovenskih ustanovah, ki jo je sestavila raziskovalna skupina DDR. Obiskovalci so si lahko ogledali fotografije dejanskih posmrtnih mask, razvrščene glede na poklic preminule osebe. Ali pa tudi kronološki seznam imen ljudi s posmrtno masko v habsburških časih, v jugoslovanski kraljevini med vojnama in v povojni Jugoslaviji. Tretja možnost je bila ogled videoposnetka z informacijami o posmrtnih maskah slavnih oseb, ki so ohranjene v več odlitkih.

V prostoru na levi strani tega osrednjega dela se je obiskovalec lahko preselil v današnji čas, saj je bil postavljen skupaj z Rdečim križem. Na sredini na tleh: lutka, ki se uporablja za vadbo oživljanja. Na steni: odlitek posmrtne maske »Neznanke iz Sene«, ki je postal znan v začetku 20. stoletja. Na kratko je bila pojasnjena povezava med lutko in odlitkom.

Desno od osrednjega dela, v ločenem prostoru, ste si lahko ogledali videoposnetek kiparja Viktorja Gojkoviča v njegovem ateljeju, v katerem pojasnjuje, kako izdeluje posmrtne maske, koga vse je odlil in kaj mu to pomeni. Za tem pa se je skrivalo še eno presenečenje, nekaj podobnega svetišču. V majhni sobi s posebno toplo svetlobo so bile razstavljene nekatere posmrtne maske, ki jih je izdelal omenjeni kipar. Obrazi v mavcu ali bronu, roke na podstavkih ali v lesenih okvirjih. Fotografiranje v tem prostoru ni bilo dovoljeno.

Trije deli/prostori so bili estetsko povezani z risbami z navodili »korak za korakom«: na prvi je bil prikazan postopek oživljanja, na drugi pa postopek izdelave posmrtne maske.

DDR je poudarilo, da je razstava le eden od korakov v njihovem raziskovalnem procesu, in ne končni izdelek. S prikazom fotografij posmrtnih mask jim je po zaslugi obiskovalca dejansko uspelo identificirati nekaj neznanih mask.

Zanimiv je tudi način, s katerim je DDR označilo svoje sodelovanje z Viktorjem Gojkovičem, saj ga je v javnem gradivu navedlo kot sodelavca: ni šlo za razstavo o njem, temveč z njim. Na splošno ima DDR precej zanimiv pristop h koprodukciji: vzpostavili so impresivno mrežo arhivarjev, knjižničarjev in umetnikov, ki so vsi prispevali k raziskovanju posmrtnih mask, saj so se za to temo zanimali tudi sami.

Za zaključek pa še nekaj glede spornosti: mislim, da ta vidik daje delu poseben naboj. Kaj je spornega na meščanski praksi nacionalnega samopotrjevanja? Zakaj se ob pogledu na odlitke v skriti sobi pojavi vznemirjenje? Po mojem mnenju razstava osvetljuje, kako se izkušnje telesa, življenja in smrti prepletajo s konstrukcijo nacionalnih identitet. Enega brez drugega dejansko ni mogoče izkusiti. Pri posmrtnih maskah ne gre zgolj za »nacionalno identiteto«, prav tako ne gre zgolj za spreminjanje kulture ravnanja z mrtvimi telesi (za sanitetno prakso, izključevanje smrti iz sedanje prakse itd.).

Kot zanimivost naj povem, da so bile vse kritike razstave pozitivne,[[248]](#footnote-248) kar sproža vprašanje, ali je lahko nekaj sporno, če v javnosti ne sproži srdite razprave.

**Intervju s kiparjem Viktorjem Gojkovičem**

Društvo za domače raziskave

Intervju z Viktorjem Gojkovičem, kiparjem, ki izdeluje posmrtne maske, smo opravili 26. maja 2017 v kiparjevem ateljeju na Ptuju.[[249]](#footnote-249)\* Posebej za naš obisk je razpostavil na ogled posmrtne maske iz svoje zbirke. V pogovoru se je večkrat navezal na konkretne primere, ki smo si jih ogledovali.

V besedilu za sogovornike uporabljamo naslednje okrajšave:

VG – Viktor Gojkovič, kipar

DK – Damijan Kracina, kipar, član Društva za domače raziskave (DDR)

PJ – Janez Polajnar, zgodovinar, kustos v Mestnem muzeju Ljubljana (MGML)

JG – Janja Gojkovič, restavratorka in oblikovalka, kiparjeva hčerka

JP – Jani Pirnat, umetnostni zgodovinar, član DDR

Slika 44

Kipar Viktor Gojkovič v svojem ateljeju na Ptuju, 2017

(Foto: DDR)

VG: Sem bil sedemnajst let star, ko sem prvič delal posmrtne maske, pa sem napake naredil, ker nisem znal. Sem predebelo naredil, potem pa dol nisem dobil. Potem pa dobiš rutino. Rabiš gips, ki ni preveč kvaliteten, da lahko potem hitro izluščiš.

JP: Saj verjetno še vedno uporabljate gips ali imate tudi lateks?

VK: Ne, jaz samo z gipsom delam. Me ni zanimalo, vem pa, da je materialov, kolikor hočeš. Tale je narejena brez izoliranja, direktno na kožo. To je bilo po obdukciji, saj vidiš, to je vse prazno. Potem je slečeno to dol [obraz], pa nima iste površine. To ni najbolj prijetno.

JP: Pa vidim, da so obrvi notri ostale.

VG: To pa namenoma, ker nisem izoliral. Ta je bil nekaj bolan, in to potem izpade. Ko so Jakopiča delali, to je delal Zdenko Kalin še z nekom, vem, da sta imela težave, celo brado so mu [nejasno], potem pa nazaj, kolikor so lahko naredili. Pardon, ti si mi prej razlagal.

JP: Ja, malo moram razložiti. Mi vas bomo posneli. Mi bi to za razstavo eventualno uporabili, ampak ves material bomo dali vam v pregled, da vi preverite in rečete, s tem se strinjam, s tem se ne strinjam. Pripravil sem kar nekaj vprašanj glede na to, s čim se ukvarjamo.

VG (kaže na mizi posmrtne maske sorodnikov): To so pa moja stara mati po materini strani, to je mati, pa oče. To sta še pa brat pa sestra. Oče je umrl 1995, mati pa eno leto prej.

JP: Se pravi, tukaj ste rekli pri stari materi, da ste bili koliko stari?

VG: To je bilo 1963 ... sedemnajst, osemnajst let. V srednjo šolo sem še hodil. Ampak sem pa že delal z očetom, samo nisem pa imel stika, da bi to znal. Pa sem rekel, pa bom še jaz to naredil.

JP: Prvo ste svojo staro mati odlili, s svojim očetom ste začeli, vam je on kaj pokazal ali ste kam hodili?

VG: Ne, v njegovi delavnici sem se seznanil s temi materiali, pa na šoli za oblikovanje …

JP: Kakšen pa je običajen postopek, ko ljudje pokličejo ali naročijo?

VG: Ne, ne, v to se nisem spuščal. Jaz sem predvsem te svoje kolege, znance, pa tiste, ki so imeli željo.

JP: Ampak recimo, ko vas nekdo pokliče, kako to zgleda, če malo opišete.

VG: Imel sem veze v bolnišnici, notri v secirnici, tam je to malo lažje narediti. Tako sem naredil Leona Štuklja tri, štiri ure po smrti.

JP: In to so vas klicali iz Maribora?

VG: Ja, to je bilo preko sestre. Hoteli so to narediti za Olimpijski komite, malo sem že pozabil, ne vem točno.

JP: Pa to družina ali …

VG: Družina mora dati soglasje.

JP: Ideja je bila pa od nekoga drugega?

VG: Ja.

JP: Kako pa je idealno, ko pridete tja? Koliko časa po smrti morate tja priti, kaj je najbolje?

VG: To se pač moraš uskladiti, je odvisno od tega, ki ima čez. V Mariboru, na primer, tam sem lahko noter prišel v secirnico, potem pa so imeli neki problem, pa so rekli, zdaj pa ne bomo več tako dostopni, bomo bolj tečni.

JP: Kaj pa je najbolj idealno? Kdaj je najbolj idealen čas?

VG: To je stvar smrti, to se vidi. Vsi, ki so v malo težjih problemih umrli, to se potem opazi. Tu ga imam, tega sem poznal. Petinosemdeset let star. In tu ne čutiš, če dobro opazuješ, je tak umirjen. Tale tu je pa že krč pa napihnjeno. Imela je raka. Jaz sem jo že prej malo poznal pa dejansko jo je celo zvilo. To so take deformacije ...

DK: Koliko časa po smrti pa je bil ta odlitek narejen?

VG: Ta? Pred zažigom sem to naredil. To je bila od patra sestra in je on imel željo, da bi odlil, in potem sem pač moral urgirati, da so jo nazaj sem pripeljali. Ker tam v Mariboru ne bi mogel v secirnici, ampak sem potem tu na pokopališču odlil, tu sem imel možnost. Ker je bila res v slabem stanju …

DK: Koliko časa pa traja postopek?

VG: Če je že na parah, v trugi, jaz navadno grem ponoči. Tega sem ob dveh zjutraj odlival. To je bilo leta 1997. Ker sem ga noter dal, potem sem pa hotel glavo malo dvignit, pa je bila prazna. Notri ni bilo nič, prazna. In to se vidi na teh zamikih, tako da sem moral malo centrirati.

JP: Se pravi, pred obdukcijo bi bilo načeloma najbolje?

VG: Ja, najbolje je, samo pretežno je pri teh, ki so bili bolni, prej obdukcija. Nisem mogel vplivati. Tole je bilo ob polnoči, dveh. Dve uri sva imela dela. Jaz sem portret odlil, potem sem pa roko ven dal iz truge pa potem še eno roko odlil.

DK: A to potem s kremo premažete?

VG: Ja, s kremo, s Soleo, te, ki so za ličenje primerne, s tem da moraš pri košatih oziroma zaraščenih delih in na lasišču paziti, drugače ti vse skupaj notri ostane. Tu pa namenoma nisem izoliral nič. Ta rob, ki nastane, to je bilo prežagano, se čuti spremembe.

DK: Zaradi obdukcije?

VG: Ja. Včasih tudi ne prepoznaš.

JP: Vam maska pri portretu dejansko pomaga?

GV: To pa ja, to so merodajni podatki. S te plati me zanima. Ne drugače.

JP: Ko se dela neka javna plastika, vam je to pomembno? Vam posmrtna maska pomaga pri kiparjenju?

VG: Tako je.

JP: Si predstavljate, da so včasih kakšne pomembne umetnike ali pa politike odlili prav zaradi tega, da bi jim naredili kip, ali je mogoče še kakšen drug razlog?

VG: To so podatki. Malo več je. To je dejansko tisti zadnji moment, tisti trenutek, in tako je. Te spremembe so močneje opazne.

DK: Med raziskavo smo prišli do tega, da imajo v Cankarjevem domu Cankarja z dlako v brkih. Potem se je izkazalo, da ima en drug muzej v svojem odlitku tudi dlako. Kako je to možno?

VG: Ja, lahko pride do tega, da se veže.

DK: Ampak a je možno, da imata oba odlitka vsak svojo dlako?

VG: Tudi lahko. Ker če odliješ še enkrat, se tudi lahko kaj prenese. Ampak tisti prvi, mislim, je najbolj pomemben. Saj marsikaj se odlije, če bi to mikroskopsko gledali.

JP: Kaj bi pa pomenilo to, te dlake, ta biološki dodatek maski? A to naročniku kaj pomeni, a družini kaj pomeni?

VG: Ne, to jih je pa strah. Domače. Meni je zanimivo.

JP: Kako vam je bilo pa prvič, ko ste odlivali staro mati?

VG: Jaz nisem imel nekega strahu, ker sem jo tudi rad imel. Prijel me je edino ta strah, ker mi ni šlo … To je bilo ponoči. Ker so ljudje prihajali, sem se pa noter zaklenil, ker sem videl, da ne gre, pa da ne bi kdo videl. In potem sem se pa res mučil, da sem dol dobil.

DK: Kako ste se naučil to delati za prvič?

VG: Za prvič ravno tega nisem znal, bi lahko samo malo odlomil. Je boljše, da odlomiš prej. To drži tako, da joj! Ti ljudje so bili starejši, niso bili tako zamaščeni, kot smo zdaj mi. Te lahko vse dol dobiš. To je pa malo težje … Nisem imel izkušenj, ampak mi je zelo koristilo.

DK: Na tem tukaj je pa odlita cela glava? [maska Leona Štuklja]

VG: Zadnji del ni. Ampak bi lahko celega zelo dobro odlil. Samo nisem hotel. To moraš računati, on je na stodrugi rojstni dan bil pokopan. Ni imel čisto nič deformirano, neverjetno. Bil je zelo droben človek, ampak non stop v gibanju. Prednožke je delal še, ko je bil sto let star.

DK: Hočete reči, da pomaga, če se s športom ukvarjamo, je telo bolj ohranjeno?

VG: To pa ja. Nima napak. Vsi ti, ki so bili zaprti ali pa so imeli bolj slabo življenje, pa so dolgo živeli, so že bili malo bolj trdi.

JP: Ko odlivate obraz pa roko, kakšno je za vas razmerje, kaj je obraz pri posmrtni maski in kaj je roka?

VG: Roka je ogromno, ker roka lahko bolj definira karakter človeka. To je odvisno tudi od posameznika. Če vidim roke, vidim, kakšen je, lahko ga opredelim.

JP: Kako vi kot kipar razumete posmrtne maske, je to obrt ali del umetniškega postopka?

VG: Ja, to bi težko rekel. Ker marsikdo tega ne mara. Z maskami se malokateri ukvarja. Jaz sem začel zato, da sem dobil določene podatke za portretiranje. Potem sem se pa verodostojno držal teh podatkov, kolikor sem se lahko.

JP: Je pomembno, kako je umrli postavljen, ko se ga odliva?

VG: Pa tudi kakšne določene kretnje človek obdrži.

JP: A sem vam zdi, da če je umrli v ležečem položaju, se mu drugače postavijo mišice, kot če je sedeč?

VG: To pa takoj. Mišice zelo spustijo, to takoj vidiš.

JP: Če mrtvega pokonci postaviš, je potem to drugačen obraz? Je razlika med ležečim pa sedečim?

VG: Ja, seveda. Tule, na primer, imamo te mehke dele, dejansko so bili do sem, to je vse skupaj nazaj zlezlo, ker je bilo pač ležeče. Hrustanec pa tisto ostane, ostalo se takoj spremeni.

JP: Ponavadi sami odlivate, nimate asistenta?

VG: Ne, sem že imel koga tako zraven, ker sem hotel, da se nauči. Ko sem tegale odlival, sem kolegico s sabo vzel. Pa sem rekel, jaz bom glavo odlil, ti boš pa roko odlila. Naenkrat se začne dreti. Jaz pa v enem prostoru zraven. Pridem nazaj, pa pravi: Živ je! Ja, kako živ? Ko je roko ven vzela, se je toliko ogrelo, da je kite nazaj potegnilo. In seveda, ona se je ustrašila, je mislila, da je živ. Drla se je, kričala ... (smeh)

JP: Rekli ste, da se roka premakne. Pa recimo brada in nohti zrastejo. So še kakšne take reči?

VG: Drugega nisem opazil. Je pa to, če je dlakast, problem. Dlake nimajo pravega nasadišča, to se vse spuli. Če pa tega ne preneseš, je hudo. Drugače pa nimaš kaj. Mrtvi ti ne bo nič naredil. Živi so večji problem. (smeh)

DK: Koliko posmrtnih mask mislite, da ste naredili?

VG: Ja, enih dvesto pa sem naredil. Samo nisem štel. Dosti se je nabralo.

JP: A bi vi radi, da se vas odlije po smrti, ali ne?

VG: Ne. No, mi je čisto vseeno. Saj potem itak nič ne ostane. Zdaj vas skurijo, zdaj nimaš kaj. Je pa tudi fajn, če ti veš, da so neke kosti spodaj, pa se potem marsikaj najde, zdaj delajo te analize. Zdaj v Pompejih lahko pridejo do točnih podatkov.

DK: Ko odlijete masko in jo daste svojcem – kam jo oni potem postavijo?

VG: Težko je, malo se tudi izogibajo. Kakor kateri.

DK: Gre potem kakšna posmrtna maska tudi na pokopališče, na grob? Tu, na Ptuju tudi?

VG: Ja, sem tudi delal.

JP: Se pravi, v knjižnicah jih imate, v muzej gre kakšna, na grob gre. A so še kakšne take lokacije?

VG: Ja, v muzej, če je bila kakšna taka osebnost, prej se je to skozi prakticiralo. Saj če tako pogledaš, so vsi odlivali. Tu je mogoče Zdenko Kalin bil poleg.

DK: A ste bili kdaj zraven, ko je odlival Zdenko Kalin?

VG: Ne, to mi je on povedal.

DK: Vi ste bili na kiparstvu?

VG: Ja, jaz sem bil njegov študent. Kiparjev dosti poznam, ampak takih učiteljev je malo …

JP: Ugotovili smo, da imate več načinov prikaza. Vsakega človeka imate predstavljenega na različen način. A bi nam malo razložili? Tega gospoda imate, na primer, z njegovimi lastnimi očali.

VG: Z lastnimi očali. Saj jih tudi nikamor ne bo dal. Mislim, še notri sem jih zafiksiral, da jih ne bi kdo ukradel. Kdo bo pa tudi rabil ta očala?

JP: Tega meniha ste upodobili razmišljujočega.

VG: Ja, sem pač dal tak poudarek. Ta je bil med najbolj študiranimi. Tak spreten pa politik in poštenjak po eni strani. Je pa zanimivo, da proti koncu, naj bojo taki ali pa taki, na koncu se malo bojijo. Človek mora umreti v miru. Tisti, ki zaključi svoje delo, v miru umre.

JP: Koliko pa ste odlili moških v primerjavi z ženskami? Koliko je bilo žensk? Je bilo kaj bistveno več moških?

VG: Ja, to pa. Žensk je mogoče tretjina. Več je moških. Ne vem, zakaj je tako. Tale je ženska, vidiš. To je pa njena roka. 48 let je imela, pa za rakom umrla. Ima zelo lepo roko. Vidiš, kako potegne ven … to so vse zdravila. Napihne, potem se pa začne krčiti.

JP: Ko odlijete enega, koliko kopij lahko naredite? Prvi odtis pa potem naredite še kaj kopij?

VG: Če naredim kalup pa če imam namen narediti še kaj drugega, potem lahko naredim kopije. Če hočem neko misel poudariti, pa narediti profile z vratom ... To so vse bolj igre.

DK: Vidim, da imate tam portrete živih. Koliko portretov živih ste naredili v primerjavi s posmrtnimi maskami?

VG: Portretov sem gotovo naredil več, samo ne vem, koliko.

JP: Kaj se vam zdi, ta stik s truplom, a to kaj pomeni? Vam to kaj pomeni?

VG: Mrtvih se ni treba bati. Tako si jaz mislim. Pa tudi, če bi bil poleg, bi v miru zaspal.

JP: Se vam zdi, da ima posmrtna maska – glede na to, da se jih nekateri bojijo, jim je neprijetno itd. – se vam zdi, da ima neko posebno moč kot predmet?

VG: Moč že imajo, to gotovo. Veš kaj, človek nikoli ni sam s sabo zadovoljen. Saj veš, da si dajo operirati to, ono, tretje. Ampak narava, tisto, kar je, tisto je. Vsi posegi so en drek potem. Neko maličenje. Hočeš nekaj spreminjati, kar ne moreš, ni potrebno.

JP: Se vam zdi, da so ta naročila ali pa odločitev, da boste nekoga odlili, povezana s prijateljstvom ali nekim intimnim poznavanjem osebe ali ne?

VG: Moje osebno mnenje je, da je odlitek verodostojen podatek. Zdaj, če so imeli pa raka pa so ga operirali, pa ono, pa tretje … je boljše, da ne narediš.

PJ: Pri maski je cilj verodostojnost?

VG: Ja, ja, tako.

PJ: Absolutno?

VG: Absolutno. Vse, kar je lepotičenje, to je brez veze. Strukture so čisto druge.

PJ: Kaj pa svojci, ko vidijo?

VG: Merilo ti svojec ne more biti. Potem bi bil vsak najlepši. Saj včasih so bile tudi take, so rekli, imamo najlepšega otroka. To je takšna oslarija, da je ni večje. Otrok je otrok.

JP: Kako pa svojci reagirajo? Dobijo masko, ta prvi vtis, ki ga imajo, če ste kdaj bili zraven.

VG: Ja, to pa težko. Ravno tegale imam, zdaj bi ga radi videli. Pa dvomim, če ga bojo prepoznali. Jaz zdaj vidim, zakaj je to tako pa tako, ker sem videl, da je bilo dol slečeno. [omenja sledi obdukcije]

DK: Hočete reči, da niso še pogledali svojci, niso še videli odlitka?

VG: Ne, ta ga ni videla. Ona je imela željo, da ga naredim. Tu so celo, ko so secirali, so vse skupaj v eno vrečo zmetali. Tu so prerezali, vidiš, kako so zašili. Že ta pristop se mi zdi tako malo ...

JP: Se vam zdi, da bi morala biti v bolnici večja pieteta?

VG: Pieteta do telesa. Da, nesporno.

JP: Mi smo vam kar ogromno vprašanj postavljali. Vi to mogoče jemljete malo samoumevno, za nas je pa vse novo. Za nas je to dragoceno. Malo smo raziskovali, kaj imajo muzeji, če kdo spremlja to prakso, če se je to mogoče še kaj posnelo itd. Ampak ni bilo dejansko raziskave na tem področju.

DK: Mi planiramo razstavo v Galeriji Vžigalica. Ne vemo še, kaj bomo iz tega naredili, ampak vsekakor bi vas tudi zraven povabili s filmom ali kako drugače. Ste za to, da bi sodelovali pri tem?

VG: Ja, v redu, če bom še živ. (smeh)

JP: Ker smo iz institucije, rabimo izjavo o uporabi tega posnetega gradiva. Samo podpis bi rabili. … Gremo kaj pojest, bi kaj popili?

JG: Gremo skupaj? Oče, ti veš, kje se dobro je tu.

VG: Jaz marsikaj vem.

**Posmrtna maska slikarja Iveta Šubica. Obisk pri vdovi Sely de Brea**

Jani Pirnat

Je smrt umetnika ali umetnice tista pika na i njegovega ali njenega opusa in osebnosti, da je podobo smrti vredno odliti?[[250]](#footnote-250)\* Kakšne so osebne odločitve bližnjih in kakšno vlogo imajo pri tem družbeni dejavniki neke skupnosti? Ali praksa odlivanja posmrtnih mask še obstaja in kakšno vlogo ima dejavnost dandanes? To so vprašanja, ki so ostala odprta po zajemu posmrtnih mask v institucijah, ki maske hranijo kot kulturno dediščino in zgodovinsko gradivo. Iz muzejskih depojev in knjižnic, kjer se strokovnjaki z maskami ukvarjajo strokovno in čustveno nevpleteno, smo se odpravili na teren, da bi odkrili intimnejšo plat odlivanja posmrtnih mask.

Zbrani podatki o posmrtnih maskah kažejo, da so v depojih naših javnih kulturnih in znanstvenih institucij v veliki večini posmrtne maske moških kulturnikov. Kakšna je torej osebna vloga vdov umetnikov pri odločitvi, da odlijejo posmrtno masko svojega partnerja? In kako poteka sam čin odlivanja maske skozi izkušnjo bližnjih?

Na intervju je pristala Sely de Brea, vdova znanega slovenskega slikarja Iveta Šubica iz Škofje Loke, ki je nenadno preminil pred novim letom leta 1989. Zaradi oživljanja spomina na travmatično izkušnjo smrti bližnjega je bila zahtevna naloga sestaviti vprašalnik, ki bo enostaven, nevtralen, sugestiven, etičen in bo metodološko veljal za več podobnih intervjujev, iz katerih se bo dalo izluščiti znanstvene zaključke. Pogovor sva pripravila antropolog Blaž Bajič in Jani Pirnat, član Društva za Domače raziskave (DDR), potekal pa je 16. maja 2017 na domu Sely de Brea in Iveta Šubica v Škofji Loki. Prisotna je bila tudi Maja Šubic, njuna hči, ki je pripomogla k povezovanju pogovora in pri razlagi družinskih pogledov na odločitev, da se odlije posmrtno masko in se jo hrani doma.

Z vprašanji v petih sklopih je pogovor vodil Blaž Bajič. Po kratki predstavitvi projekta TRACES in raziskave o posmrtnih maskah ter pridobitvi soglasja o sodelovanju smo se v intervjuju najprej osredotočili na osebnost Iveta Šubica, na njegove umetniške vrednote ter na njegov svetovni in osebni nazor. Po tem uvodu smo prešli k njegovi nenadni smrti in odločitvi, nabiti s čustvi v luči travmatičnega dogodka smrti bližnjega. V naglici se je bilo treba odločiti ogromno stvari in ena od vdovinih odločitev je bila tudi, da se odlije posmrtna maska. Zanjo je bila ključna sugestija družinskega prijatelja in patologa Antona Dolenca, ki je predlagal odlitek posmrtne maske še pred obdukcijo, ker ta utegne vplivati na izgled umrlega. V noči na 30. december je na patologiji masko Iveta Šubica odlil Jaka Torkar z Jesenic, ki je bil Ivetov prijatelj, po poklicu pa slikar in kipar. Po besedah Sely de Brea je Ive Šubic zelo cenil njegovo risbo in kako spretno je slikal osebnosti in njihove roke. Omenila je, da je Ive vedno govoril, da dobrega portretista spoznaš po tem, kako naslika roke, ne obraz. Vdova ni bila prisotna pri izdelavi maske, je pa omenjala tehniko odlivanja z zlatimi lističi, ki naj bi jih položili pokojniku na lice, da se obraza ne bi prijel mavec. Bojda je zdravnica na Golniku omenila, da se je naslednji dan Ivetove obrvi še vedno držalo nekaj zlata.

Slika 45

Posmrtna maska Iveta Šubica na domu Sely de Brea, 2017

(Foto: Jani Pirnat, DDR)

Slika 46

Posmrtna maska Iveta Šubica, 1989

(Foto: Jani Pirnat, DDR)

Odlite so bile tri kopije posmrtne maske, ki jih je prejela vdova. Eno hrani doma v dnevni sobi na steni v vitrini iz pleksi stekla med deli svojega moža in drugimi umetninami, kar deluje kot neke vrste oltarček, h kateremu se vdova obrača ob obletnicah in ki ji pomaga ob težkih odločitvah. Po besedah Maje Šubic je postavitev v nekaterih članih družine in posameznih obiskovalcih vzbudila tesnobne občutke ter iz njih izvabila komentarje, sama pa se je posmrtne maske sčasoma navadila. Drugi dve posmrtni maski hranijo na domačiji v Poljanski dolini v omari.

Spraševanje o dogodkih, povezanih z moževo smrtjo, je pri vdovi, ki je po naravi čvrst karakter, vzbudilo nekaj emocij. Predvsem v delu, ko so se vprašanja navezovala na pomen maske. Njej maska pomeni zadnji dotik z življenjem njenega moža. In morebitne biološke ostaline, kot so dlake v mavcu in blagi ostanki krvi, ki so z leti zbledeli, ji pomenijo vez z življenjem njenega moža.

Na Bajičevo vprašanje, ali ima maska neko intimnost, ki je fotografija nima, je odgovorila: »Dotik je ogromno. Ta dotik, to je neki praobčutek. Recimo, kaj božaš, če imaš nekoga? Božaš obraz, pa roke. To dvoje. To je tisto, kar je Ive rekel, da največ govori, predvsem roke.«

Posmrtno masko Iveta Šubica si je prišel večkrat ogledat tudi kipar Metod Frlic, ko je izdeloval doprsni kip za alejo znamenitih Ločanov, tako da je maska v tem primeru služila kot predloga za izdelavo javne plastike. Eden od razlogov za pristanek na intervju (poleg osebne naklonjenosti Društvu za domače raziskave) je bil, da Sely želi, da je nekje zavedeno, da maska Iveta Šubica obstaja in da javnosti lahko služi tudi kasneje.

Slika 47

Portret Iveta Šubica v aleji znamenitih Ločanov, avtor Metod Frlic

(Foto: Jani Pirnat, DDR)

Očitno sta spoštljiv stik z umrlim in poslednja podoba vdovi bistvena za intimno simbolno vrednost predmeta. Praksa odlivanja posmrtnih mask še vedno obstaja. Morda tičita težava fotografije in neuspeh ponudnikov odlivanja posmrtnih mask s sodobnimi metodami, npr. skeniranjem in tiskanjem 3D posmrtne maske, ki so izdelane brez stika s truplom, predvsem v intimni simbolni vrednosti stika z življenjem. Ob smrti slavnega sorodnika bližnjim, ki se odločajo ali privolijo v izdelavo njegove maske, morda več pomenita navezanost in intima kot pa dokumentacija pomembnosti. Vsekakor je pri odločitvah za izdelavo posmrtne maske treba upoštevati tudi intimen odnos naročnikov do umrlega. Ta se v zbirkah in depojih izgubi, posmrtna maska pa ostane le tesnobna podoba in dokument smrti znanega, slavnega oz. anonimnega nebližnjega.

Viri in literatura

**Arhivski viri**

Slovenska Kinoteka:

*Škerlj, Božo.* *Posmrtna maska: film*. VHS kaseta. Ljubljana: Slovenska Kinoteka, n. d.

**Ustni viri**

Landkammer, Nora, pogovor. Frankfurt, 2017 (zapis hrani Karin Schneider).

Pirman, Alenka, pogovor. Ljubljana, 19. 3. 2019 (zapis hrani Blaž Bajič).

**Rokopisi**

Pirman, Alenka. *Terenski zapiski, 2016–2019* (zapiske hrani avtorica).

**Periodični tisk in mediji**

B. n. a. Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava. *Tedenske slike*, 4. 7. 1929, 27, str. 1–3. Dostopno na: https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-LHFB47G0, pridobljeno 11. 11. 2022.

B. n. a. Obiskali bomo: Odlivanje smrti v Galeriji Vžigalica. *Zarja*, 30. 10. 2017, str. 49.

B. n. a. Svečan pogreb Riharda Jakopiča. *Jutro*, 25. 4. 1943, 94, str. 3. Dostopno na: http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-JQ51BMGY, pridobljeno 11. 11. 2022.

Brglez, Živa. Ovekovečenje posameznosti. *Radio Študent*, 3. 1. 2018. Dostopno na: https://radiostudent.si/kultura/fine-umetnosti/ovekove%C4%8Denje-posameznosti, pridobljeno 20. 10. 2022.

Gnezda, Veronika. Odlivanje smrti v Vžigalici. *Radio Slovenija, Val 202*, 7. 11. 2017.

Justin, Elko. Doktorja Kramerja poslednji izraz, 1. del. *Jutro, ponedeljska izdaja*, 23, 21. 6. 1943, 137a, str. 4. Dostopno na: http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-KWT7RRYW, pridobljeno 11. 11. 2022.

Justin, Elko. Doktorja Kramerja poslednji izraz, 2. del. *Jutro, ponedeljska izdaja*, 23, 28. 6. 1943, 142a, str. 4. Dostopno na: http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MMMYLEYC, pridobljeno 11. 11. 2022.

Kordež, Klemen. Maske v Vžigalici, Koyaa v Kresiji. *Radio Študent*, 7. 11. 2017.

Lorenci, Glorija. V posmrtno masko zapisana nesmrtnost. *Večer*, 7. 4. 2018 in *Vestnik*, 7. 4. 2018. Dostopno na: https://www.vecer.com/v-soboto/v-posmrtno-masko-zapisana-nesmrtnost-6441458, pridobljeno 20. 10. 2022.

Mager, Ingrid. Posmrtna maska: sled, ki ostane za življenjem. Intervju s kiparjem Viktorjem Gojkovičem. *Dnevnik*, 30. 10. 2017, str. 27.

Medved, Petra. Razstava Odlivanje smrti, *Radio Slovenija, Program A1*, 1. 11. 2017.

Medved, Petra. Odlivanje smrti in posmrtne maske. *Radio Slovenija, Prvi program*, 19. 11. 2017.

P. G.. Posmrtne maske kot rezultat ene najstarejših portretnih kiparskih tehnik. *MMC RTV Slovenija*, 7. 11. 2017. Dostopno na: https://www.rtvslo.si/kultura/razstave/posmrtne-maske-kot-rezultat-ene-najstarejsih-portretnih-kiparskih-tehnik/437176, pridobljeno 20. 10. 2022.

Tenze, Goran. V spomin na vojaške žrtve prve svetovne vojne pri nas. *Ars, Pogled v znanost,* 31. 10. 2022. Dostopno na: https://ars.rtvslo.si/podkast/pogled-v-znanost/126780558/174910323?fbclid=IwAR0GsfaGndbDQmWRmFVs29BSmKlCqSQw0cgSbQruyzwnHo8OKJL1E7ILsY4, pridobljeno 10. 11. 2022.

Urbančič, Vojko. Življenje posmrtnih mask. *Delo*, 10. 11. 2017, str. 20.

V. U.. Deloskop izpostavlja: Odlivanje smrti. *Delo*, 2. 11. 2017, str. 17.

Žvokelj, Maja. Razstava Odlivanje smrti v Galeriji Vžigalica. *Radio Slovenija, Program A1*, 30. 10. 2017.

Žvokelj, Maja. Razstava Odlivanje smrti v Galeriji Vžigalica. *Radio Slovenija, Program Ars (Kulturna panorama)*, 4. 11. 2017.

**Spletni viri**

Artefactual. *What is Archivematica?*. Dostopno na: https://www.archivematica.org/en/docs/archivematica-1.13/getting-started/overview/intro/#intro, pridobljeno 21. 11. 2022.

Bajič, Blaž. Fenomenologija kosti. *Blog Društva za domače raziskave*, 5. 6. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/sl/fenomenologija-kosti/, pridobljeno 11. 10. 2022.

*Common Language Resources and Technology Infrastructure (CLARIN)*. Dostopno na: https://www.clarin.eu/, pridobljeno 23. 11. 2022.

Cultural Heritage Data Reuse Charter: the Mission Statement. V: *Heritage Data Reuse Charter, 1. 8. 2018*. Dostopno na: https://datacharter.hypotheses.org/77, pridobljeno 5. 12. 2022.

DARIAH-EU. *The Heritage Data Reuse Charter*. Dostopno na: https://www.dariah.eu/activities/open-science/data-re-use/, pridobljeno 23. 11. 2022.

*DARIAH-SI*. Dostopno na: http://www.dariah.si/dariah-si-slo/, pridobljeno 23. 11. 2022.

*DataTables*. Dostopno na: https://datatables.net/, pridobljeno 5. 12. 2022.

*DB-Engines Ranking*. Dostopno na: https://db-engines.com/en/ranking, pridobljeno 5. 12. 2022.

Društvo za domače raziskave (ur.). *Odlivanje smrti: Društvo za domače raziskave v sodelovanju z Viktorjem Gojkovičem. Galerija Vžigalica, Muzej in galerije mesta Ljubljana 1. 11.–24. 12. 2017. Katalog razstave*. Ljubljana: Društvo za domače raziskave, 2018. Dostopno na: <http://ddr.si/ccp3-casting-of-death-exhibition-catalogue-2017-18/>, pridobljeno 10. 9. 2022.

Društvo za domače raziskave. *Archives: Masks*. Dostopno na: http://ddr.si/sl/mask/, pridobljeno 5. 12. 2022.

Dublin Core Metadata Initiative. *DCMI Metadata Terms*. Dostopno na: https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dcmi-terms/, pridobljeno 5. 12. 2022.

*EN 15907*. Dostopno na: http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN\_15907, pridobljeno 11. 11. 2022.

*Getty Art & Architecture Thesarus*. Dostopno na: http://vocab.getty.edu/page/aat/300047724, pridobljeno 5. 12. 2022.

Hindley, Meredith. Nietzsche Is Dead. Humanities 33, št. 4. 2012. Dostopno na: https://www.neh.gov/humanities/2012/julyaugust/feature/nietzsche-dead, pridobljeno 17. 10. 2022.

*HOPE: Heritage of the People's Europe*. Dostopno na: http://hopewiki.socialhistoryportal.org/, pridobljeno 5. 12. 2022.

ICOM CIDOC. *What is LIDO?*. Dostopno na: https://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/lido-overview/about-lido/what-is-lido/, pridobljeno 24. 11. 2022.

Inštitut za novejšo zgodovino. *Portal Zgodovina Slovenije – SIstory*. Dostopno na: https://www.sistory.si/, pridobljeno 23. 11. 2022.

Kocjančič, Maruša. Povzetek ugotovitev po prvem zajemu posmrtnih mask iz muzejskih zbirk in knjižnic. *Blog Društva za domače raziskave*, 18. 2. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/sl/povzetek-ugotovitev-po-prvem-zajemu-posmrtnih-mask-iz-muzejskih-zbirk-in-knjiznic/, pridobljeno 8. 11. 2022.

Kocjančič, Maruša. Ob zaključku poizvedovanja o posmrtnih maskah v javnih zbirkah. *Blog Društva za domače raziskave*, 10. 4. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/sl/ob-zakljucku-poizvedovanja-o-posmrtnih-maskah-v-javnih-zbirkah/, pridobljeno 29. 5. 2018.

Kocjančič, Maruša, Alenka Pirman in Andrej Pančur. *Odlivanje smrti: Pregled objav na portalu Zgodovina Slovenije – SIstory*. Inštitut za novejšo zgodovino, Društvo za domače raziskave, 2017. Dostopno na: https://www.sistory.si/11686/37475, pridobljeno 11. 11. 2022.

Lavoie, Brian. *Meeting the challenges of digital preservation: The OAIS reference model*. Dostopno na: https://www.oclc.org/research/publications/2000/lavoie-oais.html, pridobljeno 10. 11. 2022.

Library of Congress. *Digital Imaging Workflow for Treatment Documentation*. Dostopno na: https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/index.html, pridobljeno 8. 11. 2022.

Library of Congress. *Encoded Archival Description*. Dostopno na: https://www.loc.gov/ead/, pridobljeno 24. 11. 2022.

Lichtzier, Ruslana. Dead Images. Tal Adler. Profile of the Artist. *THE SEEN*, št. 3 (20. 9. 2016). Dostopno na: https://theseenjournal.org/dead-images-tal-adler/, pridobljeno 8. 11. 2022.

*LIDO: Lightweight Information Describing Object*. Dostopno na: http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/lido/what-is-lido/, pridobljeno 1. 9. 2018.

*LIDO-Terminologie*. Dostopno na: http://terminology.lido-schema.org, pridobljeno 1. 9. 2018.

M. A. H. Top 10 posmrtnih mask slavnih. *Siol.net*, 29. 10. 2012. Dostopno na: https://siol.net/trendi/top-deset/top-10-posmrtnih-mask-slavnih-301255, pridobljeno 19. 10. 2022.

*Odlivanje – GitHub*. Dostopno na: https://github.com/sidih/Odlivanje, pridobljeno 17. 11. 2022.

*Odlivanje smrti – digitalna zbirka*. Dostopno na: https://www.sistory.si/11686/menu196, pridobljeno 10. 11. 2022.

Pančur, Andrej. *Metapodatki portala Zgodovina Slovenije – SIstory: Navodila za uporabo orodja za vnos metapodatkov*. Inštitut za novejšo zgodovino, 2013. Dostopno na: https://www.sistory.si/cdn/publikacije/36001-37000/36151/index.html, pridobljeno 11. 11. 2022.

Pančur, Andrej. Zbirka posmrtnih mask na portalu SIstory. *Blog Društva za domače raziskave*, 5. 8. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/sl/zbirka-posmrtnih-mask-na-portalu-sistory/, pridobljeno 5. 12. 2022.

Pirman, Alenka (ur.). *Društvo za domače raziskave v sodelovanju z Viktorjem Gojkovičem, Odlivanje smrti. Razstava. Galerija Vžigalica, Ljubljana, 1. 11. 2017–24. 12. 2017. Katalog razstave*. Dostopno na: http://ddr.si/sl/odlivanje-smrti-v-vzigalici/, pridobljeno 11 .1. 2019.

Pirman, Alenka. Educational Approaches towards Contentious Cultural Heritage. *Blog Društva za domače raziskave*, 1. 5. 2017. Dostopna na: http://ddr.si/en/educational-approaches-towards-contentious-cultural-heritage/, pridobljeno 9. 5. 2017.

Pirman, Alenka. Beli obrazi Herberta Grüna. *Blog Društva za domače raziskave*, 1. 4. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/sl/beli-obrazi-herberta-gruna/, pridobljeno 11. 10. 2022.

Pirman, Alenka. Artistic Upgrade, *Blog Društva za domače raziskave*, 28. 5. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/en/artistic-upgrade/, pridobljeno 29. 5. 2018.

Pirnat, Jani. Principi, koncepti, metodologije in druge lepe besede o Trdih dejstvih. *Blog projekta Trda dejstva,* 22. 1. 2013. Dostopno na: https://hardfactsblog.wordpress.com/2013/01/22/metodologija-vaj-iz-trdih-dejstev/, pridobljeno 28. 5. 2018.

Polajnar, Janez. »Kam« s posmrtnimi maskami?. *Blog Društva za domače raziskave*, 13. 8. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/sl/kam-s-posmrtnimi-maskami/, pridobljeno 28. 10. 2022 .

*Prostor slovenske literarne kulture*. Dostopno na: http://pslk.zrc-sazu.si/sl/o-projektu/, pridobljeno 19. 10. 2022.

*Saxon-JS*. Dostopno na: http://www.saxonica.com/saxon-js/index.xml, pridobljeno 1. 9. 2018.

SIstory/Publications, Odlivanje smrti. *GitHub repozitorij*. Dostopno na: https://github.com/SIstory/publications, pridobljeno, 5. 12. 2022.

*SIstory, Odlivanje smrti*. Dostopno na: http://hdl.handle.net/11686/menu196, pridobljeno 5. 12. 2022.

*SIstory TEI Stylesheets*. Dostopno na: https://github.com/SIstory/Stylesheets, pridobljeno 5. 12. 2022.

*Slovenska biografija*. Dostopno na: http://www.slovenska-biografija.si/, pridobljeno 5. 12. 2022.

Smrtne žrtve med prebivalstvom na območju Republike Slovenije med drugo svetovno vojno in neposredno po njej (1941–1946). *Vir.* Dostopno na: https://www.sistory.si/zrtve, pridobljeno 25. 11. 2022.

*Spectrum*. Dostopno na: https://collectionstrust.org.uk/resource/the-spectrum-standard-v4-0/, pridobljeno 1. 9. 2018.

*Text Encoding Initiative (TEI)*. Dostopno na: https://tei-c.org/, pridobljeno 23. 11. 2022.

Text Encoding Initiative (TEI). *Names, Dates, People, and Places*. Dostopno na: https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ND.html, pridobljeno 17. 11. 2022.

Text Encoding Initiative (TEI). *TEI Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. Dostopno na: https://tei-c.org/guidelines/, pridobljeno 17. 11. 2022.

Text Encoding Initiative (TEI). *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange 3.3.0*. Dostopno na: http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/, pridobljeno 1. 9. 2018.

Text Encoding Initiative Consortium (TEIC). *XSL Stylesheets*. Dostopno na: https://github.com/TEIC/Stylesheets, pridobljeno 1. 9. 2018.

*The Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (DARIAH)*. Dostopno na: https://www.dariah.eu/, pridobljeno 17. 11. 2022.

*TRACES – Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production*. Dostopno na: https://www.traces.polimi.it/index.html@p=555.html, pridobljeno 10. 11. 2022.

TRACES – Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production. *Horizon 2020 project proposal*. Dostopno na: https://cordis.europa.eu/project/rcn/200849\_en.html, pridobljeno 7. 4. 2021.

Vojaške žrtve 1. svetovne vojne na Slovenskem. *Vir.* Dostopno na: https://zv1.sistory.si/?lang=sl, pridobljeno 25. 11. 2022.

**Literatura**

Abram, Sandi in Blaž Bajič. »Perception against«: Reflecting Sensory, Walking and Atmospheric Turns Ethnographically. *Etnološka tribina* 52, št. 45 (2022): str. xx-xx.

Adler, Tal. The Creative Co-production. An Experimental Model for Artistic Engagements with Contentious Cultural Heritage. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 287−308.

Adler, Tal in John Harries. Reflexive Photography and the Transformation of Shock. An Interview. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 473–494.

Adler, Tal, Linda Fibiger, John Harries, Maria Teschler-Nicola, Joan Smith in Anna Szöke. Dead Images. Facing the History, Ethics and Politics of European Skull Collections. V: **Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021,** str. 63–68.

Anton, Răzvan. Fading Studies. On Counter-Technological Processes at the House by the Synagogue. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 437–439.

Anton, Răzvan, Julie Dawson in Aleksandra Toma. Absence as Heritage. Examining Legacies of Jewish Presence in Mediaş, Transylvania. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 45–49.

Arasse, Daniel. *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*. Pariz: Champs histoire, Flammarion, 1987.

Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

Badiou, Alain. *The Century*. Cambridge in Malden: Polity, 2007.

Baillot, Anne, Mike Mertens in Laurent Romary. Data Fluidity in DARIAH – Pushing the Agenda Forward. *BIBLIOTHEK – Forschung und Praxis* 40, št. 2 (2016): 151–164.

Baillot, Anne, Marie Puren, Charles Riondet in Laurent Romary. Access to cultural heritage data: a challenge for the Digital Humanities. V: *Digital Humanities 2017: Conference Abstracts*. Montreal, Kanada: McGill University & Université de Montreal, 2017, str. 157–159.

Bajič, Blaž. Against Creativity: Loosely Structured Thoughts on a Loosely Defined Topic. *Traditiones* 46, št. 1-2 (2017): str. 189–207.

Bajič, Blaž. O čem govorimo, ko govorimo o sporni dediščini. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Bajič, Blaž. Odlivanje smrti: Etnografija prehajanja od nečesa k niču. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Belting, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2017.

Blanke, Tobias, Conny Kristel in Laurent Romary. Crowds for Clouds: Recent Trends in Humanities Research Infrastructures. V: A. Benardou, E. Champion, C. Dallas in L. M. Hughes (ur.). *Cultural Heritage Infrastructures in Digital Humanities*. New York in Oxon: Routledge, 2018, str. 48–62.

Bogdan, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit.* Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Bogdan, Robert. *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. Syracuse: Syracuse University Press, 2012.

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Camden, Raymond in Brian Rinaldi. *Working with Static Sites: Bringing the Power of Simplicity to Modern Sites*. O'Reilly Media, 2017.

Carrithers, Michael. Anthropology as irony and philosophy, or the knots in simple ethnographic projects. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4, št. 3 (2014): str. 117–142.

Cergol Paradiž, Ana. *Evgenika na Slovenskem*. Ljubljana: Sophia, 2015.

Collins, Sandra, Natalie Harrower, Dag Trygve Truslew Haug, Beat Immenhauser, Gerhard Lauer, Tito Orlandi, Laurent Romary in Eveline Wandl-Vogt. *Going Digital: Creating Change in the Humanities: ALLEA E-Humanities Working Group Report*. ALLEA, 2015. Dostopno na: https://hal.inria.fr/hal-01154796, pridobljeno 5. 12. 2022.

Charlesworth, Esther. *Architects Without Frontiers*. Oxford: Architectural Press, 2006.

Chéroux, Clément. *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1949)*. Pariz: Marval, 2001.

Cutting, Andrew. Death in Henry James. London: Palgrave Macmillan, 2005.

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press, 1984.

Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Pariz: Minuit, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *Podobnost prek stika: Arheologija, anahronizem in modernost odtisa*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.

Domestic Research Society. Casting of Death. Death Masks in Slovenian Public Collections V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 57–61.

Domestic Research Society. Creative Co-production. A Reflexive Glossary. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 377−379.

Dović, Marijan (ur.). *Kulturni svetniki in kanonizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.

Dović, Marijan. O kulturnih svetnikih in kanonizaciji: uvod. V: Marijan Dović (ur.). *Kulturni svetniki in kanonizacija.* Ljubljana: Založba ZRC, 2016, str. 7–20.

Dović, Marijan. Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model. V: Marijan Dović (ur.). *Kulturni svetniki in kanonizacija.* Ljubljana: Založba ZRC, 2016, str. 23–44.

Dović, Marijan. Prostor spomina: spominska obeležja slovenske literarne kulture. V: Marko Juvan idr. (ur.). *Prostori slovenske književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016, str. 181-205.

Erjavec, Tomaž, Jan Jona Javoršek, Matija Ogrin in Petra Vide Ogrin. Od biografskega leksikona do znanstvenokritične izdaje: vprašanje trajnosti elektronskih besedil. *Knjižnica* 55, št. 1 (2011): str. 103–114.

Erjavec, Tomaž in Matija Ogrin. Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva eZISS: metode zapisa in izdaje. V: Marko Stabej (ur.). *Infrastruktura slovenščine in slovenistike*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009, str. 123–128. Dostopno na: https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/28-Erjavec\_Ogrin.pdf, pridobljeno 24. 11. 2022.

Feldman, Jeffrey David. Contact Points: Museums and the Lost Body Problem. V: Elisabeth Edwards, Chis Gosden in Ruth B. Philips (ur.). *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford in New York: Berg, 2006, str. 245–267.

Feyertag, Karoline. The Art of Vision and the Ethics of the Gaze. On the Debate on Georges Didi-Huberman’s Book Images In Spite of All. V: *Transversal Texts*. Linz: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008. Dostopno na: https://transversal.at/transversal/0408/feyertag/en, pridobljeno 5. 5. 2017.

Flanders, Julia in Fotis Jannidis. *Knowledge Organization and Data Modeling in the Humanities. White paper of the Conference Proceeding*. 2015. Dostopno na: https://d-nb.info/1102830453/34, pridobljeno 5. 12. 2022.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Gibbon, Dafydd. Resources for technical communication systems. V: Alexander Mehler in Laurent Romary (ur.), *Handbook of Technical Communication*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012, str. 255–284.

Grün, Herbert. *Pisma iz stolpa: eseji*. Maribor: Obzorja, 1962.

Habjan, Jernej. Od kulture svetnikov do svetnikov kulture: svetnik in literat med življenjem in delom. V: Marijan Dović (ur.). *Kulturni svetniki in kanonizacija.* Ljubljana: Založba ZRC, 2016, str. 45–56.

**Hamm, Marion. Making Heritage Contentious: On the Productivity of Conflicts and Dissonances. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 129**–**159.**

**Hamm, Marion. Razstava Odlivanje smrti, hiter vtis.** V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

**Hamm, Marion in Klaus Schönberger. Shifting Regimes of Truth: An Agonistic Perspective on Contentious Cultural Heritages V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 161**–**175.**

Heimann-Jelinek, Felicitas. Zur Geschichte einer Ausstellung. Masken. Versuch über die Shoah. V: Andreas R. Hoffmann in Irmtrud Wojak (ur.). *»Beseitigung des jüdischen Einflusses«. Antisemitische Forschung, Eliten und Karrieren im Nationalsozialismus. Jahrbuch des Fritz Bauer Instituts, Band 3*. Frankfurt na Majni in New York: Campus, 1999, str. 131–145.

Holbraad, Martin in Axel Mort Pedersen. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Ingold, Tim. *Lines: A Brief History.* London in New York: Routledge, 2007.

Jenko, Marko. Resnične laži. Primer »neznanega dekleta iz Sene«. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Jezernik, Božidar. Antropolog, ki je ljudem meril glave. V: Rajko Muršič in Mihaela Hudelja (ur.). *Niko Zupanič, njegovo delo, čas in prostor: Spominski zbornik ob 130. obletnici rojstva dr. Nika Zupaniča*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009, str. 23–73.

Jezernik, Božidar. *Mesto brez spomina: Javni spomeniki v Ljubljani.* Ljubljana: Modrijan, 2015.

Juvan, Marko (ur.). *Prostori slovenske književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.

Knight, Emily. Casting Presence: the Death Mask of Sir Thomas Lawrence as a Site of Remembrance. *Journal of the LUCAS Graduate Conference* 2, 2014, 29–42.

Kopytoff, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditizaton as a Process. V: Arjun Appadurai (ur.). *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective.* New York: Cambridge University Press, 1986, str. 64–91.

Krenn, Martin in Aisling O'Beirn. Dialogical Photography. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 495–498.

Krenn, Martin in Aisling O'Beirn. Transforming Long Kesh/Maze. Participatory Artistic Research and Collaboration. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 69–74.

Križnar, Naško. Filmi Boža Škerlja. *Traditiones* 34, št. 2 (2005): str. 241–254.

Lehrer, Erica, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk in Magdalena Zych. Awkward Objects of Genocide. The Holocaust and Vernacular Arts in and Beyond Polish Ethnographic Museums. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 51–55.

Lei Zeng, Marcia in Jian Qin. *Metadata 2nd Edition*. ALA Neal-Schuman, 2016.

Macdonald, Sharon. Undesirable Heritage: Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg. *International Journal of Heritage Studies* 12, št. 1 (2006): str. 9–28.

Macdonald, Sharon. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. New York: Routledge, 2008.

Macdonald, Sharon. Is ‘Difficult Heritage’ Still ‘Difficult’? Why Public Acknowledgment of Past Perpetration May No Longer Be So Unsettling to Collective Identities. *Museum International* 67, št. 1-4 (2015): str. 6–22.

Macdonald, Sharon. Contentious Collections, Contentious Heritage. Risks and Potentials of Opening Europe's Memory Bank. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 95−127.

Malinowski, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture and other Essays.* New York: Oxford University Press, 1960.

Mattl-Wurm, Sylvia (ur.). *Bilder vom Tod. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*. Dunaj: Historische Museum der Stadt Wien, 1992.

Mattl-Wurm, Sylvia.Wahrhaftige Gesichter? Die Totenmaskensammlung des Historischen Museums der Stadt Wien. V: Jan Gerchow (ur.). *Ebenbilder. Kopien von Körper-Modellen des Menschen*. Berlin: Hatje Cantz, 2002, str. 139–146.

Milevska, Suzana. Becoming Contentious: Difficult Cultural Heritages and Artistic Research. Referat, predstavljen na konferenci ***Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts*,** MUDEC-Museo delle Culture in Politecnico di Milano, Milano, 17. 1. – 18. 1. 2019.

Mitterauer, Michael. Anniversarium und Jubiläum Zur Entstehung und Entwicklung öffentlicher Gedenktage. V: Emil Brix in Hannes Stekl (ur.). *Der Kampf um das Gedächtnis Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*. Dunaj: Böhlau, 1997, str. 23–89.

Mouffe, Chantall. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London in New York: Verso, 2013.

Muršič, Rajko. Kulturna dediščina: nerazrešljive dvoumnosti svetega v profanem. *Kula – revija Slovenskega etnološkega in antropološkega združenja Kula: Kulturna dediščina preteklosti za lepšo prihodnost* 2, št. 2 (2009): str. 4–7.

Nelson, Brent. Curating Object-Oriented Collections Using the TEI. *Journal of the Text Encoding Initiative*, št. 9 (2017). Dostopno na: https://journals.openedition.org/jtei/1680, pridobljeno 5. 12. 2022.

Nietzsche, Friedrich. Vesela znanost. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

Pagnoux, Elisabeth. Reporter photographe à Auschwitz. *Les temps modernes* 56, št. 613 (2001): str. 84–108.

Pančur, Andrej. *Metapodatki portala Zgodovina Slovenije – SIstory: Navodila za uporabo orodja za vnos metapodatkov*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2013. Dostopno na: http://hdl.handle.net/11686/36151, pridobljeno 5. 12. 2011.

Pančur, Andrej. *SIstory Dublin Core XML Schema 1.0*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2013. Dostopno na: http://hdl.handle.net/11686/37479, pridobljeno 5. 12. 2022.

Pančur, Andrej. *SIstory Basic XML Schema 2.0*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2013. Dostopno na: http://hdl.handle.net/11686/37478, pridobljeno 5. 12. 2022.

Pančur, Andrej. Trajnost digitalnih izdaj: uporaba statičnih spletnih strani na portalu Zgodovina Slovenije – SIstory. V: Darja Fišer in Andrej Pančur (ur.). *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 20. september – 21. september 2018, Ljubljana, Slovenija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018, str. 196–202.

Pančur, Andrej, Alenka Pirman in Maruša Kocjančič. Spregledana kulturna dediščina in uporaba digitalne raziskovalne infrastrukture za humanistiko v raziskavi Odlivanje smrti. V: Darja Fišer in Andrej Pančur (ur.). *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 20. september – 21. september 2018, Ljubljana, Slovenija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani, str. 203–210. Dostopno na: https://ebooks.uni-lj.si/zalozbaul//catalog/book/120, pridobljeno 11. 11. 2022.

Pančur, Andrej in Bogomir Rožman. Dolgotrajno ohranjanje raziskovalnih podatkov v manjših raziskovalnih infrastrukturah: Uporaba odprtokodne aplikacije Archivematica. V: Tomaž Erjavec in Darja Fišer (ur.). *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 29. september – 1. oktober 2016, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, Slovenija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016, str. 218–219. Dostopno na: http://www.sdjt.si/wp/wp-content/uploads/2016/09/JTDH-2016\_Pancur-et-al\_Dolgotrajno-ohranjanje-raziskovalnih-podatkov.pdf, pridobljeno 17. 11. 2022.

Pančur, Andrej in Mojca Šorn. Na začetku je bil SIstory: raziskovalna infrastruktura slovenskega zgodovinopisja. V: Jurij Hadalin in Žarko Lazarević (ur.). *Inštitut za novejšo zgodovino: 60 let mislimo preteklost*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2019, str. 47–58.

Paternoster, Matevž in Jani Pirnat. Shooting Like a Pro. A Museums Photographer's Perspective on a Study on Death Masks. Marion Hamm/ Klaus Schönberger (ur): *Contentious Heritages and Arts: A Critical Companion*. Wieser Verlag: Klagenfurt/ Celovec, 2021. str. 459–472.

Pirman, Alenka. Vzpostavljanje sporne dediščine. Neobjavljen tipkopis. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2016.

Pirman, Alenka. *Sodelovanje sodobnega likovnega umetnika in muzeja pri razstavljanju sporne kulturne dediščine. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska Fakulteta, 2022.

Pirnat, Jani. Fotografiranje na terenu. Umetnik/raziskovalec kot amaterski fotograf. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Pirnat, Jani, Profesionalno dokumentarno fotografiranje posmrtnih mask v kontroliranem ateljejskem okolju. Pogovor z dokumentarnim fotografom Matevžem Paternostrom. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Polajnar, Janez. Obraz »genija«. Posmrtne maske kot del procesa kanonizacije kulturnih svetnikov. V: Alenka Pirman (ur.). *Odlivanje smrti.* Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2023, str. xx-xx.

Poppe, Esther: Störbilder. V: Stephanie Endter, Nora Landkammer in Karin Schneider (ur.). *Das museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen (Band 2). Praxen und Reflexionen kritischer Bildung und Wissensproduktion*. Dunaj: Zaglossus, 2021.

Puhl, Johanna, Peter Andorfer, Mareike Höckendorff, Stefan Schmunk, Juliane Stiller in Klaus Thoden. Diskussion und Definition eines Research Data LifeCycle für die digitalen Geisteswissenschaften. Göttingen: GOEDOC, Dokumenten-und Publikationsserver der Georg-August-Universität (*DARIAH-DE working papers 11*), 2015. Dostopno na: http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/dariah-de/dwp-2015-11.pdf, pridobljeno 5. 12. 2022.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

Romary, Laurent. Sustainable data for sustainable infrastructures. V: A. Duşa, D. Nelle, G. Stock in G. G. Wagner (ur.). *Facing the Future: European Research Infrastructures for the Humanities and Social Sciences*. Berlin: SCIVERO Verlag, 2014, str. 187−201. Dostopno na: https://www.allea.org/wp-content/uploads/2015/09/2014\_06\_04-FACING\_THE\_FUTURE.pdf, pridobljeno 5. 12. 2022.

Romary, Laurent, Emiliano Degl'innocenti, Klaus Illmayer, Adeline Joffres, Emilie Kraikamp, Nicolas Larrousse, Maciej Ogrodniczuk, Marie Puren, Charles Riondet in Dorian Seillier. *Standardization survival kit (Draft).* [Research Report]. Pariz: Inria, 2016. Dostopno na: https://hal.inria.fr/hal-01513531, pridobljeno 5. 12. 2022.

Römhild, Regina in Sharon Macdonald. Reflexive Europeanisation and Contentious Cultural Heritage. *TRACES Journal* 1, št. 1 (2016): str. 10–12.

Rosenberg, Justin. And the Definition of Globalization Is . . .? A Reply to ‘In at the Death?’ by Barrie Axfor. *Globalizations* 4, št. 3 (2007): str. 417–421.

Sahle, Patrick. What is a Scholarly Digital Edition? V: Matthew James Driscoll in Elena Pierazzo (ur.). *Digital scholarly editing: Theories and practices*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016, str. 19–39.

Saltzman, Lisa in Eric Rosenberg (ur.). *Trauma and Visuality in Modernity*. Hannover in London: University Press of New England, 2006.

Samuels, Joshua. Difficult Heritage. Coming 'to Terms' with Sicily's Fascist Past. V: Kathryn Lafrenz Samuels in Trinidad Rico (ur.). *Heritage Keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage.* Boulder: University Press of Colorado, 2015, str. 111–128.

Schneider, Arnd. Towards a New Hermeneutics of Art and Anthropology Collaborations. *Ethnoscripts* 17, št. 1 (2015): str. 23–30.

Schneider, Arnd. The Scattered Colonial Body: Serendipity and Neglected Heritage in the Heart of Rome. V: Arnd Schneider (ur.). *Art, Anthropology, and Contested Heritage: Ethnographies of TRACES.* London: Bloomsbury Academic, 2020, str. 15–36.

Sedgwick, Peter. Nietzsche: The Key Concepts. Lodon in New York: Routledge, 2009.

Seillier, Dorian, Anne Baillot, Marie Puren in Charles Riondet. *Survey on researchers requirements and practices towards Cultural Heritage institutions: Documentations and analysis*. [Technical Report]. Pariz: Inria, 2017. Dostopno na: https://hal.inria.fr/hal-01562860, pridobljeno 5. 12. 2022.

Silvén, Eva. Difficult Matters. Museums, Materiality, Multivocality. V: Fredrik Svanberg (ur.). *The Museum as Forum and Actor.* Stockholm: Statens historiska museum, 2010, str. 133–146.

Sontag, Susan: *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia, 2006.

Sysling, Fenneke. *Racial Science and Human Diversity in Colonial Indonesia.* Singapur: NUS Press, 2016.

Steiner, Elisabeth in Johannes Stigler. *GAMS and Cirilo Client: Policies, documentation and tutorial*, 2017. Zentrum für Informationsmodellierung – Austrian Centre for Digital Humanities. Dostopno na: http://hdl.handle.net/11471/521.1.1, pridobljeno 5. 12. 2022.

Šorn, Mojca, Andrej Pančur in Mitja Sunčič. SIstory: arhivsko gradivo in e-humanistika. V: *Arhivi* 34, št. 1 (2011), str. 145–148. Dostopno na: http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-M3QOWNDU, pridobljeno 4. 11. 2022.

Štromajer, Igor (ur.). *Pixxelpoint – 16th International Media Art Festival*. Nova Gorica: Kulturni dom Nova Gorica, 2015.

Tagg, John. Brezumna fotografija. *Fotografija*,št. 68 (2015): str. 40–57.

Tillier, Bertrand. *La belle noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine*. Pariz: Les éditions arkhê, Pariz, 2011.

Van Garderen, Peter. *Archivematica: Using Micro-Services And Open-Source Software To Deliver A Comprehensive Digital Curation Solution*. International Conference on Preservation of Digital Objects (iPRES 2010), 2010. Dostopno na: https://ipres-conference.org/ipres10/papers/vanGarderen28.pdf, pridobljeno: 21. 11. 2022.

Viveiros de Castro, Eduardo. Who is Afraid of the Ontological Wolf?: Some Comments on an Ongoing Anthropological Debate. *The Cambridge Journal of Anthropology* 33, št. 1 (2015): str. 2–17.

Wajcman, Gérard. De la croyance photographique. *Les temps modernes*, 56, št. 613 (2001): str. 47–83.

Wilczyk, Wojciech. Blow-up Photography. V: Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 447–450.

Wilson, Dean. Explaining the ‘Criminal’: Ned Kelly's Death Mask. *The La Trobe Journal* št. 69 (2002): str. 51–58.

Zimmerman, Andrew. Plaster Casters: The Schlagintweit Brothers and the Embodiment of Colonial Rule 1854–1858. V: Moritz von Brescius, Friederike Kaiser in Stephanie Kleidt (ur.). *Über den Himalaya: Die Expedition der brüder Schlagintweit nach Indien und Zentralasien 1854–1858*. Cologne: Bohlau, 2015, str. 241–249.

Žerovc, Beti. *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*. Ljubljana: IZA Editions, 2015.

Žižek, Slavoj. *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectial Materialism*. New York in London: Verso, 2013.

Žižek, Slavoj. *»Strah pred pravimi solzami«: Krzysztof Kieslowski in šiv*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.

Avtorice in avtorji

**Blaž Bajič** je raziskovalec na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je tudi doktoriral (2017). V okviru projekta *SENSOTRA* je bil zaposlen kot podoktorski raziskovalec na področju kulturologije na Šoli za humanistiko Univerze vzhodne Finske (2017−2021). Raziskovalno deluje na področjih antropologije čutov, popularne kulture, vsakdanjega življenja, antropologije prostora, urbane antropologije, globalizacije, ustvarjalnosti, digitalizacije, ekologije itd. V zadnjem času je uredil znanstvena zbornika *Občutki mest* (z Rajkom Muršičem in Sandijem Abramom; Založba UL, 2022) ter *Sensory Environmental Relations* (z Ano Svetel; Vernon Press, v tisku). Je vodja projekta *DigiFREN* (2022−2025).

**Maruša Dražil (roj. Kocjančič)** jeleta 2019 magistrirala na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V svoji magistrski nalogi se je raziskovalno ukvarjala z razvojem prodajnih galerij v Sloveniji in samoorganiziranjem umetnikov na primeru Galerije Equrna. Sodelovala je pri nekaterih projektih vidnejših slovenskih institucij za moderno in sodobno umetnost. Od leta 2019 kot zunanja sodelavka deluje v dokumentacijskem oddelku Muzeja za arhitekturo in oblikovanje v Ljubljani.

**Društvo za domače raziskave** so leta 2004 ustanovili umetnik in pedagog Damijan Kracina, umetnica in heritologinja Alenka Pirman ter umetnostni zgodovinar in kurator Jani Pirnat. Delovanje društva sega na kulturno, umetniško, znanstveno, izobraževalno in raziskovalno področje. Člani stremijo k interdisciplinarnemu sodelovanju, ki omogoča razvoj inovativnih pristopov k raziskovanju in predstavljanju zadanih tem. Evropski projekt *Trda dejstva* (2012−2014) je vključeval umetnike, muzealce in občane na Reki, v Madridu in Ljubljani ter se je osredotočal na materialno kulturo in vlogo vsakdanjih predmetov pri konstruiranju zgodovine. V okviru mednarodnega konzorcija TRACES so raziskovali vlogo umetnikov pri posredovanju sporne oz. težavne kulturne dediščine (2016−2019).

**Marion Hamm** je etnologinja, ki deluje na presečišču antropologije in medijskih ter kulturnih študij. Leta 2011 je doktorirala na Fakulteti za kulturne in družbene vede na Univerzi Luzern z disertacijo *Performing Protest: Media Practices of the trans-urban EuroMayDay Movement of the Precarious*. Med letoma 2016 in 2019 je na Oddelku za kulturne analize na celovški univerzi kot raziskovalka sodelovala pri projektu TRACES in uredila tudi krovni zbornik *Contentious Cultural Heritages and Arts. A Critical Companion* (s Klausom Schönbergom, Založba Wieser, 2021). Od leta 2022 je znanstvena sodelavka pri mednarodnem raziskovalnem projektu ERA-NET *Infrastructuring the Social: Public Libraries and their Transformative Capacity in Austerity Urbanism* na Institutu za evropsko etnologijo na dunajski univerzi.

**Marko Jenko** je doktor umetnostne zgodovine in univerzitetni diplomirani francist (Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani). Leta 2010, po doktoratu in po tem, ko je bil kot mladi raziskovalec zaposlen na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani, je postal kustos za umetnost 20. stoletja v Moderni galeriji v Ljubljani. Do vključno leta 2021 je kuriral 21 razstav. V svojem teoretskem delu se osredotoča predvsem na vprašanje povezav med umetnostjo, umetnostno zgodovino, psihoanalizo in moderno/sodobno filozofijo. Obenem je tudi prevajalec: v slovenski jezik je mdr. prevedel dela Gérarda Wajcmana, Daniela Arassa, Jacquesa Lacana, Monique David Ménard, Jacquesa Rancièrja, Gillesa Deleuza, Jeana Starobinskega, Davida Freedberga.

**Katja Meden,** magistrica bibliotekarskih, informacijskih in založniških študij, je mlada raziskovalka na Odseku za tehnologije znanja na Institutu 'Jožef Stefan', doktorska študentka na Mednarodni podiplomski šoli Jožefa Stefana in asistentka na Raziskovalni infrastrukturi slovenskega zgodovinopisja Inštituta za novejšo zgodovino. Raziskovalno deluje na področju digitalne humanistike in jezikovnih tehnologij, ukvarja se s proučevanjem parlamentarnih korpusnih podatkov in metapodatkovnih sistemov. Je avtorica magistrskega dela *Oblikovanje in implementacija aplikacijskega profila za digitalne znanstvenokritične izdaje v repozitoriju SI-DIH* in soavtorica strokovne monografije *Avtorske pravice na primeru portala Zgodovina Slovenije – SIstory* (z Mojco Šorn; Založba INZ, 2021).

**Andrej Pančur**, raziskovalec na Inštitutu za novejšo zgodovino, je dejaven na področju digitalne humanistike in direktor Inštituta za novejšo zgodovino v Ljubljani. Doktoriral je leta 2002 na Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani z disertacijo Monetarna politika v habsburški monarhiji in Slovenci (1848−1914). Magistriral je leta 1999 na Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani z magistrsko nalogo Gospodarski in socialni nazori v 80. in 90. letih 19. stoletja na Slovenskem. Leta 2000 je bil štipendist na Inštitutu za evropsko zgodovino (Institut für Europäische Geschichte) v Mainzu v Nemčiji. Od leta 1996 je zaposlen na Inštitutu za novejšo zgodovino. Med letoma 2002 do 2015 je bil na inštitutu član raziskovalnega programa za gospodarsko in socialno zgodovino, od leta 2022 je član raziskovalnega progama Digitalna humanistika: viri, orodja in metode. Bil je član več raziskovalnih projektov, mdr. je vodil projekt Premoženjski in civilno-pravni položaj slovenskih Judov v 20. stoletju. Od leta 2011 deluje v Raziskovalni infrastrukturi slovenskega zgodovinopisja, kjer je odgovoren za tehnološki razvoj, raziskovalne podatke, digitalne izdaje ter prenos digitalnih humanističnih tehnik in metod v slovenski raziskovalni prostor.

**Alenka Pirman** deluje kot umetnica, publicistka in raziskovalka. Leta 1989 je diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, leta 2022 pa doktorirala iz heritologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je soustanoviteljica Društva za domače raziskave (2004). Posveča se preučevanju materialne kulture vsakdanjika in sporne kulturne dediščine ter razvoju metod in umetniške prakse v polju sodobne umetnosti. Njeno delo je bilo predstavljeno na pregledni razstavi *Zbrana dela* v Mednarodnem grafičnem in likovnem centru v Ljubljani (2014).

**Jani Pirnat** je diplomiral na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (2005). Je soustanovitelj Društva za domače raziskave (2004). Kot kustos in organizator kulturnih dogodkov je bil zaposlen na SCCA, Zavodu za sodobno umetnost – Ljubljana (2003–2004), v Narodnem muzeju Slovenije (2007), Galeriji Škuc Ljubljana (2010–2012) in na Zavodu Celeia – Centru sodobnih umetnosti Celje (2012–2013). V letih 2013 in 2014 je z družino živel v Osaki na Japonskem in sodeloval z galerijo Shimbun Onna. Od leta 2016 je zaposlen kot višji kustos v Muzeju in galerijah mesta Ljubljane, kjer kurira program sodobne umetnosti v Galeriji Vžigalica.

**Janez Polajnar** je magistriral na Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani na temo zgodovine morale in njenega vpliva na slovensko družbo poznega 19. stoletja (2007). Od leta 2008 je zaposlen v Muzeju in galerijah mesta Ljubljane. Kot višji kustos za nesnovno dediščino od leta 2011 skrbi za razvoj nematerialne zbirke in se posveča raziskovanju splošne zgodovine mesta. Leta 2021 je v Mestnem muzeju Ljubljana pripravil razstavo *Rdeče in črno, Evropa na ljubljanskem kongresu 1821*.

**Karin Schneider** je zgodovinarka in strokovnjakinja za posredovanje umetnosti različnim javnostim. Med letoma 2007 in 2019 je razvijala umetniške metode izobraževanja na področjih politik zgodovinjenja in spominjanja ter spornih kulturnih dediščin (*MemScreen* na Akademie der bildenden Künste Wien in *TRACES* ter *Intertwining Hi/Stories of arts education* na Institute for Art Education, Zürich University of the Arts). Od leta 2019 vodi izobraževalni oddelek v Museen der Stadt Linz, Lentos Kunstmuseum in Nordico Stadtmuseum v Linzu (Avstrija). Koordinirala je evropski projekt *MemAct!*, osredotočen na razvoj modelov izobraževanja o holokavstu (2022).

1. Spletni vir TRACES. Transmitting Cultural Heritages with the Arts. From Intervention to Co-production (2016−2019). [↑](#footnote-ref-1)
2. Macdonald, Contentious Collections, Contentious Heritage, str. 99. [↑](#footnote-ref-2)
3. Adler, The Creative Co-production, str. 287. [↑](#footnote-ref-3)
4. Prav tam, str. 295−297. [↑](#footnote-ref-4)
5. Domestic Research Society, Creative Co-production. A Reflexive Glossary, str. 379. [↑](#footnote-ref-5)
6. Polajnar, Obraz »genija«, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-6)
7. Prav tam, str. xx. [↑](#footnote-ref-7)
8. \* Gre za prilagojen in nekoliko dopolnjen članek, ki je bil prvič predstavljen na konferenci Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika v Ljubljani (2018). Objavljeno v: Darja Fišer in Andrej Pančur (ur.). *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani, str. 203−210. Dostopno na: https://ebooks.uni-lj.si/zalozbaul//catalog/book/120, pridobljeno 11. 11. 2022. Raziskavo je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru programa Raziskovalne infrastrukture slovenskega zgodovinopisja (I0-0013) in slovenske raziskovalne infrastrukture DARIAH-SI ter projekta TRACES. [↑](#footnote-ref-8)
9. Seillier idr., Survey on researchers requirements and practices, str. 6. [↑](#footnote-ref-9)
10. Baillot idr., Access to cultural heritage data. [↑](#footnote-ref-10)
11. Baillot idr., Data Fluidity in DARIAH. [↑](#footnote-ref-11)
12. Seillier idr., Survey on researchers requirements and practices, str. 2. [↑](#footnote-ref-12)
13. Cultural Heritage Data Reuse Charter: Mission Statement, b. n. s. [↑](#footnote-ref-13)
14. Collins idr., Going Digital, str. 14. [↑](#footnote-ref-14)
15. Puhl idr., Diskussion und Definition eines Research Data LifeCycle. [↑](#footnote-ref-15)
16. TRACES, Horizon 2020 project proposal. [↑](#footnote-ref-16)
17. Didi-Huberman, *Podobnost prek stika*, str. 116. [↑](#footnote-ref-17)
18. Mattl-Wurm, Die Totenmaskensammlung, str. 139–146. [↑](#footnote-ref-18)
19. Romary, Sustainable data for sustainable infrastructures. [↑](#footnote-ref-19)
20. Blanke idr., Crowds for Clouds. [↑](#footnote-ref-20)
21. Flanders in Jannidis, Knowledge Organization and Data Modeling in the Humanities. [↑](#footnote-ref-21)
22. Prim. Društvo za domače raziskave, Archives: Masks (prvotna poskusna postavitev baze posmrtnih mask na spletni strani DDR). [↑](#footnote-ref-22)
23. SIstory, Odlivanje smrti. [↑](#footnote-ref-23)
24. Pančur, Zbirka posmrtnih mask na portalu SIstory. [↑](#footnote-ref-24)
25. Romary idr., Standardization survival kit. [↑](#footnote-ref-25)
26. Dublin Core Metadata Initiative, DCMI Metadata Terms. [↑](#footnote-ref-26)
27. HOPE: Heritage of the People's Europe. [↑](#footnote-ref-27)
28. Pančur, Metapodatki portala Zgodovina Slovenije in SIstory Dublin Core XML Schema. [↑](#footnote-ref-28)
29. LIDO: Lightweight Information Describing Object. [↑](#footnote-ref-29)
30. Spectrum. [↑](#footnote-ref-30)
31. DB-Engines Ranking[.](https://db-engines.com/en/ranking) [↑](#footnote-ref-31)
32. TEI Consortium, Guidelines. [↑](#footnote-ref-32)
33. Slovenska biografija. [↑](#footnote-ref-33)
34. Erjavec idr., Od biografskega leksikona. [↑](#footnote-ref-34)
35. Nelson, Curating Object-Oriented Collections. [↑](#footnote-ref-35)
36. Steiner in Stigler, GAMS and Cirilo Client. [↑](#footnote-ref-36)
37. Pančur, SIstory Basic XML Schema. [↑](#footnote-ref-37)
38. LIDO-Terminologie. [↑](#footnote-ref-38)
39. Pri tem uporabljamo tudi Getty Art & Architecture Thesarus. [↑](#footnote-ref-39)
40. SIstory/Publications, Odlivanje smrti. [↑](#footnote-ref-40)
41. SIstory, Odlivanje smrti: Pregled objav na portalu. [↑](#footnote-ref-41)
42. TEI XSL Stylesheets. [↑](#footnote-ref-42)
43. SIstory TEI Stylesheets. [↑](#footnote-ref-43)
44. Saxon-JS. [↑](#footnote-ref-44)
45. DataTables. [↑](#footnote-ref-45)
46. Pirman (ur.), Društvo za domače raziskave v sodelovanju z Viktorjem Gojkovičem. [↑](#footnote-ref-46)
47. Dović, ur., *Kulturni svetniki in kanonizacija*. [↑](#footnote-ref-47)
48. Mattl-Wurm, *Bilder vom Tod*. [↑](#footnote-ref-48)
49. Pančur in Rožman, Dolgotrajno ohranjanje raziskovalnih podatkov. [↑](#footnote-ref-49)
50. Pančur in Šorn, Na začetku je bil SIstory, str. 48. [↑](#footnote-ref-50)
51. Šorn, Pančur in Sunčič, SIstory: arhivsko gradivo in e-humanistika, str. 146. [↑](#footnote-ref-51)
52. *The Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (DARIAH).* [↑](#footnote-ref-52)
53. *Common Language Resources and Technology Infrastructure (CLARIN).* [↑](#footnote-ref-53)
54. Lavoie, *Meeting the challenges of digital preservation.* [↑](#footnote-ref-54)
55. *Text Encoding Initiative (TEI). IMA KATJA V OP. POD ČRTO VEČ LEŽEČIH ENOT KOT TI – ALI SE MI ZDI = bi bilo kaj za poenotiti?* [↑](#footnote-ref-55)
56. Text Encoding Initiative, *TEI Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange.* [↑](#footnote-ref-56)
57. *DARIAH-SI.* [↑](#footnote-ref-57)
58. Prav tam. [↑](#footnote-ref-58)
59. Inštitut za novejšo zgodovino, *Portal Zgodovina Slovenije – SIstory.* [↑](#footnote-ref-59)
60. DARIAH-EU. *The Heritage Data Reuse Charter*. [↑](#footnote-ref-60)
61. Pančur, Pirman in Kocjančič, Spregledana kulturna dediščina, str. 204. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts (TRACES).* [↑](#footnote-ref-62)
63. *Vojaške žrtve 1. svetovne vojne na Slovenskem* in *Smrtne žrtve med prebivalstvom na območju Republike Slovenije med drugo svetovno vojno in neposredno po njej (1941–1946).* [↑](#footnote-ref-63)
64. Tenze, *V spomin na vojaške žrtve prve svetovne vojne pri nas.* [↑](#footnote-ref-64)
65. *Odlivanje smrti – digitalna zbirka*. [↑](#footnote-ref-65)
66. Ob pisanju tega prispevka je treba izpostaviti, da se je v tem času vprašanje trajnosti in zagotavljanja dostopa do raziskovalnih podatkov in projektov začelo reševati predvsem s pobudami odprte znanosti in kasnejšo obvezno implementacijo načrtovanja ravnanja z raziskovalnimi podatki (s strani različnih združenj, kot sta Research Data Alliance (RDA) in European Open Science Cloud (EOSC) ter iniciativ, kot so FAIR podatki) ter z implementacijo teh načel na nivoju repozitorijev in arhivov s certifikacijo CoreTrustSeal. [↑](#footnote-ref-66)
67. Pančur, Pirman in Kocjančič, Spregledana kulturna dediščina, str. 204. [↑](#footnote-ref-67)
68. V letih 2008–2010. [↑](#footnote-ref-68)
69. Dublin Core Metadata Initiative, *DCMI Metadata Terms.* [↑](#footnote-ref-69)
70. Library of Congress, *Encoded Archival Description.* [↑](#footnote-ref-70)
71. ICOM CIDOC, *What is LIDO?.* [↑](#footnote-ref-71)
72. Lei Zeng in Qin, *Metadata* *2nd Edition*. [↑](#footnote-ref-72)
73. Pančur, *Metapodatki portala Zgodovina Slovenije – SIstory* ..., Arhivski elementi. [↑](#footnote-ref-73)
74. Prav tam, Knjižničarski viri. [↑](#footnote-ref-74)
75. Prav tam, Za slikovno gradivo. [↑](#footnote-ref-75)
76. Prav tam, Za avdiovizualno gradivo. [↑](#footnote-ref-76)
77. EN15907. [↑](#footnote-ref-77)
78. Z izrazom »interoperabilnost« v tem primeru označujemo predvsem izmenjavo podatkov med različnimi (tehničnimi) sistemi. [↑](#footnote-ref-78)
79. Pančur, Pirman in Kocjančič, Spregledana kulturna dediščina, str. 207. [↑](#footnote-ref-79)
80. Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition?,* str. 24. [↑](#footnote-ref-80)
81. Erjavec in Ogrin, Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva eZISS, str. 123. [↑](#footnote-ref-81)
82. Kocjančič, Pirman in Pančur, *Odlivanje smrti: Pregled objav na portalu Zgodovina Slovenije – SIstory.* [↑](#footnote-ref-82)
83. Erjavec, Javoršek, Ogrin in Vide Ogrin, Od biografskega leksikona do znanstvenokritične izdaje, str. 107. [↑](#footnote-ref-83)
84. Erjavec in Ogrin, Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva eZISS, str. 125. [↑](#footnote-ref-84)
85. Text Encoding Initiative, *Names, Dates, People and Places.* [↑](#footnote-ref-85)
86. Camden in Rinaldi, *Working with Static Sites*, str. 2. [↑](#footnote-ref-86)
87. Pančur, Trajnost digitalnih izdaj, str. 197. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Odlivanje – GitHub.* [↑](#footnote-ref-88)
89. Artefactual, *What is Archivematica?* [↑](#footnote-ref-89)
90. Van Garderen, Archivematica. [↑](#footnote-ref-90)
91. Pančur in Rožman, Dolgotrajno ohranjanje raziskovalnih podatkov v manjših raziskovalnih infrastrukturah, str. 219. [↑](#footnote-ref-91)
92. Pančur, Pirman in Kocjančič, Spregledana kulturna dediščina. [↑](#footnote-ref-92)
93. \* Gre za razširjeno razpravo Shooting in the Field. The Artist/Researcher as an Amateur Photographer, prvič objavljeno v knjigi Marion Hamm in Klaus Schönberger (ur.). *Contentious Cultural Heritages and Arts: A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag/Založba Wieser, 2021, str. 451–458. [↑](#footnote-ref-93)
94. Adler, The Creative Co-production, str. 287. [↑](#footnote-ref-94)
95. Prim. Pirnat, Profesionalno dokumentarno fotografiranje, str. xxx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-95)
96. Adler in Harries, Reflexive Photography, str. 480. [↑](#footnote-ref-96)
97. Lichtzier, Dead Images. [↑](#footnote-ref-97)
98. Adler, Fibiger, Harries idr., Dead Images. [↑](#footnote-ref-98)
99. Lehrer, Sendyka, Wilczyk in Zych, Awkward Objects of Genocide. [↑](#footnote-ref-99)
100. Wilczyk, Blow-up Photography. [↑](#footnote-ref-100)
101. Krenn in O'Beirn, Dialogical Photography. [↑](#footnote-ref-101)
102. Krenn in O'Beirn, Transforming Long Kesh/Maze. [↑](#footnote-ref-102)
103. Anton, Dawson in Toma, Absence as Heritage. [↑](#footnote-ref-103)
104. Anton, Fading Studies. [↑](#footnote-ref-104)
105. Prav tam, str. 438. [↑](#footnote-ref-105)
106. Pirman, *Sodelovanje sodobnega likovnega umetnika in muzeja*, str. 138. [↑](#footnote-ref-106)
107. Domestic Research Society, Casting of Death. [↑](#footnote-ref-107)
108. Library of Congress, Digital Imaging Workflow. [↑](#footnote-ref-108)
109. Grün, *Pisma iz stolpa*, str. 162. [↑](#footnote-ref-109)
110. Polajnar, Obraz genija, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-110)
111. Justin, Doktorja Kramerja poslednji izraz, str. 4. [↑](#footnote-ref-111)
112. B. n. a., Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava, str. 4 [↑](#footnote-ref-112)
113. B. n. a., Svečan pogreb Riharda Jakopiča, str. 3. [↑](#footnote-ref-113)
114. Polajnar, Obraz genija, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-114)
115. Tagg, Brezumna fotografija, str. 52. [↑](#footnote-ref-115)
116. Prav tam. [↑](#footnote-ref-116)
117. Prav tam. [↑](#footnote-ref-117)
118. Kocjančič, Povzetek ugotovitev po prvem zajemu. [↑](#footnote-ref-118)
119. Prav tam. [↑](#footnote-ref-119)
120. Prim. Pirnat, Profesionalno dokumentarno fotografiranje, str. xx-xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-120)
121. Grün, *Pisma iz stolpa*, str. 162. [↑](#footnote-ref-121)
122. Library of Congress, Digital Imaging Workflow. [↑](#footnote-ref-122)
123. Pirnat, Profesionalno dokumentarno fotografiranje, str. xx-xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-123)
124. Prav tam. [↑](#footnote-ref-124)
125. Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, str. 211–227. [↑](#footnote-ref-125)
126. \* Gre za prevedeno in dopolnjeno recenzijo Cut! And Here Is Your Portrait…, prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave* 7. 9. 2017. Dostopno na: <http://ddr.si/en/cut-and-here-is-your-portrait/>, pridobljeno 20. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-126)
127. Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, str. 211. [↑](#footnote-ref-127)
128. Prav tam, str. 214. [↑](#footnote-ref-128)
129. Prav tam, str. 217. [↑](#footnote-ref-129)
130. Badiou, *Dvajseto stoletje*. [↑](#footnote-ref-130)
131. Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, str. 222. [↑](#footnote-ref-131)
132. \* Gre za razširjeno razpravo Večna zora malikov, prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave* 9. 5. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/sl/vecna-zora-malikov/, pridobljeno 20. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-132)
133. Hindley, Nietzsche Is Dead. [↑](#footnote-ref-133)
134. Cutting, *Death in Henry James,* str. 71–72. [↑](#footnote-ref-134)
135. Bajič, Odlivanje smrti: Etnografija prehajanja od nečesa k niču, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-135)
136. Sedgwick, Nietzsche, str. 68–69. [↑](#footnote-ref-136)
137. Jezernik, *Mesto brez spomina.*  [↑](#footnote-ref-137)
138. Bajič, O čem govorimo, ko govorimo o sporni dediščini, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-138)
139. Nietzsche, *Vesela znanost,* str. 125. [↑](#footnote-ref-139)
140. \* Gre za prevod razprave Artistic upgrade. Impossible attempt to harness the spectacle. V: Marion Hamm in Klaus Schonberger, ur., *Contentious Cultural Heritages and Arts. A Critical Companion*. Klagenfurt/Celovec: Založba Wieser, 2021, str. 331–343. [↑](#footnote-ref-140)
141. Pirman, terenski zapiski. [↑](#footnote-ref-141)
142. TRACES, Horizon 2020 project proposal. [↑](#footnote-ref-142)
143. Prim. Žerovc, *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*. [↑](#footnote-ref-143)
144. Bordieu, *The Rules of Art*, str. 166–167. [↑](#footnote-ref-144)
145. Pirnat, Fotografiranje na terenu, str. xx-xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-145)
146. Pirman, terenski zapiski. [↑](#footnote-ref-146)
147. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, str. 6–8. [↑](#footnote-ref-147)
148. Charlesworth, *Architects without Frontiers*, str. 37–52. [↑](#footnote-ref-148)
149. \* Gre za razširjeno razpravo From Something to Nothing: A Peculiar Ethnography of a Peculiar Art Project, prvič objavljeno v knjigi Arnd Schneider, ur., *Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES*. London: Bloomsbury Publishing, 2020, str. 103–119. [↑](#footnote-ref-149)
150. Brglez, Ovekovečenje posameznosti. [↑](#footnote-ref-150)
151. Prim. Viveiros de Castro, Who is Afraid of the Ontological Wolf?: Some Comments on an Ongoing Anthropological Debate, str. 14*.* [↑](#footnote-ref-151)
152. Pirman, Artistic Upgrade. [↑](#footnote-ref-152)
153. Pirnat, Principi, koncepti, metodologije in druge lepe besede o Trdih dejstvih. [↑](#footnote-ref-153)
154. Prav tam. [↑](#footnote-ref-154)
155. Gl. Štromajer, ur., Pixxelpoint – 16th International Media Art Festival. [↑](#footnote-ref-155)
156. Pirman, pogovor. [↑](#footnote-ref-156)
157. Pirnat, Principi, koncepti, metodologije in druge lepe besede o Trdih dejstvih. [↑](#footnote-ref-157)
158. Prim. Holbraad in Pedersen, *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*, str. 199–241. [↑](#footnote-ref-158)
159. Carrithers, Anthropology as irony and philosophy, or the knots in simple ethnographic projects. [↑](#footnote-ref-159)
160. Wilson, Explaining the ‘Criminal’: Ned Kelly's Death Mask, str. 51. [↑](#footnote-ref-160)
161. Knight, Casting Presence: the Death Mask of Sir Thomas Lawrence as a Site of Remembrance. [↑](#footnote-ref-161)
162. Belting, *Face and Mask: A Double History*, str. 77–84. [↑](#footnote-ref-162)
163. Habjan, *Od kulture svetnikov do svetnikov kulture: svetnik in literat med življenjem in delom.* [↑](#footnote-ref-163)
164. Dović, O kulturnih svetnikih in kanonizaciji: uvod; Dovič, Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model. [↑](#footnote-ref-164)
165. Gl.npr. Bogdan, Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit. Bogdan, Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric. Cergol Paradiž, *Evgenika na Slovenskem*. Feldman, Contact Points: Museums and the Lost Body Problem. Schneider, The Scattered Colonial Body: Serendipity and Neglected Heritage in the Heart of Rome. Sysling, *Racial Science and Human Diversity in Colonial Indonesia,* str. 73–99. Wilson, Explaining the ‘Criminal’: Ned Kelly's Death Mask. Zimmerman, Plaster Casters: The Schlagintweit Brothers and the Embodiment of Colonial Rule 1854–1858. [↑](#footnote-ref-165)
166. Pri tem se opiram na povzetek članka Sylvie Mattl-Wurm (2002), nav. po Polajnar, »Kam« s posmrtnimi maskami? Zahvaljujem se Alenki Pirman za prevod nekaterih ključnih odlomkov. [↑](#footnote-ref-166)
167. Jezernik, Antropolog, ki je ljudem meril glave, str. 58. [↑](#footnote-ref-167)
168. Gl. prav tam. [↑](#footnote-ref-168)
169. Dović, Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model, str. 38. [↑](#footnote-ref-169)
170. Dović, O kulturnih svetnikih in kanonizaciji: uvod, str.11. [↑](#footnote-ref-170)
171. Jezernik, Antropolog, ki je ljudem meril glave, str. 58–59. [↑](#footnote-ref-171)
172. Cergol Paradiž, *Evgenika na Slovenskem*, str. 63–64. [↑](#footnote-ref-172)
173. Križnar, Filmi Boža Škerlja, str. 247. [↑](#footnote-ref-173)
174. Škerlj, Posmrtna maska, film. [↑](#footnote-ref-174)
175. Samuels, Difficult Heritage: Coming 'to Terms' with Sicily's Fascist Past, str. 111. Za razpravo o tem gl. prispevek Pirman, Vzpostavljanje sporne dediščine. [↑](#footnote-ref-175)
176. Jenko, Resnične laži. [↑](#footnote-ref-176)
177. Društvo za domače raziskave, Odlivanje smrti: Društvo za domače raziskave v sodelovanju z Viktorjem Gojkovičem, str. 7. [↑](#footnote-ref-177)
178. Hamm, Razstava Odlivanje smrti, hiter vtis, str. xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-178)
179. Badiou, *The Century*, str. 55–57. [↑](#footnote-ref-179)
180. Tillier, Bertand. *La belle noyée*. [↑](#footnote-ref-180)
181. \* Gre za prevedeno in dopolnjeno recenzijo True Lies, prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave* 6. 11. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/en/true-lies/, pridobljeno 20. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-181)
182. Mattl-Wurm, Wahrhaftiger Gesichter?, str. 139. [↑](#footnote-ref-182)
183. Grün, *Pisma iz stolpa: eseji*. Gl. tudi Pirman. Beli obrazi Herberta Grüna. [↑](#footnote-ref-183)
184. Mattl-Wurm, Wahrhaftiger Gesichter, str. 143. [↑](#footnote-ref-184)
185. Prav tam. Kot »bizarnost« uživajo podoben status tudi v sodobnem rumenem časopisju. Gl. M. A. H. Top 10 posmrtnih mask slavnih. [↑](#footnote-ref-185)
186. Bajič, Fenomenologija kosti. [↑](#footnote-ref-186)
187. Dović, O kulturnih svetnikih in kanonizaciji: Uvod, str. 7–20. [↑](#footnote-ref-187)
188. Mitterauer, Anniversarium und Jubiläum, str. 23–89. [↑](#footnote-ref-188)
189. Habjan, Od kulture svetnikov do svetnikov kulture, str. 47. [↑](#footnote-ref-189)
190. Mitterauer, Anniversarium und Jubiläum, str. 81. [↑](#footnote-ref-190)
191. Gl. tudi Juvan, ur., *Prostori slovenske književnosti* in predstavitev projekta *Prostor slovenske literarne kulture*. [↑](#footnote-ref-191)
192. Dović, Prostor spomina, str. 181–205. [↑](#footnote-ref-192)
193. Dović, Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model, str. 30. [↑](#footnote-ref-193)
194. Kocjančič, Ob zaključku poizvedovanja. [↑](#footnote-ref-194)
195. Dović, Prostor spomina, str. 187. [↑](#footnote-ref-195)
196. Več o tem, komu vse pripadajo posmrtne maske v javnih zbirkah, gl. Kocjančič, Ob zaključku poizvedovanja. [↑](#footnote-ref-196)
197. Dović, Prostor spomina, str. 197–198. [↑](#footnote-ref-197)
198. Prav tam. [↑](#footnote-ref-198)
199. Razstava *Odlivanje smrti*, ki je bila na ogled v galeriji Vžigalica (MGML) med 1. 11. in 24. 12. 2017, je fenomen 19. stoletja v sodobni čas »potegnila« med drugim s postavitvijo »ateljeja« akademskega kiparja Viktorja Gojkoviča, ki posmrtne maske odliva vse od leta 1963. Gl. tudi Hamm, *Razstava Odlivanje smrti*, str. xx–xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-199)
200. \* To besedilo je nastalo kot kratek prispevek v okviru delavnice v Ljubljani (april 2017) na podlagi vprašanj, o katerih smo želeli razpravljati Na tej delavnici smo vse prisotne (člane ustvarjalne koprodukcijske skupine, raziskovalce, kustose in muzejske pedagoge) prosili, naj prinesejo »sporni predmet« in z nami razpravljajo o tem, česa se lahko z njegovo pomočjo naučimo ter ali ta proces učenja pomeni, da predmet postavimo na ogled ali da se temu izognemo. Iz tega razloga prispevek še ni bil objavljen nikjer drugje.

     Gre za dopolnjeno in prevedeno razpravo On Issues of showing, prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave* 9. 5. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/en/on-issues-of-showing/, pridobljeno 20. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-200)
201. Saltzman in Rosenberg, *Trauma and Visuality in Modernity*, str. XIII. [↑](#footnote-ref-201)
202. Prav tam, str. IX. [↑](#footnote-ref-202)
203. Prav tam, str. XIII. [↑](#footnote-ref-203)
204. Heimann-Jelinek, Zur Geschichte einer Ausstellung. Masken. [↑](#footnote-ref-204)
205. Prav tam. [↑](#footnote-ref-205)
206. Prav tam. [↑](#footnote-ref-206)
207. Prav tam. [↑](#footnote-ref-207)
208. Poppe, Störbilder. [↑](#footnote-ref-208)
209. Landkammer, pogovor. [↑](#footnote-ref-209)
210. Feyertag, *The Art of Vision and the Ethics of the Gaze*. [↑](#footnote-ref-210)
211. Prav tam. [↑](#footnote-ref-211)
212. Sontag, *Pogled na bolečino drugega*, str. 5. [↑](#footnote-ref-212)
213. Chéroux, *Mémoire des camps*. [↑](#footnote-ref-213)
214. \* Gre za dopolnjen in preveden članek Where the ~~Image~~ Truth Lies, prvič objavljen na *Blogu Društva za domače raziskave* 11. 6. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/en/where-the-truth-lies/, pridobljeno 29. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-214)
215. Didi-Huberman, *Images malgré tout*. [↑](#footnote-ref-215)
216. Wajcman, De la croyance photographique. Pagnoux, Reporter photographe à Auschwitz. [↑](#footnote-ref-216)
217. Rancière, *Emancipirani gledalec*. [↑](#footnote-ref-217)
218. Žižek, »Strah pred pravimi solzami«. [↑](#footnote-ref-218)
219. Žižek, *Less Than Nothing*, str. 23. [↑](#footnote-ref-219)
220. \* Gre za razširjeno razpravo Nimamo pojma, prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave* 9. 5. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/sl/nimamo-pojma/, pridobljeno 20. 10. 2022. [↑](#footnote-ref-220)
221. Muršič, Kulturna dediščina: nerazrešljive dvoumnosti svetega v profanem, str. 4. [↑](#footnote-ref-221)
222. Prav tam, str. 6. [↑](#footnote-ref-222)
223. Römhild in Macdonald, Reflexive Europeanisation and Contentious Cultural Heritage, str. 10–11. [↑](#footnote-ref-223)
224. Pirman, *Vzpostavljanje sporne dediščine*. [↑](#footnote-ref-224)
225. Macdonald, Undesirable Heritage. Macdonald, *Difficult Heritage*. Macdonald, Is ‘Difficult Heritage’ Still ‘Difficult’?. [↑](#footnote-ref-225)
226. Abram in Bajič, Perception against*,* b. n. s. [↑](#footnote-ref-226)
227. Schneider, Towards a New Hermeneutics, str. 27. [↑](#footnote-ref-227)
228. Rosenberg, And the Definition of Globalization Is . . .?, str. 417. [↑](#footnote-ref-228)
229. Hamm, Making heritage contentious, str. 154. [↑](#footnote-ref-229)
230. Pirman, Educational Approaches. [↑](#footnote-ref-230)
231. Silvén, Difficult Matters, str. 140. [↑](#footnote-ref-231)
232. Hamm, Making heritage contentious, str. 154. [↑](#footnote-ref-232)
233. Kopytoff, The Cultural Biography of Things. [↑](#footnote-ref-233)
234. Ingold, *Lines,* str. 115–116. [↑](#footnote-ref-234)
235. Malinowski, A Scientific Theory of Culture, str. 48. [↑](#footnote-ref-235)
236. Vivieros de Castro, Who is Afraid of the Ontological Wolf?, str. 14. [↑](#footnote-ref-236)
237. Hamm in Schönberger, Shifting Regimes of Truth, str. 168–171; prim. Mouffe, *Agonistics.* [↑](#footnote-ref-237)
238. Bajič, Against Creativity. [↑](#footnote-ref-238)
239. Milevska, Becoming Contentious. [↑](#footnote-ref-239)
240. B. n. a. Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava. [↑](#footnote-ref-240)
241. B. n. a., Svečan pogreb Riharda Jakopiča. [↑](#footnote-ref-241)
242. Justin, Doktorja Kramerja poslednji izraz, 1. in 2. del. [↑](#footnote-ref-242)
243. \* Gre za predelan Pirnatov zapis Doktorja Kramerja poslednji obraz, ki je bil prvič objavljen 16. 4. 2018 na *Blogu Društva za domače raziskave*. Dostopno na: http://ddr.si/sl/doktorja-kramerja-poslednji-obraz/, pridobljeno 8. 11. 2022. [↑](#footnote-ref-243)
244. B. n. a., Ob mrtvaškem odru Gregorja Žerjava, b. n. s. [↑](#footnote-ref-244)
245. Gl. Pirnat, Profesionalno dokumentarno fotografiranje posmrtnih mask, str. xx–xx v tej knjigi. [↑](#footnote-ref-245)
246. \* Intervju je bil prvič objavljen v Pirnatovem prispevku Študija dokumentarnega fotografiranja posmrtnih mask na *Blogu Društva za domače raziskave* v sklopu raziskave Odlivanje smrti, 31. 10. 2018. Dostopno na: http://ddr.si/sl/studija-dokumentarnega-fotografiranja-posmrtnih-mask/, pridobljeno 8. 11. 2022. Intervju je eden od virov za Pirnatov članek Fotografiranje na terenu. Umetnik/raziskovalec kot amaterski fotograf v pričujoči monografiji. [↑](#footnote-ref-246)
247. \* Antropologinja Marion Hamm z Univerze v Celovcu in sodelavka pri krovnem projektu TRACES je po obisku razstave *Odlivanje smrti* v Ljubljani opisala svojo izkušnjo. Avtoetnografski zapis je bil 22. 11. 2017 objavljen na blogu Društva za domače raziskave v angleščini. [↑](#footnote-ref-247)
248. Op. ur.: Na tem mestu navajamo medijske objave, na katere se sklicuje avtorica.

     Mager, Posmrtna maska. Žvokelj, Razstava Odlivanje smrti. b. n. a., Obiskali bomo. Medved, Razstava Odlivanje smrti. V. U., Deloskop izpostavlja. Žvokelj, Razstava Odlivanje smrti. P. G., Posmrtne maske. Kordež, Maske v Vžigalici. Gnezda, Odlivanje smrti v Vžigalici. Urbančič, Življenje posmrtnih mask. Medved, Odlivanje smrti. Brglez, Ovekovečenje posameznosti. Lorenci, V posmrtno masko zapisana nesmrtnost. [↑](#footnote-ref-248)
249. \* Zapis je smiselno skrajšan in jezikovno prirejen za lažje razumevanje pomena. Občasne omembe imen upodobljencev so izpuščene. Vir posnetka: Arhiv MGML in DDR. Vir transkripta: Arhiv DDR. [↑](#footnote-ref-249)
250. \* Besedilo je bilo v sklopu raziskave Odlivanje smrti prvič objavljeno na *Blogu Društva za domače raziskave*, 20. 6. 2017. Dostopno na: http://ddr.si/sl/posmrtna-maska-slikarja-iveta-subica-obisk-pri-vdovi-sely-de-brea/, pridobljeno 8. 11. 2022. [↑](#footnote-ref-250)