

## FOTOGRAFIJA V MUZEJU KOT ARHIV KOLEKTIVNEGA SPOMINA: LJUBEZEN DO ZGODOVINE

**Povzetek:** *Avtorica se v članku loteva kritične analize oblikovanja kolektivnega spomina v muzejskih fotografskih reprezentacijah, pri čemer ji izhodišče za analizo predstavlja Bourdieuevo teoretsko delo. Kolektivni spomin obravnava kot rezultat reprezentacij preteklosti, ki krožijo v družbi, muzej pa kot medij in kot kraj spomina, ki ponuja selektivne podobe preteklosti in na ta način upravlja s spomini. Da bi razkrila funkcije in vloge, ki jih opravljajo fotografije v muzejih pri interpretiranju preteklosti, avtorica analizira dve konkretni muzejski razstavi, ki predstavljata isti zgodovinski dogodek (plebiscit na Koroškem leta 1920), a z drugega zornega kota – to sta muzeja v Libeličah v Sloveniji in v Völkermarktu/Velikovcu v Avstriji. Ugotavlja, da se fotografija v obeh muzejih odločilno vpleta v boje za oblast nad interpretacijo tega dela preteklosti, saj vsaka muzejska razstava vizualno legitimira določeno definicijo preteklih dogajanj in s tem tudi nacionalne razlike. Vizualne reprezentacije obeh muzejev politizirajo preteklost, saj je zgodovina uporabljena tudi v namene reproduciranja državotvornih diskurzov.*

**Ključni pojmi:** *muzej nacionalne zgodovine, vizualne podobe, fotografija, komuniciranje, zgodovina, kolektivni spomin, nacionalne razlike, nacionalni habitus, Pierre Bourdieu.*

*Družbeni prostor je vsekakor prva in zadnja re-  
sničnost, saj še vedno upravlja z reprezentacija-  
mi, ki jih imajo družbeni akterji o njej.*

(Bourdieu, 1998b: 13)

### Uvod: vizualne reprezentacije preteklosti

Nastanek raznovrstnih oblik kolektivnih mentalnih struktur v določeni družbi je odvisen od komuniciranja oziroma od kroženja najrazličnejših reprezentacij. Kolektivni spomin se tako nenehno izgrajuje v igri kroženja različnih reprezentacij, med katerimi pomembno vlogo odigrajo tudi muzejske reprezentacije. Muzeji, ki jih sodobne družbe postavljajo kot zakladnice narodove zgodovine, pomembno zaznamujejo načine, kako se ljudje spominjamo preteklosti in na tak način hkrati tudi vpisujejo to izbrano preteklo dediščino v prostor sedanosti. Še posebej zgo-

\* Dr. Maruša Pušnik je asistentka na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

vorne pripovedovalke preteklosti pa so muzejske vizualne reprezentacije, ki usmerjajo spomine in z njimi upravljajo.

Zgoraj omenjeni izsek iz Bourdieujevega dela predstavlja izhodišče za analizo, saj nas lahko popelje skozi projekt proučevanja popolnoma rutinskega sprejemanja vsakdanjosti in samo-po-sebi-umevnih reprezentacij in praks, ki se vpletajo v izgradnjo kolektivnega spomina določene družbe. Bourdieu bi tovrstne vsakdanjosti oz. zdravorazumske modrosti s pomočjo Aristotelove misli opisal kot tiste ideje ali trditve, ki jih ljudje nenehno izzivajo, vendar ne dvomijo v njihov obstoj (Bourdieu, 1998a: 8). Bourdieujev teoretski aparat zato lahko služi kot analitično-kritični aparat za nenehen boj zoper zdravorazumske predpostavke, zoper mitologije in ideologije. Kot teoretik prakse se je Bourdieu vseskozi loteval seciranja konkretnih vsakdanjih praks in tekstov, se pravi konkretnega družbenega sistema v vsej njegovi različnosti. V enem izmed zadnjih del, ki jih je spisal, je opozarjal, da je konkretna praksa v humanističnih in družboslovnih znanostih podcenjena in premalo analizirana ter da bi bilo potrebno vanjo investirati veliko več teoretske kompetentnosti (2004: 81-82). Sledeč njegovi teoretski dikciji, zatorej predpostavljamo, da lahko najglobljo logiko družbenega sveta zaobjamemo le, če upoštevamo posebnost empirične realnosti, ki je historično prostorsko in časovno umeščena (cf. Bourdieu, 1998b: 2). Natanko v tem oziru nam Bourdieujev teoretski okvir – ki povezuje kolektivne mentalne strukture s konkretnimi praksami in reprezentacijami – služi za analizo funkcij in vlog, ki jih opravljajo fotografske reprezentacije v dveh muzejih nacionalne zgodovine.<sup>1</sup> Prvi je slovenski muzej v majhni obmejni vasi Libeliče in drugi je avstrijski muzej na avstrijskem Koroškem, v Völkermarktu/Velikovcu. Obe muzejski razstavi sta posvečeni istemu zgodovinskemu dogodku, ki je še danes predmet številnih javnih debat v Avstriji in Sloveniji. Gre za plebiscit, ki je bil izpeljan leta 1920 na Koroškem in je določil mejo med obema nacionalnima državama, a od takrat naprej tudi pomembno strukturira odnose med obema nacijama. Vsak muzej pa predstavlja ta dogajanja z drugega zornega kota. V tem kontekstu nas torej zanima, kako lahko dominantne ideologije prek vstopa v muzejske razstave in predvsem v muzejske vizualne materiale redefinirajo nacionalne arhive spomina določene družbe, ko podajajo selektivne podobe preteklosti in tako usmerjajo množice individualnih spominov.

Glavna teza članka je, da muzejske fotografske reprezentacije plebiscitnega dogajanja odigravajo pomembne vloge pri oblikovanju preteklosti v slovenski in avstrijski družbi in pri kreiranju specifičnih kolektivnih spominov ter nacionalnih identitet. Če si sposodim Bourdieujeve besede, bi to pomenilo, da me zanima predvsem razkritje tega, kako in zakaj je fotografija v teh muzejih predisponirana,

<sup>1</sup> Tudi Bourdieu je s sodelavci izvedel obširno študijo muzejev, vendar muzejev umetnosti v Franciji, Grčiji, Španiji, Italiji, na Nizozemskem in Poljskem. Sistematično so proučevali tovrstne muzejske zbirke in občinstva, ki jih obiskujejo, njihove družbene in izobrazbene značilnosti, njihovo držo do teh zbirk in njihova nagnjenja do umetnosti (Bourdieu, Darbel, Schnapper, 1990b). Opazovali so, kako se specifične mentalne strukture vpišujejo v posameznikov um, predvsem jih je zanimalo, kako se s perspektive razrednih odnosov v družbi oblikujejo te mentalne strukture. Tudi pričujoči članek je neke vrste poskus opazovanja izgradnje mentalnih struktur v povezavi z muzeji nacionalne zgodovine, a s perspektive nacionalnih odnosov v družbi.

da opravlja določene družbene funkcije oz. kakšne funkcije (1990: 73) – na primer, družbene funkcije ponujanja specifičnih definicij preteklosti in gradnje vezi ter mej med posamezniki in skupinami v družbi.

Muzejska razstava tako ni le prostor, kjer je razstavljena zgodovina, ampak predstavlja tudi prostor, kjer se bijejo širše družbene, kulturne in politične bitke in kjer se reproducirajo različni družbeni odnosi. Vizualne reprezentacije v plebiscitnih muzejih vzpostavljajo specifičen simbolni red in reproducirajo družbene hierarhije. Obe muzejski razstavi in njune fotografije analiziramo s treh različnih perspektiv: prvič, kot simbolne sisteme, ki ljudem pomagajo razumeti kompleksen kulturni univerzum; drugič, kot sredstva komunikacije v družbenem prostoru; in tretjič, kot sredstva dominacije, kot mehanizme moči, ki se nanašajo na vsakdanje oblike moči v naših življenjih. S pomočjo Bourdiejevih teoretskih konceptov habitusa kot mreže dispozicij, ki jih posedujejo posamezniki in ki si jih pridobijo v socializacijskih procesih, in simbolne moči kot najbolj vsakdanjih, rutinskih in nevidnih mehanizmov, ki vodijo dejanja ljudi, razkrivamo mehanizme produkcije in reprodukcije kolektivnih mentalnih struktur v povezavi z muzejskimi reprezentacijami. Odkrivamo družbene pomene ter vrednosti praks, kot je npr. obisk muzeja in branje vizualnih tekstov. Članek torej temelji na kritični obravnavi muzejskih vizualnih reprezentacij, ko poskuša razkriti, kakšno vlogo te opravljajo pri kultivaciji specifičnega kolektivnega spomina, ali rečeno z Bourdiejevimi besedami, ko poskuša pokazati, kako si ljudje, formirani v takšnem družbenem prostoru, pridobivajo nacionalni habitus – nacionalne dispozicije, ki so značilne za določeno nacionalno skupino (cf. 2003: 12).

## Muzej kot medij in kot kraj spomina

Število muzejev na svetu je dandanes v porastu in muzeji postajajo mednarodno pomembna kulturna središča in zabavni popularnokulturni prostori, ki strukturirajo vsakdanja življenja ljudi.<sup>2</sup> Barry pripominja, da muzeji predstavljajo pomemben del turistične in zabavne industrije, ljudje jih obiskujejo tudi zaradi določenih ugodij, da se sprostijo, da uživajo v gledanju in da si z njihovo pomočjo razlagajo kompleksen svet. Vedno več muzejskih razstav namreč kombinira izobraževalne instrumente s sredstvi zabave (Barry, 1998: 105). Muzej je torej medij, ki prinaša specifične informacije in ponuja določene pomene. Številni avtorji zatrjujejo, da muzeji danes funkcionirajo kot množični komunikacijski mediji, saj nenehno sporočajo določene vsebine množicam ljudi (Canclini, 1995: 115; Barry, 1998: 98).<sup>3</sup>

Tudi obe muzejski razstavi, ki pripovedujeta o istem zgodovinskem dogodku – o koroškem plebiscitu leta 1920, na katerem so se ljudje odločali, ali priključiti Ko-

<sup>2</sup> Samo v Evropi je vsaj okrog 13500 muzejev, v Severni Ameriki jih je okrog 7000, v Avstraliji in Aziji okrog 2800 in v ostalih delih sveta okrog 2000 (Pearce v: Dos Santos, 2003: 180). M. Dos Santos meni, da so te številke še dosti višje, saj je samo Brazilija na začetku devetdesetih let 20. stoletja imela več kot 1000 muzejev (2003: 181).

<sup>3</sup> Canclini svojo tezo potrjuje tudi s številom obiskovalcev teh muzejev, ki iz leta v leto narašča: »Število obiskovalcev muzejev v Združenih državah /.../ je leta 1980 preseglo število celotnega prebivalstva te države. V Franciji muzeje letno obiše več kot dvajset milijonov ljudi« (1995: 115).

roško Republiki Avstriji ali Kraljevini SHS (Jugoslaviji/Sloveniji),<sup>4</sup> delujeta kot medija oziroma kot teksta, ki imata specifično narativno strukturo in posebno ikonografijo. Muzej v Avstriji, *Völkermarkter Stadtmuseum – Abwehrkampfdokumentation und Bezirksheimatmuseum*, vsebuje razstavo plebiscita iz leta 1920, predplebiscitnega dogajanja in zbirko dokumentov, predmetov in vizualnih podob, povezanih z nemško avstrijskim bojem za Koroško v obdobju 1918–1919. Muzej v Sloveniji, *Koroški pokrajinski muzej – Plebiscitni muzej*, pa vsebuje razstavo plebiscita in dokumentov ter vizualnih podob, povezanih z jugoslovansko/slovensko vojaškim in političnim reševanjem Koroške, kot to opiše muzejska brošura (Kos, 1997). Že sami lokaciji teh dveh muzejev, ki sta oddaljeni približno 30 km zračne linije, sporočata določene pomene o nacionalnih realnostih, katerih del sta. Prvi muzej se nahaja v mestu Velikovec/Völkermarkt, ki je še danes označen in prepoznan kot nemško orientirano avstrijsko mesto in ki je vse od leta 1920 naprej – ko je bil večji del Koroške priključen k Avstriji – deloval kot močan branik koroškega nemštva v tem delu Avstrije. Drugi muzej pa se nahaja v obmejni vasi Libeliče, ki je označena in prepoznana kot ponos slovenstva, saj so bile Libeliče po plebiscitu najprej priključene k Avstriji, a so njeni prebivalci po dveh letih javnih demonstracij in upora proti avstrijskim avtoritetam leta 1922 dosegli, da so Libeliče priključili k Jugoslaviji/Sloveniji.

Stalna razstava plebiscita in 'avstrijskega obrambnega boja', kot to imenujejo v avstrijskem plebiscitnem muzeju, je bila postavljena prva, in sicer leta 1970 v Velikovecu/Völkermarktu. Postavitev razstave je v tistem času sovpadala z močnim nacionalističnim aktivizmom in z intenzivnimi akcijami *Heimatdiensta* proti slovenski manjšini na Koroškem. Organizacija *Heimatdienst* je močno podprla odprtje te razstave.<sup>5</sup> Danes zbirka tako ne simbolizira le 'avstrijskega obrambnega boja', ki se je končal s priključitvijo Koroške Avstriji leta 1920, ampak simbolizira tudi nadaljujoče se nacionalne boje na Koroškem.<sup>6</sup> Druga stalna razstava o plebiscitu in 'jugo-

<sup>4</sup> Po ustanovitvi Kraljevine SHS leta 1918 je Narodni svet za Koroško zahteval pokrajino Koroško od Avstrije in jugoslovanske/slovenske vojaške čete so okupirale del južne Koroške. V tem času so se bili tudi krvavi boji na Koroškem in posledično je leta 1919 ameriška študijska komisija predlagala mejo na Karavankah. Določena je bila izvedba plebiscita in Koroška je bila razdeljena na južno cono A in severno cono B. Plebiscit je bil izveden 10. oktobra 1920, v predplebiscitnem času pa sta obe državi na Koroškem izvajali intenzivni in včasih že kar nasilni predplebiscitni volilni kampanji. Ker je že plebiscit v coni A odločil, da Koroška postane del Avstrije z 22025 (59 %) glasovi za Avstrijo in s 15278 (41 %) glasovi za Jugoslavijo (v Libeličah je za Avstrijo glasovalo 290 (43 %) glasovalcev, za Jugoslavijo pa 387 (57 %) glasovalcev), do plebiscita v coni B ni prišlo. Leta 1920 je tako večji del Koroške tudi uradno postal del Avstrije.

<sup>5</sup> Še posebej jo je podprla organizacija *Kärntner Abwehrkämpferbund*, ki je bila ustanovljena kot organizacija koroških nemških/avstrijskih veteranov boja za Koroško. Člani te organizacije tvorijo jedro organizacije *Heimatdienst*.

<sup>6</sup> Muzej si je še dodatno pridobil nacionalno noto in pomembnost po bombnem napadu septembra 1979, ko sta dva Slovenca, državljana takratne Jugoslavije, nastavila bombo v muzeju, ki je močno poškodovala in uničila del razstave. To dejanje je še danes izpostavljeno v muzejski brošuri, ki predstavlja neke vrste vodič po razstavi in je napisana v nemščini. Fotografija notranjosti muzeja, opustošenega po bombnem napadu (Schüßler v: Leitner, 1984: 6), ki je predstavljena na prvih straneh brošure, umešča razstavo v kontekst nacionalnih bojev na Koroškem. Pomen fotografije je zasidran s spremljajočim opisom dogodka: »Ta znanstveno in objektivno uravnotežena stalna razstava zgodovinske dokumentacije je bila septembra 1979 žrtev bombnega napada dveh jugoslovanskih državljanov« (Leitner, 1984: 5). Simbolni vstop v

slovanskem/slovenskem reševalnem boju' pa je bila v Libeličah odprta leta 1997, na 75. obletnico priključitve Libelič k Sloveniji oziroma takratni Jugoslaviji. Njeno odprtje je močno podpirala slovenska država in razstava je bila ustanovljena kot odgovor oziroma kot utež avstrijskemu plebiscitnemu muzeju. Tudi kustosinja razstave je pojasnila, da je bil muzej odprt zato, da bi priskrbeli bolj objektivno predstavitev preteklosti od tiste v Velikovcu.

Vstop v plebiscitna muzeja predstavlja simbolni vstop v dve različni reprezentaciji in interpretaciji preteklosti. Vsaka muzejska razstava pripoveduje zgodbo na drugačen način in podpira specifično zgodovinsko vednost. Ob vstopu v avstrijski plebiscitni muzej obiskovalec simbolno vstopi predvsem v plebiscit sam in v priključitev Koroške k Avstriji. Na drugi strani pa ob vstopu v slovenski muzej simbolno vstopi predvsem v dogodke po plebiscitu in v priključitev Libelič k Jugoslaviji/Sloveniji. Vsi ti sicer tesno povezani dogodki imajo danes različne pomene za obe nacionalni državi, Avstrijo in Slovenijo: plebiscit leta 1920 označuje zmago za Avstrijo in neuspeh za Slovenijo, a sprememba meje leta 1922 in priključitev Libelič k Jugoslaviji/Sloveniji označuje zmago za Slovenijo in neuspeh za Avstrijo. Prav s teh izhodišč obe razstavi podajata specifično podobo preteklosti. H. Lidchi pravi, da ».../ aktivnosti zbiranja in razstavljanja prenehajo biti nevtralne in nedolžne aktivnosti, ampak se pojavljajo predvsem kot instrumentalno sredstvo vedenja in posedovanja 'kulture drugih'« (1997: 154). Plebiscitna muzeja pomagata oblikovati specifično vednost o zgodovini 'nas' in 'njih' tako za člane slovenske kot avstrijske nacionalne skupnosti. Skupine turistov z različnih koncev Avstrije oziroma Slovenije obiskujejo plebiscitni razstavi, toda njuna ciljna občinstva so v prvi vrsti šolski otroci, kot so pojasnili v obeh muzejih. Vsako leto številni osnovnošolski in srednješolski učenci z avstrijske Koroške obiščejo razstavo v Velikovcu/Völkermarktu, prav tako pa tudi množice učencev z različnih koncev Slovenije obiščejo razstavo v Libeličah.<sup>7</sup> Oboji z istim ciljem: poučiti se o svoji lastni zgodovini. Avstrijska muzejska brošura celo eksplicitno poudarja izobraževalno in vzgojno pomembnost muzeja: »Ta dokumentacija mora biti označena kot zgodovinski izobraževalni muzej in mora biti dostopna vsem, še posebej pa učencem« (Leitner, 1984: 5). Na takšne izjave lahko odgovorimo z Bourdieujevo mislijo, da je kreiranje nacionalne skupnosti tesno povezano s splošnim vzgajanjem (1998b: 62). In muzeji so nedvomno del te vzgoje.

Začetke modernih muzejev, kakršne poznamo danes, lahko postavimo v Evropo osemnajstega in devetnajstega stoletja.<sup>8</sup> Njihov vzpon je namreč tesno povezan

*muzej je ožigosan s podobo ogrožajočega jugoslovanskega/slovenskega ekstremizma, ki predstavlja interpretativni okvir za branje razstave.*

<sup>7</sup> V bližini Libelič je Center šolskih in obšolskih dejavnosti, kjer učenci z različnih krajev Slovenije preživljajo šole v naravi, naravoslovne taborne itd. Obisk muzeja pa je tudi standard del njihovega programa.

<sup>8</sup> S. Macdonald pokaže, da imajo moderni muzeji svoje predhodnike v sobah čudes renesančnih vladarjev in učenjakov: »To je bil zgolj eden izmed dokazov širše fascinacije nad zbiranjem, ki se je pojavilo v petnajstem stoletju .../« (1998: 6). Večina teh zbirk pred osemnajstim stoletjem ni bila namenjena širši javnosti (kot so zgodnje moderne znanstvene zbirke, na primer *The Repository of Royal Society*, ustanovljena v Londonu v šestdesetih letih 17. stoletja). Kljub temu pa je bilo v tem času nekaj izjem: zbirke naravnih in umetnih čudes v Firencah in Bologni iz sredine 16. stoletja in zbirka v Copenhagenu iz sredine 17. stoletja so bile 'javne' zbirke (Macdonald, 1998: 8).

s pojavom in formiranjem modernih nacionalnih držav, ki so se začele vzpostavljati v tem času.<sup>9</sup> M. Dos Santos trdi, da so muzeji »/.../ prevzeli odločilno vlogo pri gradnji institucionalizirane ideje o preteklosti, ki jo najdemo v sodobnih nacionalnih identitetah« (2003: 180). Tudi Smith (1999) je mnenja, da so muzeji na neposreden način veliko pripomogli k utrjevanju mitov o izvoru in poreklu v procesu tvorjenja nacij. Obe plebiscitni muzejski razstavi opravljata podobne funkcije v nacionalnih državotvornih procesih, postali sta prostora, ki potrjujeta in vzdržujeta določeno nacionalno orientacijo in nacionalno znanje skupine, saj razstavljeni predmeti, dokumenti in vizualne podobe priskrbijo avstrijskim in slovenskim državljanom dokaze o njihovih različnih preteklostih.

Kljub vsemu pa se zgodovina nikoli ne konča tam, kjer se konča muzejska razstava, čeprav se muzeji trudijo ustvariti takšen občutek. Ponujajo ideje o zaokroženi predstavitvi preteklosti z jasnim začetkom in koncem in natančno zamejijo kontinuiteto med preteklostjo in sedanjostjo, saj gradijo vezi med dogodki v preteklosti in dogodki v sedanjosti tudi tam, kjer ti dejansko ne obstajajo. Zgodovina je v muzeju predstavljena kot zaključen niz smiselno povezanih linearnih dogodkov, ki se iztečejo v sedanjost. Prav zato muzejev ne smemo obravnavati zgolj kot shranjevalce preteklosti, ampak tudi kot shranjevalce specifičnih pomenov in spominov o preteklosti. Z besedami Pierra Noraja lahko plebiscitni muzej označimo kot »kraj spomina«, saj dejanska okolja tega spomina ne obstajajo več. Lahko ga označimo kot mejnik oziroma kažipot neke druge dobe, kot iluzijo večnosti (Nora, 1997: 12). Muzej kot kraj spomina namreč povezuje razumevanje zgodovinskih dogodkov iz prve roke, ki se zagotavlja prek neposredne komunikacije med člani skupnosti iz generacije v generacijo, z retrospektivnim razumevanjem teh dogodkov, ki se zagotavlja prek različnih družbenih institucij oziroma prek njihove sposobnosti shranjevanja zgodovinskih tekstov, ki pa v rekonstrukciji spominov sevajo tudi specifična politična razumevanja preteklosti oziroma specifične ideologije. Muzej je buditelj specifičnega spomina, saj ljudem pomaga, da se spominjajo in da v teh reprezentacijah preteklosti prepoznajo tudi sebe, svoje korenine in svojo dediščino. Muzejske reprezentacije imajo potemtakem simbolni vpliv na procese konstruiranja družbene realnosti in vplivajo tudi na oblikovanje kolektivnih odzivov ljudi, saj za posameznika »vstop v muzej ni zgolj vstop v neko stavbo in gledanje del, ampak je ritualiziran sistem družbenih dejanj« (Canclini, 1995: 115). Če parafraziramo Bourdieuja, reprezentacije obeh plebiscitnih muzejev strukturirajo percepcije, ki jih imajo družbeni akterji – obiskovalci muzejev – o preteklosti in o lastnem družbenem okolju: »To dejanje si prizadeva proizvesti in vsiliti reprezentacije (mentalne, verbalne, vizualne ali teatralne) o družbenem svetu, ki so sposobne delovati na ta svet tako, da vplivajo na lastne reprezentacije akterjev o njem« (1994: 127). Osnovna naloga muzejskih reprezentacij plebiscitne preteklosti, ki oblikujejo in gradijo posameznikove reprezentacije/podobe oziroma njegovo razumevanje te preteklosti, je, da definirajo omejen kolektivni spomin in zamejeno članstvo zamišljenih nacionalnih skupnosti (cf. Anderson, 1998). Že pionir proučevanja kolektivnega spomina, Maurice Halbwachs, je v svojem delu implicitno opozarjal, da

<sup>9</sup> Na primer: *The British Museum je bil z odlomkom parlamenta ustanovljen leta 1753, Great Gallery of Louvre je bil uradno odprt leta 1793 in Altes Museum of Berlin leta 1830* (Dos Santos, 2003: 181).

je spomin tako rekoč vedno reprezentacija preteklosti in da se spominjamo zgolj pod pogojem »/.../ da se postavimo na zorno točko ene ali več skupin in da se znova postavimo v enega ali več tokov kolektivnega mišljenja« (2001: 35). Spomin je aktivno proizveden v sedanosti in je predmet številnih ideoloških bojev, ki se bijejo tudi v prostorih muzejev. Muzeji lahko potemtakem delujejo kot rešitelji spominov, saj jih fiksirajo v povezani naraciji, kljub temu da besede in mišljenja – povezane s specifičnimi zgodovinskimi dogodki – umirajo, ti muzejski teksti ostanejo (Halbwachs, 2001: 86).

Če analiziramo oblikovanje kolektivnega spomina skozi Bourdieujevo teoretsko perspektivo, moramo muzej definirati tudi kot institucijo s svojim lastnim ritualom, ki neprestano govori obiskovalcu muzeja, kakšna je njegova identiteta. To počne na način, da mu hkrati predstavlja to identiteto in mu jo vsiljuje, ko jo izraža pred vsemi in jo javno naznanja ter ga na avtoritativen način informira, kdo je in kaj mora biti (cf. Bourdieu, 1994: 121). Z drugimi besedami, plebiscitna muzeja na nek način 'javno obtožujeta' družbene akterje – obiskovalce, naj se spominjajo določenih stvari, naj imajo določeno znanje, naj se vedejo in naj dojemajo svet na določen način. Še več, kot bi rekel Bourdieu, kadarkoli ti muzeji spregovorijo, sporočajo in ponujajo družbene definicije in identitete, hkrati tudi vzpostavljajo meje (1994: 120). Na ta način reprezentacije v obeh plebiscitnih muzejih gradijo dve različni znanji o preteklosti in dva različna kolektivna spomina. To je mogoče natanko zato, kot pripominja Halbwachs, ker ne obstaja ena zgodovina, ampak obstaja toliko zgodovin, kolikor je nacij (2001: 115). Kolektivni spomin je rabljen v politične namene, saj en muzej poudarja le nekatere dele preteklosti, medtem ko drug muzej poudarja druge dele preteklosti. Kolektivni spomin je vedno prisotnost selekcionirane preteklosti, ki je odvisna od sedanjih razmer.

### Fotografija in realnost zgodovinske reprezentacije

Muzej je prvenstveno vizualni medij, kjer fotografija igra eno izmed pomembnejših vlog v pripovedovanju preteklosti. Fotografske podobe zasedajo osrednje mesto tudi v obeh plebiscitnih muzejih, kjer je razstavljena obilica zbranih in izbranih fotografij. Fotografije, ki zavzemajo večji del obeh razstav, v trenutku vstopa v muzej privabijo in očarajo pogled obiskovalcev in jih popeljejo v preteklo plebiscitno dogajanje. Ponujajo zelo prepričljive in lahko dojemljive vizualne oblike znanja, in ker so vse fotografije v plebiscitnih muzejih črno-bele, še dodatno utrdijo vtis, da so zgolj priče preteklosti. Izgledajo zelo stare, zaradi česar so tudi dojete kot avtentične. Fotografije tako podeljujejo dodatno zgodovinsko dokumentarno vrednost muzeju. V obeh muzejih so fotografije opremljene s podpisi, ki razlagajo, kaj predstavljajo, in so umeščene med druge zgodovinske dokumente ali narativne rekonstrukcije dogodkov. Besede v tem primeru še dodatno usmerijo obiskovalce k specifičnim interpretacijam preteklosti (cf. Hardt, 2003: 621). Fotografije so v obeh muzejih razstavljene v kronološkem redu in kot pomensko zaokrožena celota usmerjajo obiskovalca skozi zgodbo razstave – proizvedejo učinek, kot da se pretekli dogodki odvijajo pred obiskovalčevimi očmi. Sama razporeditev fotografskih materialov v muzeju pa lahko celo fiksira in zapre pomene odprtih in dvoum-

nih tekstualnih dokumentov. Fotografije namreč delujejo kot odsevi preteklosti in lahko zato spremenijo dvoumne reprezentacije preteklih plebiscitnih dogodkov v golo resnico, v »/.../ objektivno opisane površine brez notranjih pomenov: v dejstva« (Slater, 1995: 222-223). Fotografije v tem oziru rekonstruirajo preteklost.

Kljub vsemu pa je potrebno poudariti, da lahko fotografije delujejo kot zgodovinski dokumenti, kot dokumentarni vizualni dokazi, saj lahko določen zgodovinski trenutek rešijo pred večnim izginotjem in pozabo (Hardt, 2003: 607, 621). Na obeh plebiscitnih razstavah fotografije izstopajo kot opomniki pomembnih zgodovinskih javnih trenutkov. Pri vsem tem pa so kot dokazno gradivo preteklosti fotografije omejene, saj so hkrati vedno tudi interpretacije te preteklosti in podajajo specifično zgodovinsko naracijo. Fotografija kot konvencionalni sistem je namreč oblika komunikacije ali, kot jo je opisal Bourdieu, oblika simbolne komunikacije brez sintakse. Je oblika naravnega jezika, ki vedno izbere izseke iz vidnega sveta, ki so nato predstavljeni kot pristni odsevi narave same (Bourdieu, 1990: 74). Reprezentacije zgodovinske realnosti se prek fotografije v muzeju tako preoblikujejo v realnost zgodovinske reprezentacije. Reprezentacija postane realnost sama. Pretekla realnost je torej vedno zgolj posredovana realnost, ali kot pravi Hardt: »Podobe postajajo reprezentacije realnosti in ko gredo enkrat skozi človekov um, postanejo realnost sama« (2004: 5).

Fotografske podobe plebiscitnih dogodkov zatorej niso avtentične podobe, so le podobe. Fotografije v muzejih ne prinašajo obiskovalcem neposredno plebiscitnih dogodkov samih, ampak jim neposredno prinašajo zgolj njihove podobe (cf. Bourdieu, 2001: 9). V plebiscitnih muzejih ni avstrijskih ali jugoslovanskih/slovenskih vojakov, plebiscitnega glasovanja in protestov, ampak so zgolj podobe avstrijskih ali jugoslovanskih/slovenskih vojakov, plebiscitnega glasovanja in protestov. Fotografije v muzejih niso ogledala preteklosti, ampak so zgolj podobe te preteklosti.

Vrednost fotografij za muzejsko razstavo je določena predvsem z jasnostjo in z informacijo, ki jo je sposobna sporočiti in prenesti kot simbol, ali še raje, kot prispodoba (cf. Bourdieu, 1990: 93). Bourdieu to pojasnjuje s primerom podobe zgubanih rok stare ženske, ki ne reprezentira zgolj stare ženice in njenih zgubanih rok, temveč starost, trdo delo in poštenost. Poudarja, da je pomen, ki ga privilegira fotografija, bolj verjeten, če sta označevalec in označenec skladna (1990: 93-95). Fotografije avstrijskih ali jugoslovanskih/slovenskih vojakov in bojov za Koroško ne kažejo zgolj vojakov in bojov, temveč v obeh muzejih reprezentirajo tudi razlike med žrtvami in napadalci, med slabo in dobro stranjo, med avstrijstvom in slovenstvom. Fotografije, ki so vpletene v to igro označevanja, privilegirajo določene pome o preteklosti prek odnosa med označevalcem in označencem. S tem pa (re)producirajo tudi dominantni nacionalni ideologiji in vzpostavljajo specifična simbolna reda v obeh družbah, saj delujejo kot izrazi neprekinjenih odnosov med preteklostjo in sedanjostjo.

Fotografske naracije opravljajo v muzejih vlogo vstopne točke, prek katerih obiskovalci vstopijo v preteklost in doživijo pretekle dogodke ter celo ugledajo sebe v njih. Fotografije legitimirajo specifično preteklost, ko jo naredijo za naravno in samoumevno, posledično pa tako oblikujejo tudi sedanje identitete ljudi. Fotografske naracije so v muzejih temeljni interpretativni okviri oblikovanja in potrje-



vanja individualnih in kolektivnih identitet, saj obiskovalcem omogočajo, da se pogajajo o njihovih lastnih identitetah kot tudi o identitetah tistih, ki so na fotografiji (cf. Hardt, 2002: 326; Lutz in Collins, 1993: 187). Ta identifikacijski proces je tesno povezan s procesi konstruiranja pomenov, ki se po Bourdieuju pojavijo v odnosu med fotografijo, gledalcem in družbeno-zgodovinskim kontekstom, v katerem vidijo/berejo te fotografije in v njih iščejo pomene. Njihova branja tako odražajo določena pričakovanja, ki so videna kot vsakdanja in samo-po-sebi-umevna in ki izvirajo iz njihovega znanja, ki ga posedujejo kot člani določene skupine. Pomen se tako konstruira v skladu z njihovimi »/.../ shemami percepcije, mišljenja in presojanja, ki so lastne celotni skupini« (Bourdieu, 1990: 74; cf. Bourdieu, Darbel, Schnapper, 1990: 109-112). Obiskovalci kot družbeni akterji namreč ne reagirajo mehanično in pasivno na mehanične dražljaje, kot je npr. fotografija, ampak aktivno proizvajajo simbolne pomene predstavljene preteklosti. Fotografije jugoslovanskih/slovenskih ali avstrijskih vojakov, na primer, odsevajo nacionalni jaz v trenutku, ko se obiskovalci prepoznajo kot nacionalni subjekti v teh fotografskih podobah. Muzejske fotografske podobe plebiscita tako pomagajo oblikovati dva različna zemljevida kolektivnih spominov in tak zemljevid je lahko »/.../ prebran kot natančen popis zgodovinsko zgrajenih in pridobljenih kategorij, ki v mislih vseh subjektov, ki pripadajo temu svetu in jih ta svet oblikuje, organizirajo idejo družbenega sveta» (Bourdieu, 1992: 469).

### Boji za zgodovinsko naracijo: pogled in vizualna legitimacija nacionalne razlike

Muzej omogoča in spodbuja specifične prakse gledanja in videnja. Fotografije kot del muzejskih razstav se ponašajo z določeno legitimnostjo, vredne so polnega zaupanja in so zelo prepričljiv medij. Videnje tako omogoča vedenje, ali kot opozarja Hardt, videnje postaja več kot verjetje – podoba namreč postaja svet (2002: 320). Kulturno privzgojena izkušnja v zahodni civilizaciji nas uči, da je videnje najbolj zaupanja vreden vir verjetja in vedenja. Tudi obe muzejski razstavi sta zasnovani tako, da primarno nagovarjata oči. Obiskovalec je v muzeju tako obravnavan kot individualiziran vir vida, muzej pa kot sfera vidnosti (cf. Bennett, 1995). Že ob vstopu v muzej obiskovalci verjamejo, da se njihov pogled ne moti. Njihovo videnje postane predpogoj za verjetje, fotografija pa dokazno gradivo in demonstracija preteklosti. Vid je zlit s spoznanjem, saj je »/.../ med vsemi čuti najbolj poveljčevan in obravnavan kot popolnoma samostojen, neomejen in celo neoporečen« (Jenks, 1995: 1). Takšna obravnava vida v sodobnih družbah ima zgodovinske korenine, kot ponazori Foucault, opazovanje je od sedemnajstega stoletja naprej postajalo zaznavna vednost; vid je bil povzdignjen nad ostale čute, ki so bili izključeni zaradi njihovega manka gotovosti, vid pa si je izbral dominanten položaj kot čut za dokazovanje (1970: 132). Muzeji, ki temeljijo na praksah gledanja in videnja, so potemtaka prepoznani kot zanesljivi, verodostojni in legitimni pričevalci preteklosti. Videnje podob v muzejih potrdi obiskovalčevo verjetje, saj fotografije ponujajo prvoosebno perspektivo. S Hardtovimi besedami, fotografije pripomorejo h gledalčevi izkušnji očitca – premestijo jih na prizorišče preteklega dogajanja, kot da

so sami priča tem dogodkom (2003: 623). Fotografije v obeh muzejih ustvarjajo iluzijo, kot da poročajo v živo iz preteklosti.

Plebiscitna muzeja se trudita vzpostaviti svoj lasten pogled na pretekle dogodke, saj bi to spodbudilo specifična verjetja in znanja. Na simbolni ravni se nenehno borita za oblast nad interpretacijo preteklih plebiscitnih dogajanj. Prek različnih narativnih mehanizmov se vpletata v bitke za doseg hegemonega položaja pri razlaganju preteklosti. V tem oziru prav vsebine in stili obeh muzejskih razstav – kaj je predstavljeno in kako – obveščajo javnost o isti preteklosti na različne načine. Fotografske podobe, razstavljeni objekti, dokumenti in njihova hierarhična umestitev v muzejski prostor proizvedejo specifično videnje preteklosti, jo kolonizirajo in dajejo občutek, da je tudi preteklost urejena in organizirana na tak način. Oba muzeja sta vizualno urejena glede na specifične teme, povezane s plebiscitom, ki jih pokrivata. Takšna razvrstitev tem hkrati služi tudi kot agenda za oblikovanje kolektivnega spomina. Muzej v Libeličah, na primer, vizualno poudarja množične ljudske proteste in demonstracije proti 'plebiscitni' meji in proti avstrijskim oblastem ter nesrečne ljudi z žalostjo na obrazih. Na drugi strani pa muzej v Velikovcu/Völkermarktu vizualno teh dogodkov ne izpostavlja, ampak prikazuje uradna praznovanja zaradi novo postavljene meje, govore koroških oblastnikov in srečne ljudi z nasmehi na obrazih po plebiscitu. Vizualna retorika muzejev vzgaja in poučuje obiskovalce o preteklosti na specifičen način.

Fotografije v muzejih so skrbno izbrane in proces selekcije fotografij ne podaja le točno določene podobe preteklosti, ampak riše tudi meje spominov, saj je takšna selekcija tudi oblika organiziranja in kultiviranja javnega spomina. Nekateri pretekli dogodki ali celo zgolj deli teh dogodkov so izbrani in tako zapisani spominjanju, medtem ko so nekateri drugi dogodki ignorirani, utišani in zapisani pozabi. V muzeju v Velikovcu/Völkermarktu je velikanska stenska barvna slika, ki je reprodukcija fotografij, razstavljenih tik ob njej, in ki kažejo identično podobo, a v dokumentarnem stilu črno-bele barve. Fotografije in slika se medsebojno dopolnjujejo, razlagajo in potrjujejo, vpletajo se v posebno igro barv. Prikazujejo številne ljudi, ki čakajo, da odvržejo volilni listič v volilno skrinjo na dan plebiscita. Na sliki je jasno vidno, da skupina mladih in starih, revnih in bogatih, kmetov in meščanov drži v rokah zelen listič, kar ni razvidno iz črno-belih fotografij. Zeleni list predstavlja njihovo odločitev, da volijo za Avstrijo.<sup>10</sup> Na sliki nihče ne drži belega lističa, ki bi volil za Jugoslavijo/Slovenijo, in to daje vtis, da so vsi Korošci soglasno volili za Avstrijo. 41 % koroških prebivalcev, ki so volili za Jugoslavijo/Slovenijo in so prepoznani kot izdajalci, je izbrisanih s slike, iz muzejske zgodbe in simbolno seveda tudi iz spomina. Del prebivalstva današnje Koroške, ki se prepozna kot slovenska manjšina in ki govori slovensko, je skoraj popolnoma odsoten na teh muzejskih reprezentacijah preteklosti in zatorej izbrisan iz preteklosti Koroške. Zgodovinske realnosti, ki so zelo kompleksne in včasih zelo nejasne in dvoumne, so v

<sup>10</sup> Volilni lističi so bili dveh barv, zeleni so volili za Avstrijo, beli pa za Jugoslavijo. Zelena barva je bila tudi simbol nemškega avstrijstva in je prevladovala na številnih predplebiscitnih propagandnih materialih. Tudi v muzeju prevladuje zelena barva, stenski panoji, na katerih so razstavljene fotografije in drugi dokumenti, so zeleni in takšna barvna usklajenost obiskovalcem skladno z naracijo, ki jo muzej ponuja, sporoča specifične pomene.

muzejskih vizualnih reprezentacijah močno poenostavljene. Takšno obujanje spominov prek muzejskih zgodovinskih naracij tudi reducira vedenje in vsiljuje pozabljanje.

Naslednji mehanizem oblikovanja specifičnega kolektivnega spomina je potek fotografskih zgodb v obeh muzejih, ki lahko združujeta in zlivata povsem izolirane dogodke, ti pa so zaradi razvrstitve v razstavi videni kot neposredno povezani dogodki. Ideološki učinek takšnih narativnih mehanizmov, ki povečujejo posamične dogodke, se kaže v tem, da je določen dogodek s svojimi specifičnimi akterji zaznan kot vzrok ali rezultat nekega drugega dogodka, čeprav sta oba dogodka lahko popolnoma nepovezana. A v muzejskih naracijah sta predstavljena kot odločilno povezana in odvisna drug od drugega. Če navedemo primer, v avstrijskem plebiscitnem muzeju so v ospredju fotografije jugoslovanskih/slovenskih vojakov v bojnih položajih, ki s puškami merijo proti obiskovalcem ali proti fotografijam, ki jim sledijo v muzejski zgodbi. Tem fotografijam vojakov namreč neposredno sledijo fotografije porušene hiše, mostu in poškodovane cerkve. Če beremo vizualno zgodbo v tem vrstnem redu, so Jugoslovani/Slovenci videni kot kruti napadalci, ki so uničili hišo žalostni družini z otroki, ki na fotografiji stoji pred porušeno hišo. Prikazani so kot vandali, ki ne izkazujejo nikakršnega spoštovanja niti do posvečenih krajev. Na tak način razstava privilegira podobe Jugoslovancev/Slovencev kot brezobzirnih sovražnikov, ki uničujejo domove in cerkve in katerih se je potrebno bati. Pomen teh fotografij se v veliki meri vzpostavi v kontekstu drugih fotografij na razstavi. Na primer, obiskovalci lahko na osnovi vizualnega materiala zaključijo, da so hišo in cerkev dejansko porušili le jugoslovanski/slovenski vojaki, saj jih prejšnja fotografija prikazuje v napadalnih držah. Ni pa nobenih drugih dokazov, ki bi potrdili to zgodbo, kar pomeni, da so usodni zadetki lahko prišli tudi iz avstrijskih topov v boju. Takšna vizualna narativna linija proizvaja specifično udomačen in naturaliziran pogled na preteklost.

Tudi fotografije v slovenskem plebiscitnem muzeju pripovedujejo zgodbe na podoben način. Pogoste so fotografije, ki prikazujejo jugoslovanske/slovenske vojake, kako, na primer, potrpežljivo čakajo v obrambnih položajih v težkih razmerah nekje v goratem gozdu. To potrdi tudi podpis pod fotografijo. V kontekstu celotne razstave se jugoslovanski/slovenski vojaki pokažejo kot trden zid, ki preprečuje, da bi se Avstrija polastila slovenskega teritorija. Tem fotografijam sledijo fotografije častnikov v različnih vojaških uniformah, podpis pod fotografijo pa pojasni, da so možje na slikah člani mednarodne plebiscitne komisije. V kontekstu celotne razstave – drugih vizualnih podob in dokumentov – je ta komisija prikazana kot tuj intervencija, ki je nepravilno postavila mejo v korist Avstrije. Številne fotografije, ki v toku muzejske zgodbe nadaljujejo s pripovedjo, kažejo množice ljudi z nerazpoznavnimi obrazi in dvignjenimi rokami. Podpisi pod fotografijami pojasnjujejo, da gre za protestne shode proti novo določeni meji v številnih drugih koroških krajih (*gl. fotografija 1S*). Vizualno se zgodba zaključi s podobami novega mejnega kamna in zapornice. Besedilo pa razlaga, da gre za mejni prehod nad Libeličami, ki je bil na novo določen dve leti po plebiscitu na novi lokaciji zaradi uporov ljudi proti stari, nepravilni meji, določeni s plebiscitom leta 1920. Vse te fotografije govorijo, da je vasica, ki je bila najprej dodeljena Avstriji, po množičnem

uporu postala del Jugoslavije/Slovenije. Fotografska narativna linija podaja jasno izgrajene podobe vseh vpletenih v plebiscitna dogajanja: Avstrijci so opisani kot pohlepneži, ki so se poskušali polastiti slovenske zemlje, jugoslovanski/slovenski vojaki in civilisti kot tisti, ki so se zgolj branili; opisuje pa tudi nepravilnost in pristranskost mednarodne komisije in kljubovalnost ter patriotizem prebivalcev Libelič, ki nastopajo kot simbol poštenega slovenstva, saj so uspeli premagati nepravilne mednarodne oblasti in postaviti novo mejo. Čeprav muzejska razstava na simbolni ravni povečuje prebivalce Libelič kot junake in domoljube, ki so se množično uprli avstrijskim oblastem, in jih kaže kot simbol slovenstva, razstava ne vsebuje fotografij, ki bi dokazovale proteste in upore v Libeličah. Ta manko fotografskega 'dokaznega' gradiva o Libeličah v dveletnem obdobju po plebiscitu pa je zapolnjen in nadomeščen s fotografijami protestnih zborovanj iz drugih koroških krajev pred plebiscitom, ki pa niso bili povezani zgolj s problematiko v Libeličah. Vseeno pa tok muzejske naracije teče gladko, fotografske podobe zapolnijo vrzeli v muzejski zgodbi in tudi v interpretaciji preteklosti, razstava pa obiskovalcu ponuja občutek, da so upori v Libeličah zgolj del širše, vsesplošne slovenske vstaje proti nepravilno določeni meji.

Narativni liniji v slovenskem in avstrijskem plebiscitnem muzeju obiskovalcem priskrbita dva različna pogleda na pretekla dogajanja in dve specifični interpretaciji zgodovine. Prek takšnih mehanizmov muzejski razstavi opozarjata, kaj je pomembno in česa se je potrebno spominjati v slovenskem nacionalnem kontekstu in česa v avstrijskem: »Jasno je, da artefakti ne 'navdihujejo' sami sebe v muzejskih zbirkah: so zbrani, interpretirani in razstavljeni – vse to so namerne in motivirane dejavnosti« (Lidchi, 1997: 163).

V obeh plebiscitnih muzejih fotografije služijo kot osnova za povečevanje nacionalnih dediščin. Izvajajo funkcijo nacionalistične ritualizacije (cf. Canclini, 1995: 118-120), pri čemer lahko v kontekstu celotne razstave vsaka posamična fotografija nastopa kot označevalec slovenstva ali avstrijstva. Fotografije potrjujejo nacionalno nasledstvo, saj gradijo podobe biološke/genetske, kulturne, lingvistične, politične in teritorialne kontinuitete določene nacionalne skupine od preteklosti do danes. Razstavljene fotografije so izbrane in razvrščene tako, da proizvajajo specifične pomen o preteklosti, prilagojene sedanjim razmeram. To pa legitimira tako pretekle kot tudi sedanje politične akcije. V tem oziru povečane fotografije služijo kot nadomestki za resnične fizične objekte, subjekte in njihove značilnosti, ki so obstajali v preteklosti, in gradi se občutek, da obstajajo še danes. Fotografije v avstrijskem muzeju prikazujejo jugoslovanske/slovenske vojake v glavnem kot neurejene, nedisciplinirane, zanemarjene, ošabne, lene in necivilizirane, medtem ko izbrane fotografije nemško avstrijskih čet upodabljajo red, disciplino, tovarištvo in snaznost. Takšna je na primer fotografija treh vojakov, ki jo razlaga pod njo ležeči podpis: »Vojaki SHS-okupacije v Völkermarktu.« Vojaki sedijo pri mizi, en moški drži v rokah pivsko steklenico, drug moški igra na violino, uniforma tretjega pa je nemarno razprta (gl. *fotografija 1A*). Takšne podobe napeljuje na misel, da je bila situacija na Koroškem pod jugoslovansko/slovensko oblastjo kaotična. Vojaki so predstavljeni kot razpuščena in neorganizirana vojska, kot pijanci in banditi, ki so prišli na Koroško, da bi se zabavali in izkoriščali tamkajšnje prebivalce. Na drugi strani

pa razstava vsebuje ogromno fotografij avstrijskih vojakov, ki stojijo v postrojenih četah ali sedijo v ravnih vrstah in v rokah držijo orožje (gl. fotografija 2A). To vzbuja podobe združene in organizirane vojske, ki je enotna v svojih akcijah. Podpisi pod fotografijami razlagajo »Brambovska četa« ali »Koroški oklopnik in njegova garnizija« in tako besedila skupaj s fotografijami ponujajo pomene o dobro organizirani, disciplinirani vojski, osredotočeni zgolj na obrambo domovine. Že sami pogledi fotografiranih vojakov potrjujejo opisane razlike v značajih med njimi. Medtem ko so na večini izbranih fotografij pogledi Jugoslovancev/Slovencev neosredotočeni in neuskaljeni, so pogledi avstrijskih vojakov skladno osredotočeni na isto točko. To vzbuja vtis, da so prvi nesposobni za kakršnokoli uskladitev in vzajemno načrtovanje, medtem ko so slednji osredotočeni na herojske podvige in uspešne naloge, ki so pred njimi (cf. Lutz in Collins, 1993: 202).

*Podobe jugoslovanskih/slovenskih vojakov (fotografija 1A) in nemških avstrijskih vojakov (fotografija 2A) v plebiscitnem muzeju/muzejski brošuri v Velikovcu/Völkermarktu v Avstriji.*



Ravno nasprotno pa so v slovenskem plebiscitnem muzeju fotografije izbrane tako, da reprezentirajo jugoslovanske/slovenske vojake kot pogumne, požrtvovalne, dobro izurjene, disciplinirane, osredotočene in urejene. Fotografije, ki prikazujejo vojake na položajih v gorah, potrjujejo njihovo strogo pripravljenost in dobro koordinirane akcije, saj vsi gledajo ali merijo s puškami v isto smer, ko potrpežljivo čakajo v bojni-obrambni preži v težkih položajih (gl. fotografija 2S). Tudi podpisi pod fotografijami opisujejo jugoslovanske/slovenske vojake kot pozorno osredotočene branilce. Fotografiska naracija torej pripoveduje o Jugoslovanih/Slovencih kot o tistih, ki imajo popoln nadzor nad situacijo. A razstava ne vsebuje podob napadalcev. Vizualna odsotnost avstrijskih vojakov ima tako tudi svoj pomen, saj označuje njihov položaj v slovenski zgodovini in v sedanosti. Njihova neprisotnost v muzeju potrjuje, da Avstriji in njihova vojska v Libeličah niso imeli kaj početi. Prek vizualne odsotnosti so reprezentirani kot tuja sila, ki si ni upala stopiti v Libeliče, saj so se bali tamkajšnjih prebivalcev, kar potrjujejo številni drugi dokumenti. Totalni manko njihove vizualizacije v primerjavi z njihovo temeljito eksplicitno ali implicitno tekstualizacijo v številnih dokumentih in podpisih pod fotografijami

ponuja pomene, da so se bali neposrednega vojaškega soočenja z jugoslovanskimi/slovenskimi vojaki in so se zatekali k sumljivim in nepravičnim diplomatskim akcijam.

V kontekstu osrednjih tem obeh razstav – plebiscita in boja za Koroško – se lahko takšne vizualno konstruirane razlike preberejo in zaznajo kot nacionalne razlike med Avstrijci in Slovenci. Upravljanje s preteklostjo v obeh muzejih namreč omogoči obiskovalcem, da opazujejo sedanost prek podob preteklosti, saj takšne podobe preteklih dogodkov strukturirajo tudi odnose v sedanosti. Vizualni materiali so v obeh muzejih rabljeni kot osnova za definiranje obiskovalčevih podob preteklosti, a tudi za njihove ideje o njih samih. Rabljeni so kot »/.../ temeljna, tiha pogodba, ki definira ‘nas’ nasproti ‘njim’, ‘drugim ljudem’, in ki je osnova izključevanj (‘ni za take, kot smo mi’) in vključevanj, ki jih izvajajo med lastnostmi, proizvedenih v skupnem klasifikacijskem sistemu« (Bourdieu, 1992: 478).

*Podobe protestnih zborovanj proti ‘plebiscitni’ meji (fotografija 1S) in podobe jugoslovanskih/slovenskih vojakov (fotografija 2S) v plebiscitnem muzeju/ muzejski brošuri v Libeličah v Sloveniji.*



Privilegiran pogled razstave v Velikovcu/Völkermarktu je ‘avstrijski pogled’, ki ga podpira avstrijski državotvorni diskurz, privilegiran pogled razstave v Libeličah pa je ‘slovenski pogled’, ki ga podpira slovenski državotvorni diskurz. Fotografije v avstrijskem plebiscitnem muzeju ustvarjajo atmosfero, kjer nemško avstrijstvo zavzema osrednji položaj in zavrača vse druge poglede, medtem ko fotografije v slovenskem plebiscitnem muzeju povečujejo slovenstvo kot edino normalno, pravo in legitimno orientacijo. Metode razstavljanja objektov, postavitve fotografij in notranje ureditve muzeja omogočajo obiskovalcem, da se identificirajo s svojo nacionalno skupnostjo in da vidijo nacionalne razlike. Avstrijska razstava ne prikaže bojev za Koroško med nemško Avstrijo in Jugoslavijo/Slovenijo kot vojno za Koroško, ampak kot obrambni boj Avstrije za ta teritorij pred napadom jugoslovanske/slovenske vojske. Fotografske podobe in celotna postavitve razstave proizvajajo pomene, da so Jugoslovani/Slovenci nasilno vdrla na Koroško, da bi si prilastili to zemljo in da so za sabo pustili grozotno opustošenje, medtem ko so Avstrijci poskušali le rešiti tamkajšnje ljudi in zemljo. Postavitve in ureditve notranjosti slovenskega muzeja pa, na drugi strani, promovira pomene, da so se jugoslovanski/slo-

venski vojaki zgolj branili pred nasilnimi Avstrijci, ko je bila Koroška nepravilno dodeljena Avstrijcem proti volji Slovencev in ponemčena, saj je Koroška predstavljena kot že od nekdaj slovenski teritorij.

Fotografije v muzeju funkcionirajo kot klasifikacijske sheme. Klasificirajo dogodke, objekte in ljudi ter celo motivirajo obiskovalce, da prepoznajo te razlike in da v njih verjamejo. Takšna postavitev fotografij v muzejsko okolje je motivirana reprezentacija preteklosti z namenom poučevati obiskovalce na točno določen način in interpretirati pretekle dogodke v skladu s trenutno veljavnimi diskurzi. V obeh muzejih namreč fotografije organizirajo realnost okrog diametralno nasprotnih polov, ko neprestano ločujejo med dobrim in slabim. Ponujajo specifičen družbeni red in specifičen režim resnice, ki organizira kolektivne skupine v obeh okolišjih, ali kot bi rekel Bourdieu: »Družbene delitve postanejo načela ločevanja, ki organizirajo podobo družbenega sveta« (1992: 470). Kolektivni spomin se oblikuje prek vizualno zgrajenih interpretativnih okvirov, ki opremijo ljudi s čutom za bivanje, ko jim narekujejo, kako naj razumevajo preteklost in sedanjo realnost. Tudi kolektivni spomin tako postane ločevalna praksa in načelo ločevanja med dvema skupinama akterjev, saj si akterji v slovenski oziroma v avstrijski nacionalni formaciji delijo različna znanja oz. spomine o plebiscitnem dogajanju in posedujejo različni garnituri osnovnih shem zaznavanja. Fotografije v muzejih vizualizirajo nacionalne razlike in jih s tem tudi legitimirajo pred očmi obiskovalcev. Ko obiskovalci stopijo v stik s podobami, ko jih gledajo in vidijo, identificirajo lastnosti in prakse drugih, s tem pa tudi svoje lastne prakse in lastnosti. Obiskovalci so torej klasificirajoči subjekti, a hkrati so tudi »/.../ klasificirani objekti, saj klasificirajo sebe« (Bourdieu, 1992: 482).

Obiskovanje oziroma videnje muzejske razstave je specifična praksa, ki je kolektivna posest določene družbe, temelječa na skupnih razumevanjih. Čeprav je videnje obravnavano kot izključno individualno dejanje, pa je pravzaprav kolektivno dejanje, saj so mentalne strukture vtisnjene v vsak um (cf. Bourdieu, 1998b: 66). Tovrstne muzeje torej beremo/vidimo v skladu z 'nacionalnim' vidom, ki ga predpisuje določena družba. Ko se obiskovalci srečajo z določeno fotografijo v muzeju, jo preberejo skladno z nacionalnim znanjem, ki ga že posedujejo, sočasno pa postanejo tudi aktivni kreatorji nacionalnega znanja, saj so ti »/.../ akterji v svojih vsakdanjih praksah subjekti dejanj konstruiranja družbenega sveta« (Bourdieu, 1992: 467). Zatorej je družbeni kontekst nacionalnosti tisti, v katerem obiskovalci gledajo te muzejske fotografije in kateri nadene nacionalni značaj njihovim pogledom, da ti preberejo razstavo preteklih dogodkov v skladu s specifičnim nacionalnim režimom resnice.<sup>11</sup>

Muzeja v Velikovcu/Völkermarktu in Libeličah sta simbolna prostora, ki posredujeta fotografske podobe in zgodbe v skladu z dominantnima državotvornima diskurzoma. Kot opozarja Bourdieu, ima država precejšen potencial ravno v sferi simbolne produkcije in je postala glavni akter v konstruiranju uradnih družbenih kategorij, prek katerih se strukturirajo individualni um in populacije (1998a: 3;

<sup>11</sup> Laura Mulvey in John Berger trdita podobno za branje fotografij v družbenem kontekstu patriarhata – pogled sam po sebi ni maskulinističen, tak postane šele v kontekstu patriarhata (v: Lutz in Collins, 1993: 189).

1998b: 71). Tudi Tagg zatrjuje, da fotografske podobe niso proizvedene z močjo fotoaparata, ampak z »/.../ močjo aparatov lokalne države, ki ga uporabijo in zjamčijo avtoriteto proizvedenih podob, da se te vzpostavijo kot dokaz ali register resnice« (1999: 246). V tem oziru slovenska in avstrijska država prek muzejskih vizualnih reprezentacij oblikujeta različne mentalne strukture in vsiljujeta različna okvira zaznavanja preteklosti ter na tak način prispevata h konstruiranju različnih kolektivnih spominov in nacionalnih identitet.

### Razstava estetike, znanosti in ideologije

Omeniti je potrebno še nekaj značilnosti muzejskih razstav, ki odločilno zaznamujejo prakse branja fotografskih reprezentacij. Te prakse se odvijajo v prostoru muzeja, ki je estetsko obdelan prostor in je prepoznan kot sfera znanstvene vednosti in objektivne resnice o preteklosti.

Oba plebiscitna muzeja sta utemeljena na predpostavki, da posedujeta privilegirani dostop do plebiscitnih dogodkov in si tako lastita ekskluzivno pravico do interpretacije tega dela preteklosti. Vsak muzej na svoj način odkriva preteklost in jo predstavlja prek spektakla estetiziranih podob, ki lahko zapolnijo vrzeli, nastale s pomanjkljivo vsebino, in tako potrdijo podajanje popolne in objektivne predstavitve preteklosti. Estetika fotografije je v obeh muzejih predvsem stvar prilagoditve razstavljenih fotografij namenom muzejske razstave. V muzejih je mogoče zaslediti povečane fotografije ali povečane izseke iz fotografij, postavljene na izpostavljenih mestih, fotografije v obliki plakatov ali celo v obliki stenskih tapet, kolaže različnih fotografij, njihovo posebno razporeditev v muzeju, lepo oblikovane steklene vitrine s fotografijami, posebna fotografska stojala, različne predmete, prevlečene s fotografijami oz. oblečene v njih itd. Estetizirane podobe herojskih zgodovinskih osebnosti v njihovi naravni velikosti ali povečane podobe velike množice ljudi na protestnih shodih dajejo obiskovalcu občutek, da je del tega dogajanja. Takšne fotografije pripovedujejo posebne zgodbe o preteklosti, saj vzbujajo številna ugodja, občutke ponosa, domačnosti in varnosti.

Estetizirana fotografska naracija obiskovalcem ponuja specifične spomine, ki poskrbijo za vezi med ljudmi določene zamišljene (nacionalne) skupnosti. Estetska oblika muzejev nadzoruje narativno strukturo, ko vzbuja ugodja in na ta način proizvaja določene ideološke učinke. V trenutku, ko obiskovalci prepoznajo svoj lasten odsev v estetiziranih vizualnih tekstih/ogledalih, se mobilizira specifična vednost o nacionalni preteklosti in to jih preobrazi v nacionalne subjekte. V tem oziru sta estetizirani tudi slovenska in avstrijska nacionalna dediščina. Estetika razstav funkcionira kot nacionalna estetika in na tak način podeljuje preferenčne pomen razstavljenim objektom. Na njihovi osnovi pa si obiskovalci zgradijo posebno znanje ne le o preteklosti, ampak tudi o neprehodnih nacionalnih razlikah. Estetika muzejev potemtakem razstavljenih objekte, ki reprezentirajo slovensko ali avstrijsko nacionalno zgodovino, transformira v objekte brezmejnega lepote. Posledično pa se estetizira celotna nacionalna politika, ki jo predstavlja muzej – lepota muzeja jo preoblikuje tako, da izgleda kot normalna in naravna.

Obema plebiscitnima muzejema je podeljena tudi legitimnost, da sta zaupanja



vredna znanstvena prostora, saj sta pod posrednim nadzorstvom avtoritete nacionalnih znanstvenih zgodovinskih inštitutov. V modernih družbah je muzej tesno povezan z znanostjo in skrbel naj bi za javno izobraževanje, zato ogromno svoje energije vloga v »/.../ načine razstavljanja znanosti, ki bi ugajali laičnim občinstvom« (Macdonald, 1998: 13). Takšno kulturno zaznavo muzeja pa dodatno okrepi še vloga fotografije v muzeju. Prav vid je bil namreč tesno povezan z nastankom humanističnih in družbenih znanosti, kot zatrjuje Foucault (1970: 71). Kot smo že poudarili, je vid v kulturno privzgojeni izkušnji modernih družb viden kot najnatančnejši človeški čut in je tesno prepleten z idejami objektivnosti in nevtralnosti. Bourdieu ugotavlja, da je fotografija splošno sprejeta kot model verodostojnosti in objektivnosti (1990: 73-74). Družbene rabe fotografije pa so v muzejski razstavi omejene na fotografijo kot realistično in objektivno reprodukcijo realnosti. V zahodnih družbah je fotografiji in znanosti potemtakem skupno to, da naj bi bili obe nezmotljivi in objektivni. Na tesnem prepletu znanosti in vida temeljita tudi oba plebiscitna muzeja, ki na tak način zagotavljata avtentičnost predstavljenih artefaktov in predstavljene zgodovinske naracije. Mešanica fotografskih podob in znanstvenih tekstov je torej formula – ali raje mit o nezmotljivosti očesa, če parafraziramo Hardta (2003: 608) – na osnovi katere muzeja uspevata kot zanesljiva vira podajanja vednosti o preteklosti. V obeh muzejih je fotografija rabljena tudi na način, da potrjuje znanstvene izsledke, ki so po Cancliniju najmočnejša oblika legitimacije, ki jih lahko ponudi moderna kultura (1995: 122). Fotografije v muzejih tako nudijo dvojno legitimacijo, saj nastopajo kot priče preteklih dogodkov in kot znanstveni aparati.

Plebiscitna muzeja sta torej prostora, kjer je razstavljena znanost. Oba se opirata na znanost, da bi legitimirala specifično zgodovinsko naracijo, oziroma, rečeno z Bourdieujevimi besedami, opirata se predvsem na 'mainstreamovske' znanstvene programe, ki temeljijo na pozitivizmu in dozdevnem realizmu in so osnovani na treh vrhovnih načelih – objektivnosti, racionalnosti in resnici (2004: 55). Ta avra objektivnosti, racionalnosti in resničnosti znanstvenega diskurza se preslika tudi na muzejski diskurz. Muzeja funkcionirata identično kot tovrstni znanstveni programi: kot da je njuna naloga zgolj golo opisovanje, kot da zgolj popisujeta preteklost, kot da so njune reprezentacije objektivne in avtentične in kot da lahko to dokažemo z merljivim aparatom. Posledica tega je, da se muzejski diskurz skupaj z znanstvenim diskurzom vzpostavi kot dominanten diskurz in obvladuje vse ostale diskurze v slovenski in avstrijski družbi, ki predstavljajo preteklost.

Če sklenemo, plebiscitna muzeja združujeta dva modela reprezentacije, ki usmerjata obiskovalčevo videnje razstave oziroma njegovo vednost o preteklih dogodkih: avtoritativni model estetskega izraza, ki temelji na umetniško dodelanih reprezentacijah preteklosti, in avtoritativni model racionalnega znanja, ki temelji na znanstvenih reprezentacijah pretekle realnosti. Oba modela – znanstveno dokumentiranje in estetsko izražanje – pa sta odvisna od vida, od obiskovalčevega pogleda in se zatorej v veliki meri naslanjata na vizualne podobe.<sup>12</sup> Vzajemno se vple-

<sup>12</sup> Muzeji so skozi zgodovino nastajali kot prostori estetskih podob in znanstvene vednosti: »Ko so zabele zbirke postale javne, so postale razsvetljeni in avtonomni prostori umetnosti in znanosti« (Dos Santos, 2003: 182).

tata v muzejsko igro potrjevanja videnega, verjetega in spoznavnega. Muzejske vizualne reprezentacije so potemtakem oblike znanstvene zgodovinske vednosti in estetiziranega popisovanja preteklosti, a hkrati so tudi vir določenih ideologij, saj reproducirajo nacionalne mite in skladno s tem oblikujejo kolektivne spomine v obeh družbah. Ne smemo namreč pozabiti, da sta objektivnost muzejskih reprezentacij in znanstvena objektivnost zgolj lokalni družbeno-kulturni normi oz. konvenciji (cf. Bourdieu, 2004: 55).

### **Muzejska mreža moči: nacionalni habitus in kolektivni spomin**

Muzejske fotografske naracije so oblike simbolne moči, ki se rutinsko in nevidno izvaja med povsem vsakdanjimi obiski in ogledovanjem teh razstav. Tej moči je v očeh obiskovalcev pripisana tudi določena stopnja legitimnosti, saj ne uspejo prepoznati, da so ji celo sami podvrženi in da jo tudi sami izvajajo (cf. Bourdieu, 1994: 164). Prav ta mehanizem moči pojasnjuje sposobnost vizualnih reprezentacij v obeh muzejih, da reproducirajo hierarhije med slovensko in avstrijsko nacionalno skupino. Ko fotografije nevidno izražajo odnose moči, se vpletejo v proizvodnjo javnega konsenza glede definicije preteklosti v Avstriji in Sloveniji in posledično tudi upravljajo slovensko-avstrijske odnose.

Znanje in spomini, ki jih proizvajajo muzejske vizualne podobe plebiscita, so vedno proizvodi komunikacije med muzejem in obiskovalci, ki kot družbeni akterji vstopijo v akt komuniciranja. Ta interakcija, ko obiskovalci berejo fotografije, pa že vsebuje neke znake specifične družbene strukture – avstrijske ali slovenske nacionalne realnosti – in jo hkrati tudi izraža in reproducira. To je možno predvsem zato, če parafraziramo Bourdieuja, ker določena avtoriteta, na primer državotvorni diskurz, vedno vstopi v muzejski vizualni jezik od zunaj; te fotografije niso že same po sebi 'slovenske' ali 'avstrijske' (cf. 1994: 109). Muzej pravzaprav predstavlja spominsko skladišče specifične nacionalne vednosti. Govori v imenu teh državotvornih diskurzov, jih predstavlja, uteleša, manifestira in simbolizira. Tudi obiskovalci že ob vstopu v muzej posedujejo specifičen nacionalni habitus, specifične relativno trajne dispozicije, nacionalne kompetence in strukture, ki so si jih pridobili v socializacijskem procesu v določeni nacionalni družbi, v neke vrste nacionalnem treningu (cf. Bourdieu, 2002: 90-91). Nacionalni habitus opremi obiskovalce s specifičnimi mentalnimi strukturami, s pomočjo katerih dojemajo svet, se spominjajo preteklosti, mislijo in se vedejo na točno določen način. Natanko zato, ker so specifične nacionalne dispozicije že vpisane v misli obiskovalcev muzejev, ti lahko dojamajo in preberejo vizualno predstavljene pretekle svetove in nacionalne odnose na način, kot ga predpisuje tudi muzej. To jim omogoča, da te vizualne podobe oziroma interpretacije preteklosti vidijo kot samoumevne. Na ta način pa tudi izbrane fotografije v muzejih, ki predstavljajo specifičen način mišljenja, spominjanja in dožemanja preteklosti, reproducirajo nacionalne razlike in jih obiskovalcem kažejo kot popolnoma naravne.

Družbeno-zgodovinsko določen nacionalni habitus obiskovalce popelje v specifično igro, ko vstopijo v muzej. Obiskovalci se ne odzivajo na načine, kot da so popolnoma podvrženi muzejskim tekstom, podobam in pravilom, ampak sprej-

mejo ta pravila, imajo določen čut za igro, praktični čut, kako naj reagirajo in delujejo, ko se soočijo s takšnimi fotografskimi podobami preteklosti. Obiskovalci so aktivno vpleteni v konstrukcijo preteklosti in sedanjih družbenih odnosov, saj jim to omogoča njihov habitus. Z Bourdieuejevimi besedami to pomeni, da moramo upoštevati »/.../ dvostranski odnos med objektivnimi strukturami (družbenega polja) in inkorporiranimi strukturami (habitusa)« (1998b: vii).<sup>13</sup> Muzejske vizualne reprezentacije in prakse obiskovalcev potemtakem skupaj ustvarjajo specifične podobe preteklosti in reproducirajo nacionalne klasifikacije ter različne kolektivne spomine. V tem oziru ni zgolj muzejska razstava tista, ki klasificira nacionalne subjekte prek oblikovanja različnih vednosti o nacionalni preteklosti, ampak se tudi subjekti klasificirajo sami, ko se prek branja fotografij ponujajo v klasifikacijo, saj si pripisujejo določene atribute v skladu z nacionalnim habitusom. »Zato človeka nič ne klasificira bolj kakor njegove lastne klasifikacije« (Bourdieu, 2003: 87). Ko obiskovalci vstopijo v avstrijski ali slovenski plebiscitni muzej preberejo razstavo v skladu z lastnim nacionalnim habitusom in v tem trenutku izberejo določen režim resnice, ki tako njim kot tudi predstavljenim preteklim dogodkom in ljudem na teh fotografijah podeli določene lastnosti.

Fotografije so v obeh plebiscitnih muzejih prek tihih in nevidnih metod poučevanja o preteklosti vpletene v bitko za družbeno (re)produkcijo in vzdrževanje specifičnih kolektivnih spominov, kar pomeni tudi v vzdrževanje specifičnega nacionalnega habitusa. Oba muzejska diskurza sta tesno povezana z drugimi diskurzi, ki krožijo v avstrijski oziroma v slovenski družbi. Še posebej v povezavi z izobraževalnim in znanstvenim diskurzom, te muzejske reprezentacije proizvajajo dobro stremeniran nacionalni habitus in so tudi v popolni harmoniji z avstrijskim oziroma slovenskim državitvornim diskurzom. Država »/.../ na ta način ustvarja pogoje za nekakšno neposredno upravljanje habitusa, ki je sam temelj konsenza o nizu skupnih dokazov, ki predstavljajo bistvo (nacionalnega) zdravega razuma« (Bourdieu, 1998b: 54). Razlika med dvema kolektivnima spominoma – videnjema preteklosti – in med dvema kolektivnima skupinama pa lahko postane vidna in zaznavna šele, ko so družbeni akterji sposobni ugledati te razlike. Kolektivni spomini in nacionalne identitete ne obstajajo kot nekaj, kar bi muzejske vizualne reprezentacije vsebovale že vnaprej, ne obstajajo »/.../ kot nekaj danega, ampak kot nekaj, kar je potrebno narediti« (Bourdieu, 1998b: 12). Obiskovalci muzejev jih morajo šele individualno ali kolektivno zgraditi.

### Zaključek: vizualna konstrukcija kolektivnih družbenih struktur

Avstrijski in slovenski plebiscitni muzej nastopata kot razsodnika pomenov o preteklem plebiscitnem dogajanju v svojih nacionalnih okoljih. Plebiscit kot skoraj sto let star dogodek je še vedno pomemben kraj spomina in predstavlja jedro identitete ljudi na Koroškem in tudi širom po Avstriji in Sloveniji. Spomini, ki so prek muzejskih reprezentacij kolektivno strukturirani, priskrbijo ljudem občutek varnosti in jih usidrajo na določeno mesto v širšem družbenem okolju. Fotografije

<sup>13</sup> Po Bourdieuju akterji niso zgolj subjekti, popolnoma podvrženi objektivnim strukturiranim totalitetam, kot predlaga npr. Althusser, saj jim natanko njihov habitus omogoča aktivno prisotnost na svetu.

v obeh muzejih tako reproducirajo specifičen, ozek in determinirajoč pogled na preteklost, ki sovpada z nacionalnima okoljema, katerih del so. Te podobe imajo sposobnost tako oblikovanja diskurzov v družbi kot tudi umov posameznikov (cf. Hardt, 2004: 133). Plebiscitna muzeja ponujata različna, celo nasprotujoča si pogleda na te pretekle dogodke. Preteklost je tako politizirana prek muzejskih vizualnih reprezentacij, saj je zgodovina uporabljena tudi v namene legitimiranja državotvornih diskurzov. Prek muzejskih fotografij država ponudi državljanom in tudi tujcem »/.../ spektakel svoje lastne zgodovine kot temelj za svojo enotnost in politično zavednost« (Canclini, 1995: 132). Prav zato je potrebno, kot svari Bourdieu, državo in njene reprezentacije podvreči hiperboličnemu dvomu: »Kajti, ko pridemo do države, nikoli ne dvomimo zadosti« (1998b: 36). V tem oziru tudi muzejski razstavi konstituirata par različnih in nasprotujočih si kolektivnih spominov ter (re)producirata dva nasprotujoča si nacionalna habitusa. Avstrijski državljani, ki obišejo plebiscitni muzej v Velikovcu/Völkermarktu, ali slovenski državljani, ki obišejo plebiscitni muzej v Libeličah, so socializirani v dveh različnih nacionalnih okoljih in tako se razlika v njihovih nacionalnih habitusih – kot ponotrnanje bodisi avstrijskih bodisi slovenskih kolektivnih preteklih izkušenj in družbenih struktur – zrcali v njihovih branjih teh fotografskih podob.

Pomembna razlika, ki ločuje oba nacionalna habitusa, potemtakem ne leži v nekih posebnostih določenega nacionalnega značaja, ampak v svojskosti različnih kolektivnih zgodovin (cf. Bourdieu, 1998: 3). Tudi kolektivni spomin je tako proizvod razlik, nekih različnih, a koeksistirajočih položajev (slovenstvo vs. avstrijstvo), ki jih obiskovalci zasedejo v muzeju. Kolektivni spomin nastaja, ko obiskovalec muzeja – ki s sabo prinaša prtljago nacionalnih dispozicij, nabranih v socializacijskih procesih – prebere vizualno podobo preteklosti v specifičnem nacionalnem okolju. Kolektivni spomin je namreč v tesni zvezi z nacionalnim habitusom. Če si sposodimo Bourdieujev teoretski aparat, lahko kolektivni spomin definiramo kot proizvod srečanja specifičnega habitusa in specifičnega polja kot relativno avtonomnega družbenozgodovinskega prostora znotraj širše družbe. O tesnem odnosu med kolektivnim spominom, posameznikom in družbenimi strukturami je podobno trdil že Halbwachs, ko je dejal, da kolektivni spomin ni nek mistični skupinski um, saj so v zadnji instanci vedno posamezniki tisti, ki se spominjajo, ki so postavljeni v specifični kontekst in se nanašajo na ta kontekst, da bi si v spomin priklicali pretekle dogodke (1998: 38). Prav prek takšnega naziranja kolektivnega spomina kot neke vrste kolektivne družbene sheme lahko vstopimo v razkrivanje tistih družbeno ustanovljenih in predpisanih mej spominjanja, dojemanja sveta, mišljenja in delovanja, ki se reproducirajo tudi v muzejskih fotografskih reprezentacijah in ki so tako vseprisotne, da jih več ne opazimo, a močno določajo razlike in meje v sodobnem svetu.

LITERATURA

- Anderson, Benedict (1998/1983): *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Barry, Andrew (1998): On Interactivity: Consumers, Citizens and Culture. V Sharon Macdonald (ur.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, 98-117. London: Routledge.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1990/1965): *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1992/1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1994/1991): *Language & Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998a): *Acts of Resistance: Against the Tyranny of the Market*. New York: The New Press.
- Bourdieu, Pierre (1998b/1994): *Practical Reason*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2001/1996): *Na televiziji*. Ljubljana: Krtina.
- Bourdieu, Pierre (2002/1980): *Praktični čut I*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Bourdieu, Pierre (2003): *Sociologija kot politika*. Ljubljana: Založba/\*cf.
- Bourdieu, Pierre (2004/2001): *Znanost o znanosti in refleksivnost*. Ljubljana: Liberalna akademija.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel in Dominique Schnapper (1990/1969): *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Stanford: Stanford University Press.
- Canclini, Nestor Garcia (1995): *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dos Santos, Myriam Sepulveda (2003): *Museums Without a Past: The Brazilian Case*. *International Journal of Cultural Studies* 6 (2): 180-201.
- Foucault, Michel (1970): *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.
- Halbwachs, Maurice (1998/1941): *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Halbwachs, Maurice (2001/1968): *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Hardt, Hanno (2002): *Vizualna kultura v kulturnih študijah*. V Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja (ur.), *Cooltura: uvod v kulturne študije*, 315-327. Ljubljana: Študentska založba.
- Hardt, Hanno (2003): *Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma*. *Teorija in praksa* 40 (4): 605-626.
- Hardt, Hanno (2004): *Myths for the Masses: An Essay on Mass Communication*. Malden: Blackwell Publishing.
- Jenks, Chris (1995): *The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction*. V Chris Jenks (ur.), *Visual Culture*, 1-25. London: Routledge.
- Kos, Marjan (1997): *Koroški plebiscit: ob 75. letnici priključitve Libelič k Sloveniji*. Slovenj Gradec: Koroški pokrajinski muzej in občina Dravograd.
- Leitner, Friedrich Wilhelm (1984): *Kärntner Abwehrkampf 1918/1919, Volksabstimmung 1920*. Klagenfurt: Geschichtsverein für Kärnten.
- Lidchi, Henrietta (1997): *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*. V Stuart Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 151-222. London: Sage & The Open University.
- Lutz, Catherine A. in Jane Collins (1993): *Reading National Geographic*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Macdonald, Sharon (1998): Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display. V Sharon Macdonald (ur.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, 1-24. London: Routledge.
- Nora, Pierre (1997): *Realms of Memory*. New York: Columbia University Press.
- Slater, Don (1995): Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'. V Chris Jenks (ur.), *Visual Culture*, 218-237. London: Routledge.
- Smith, Anthony D. (1999): *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tagg, John (1999): Evidence, Truth and Order: A Means of Surveillance. V Jessica Evans in Stuart Hall (ur.), *Visual Culture: The Reader*, 244-273. London: Sage.