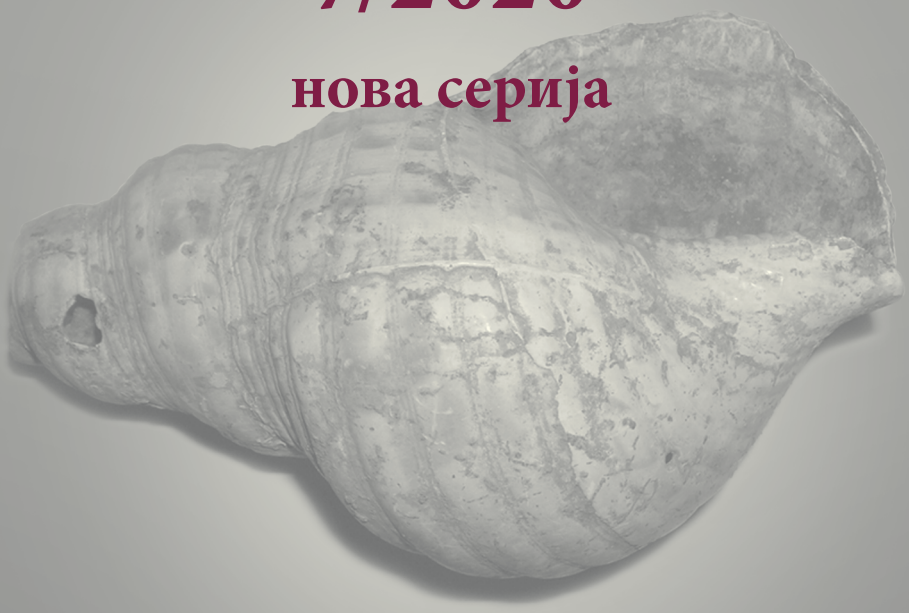
МУЗЕЈИ

7/2020

нова серија



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

Музеји 7 (н. с.) 2020.

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

MUSEUMS

No. 7 (n. s.)

Editor in chief:
Gordana Pajić

Organization:
Snežana Šaponjić Ašanin

Editorial board:
Ljubiša Vasiljević, Ph.D., chair EB
Ivana Ćirić, Ph.D.
Ana Milošević, Ph.D.
Dušica Bojić, Ph.D.
Ana Olajoš
Jelena Arsenović

Secretary:
Dragana Latinčić

UDC
ISSN 1821-0694=Музеји

BELGRADE 2020

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

МУЗЕЈИ

Бр. 7 (н. с.)

Главна и одговорна уредница:
Гордана Пајић

Организација:
Снежана Шапоњић Ашанин

Уређивачки одбор:
др Љубиша Васиљевић, председник УО
др Ивана Ћирић
др Ана Милошевић
др Душица Бојић
Ана Олајош
Јелена Арсеновић

Секретар Уређивачког одбора:
Драгана Латинчић

UDC
ISSN 1821-0694=Музеји

БЕОГРАД 2020

Издавач:
МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
Београд, Трг Републике 1а
muzejskodrustvosrbije@gmail.com
www.mdsrbija.org

За издавача:
Гордана Пајић, председница МДС-а

Лектура:
Слободан Николић

Превод на енглески:
Марта Васиљевић

Дизајн корица:
Александар Козлица

Припрема за штампу:
Атеље Јуреш

Фотографија на насловној страни:
Тритонова труба (Charonia tritonis) из Маргума
Архива Народног музеја Пожаревац

Штампа:
Атеље Јуреш, Чачак

Тираж:
200 примерака

Припрема и објављивање часописа финансирани средствима Министарства културе и информисања Републике Србије

Садржај

Гордана В. Пајић
Уводна реч 7

Гордана Д. Чађеновић, Милан М. Трифуновић
Два примера угрожавања значајних археолошких локалитета савременим каменоломима у крушевачком крају 9

Драган С. Јацановић, Теодора Б. Бранковић
Римска сигнална труба од љуштуре морског пужа из Маргума 23

Катарина В. Дмитровић
Археолошки локалитет Двориште Гимназије у Чачку – могућности презентације и стварност 39

Дејан С. Радисављевић
Украшени средњовековни надгробник покрај цркве Св. Јована у Орашју код Варварина 49

Ангелина Р. Милосављевић
Нова сазнања о студиолу Франческа I де Медичија (инвентар из 1574. године) 63

Ивана Д. Ћирић
Маја цртежа са радне акције изградње пруге Брчко – Бановићи 1946. године 75

Катарина М. Бабић
Галерија легата Николе Коке Јанковића 91

Ана М. Самарџић
Фантастично у српској савременој уметности: разматрања о жанру, представницима и Музеју фантастике 107

Биљана Б. Грковић, Јулка Р. Маринковић
Уметнички пројекат *Препознавање* кроз кустоску праксу 131

Бојана Б. Племић
Музеји и едукација о баштини: размишљања о потенцијалима за развој туризма наслеђа у Србији 151

Милица Д. Тапавички-Илић
Одшкринута врата – археолошки музеји на отвореном 167

Ивана В. Војт
ПРАКТИКУМ – организован програм стручне праксе студента у музеју 175

Маја Д. Гојковић
Библиографија радова објављених у часопису *Музеји* 2008–2019. 193

Кристина З. Јоргић Степановић
Музеји женске историје – критички осврт на концепт родне перспективе у музеолошкој пракси 211

Драгана Ч. Латинчић, Драган Б. Киурски
Друга конференција Секције музејских педагога *Музејски програми за децу: учење и/или забава* 225

Ана Р. Милошевић
Тања Вићентић, *Буковичка црква Светог Арханђела Гаврила у Аранђеловцу: династички програми и државне политике у процесима формирања насеља и парохијских храмова у унутрашњости Србије у 19. веку* 231

Јелена М. Огњановић
Изложба *Ђура Јакшић. Између мита и стварности* 235

Нада Ј. Маринковић
Изложба *Генерал Душан Додић, јунак Великог рата* 241

Уводна реч

Од обнављања *Музејског друштва Србије* (у даљем тексту: Друштво) 2001. године, остваривање постављених циљева и задатака обавља се и кроз издавачку делатност, публиковањем годишњих *Билтена*, часописа *Музеји*, зборника радова са стручних скупова, књига. Овогодишњи пројекат Друштва *Презентација музејске делатности у активностима Музејског друштва Србије* ставио је акценат управо на његову издавачку делатност са планираним публиковањем *Билтена 12*, часописа *Музеји 7* и водича *Guide through the museums of Serbia* (*Водич кроз музеје Србије* на српском језику је публикован 2016). Уз разумевање и финансијску подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, планиране активности за 2020. годину су и остварене. Њихова вредност је још већа ако се имају у виду отежане околности услед епидемиолошке ситуације у земљи. Због тога се искрено захваљујем на пожртвованом раду члановима Друштва који су дали допринос у реализацији предвиђених садржаја. Део активности планираних у издавачкој делатности Друштва за 2017. годину, успели смо да реализујемо ове године, па са задовољством саопштавамо да ће до краја 2020. године изаћи енглеско издање *Водича кроз музеје Србије*, а у овом броју часописа *Музеји* ће бити публикован текст *Библиографија радова објављених у часопису Музеји 2008–2019.*

Пред нама је седми број нове серије часописа *Музеји,* који је настао као резултат посвећености одређеног броја чланова Друштва, Уређивачког одбора часописа и рецензената. Од самог почетка, када је 2008. године покренута нова серија часописа *Музеји*, сусрећемо се са проблемом његовог континуираног публиковања. Квалитетан садржај и сталност у његовом излажењу су предуслов за вредновање часописа *Музеји* у категоризацији домаћих научних часописа, што је свакако циљ свих оних који га припремају и уређују. У том смислу, са задовољством констатујемо да је ове године забележено много веће интересовање за објављивање радова него у претходној. Текстови публиковани у овом броју само су један од начина да се представи део активности чланова и сарадника Друштва, али и музејских институција. Нови број часописа *Музеји* представља

стручној и широј публици тринаест стручних радова из области: археологије, етнологије, историје уметности, савремене уметности, музеологије и музејске едукације. У овом броју можемо прочитати и један критички приказ на тему концепта родне перспективе у музеолошкој пракси, као и приказе две изложбе и по једне стручне конференције и монографије.

Одржавање континуитета у раду Друштва треба да буде најснажнији мотив за све његове чланове, јер само тако можемо остварити кључни задатак који су нам оставили наши претходници, а то је ширење и подизање на виши ниво друштвене свести о значају културне баштине и комплексне улоге музејске делатности у њеном очувању и заштити. У том смислу, подсећам да се наредне године навршава двадесет година од обнављања Музејског друштва Србије уз жељу да заједничким радом и међусобним разумевањем јубилеј обележимо на најбољи могући начин.

Гордана В. Пајић

UDK 902.2(497.11)
351.853(497.11)
COBISS.SR-ID 28882185

Гордана Д. Чађеновић
музејски саветник
Народни музеј Крушевац
gordanacadjenovic@gmail.com

Милан М. Трифуновић
кустос
Народни музеј Крушевац
geoart@ptt.rs

ДВА ПРИМЕРА УГРОЖАВАЊА ЗНАЧАЈНИХ АРХЕОЛОШКИХ ЛОКАЛИТЕТА САВРЕМЕНИМ КАМЕНОЛОМИМА У КРУШЕВАЧКОМ КРАЈУ

Апстракт: Многи археолошки локалитети угрожени су ерозијом или људским фактором. Посебан проблем имају градинска насеља смештена на истуреним брдима са стрмим странама, која су погодна за позајмишта грађевинског материјала. Такви примери су утврђења Богомољиште у Кукљину код Крушевца и Градиште у Прасковчу код Ћуниса. Непосредно испод локалитета Богомољиште вршена је експлоатација камена, што је, поред одношења материјала, довело до делимичне ерозије, тј. оштећења самог археолошког локалитета. На јужној страни праисторијског утврђеног насеља у Прасковчу отворен је каменолом који је једним делом уништио јужни део утврђења. Додатном ерозијом, због отвореног профила, уништавање археолошког локалитета је настављено.

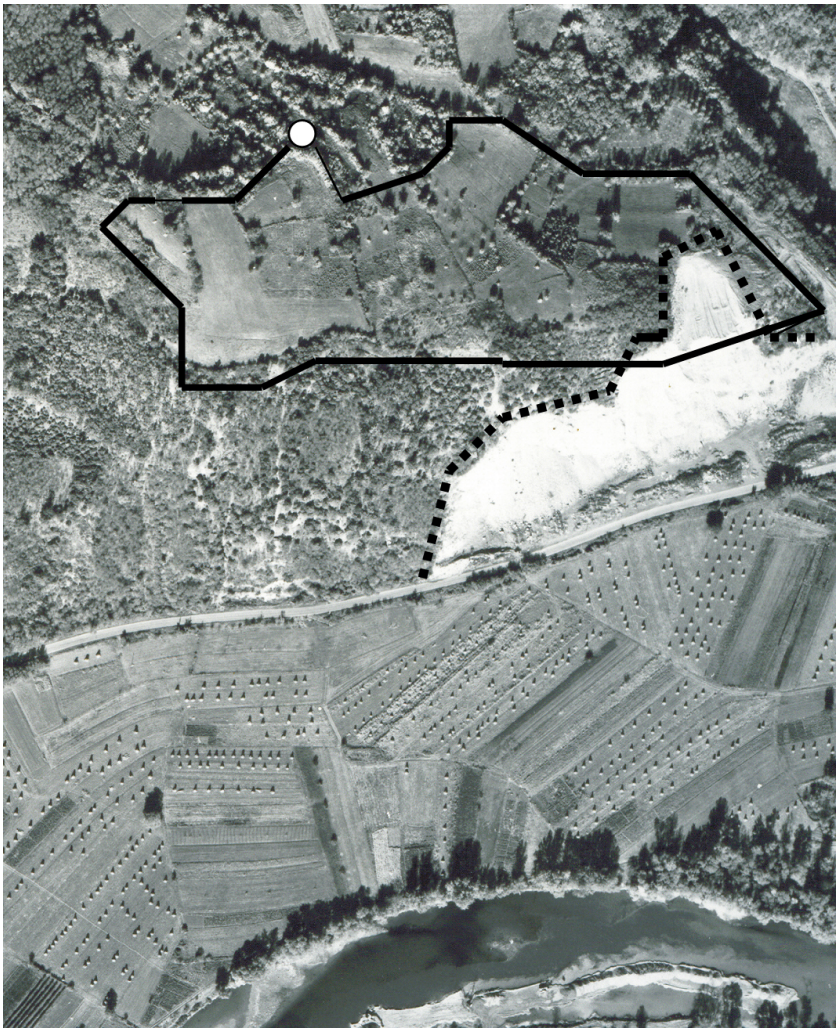
Кључне речи: археолошки локалитет, градиште, угроженост, каменолом, заштита, Богомољиште, Прасковче

Многи археолошки споменици угрожени су ерозијом или људским фактором. Посебан проблем имају градинска насеља која доминирају котлинама и речним долинама и леже на истуреним брдима са стрмим странама, погодним за позајмишта грађевинског материјала. Такви примери су утврђења Богомољиште код Крушевца и Градиште у Прасковчу код Ђуниса. Градинско насеље из касног гвозденог доба налази се у атару села Кукљин, на потезу Богомољиште на левој обали Западне Мораве, и захвата површину од неколико хектара. Јавно предузеће „Крушевац пут" је испод локалитета, у периоду од 1989. до 1993. године, вршило експлоатацију камена што је, поред одношења материјала, довело до делимичне ерозије, тј. оштећења самог археолошког локалитета. Сличне активности угрозиле су локалитет и крајем друге деценије двадесет првог века. Утврђено праисторијско насеље Градиште налази се у атару села Прасковче, непосредно поред манастира Св. Роман у Ђунису. На јужној страни утврђења отворен је каменолом који служи за локалне потребе. Рад каменолома је делимично уништио јужни део утврђења. Додатном ерозијом, због отвореног профила, уништавање археолошког локалитета је настављено. На падинама каменолома може се наћи велика количина покретног археолошког материјала.

Богомољиште – Кукљин

Локалитет Богомољиште регистрован је 1996. године, приликом рекогносцирања терена спроведеног од стране стручне екипе Народног музеја Крушевац. Налази се на источном прилазу селу Кукљин, на потесу Богомољиште (Чађеновић 1998: 95-101). Налазиште је смештено на левој обали Западне Мораве, на изданку Гледићких планина. Делимично је уништено деловањем савременог каменолома. Наспрам локалитета, са друге стране Западне Мораве, налази се вишеслојни локалитет Конопљара, који је истраживан од 1994. до 1996. године (Стојић и Чађеновић 2001: 47-80).

На Богомољишту је констатовано градинско насеље из старијег гвозденог доба, које се простире на више хектара (Чађеновић 2007: 7-33). На наспрамном локалитету Конопљара утврђено је постојање насеља и некрополе из истог периода. Као што је било уобичајено, градина на Богомољишту је подигнута у близини насеља. Покретни археолошки материјал, у првом реду керамика, указује на директни културни континуитет између насеља у равници и градског насеља. На заравњеном платоу подигнуто је градинско насеље са доминантним положајем, са којег се може контролисати долина Западне Мораве између данашњих насеља Стопања и Макрешане. Плато је на овом месту имао нагиб неподесан за становање,



Слика 1. Авионски снимак археолошког локалитета Богомољиште (фотографија: М. Трифуновић)

Легенда:

– простор који заузима градинско гвозденодопско насеље

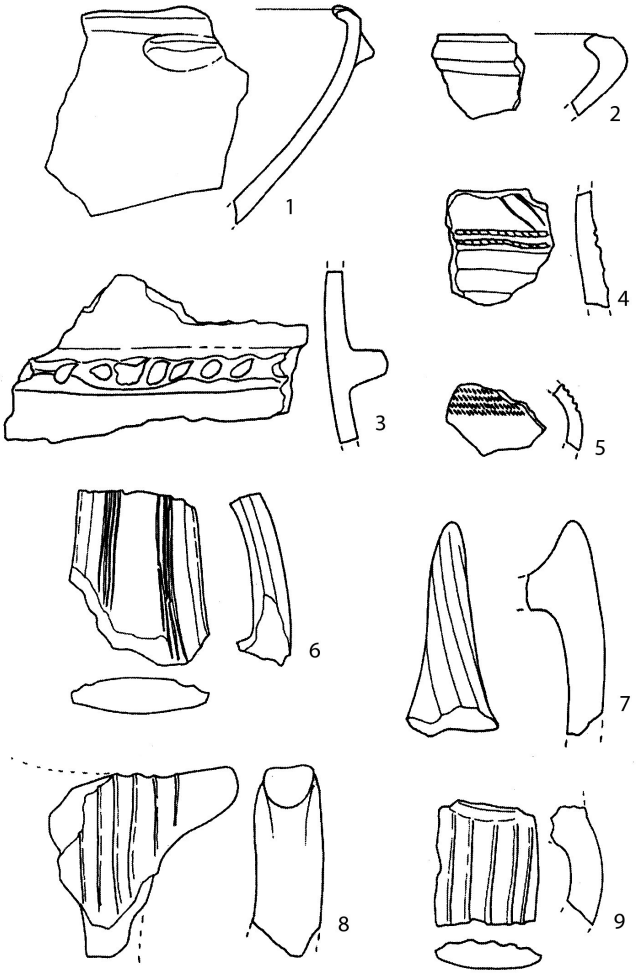
– улазни бедем са кулом

– граница каменолома

те се морао вештачки нивелисати. Уочавају се четири вештачке каскаде, са највишом висинском котом од 250 м, док најнижа кота износи 230 м. У подножју, са северозападне стране, уочава се улазна кула лучног облика у дужини од око 20 м. На западној (спољашњој) страни куле видљива је супструкција од ломљеног камена у висини 1 м. Улазна кула настала је нивелисањем терена највише тачке ове градине, тако да је на страни према самој унутрашњости насеља горњи ниво куле у висини околног терена. Улаз у утврђење, смештен уз саму кулу, постављен је тако да је приликом улаза у насеље кула увек десно од онога који улази. Сам улаз је био узан. Са једне стране налазила се кула, док је на другој улаз био заштићен продужетком бедема који је оивичавао целу северну страну насеља. Садашњи сеоски пут пружа се испод улазне куле и вероватно делимично прелази преко некадашњег одбрамбеног рова који се, логично, налазио испод самог бедема. По количини и видљивим остацима лепа закључујемо да је цела градина страдала у пожару. На највишем делу платоа уочава се основа неког четвороугаоног објекта (највероватније супструкција стамбеног објекта).

Градина Богомољиште веома је слична градини из гвозденог доба II Градац у Ланишту (На С – халштат Ц), као и другим истовременим градинама у Поморављу (Stojić 1986: 27-60). Извесно је да градина у Кукљину представља део одбрамбеног система из старијег гвозденог доба који је констатован у средњем Поморављу (Isti 1986a: 74-79; Исти 1990: 37-49; Исти 1991: 155-158). Са површине локалитета прикупљени су керамика, комади кућног лепа, као и окресане и глачане камене алатке из бакарног, бронзаног и гвозденог доба (гвоздено доба I и II, по М. Гарашанину).

Керамички материјал из гвозденог доба чине фрагменти здела, пехара, лонаца и питоса. Груба керамика чини половину прикупљеног материјала. Рађена је од недовољно пречишћене земље, дебљих је зидова, мрке и црвенкастомрке боје. Украшена је пластичним тракама са отисцима прстију на трбуху (Слика 2:3) или косим зарезима на спољној ивици обода. Ове посуде имају разгрнут обод. Финија керамика има тање зидове, добре је фактуре, претежно црне и мрке боје. Украшена је техником канеловања и урезивања. Хоризонталне канелуре изведене су на трбуху или рамену посуде (Чађеновић 2011: 76). Најбројније су зделе са увученим и фасетираним ободом (Слике 2:1, 2:2). На појединим зделама јављају се проширења на ободу (Слика 2:1). Врат једне посуде украшен је редовима тремолираних линија – орнаментом изведеним зупчастим инструментом (Слика 2:5). Поменути орнамент карактеристичан је за гвоздено доба IIb у Поморављу, хронолошки приближно VII век пре н.е. (На С – халштат Ц) (Стојић 1980: 97-107). Откривене тракасте дршке украшене су вертикалним и косим канелурама, а једна од њих имала је пластични (брадавичасти) украс (Слика 2:9) (Стојић и



Слика 2. Керамички материјал са локалитета Богомољиште
(цртежи: А. Капуран)

Чађеновић 2001: T.XVIII/16). Једна дршка G типа од шоље или пехара са спољне стране је украшена узаним благо искошеним канелурама (Слика 2:7). Са овог локалитета потиче и дршка у облику слова Y, део двојног суда (Слика 2:8) (Стојић 1996: 17-23).

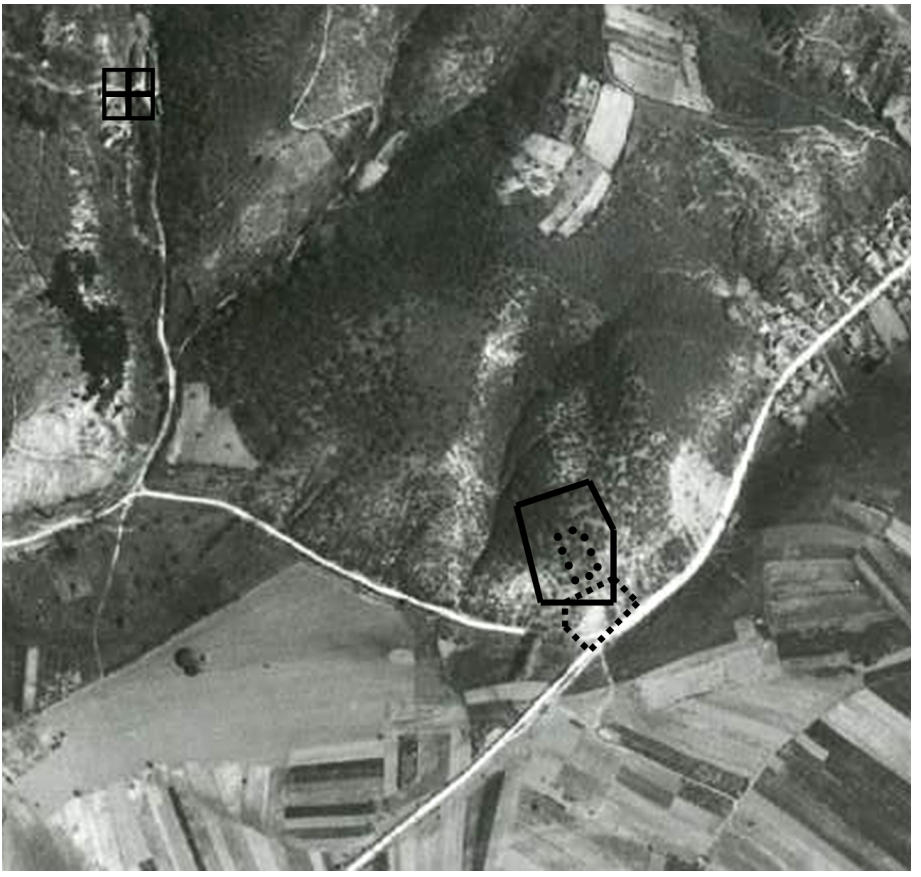
Од покретних налаза заступљени су и тегови за рибарске мреже (плочасти облутак засечен по средини), кремене алатке и глачане језичасте секире, које потичу највероватније из бакарног доба.

Експлоатација камена на источном делу локалитета почела је 1989. и трајала је интензивно до 1993. године, као позајмиште које је користило Јавно предузеће „Крушевац пут". Основну стенску масу чине палеозојске стене: микашисти, гнајсомикашисти и кварцит, са сочивима кварца и амфиболита. Као такве, ове стене су углавном коришћене као подлога за локалне путеве. По престанку интензивне експлоатације локално становништво је наставило да користи ово позајмиште, што представља додатно угрожавање самог локалитета (Трифуновић 2006: 43-52). Крајем друге деценије двадесет првог века локалитет је поново угрожен покушајима интензивне експлоатације камена. Народни музеј Крушевац је, са циљем заштите локалитета, у сарадњи са Центром за недеструктивна тестирања и геофизику из Београда, спровео магнетометријска истраживања угроженог подручја. Након публиковања резултата истраживања биће добијена додатна сазнања о локалитету и омогућена његова адекватна заштита.

Градиште – Прасковче

Током рекогносцирања градинских насеља од стране екипе Народног музеја Крушевац, спроведеном у марту 1999. године, на брду Градиште у Прасковчу, откривено је утврђење из металног доба. Локалитет је смештен на јужном ободу Послонских планина. Утврђена градина налази се у атару села Прасковче. У непосредној близини локалитета смештен је манастир Св. Роман у Ђунису. Утврђено насеље је подигнуто на истуреном брду, оивиченом падинама са источне, западне и јужне стране. Са овог места, које је удаљено око 700 метара од Јужне Мораве, контролише се велики део Алексиначке котлине и улазак Јужне Мораве у Сталаћку клисуру. На јужној страни утврђења протеклих година отворен је каменолом који служи за локалне потребе и који је једним делом уништио јужни део утврђења. Додатном ерозијом, изазваном остављањем отвореног профила, уништавање археолошког локалитета је настављено. На падинама каменолома може се наћи велика количина покретног археолошког материјала.

Налази керамике са падина указују на то да се у Прасковчу налазило вишеслојно насеље из бакарног доба (културна група Остриковац, фаза Остриковац Ib), гвозденог доба I (брњичка културна група, Br D–Ha A1 – халштат A1) и из гвозденог доба IIc (фаза Ланиште II–Басараби) (Ha C2 – халштат Ц2). Судећи према заступљености керамике, највеће насеље на овом месту било би временски опредељено у гвоздено доба.



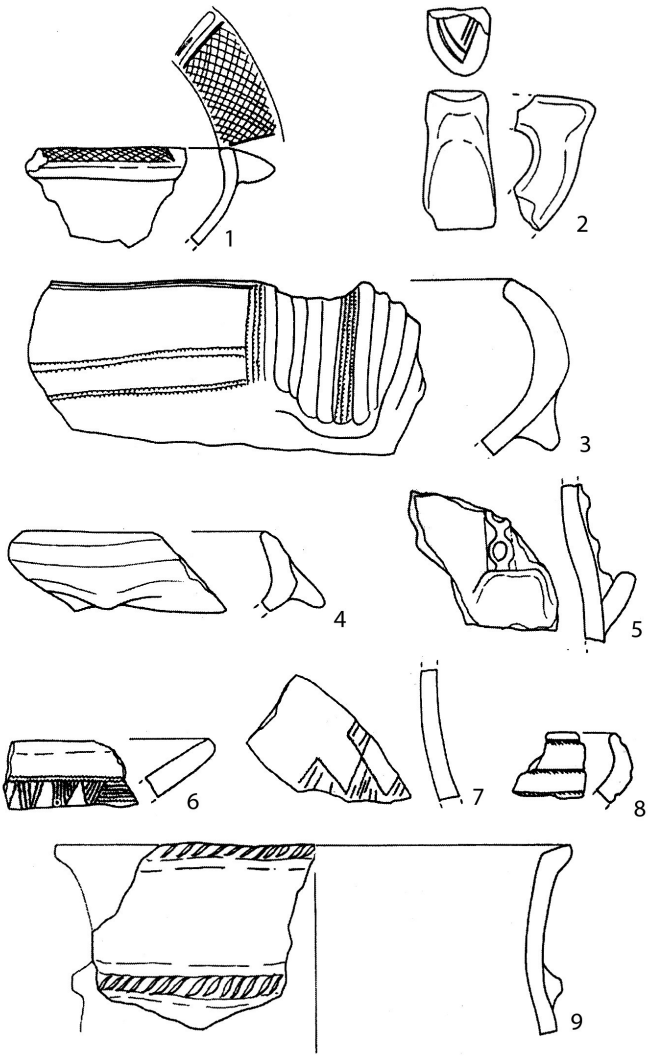
Слика 3. Авионски снимак археолошког локалитета Градиште у Прасковчу (фотографија: М. Трифуновић)

Легенда:

– граница археолошког локалитета
– габарити зидова утврђења
– граница каменолома
– манастир Св. Роман

Додатна сазнања о покретним и непокретним налазима са Прасковча дали су резултати систематских рекогносцирања терена, који су пружили основне одговоре у вези са габаритима и стратиграфијом локалитета. Димензије утврђеног дела градине износе око 90x40 м. На северној, лакше приступачној, страни уздиже се огроман вештачки бедем висине око 15 м и дужине око 30 метара. Испод

бедема се вероватно налазио ров, који је данас испуњен материјалом. Прилаз утврђеном делу је са северне стране, путем који се косом спушта ка Послонској реци. На највишем делу насеља видљив је део зида од ломљеног камена за који се не може са сигурношћу тврдити да припада праисторији.



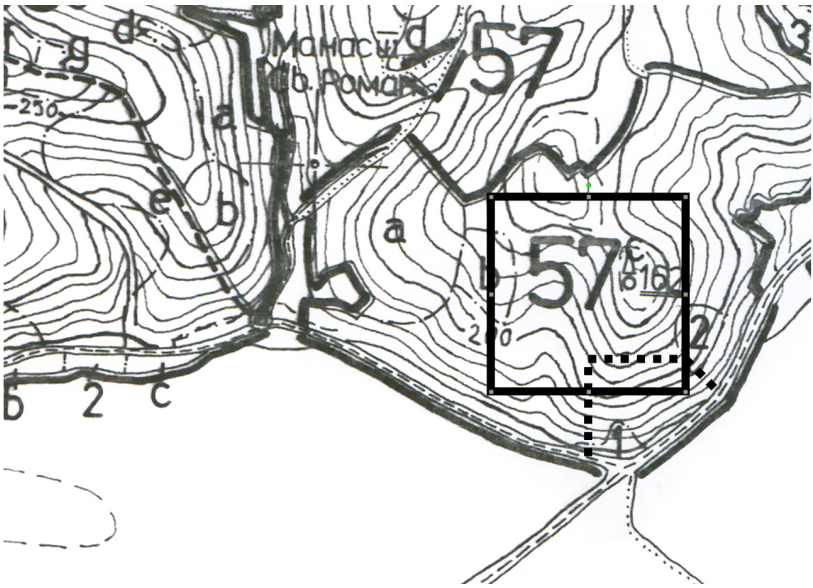
Слика 4. Керамички материјал са локалитета Прасковче (цртежи: А. Капуран)

Мноштво фрагмената керамике налази се на стрмим падинама, а највећа концентрација материјала уочена је на јужном делу, где је регистрован и културни слој. На дубини од око 40 цм налази се објекат фундиран ломљеним каменом. У оквиру објекта уочљиви су уломци керамике. Околне падине прекривене су бројним налазима ломљеног камена и лепа. У току рекогносцирања прикупљена је керамика из регистрованог културног слоја и налази са површине поменутог грађевинског објекта. Налази керамике припадају енеолитском периоду, тј. Бубањ – Хум II култури и старијој фази гвозденог доба II по М. Гарашанину, односно II b по М. Стојићу.

Енеолитском периоду припада здела црвенопечене боје, фине фактуре, задебљаног и заравњеног обода, са урезаним мрежастим мотивом распоређеним у четвртаста поља (Слика 4:1) (Гарашанин 1983: сл. 142) и дршка шоље, слатинског типа, која на горњој страни има урезане две двоструке линије (Слика 4:2). Од керамике из старијег гвозденог доба издвајају се фрагмент лоптасте зделе украшен двоструком тремолираном линијом у два низа и већом језичастом дршком полукружног облика на трбуху декорисаном вертикалним канелурама (Слика 4:3), као и здела украшена мотивом лажног шнура распоређеног у неколико паралелних низова (Слика 4:4). На зделама се јављају језичасте дршке постављене на рамену или испод рамена. Једна од зделa је украшена хоризонталним канелурама на ободу, а друга има урезе на рамену изнад језичасте дршке (Слика 4:4). Фактура зделa је средња или груба, а боја црвена или мрка. Друга форма по заступљености јесу судови типа урне. Ободи код ових посуда су разгрнути и украшени урезаним већим S мотивом и мотивом шрафираних троуглова (висећи троуглови – линије изведене зупчастим инструментом) (Слика 4:6). Врат једне урне украшен је кратким косим зарезима за које постоје аналогије у керамици из затворених целина из гвозденог доба I b – Ha A2 (халштат A2), приближно XII век пре н.е. (Стојић и Чађеновић 2001: 47-80).

Откривен је и фрагмент урне украшен мотивом малтешког крста изведеним у тремоло техници (Слика 4:7). Лонци су украшени пластичним тракама на ободу и рамену (Слика 4:9). Интересантан је фрагмент лонца са језичастом дршком, испод које се вертикално спушта пластична трака (Слика 4:5). Ободи ових посуда су вертикални или благо разгрнути, а уз спољну ивицу обода налази се тракасто задебљање (посуде са крагном). Сви лонци су грубе фактуре мрке или мркоцрвене боје. Налаз зделе украшене ситним мрежастим мотивом, као и дршке слатинског типа, показује да је градина Прасковче била вишеслојни локалитет. Керамика украшена урезаним S мотивима, линијама изведеним зупчастим инструментом и канелурама, репрезентује уобичајан стил који се јавља на почетку старијег гвозденог доба (приближно VIII и VII век пре н.е.).

Бројне аналогије за керамику са локалитета Прасковче налазимо у басену Велике Мораве – локалитети Вецина Мала у Мајуру (Stojić 1986: 19; Исти 1986б: 151) и Ђула у Остриковцу (Исти 1989: 183), као и у Крушевцу, на локалитету Лазарев град (Томић 1980: 4; Jevtić 1983: 17). Положај и димензије градине Градиште у Прасковчу, као и откривени покретни материјал, говоре да је ово утврђено градинско насеље из металног доба имало велику улогу у контроли долине Јужне Мораве, која из Алексиначке котлине прелази у Сталаћку клисуру.



Слика 5. Парцела Шумског газдинства „Расина“ Крушевац
на којој се налази локалитет Градиште
(приказ: М. Трифуновић)

Легенда:
– оквирни габарити археолошког локалитета
– граница каменолома

Као и Богомољиште, тако је и Градиште у Прасковчу угрожено активностима савремених каменолома, због чега се намећу неопходност мултидисциплинарних истраживања и утврђивање неопходних мера заштите локалитета. Наведени примери део су обимног списка угрожених археолошких локалитета и сведоче о неопходности подизања опште свести о друштвеном значају и потреби за свеобухватном заштитом археолошког наслеђа.

Литература

Гарашанин, М. 1983.
Археолошки локалитети Бубањ и Велика Хумска чука, Ниш: Народни музеј Ниш.

Jevtić, M. 1983.
Keramika starijeg gvozdenog doba na centralnobalkanskom području, Beograd: Filozofski fakultet.

Стојић, М. 1980.
Налазишта Басараби културе у околини Светозарева, *Старинар* XXX (1979): 97-107.

Stojić, M. 1986.
Gvozdeno doba u basenu Velike Morave, Beograd: Filozofski fakultet – Svetozarevo: Zavičajni muzej.

Stojić, M. 1986a.
Gradine u basenu Velike Morave. Odbrambeni sistemi u praistoriji i antici na tlu Jugoslavije, *Materijali* XXII: 74-79.

Стојић, М. 1986б.
Праисторијско насеље Вецина Мала у Мајуру код Светозарева, *Старинар* XXXVII: 145-152.

Стојић, М. 1989.
Праисторијско налазиште Ђула у Остриковцу код Светозарева, *Balcanica* XX: 171-183.

Стојић, М. 1991
Одбрамбени објекат из гвозденог доба на градини Ђула у Остриковцу, *Старинар* XL-XLI (1989): 155-158.

Стојић, М. 1996.
Један тип двојног суда у Поморављу, *Зборник радова Народног музеја* (Чачак): 17-23.

Стојић, М. и Чађеновић, Г. 2001.
Керамика из периода прелаза бронзаног у гвоздено доба на локалитету Конопљара у Читлуку, у: *Археолошка налазишта Крушевца и околине*, ур. Н. Тасић и Е. Радуловић, Крушевац: Народни музеј Крушевац – Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 47-80.

Томић, Е. 1980.
Резултати истраживања праисторијских насеља у Крушевцу, *Старинар* XXX (1979): 1-8.

Трифуновић, М. 2006.
Природне карактеристике подручја става Западне Мораве и Јужне Мораве, у: *Крушевац, Културна стратиграфија праисторијских локалитета у зони става Западне Мораве и Јужне Мораве*, ур. М. Васић и Е. Радуловић, Београд: Археолошки институт – Крушевац: Народни музеј Крушевац, 43-52.

Чађеновић, Г. 1998.
Богомољиште код Крушевца – градинско насеље старијег гвозденог доба, *Гласник Српског археолошког друштва* 14: 95-100.

Чађеновић, Г. 2007.
Праисторијске градине у зони става Западне и Јужне Мораве, *Крушевачки зборник* 12: 7-33.

Чађеновић, Г. 2011.
Гвоздено доба у зони става Јужне Мораве и Западне Мораве, *Крушевачки зборник* 15: 23-95.

Gordana D. Čadjenović
Museum Advisor
National Museum Kruševac
gordanacadjenovic@gmail.com

Milan M. Trifunović
Curator
National Museum Kruševac
geoart@ptt.rs

TWO EXAMPLES OF ENDANGERING SIGNIFICANT ARCHAEOLOGICAL SITES BY MODERN QUERRIES NEAR KRUŠEVAC

Summary

Many archaeological sites have been endangered by erosion or human factor. Hill forts create special problem since they are located on protruding elevations with steep slopes, which makes them suitable to be used as borrow pits. Such examples are Bogomoljište near Kruševac and Gradište in Praskovče near Djunis. These fortresses are located on elevations dominating basins and river valleys. The abundance of ceramics from Iron Age Ib and Iron Age IIc (Lanište II-Basarabi phase) has been discovered on a hill fort Bogomoljište in village Kukljin. The site has been endangered for decades due to nearby stone exploitation, which, apart from removal of material, led to partial erosion, i.e. damage of archaeological site itself.

The fortified prehistoric site Gradište is located on the territory of village Praskovče, near monastery St. Roman. On the south side of the hill fort, there is a quarry which has partly destroyed the south part of the hill fort. The additional open-type erosion has only contributed to further deterioration of the archaeological site. The discoveries indicate the existence of multi-layered settlement from Copper Age (cultural group Ostrikovac, phase Ostrikovac Ib), Iron Age I (Brnjica cultural group) and Iron Age IIc (Lanište II-Basarabi phase). According to the presence of ceramics, it can be concluded that the biggest settlements on this site belong to Iron Age.

UDK 902.2:594(497.11)"2011"
904:[780.661:594"653"(497.11)
COBISS.SR-ID 28882441

Драган С. Јацановић
виши кустос
Народни музеј Пожаревац
jacanovicdragan@gmail.com

Теодора Б. Бранковић
виши кустос
Народни музеј Пожаревац
teabrankovic@yahoo.com

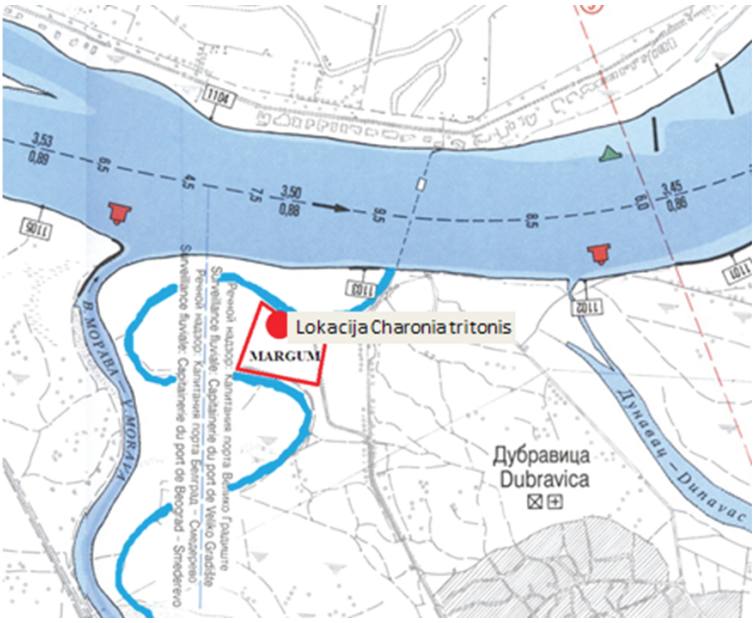
РИМСКА СИГНАЛНА ТРУБА ОД ЉУШТУРЕ МОРСКОГ ПУЖА ИЗ МАРГУМА

Апстракт: Током ископавања археолошког локалитета Маргум/Морава, која су спроведена 2011. године у оквиру пројекта *The Town of Margum*, на потесу Велике терме, на граници између слоја античког Маргума и слоја из X-XII века средњовековног града Мораве, нађена је љуштура морског пужа – Charonia tritonis (Тритонова труба). Налаз овакве љуштуре пужа, миљама далеко од Медитерана, и њено несумњиво коришћење као музичког инструмента, указује на велики значај овог налаза и његову детерминацију како профаног, тако и сакралног предмета.

Кључне речи: антика, Маргум, Charonia tritonis, Тритонова труба, музички инструмент, римски култови

Археолошки контекст

Археолошки локалитет Маргум налази се на потесу Орашје, северно од села Дубравице (Слике 1. и 2). Смештен је на ушћу Велике Мораве у Дунав. Реч је о



Слика 1. Позиција Маргума и место налаза Charonia tritonis
(фотографија: Архива Народног музеја Пожаревац)

Слика 2. Локација Маргума на Гугл мапи
(извор: https://www.google.com/maps/search/margum)

вишеслојном археолошком налазишту са траговима живота од раног неолита (око 6000. године пре н.е.) све до пуног средњег века (XIV век н.е.). Током антике на овом месту се налазио римски град Municipium Aurelim Augustum Margum (Mirković 1968: 50), а у средњем веку град и епископско седиште Морава. Овај локалитет спада у ред значајних археолошких налазишта у Србији. Положај Маргума први је забележио Антонио Бонфини (Bonfini 1543: 109) у делу о Угарској краљевини штампаном 1543. године. Опширније податке о локалитету доноси Феликс Каниц (Kanitz 1861) крајем XIX века, који је забележио да је локалитет димензија 820 x 720 м. Радом речне ерозије Велике Мораве у првој половини XX века знатан део локалитета је уништен. Из тих разлога су у периоду 1947–1954. обављена археолошка истраживања у организацији Археолошког института и Народног музеја у Београду (Мано-Зиси и др. 1950; Марић 1951). Регионални завод за заштиту споменика културе обавио је 1989–1990. године заштитна истраживања дела локалитета угроженог изградњом одбрамбеног насипа и канала (Јовановић и Цуњак 1994). Народни музеј у Пожаревцу је 2004. године извршио мања археолошка истраживања. Због значаја локалитета за науку и културу Србије Народни музеј у Пожаревцу је у оквиру пројекта *The Town of Margum*[1] спровео археолошка истраживања у периоду од априла до новембра 2011. године у сарадњи са стручњацима из Археолошког института Београд.

Током истраживања 2011. године, на граници између слоја античког Маргума и слоја X–XII века средњовековног града Мораве, нађена је љуштура морског пужа[2], очуване дужине 14,5 цм, оштећеног отвора, одломљеног врха и са једном пробијеном рупицом на телу (Слике 3. и 4). Љуштура је пронађена у испуни јаме, уз керамику, животињске кости, опеке, камен и гар, а која се на основу керамичког материјала може датовати у XII век.[3]

Реч је о љуштури једне врло ретке врсте морских пужева импозантних димензија, која припада врсти Charonia tritonis (Linnaeus, 1758) – Тритонова труба. То је уједно и највећи медитерански пуж. Тритонова труба има вретенасту масивну љуштуру и може да нарасте до 40 цм и достигне тежину до 1 кг. Живи на

1 Пројекат прекограничне сарадње, Народног музеја у Пожаревцу и Музеја Баната из Темишвара, под називом *The Town of Margum*, реализован је у оквиру *Cross-Border Cooperation Programme Serbia – Romania* 2007–2013. Археолошка ископавања Маргума/Мораве спроведена су од априла до септембра 2011. године. Научни руководилац истраживања био је Вујадин Иванишевић из Археолошког института, а руководиоци теренских радова били су Перица Шпехар и Иван Бугарски из Археолошког института и Теодора Бранковић из Народног музеја Пожаревац.

2 Дневник ископавања – Маргум 2011, Локалитет Велике терме (из документације Народног музеја у Пожаревцу и Археолошког института Београд).

3 Подаци из теренског дневника Маргум 2011 – Велике терме.

Слика 3. Тритонова труба (Charonia tritonis) из Маргума (фотографија: Архива Народног музеја Пожаревац)

Слика 4. Тритонова труба (Charonia tritonis) из Маргума (фотографија: Архива Народног музеја Пожаревац)

хридинастом дну, у подножју стрмих стеновитих обала. Настањује станишта са богато развијеним покровом алги и мноштвом звезда које су му основна храна. На Јадрану је посебно распрострањен у околини Дубровника, Хвара, Виса и Сушца. Спада у заштићене врсте.[4]

4 *Zakon o zaštiti prirode*, https://www.zakon.hr › Zakon-o-zaštiti-prirode, NN 80/13, 15/18, 14/19 (приступљено 11.9.2016).

Слика 5. Тритонова труба из Sicula
(према: Antički Siculi (katalog izložbe), str. 113, Inv. br. 2826)

Археолошки налази ове врсте су веома ретки. Једину праву директну аналогију нашли смо у Музеју Каштела у Каштел Лукшићу у Хрватској. Реч је о римској сигналној труби од љуштуре морског пужа (Слика 5), пронађеној током археолошких ископавања античке луке Siculi на локалитету Ресник у Далмацији. Њоме је најављивано испловљавање и уповљавање у луку.

Са локалитета Heraclea/Policoro у северној Италији потиче један наводни ритон од камена, одломљеног шпица, који је служио у Деметрином култу, датован у архајско-каснокласично-хеленистички период Magna Greciae (Otto 2005: 334). На основу квалитетне црно-беле фотографије (Слика 6) може се са сигурношћу тврдити да је реч о античкој сигнално-култној труби, израђеној од фосилизоване љуштуре морског пужа Тритонова труба (Charonia tritonis). Слично античким Сикулима у Далмацији и Heraclea/Policoro се налази на обали Јадрана.

Тритонова труба у митологији

Тритон (лат. Triton) је био морско божанство, Посејдонов и Амфитритин син (Срејовић и Цермановић 1992: 424-425). Реч долази од грчке речи Trethon, што значи море. Тритон је био дивовског раста и замишљан је као пола човек а пола риба. Живео је у палати својих родитеља која се налазила под морем у близини Ега или у Тритоновом језеру у Либији. Путовао је морском површином јашући на делфинима или возећи се на златним кочијама које је добио од оца Посејдона.

Слика 6. Камени ритон са локалитета Heraclea/Policoro
(према: Brina Otto, Abb 2, p. 334, Museo Nazionale della Siritide)

Слика 7. Мозаик из Бардо музеја, Тунис
(извор: https://www.theoi.com/Gallery/Z34.9.html)

У рукама је увек носио трозубац са којим је лако разбијао стене, као и велику љуштуру морског пужа (Слика 7),[5] и ако би јако затрубио у њу изазивао би велике морске олује, а тихим тоном би смиривао најјаче ветрове и обуздавао таласе. Једном га је Енејин трубач Мезен изазвао својим звуком и он га је звуком своје трубе бацио у море (Vergilije 2014). Тритона су због његових особина посебно поштовали морнари и људи који су живели крај обала мора и великих река. У класичном грчком миту о Деукалиону (Срејовић и Цермановић 1992: 112), рушилачки талас потопа био је покренут трубљењем Тритона у љуштуру пужа. Љуштура представља Аигокероса, односно Козорога, који је владао у доба када Ован носи Сунце.

Љуштуре оваквих морских пужева заузимају важно место у митологији Анда и њиховим ритуалима, а у чаванској култури (Култура Чавин де Хуантар) су најважнији ритуални прemет. На многима су урезани тајанствени знакови и композиције који указују на свети карактер овог музичког инструмента (Слике 8. и 9).

Религијски аспекти

По Саливану, љуштура морског пужа била је симбол улаза у земљу мртвих у веома развијеном култу предака у Јужној Америци. У култури Инка трубе од љуштуре пужа биле су неодвојиви део обичаја помињања умрлих, који се завршава зимским солстицијем. Једном годишње, у то време, по индијанском обичају, мртви су се враћали на земљу да би вратили у живот власт традиције и да би комуницирали једно време са живима. Тада се дешавало да земља мртвих буде отворена за земљу живих. Пут којим су душе путовале звао се „Велика небеска река" и представљао је Млечни пут, односно Галаксију. Тај пут мора да пређе сваки смртник да би стигао у земљу мртвих. У дане зимског солстиција Млечни пут заједно са Сунцем додирује хоризонт, што представља јединствену астрономску појаву. Тај непоновљиви тренутак у времену манифестује се кратким престанком дизања Сунца на хоризонту. У том моменту Млечни пут налази се у видљивом контакту са хоризонтом, непосредно пред рађање Сунца на истом месту. Земља је тада сједињена са Млечним путем – Великом реком, на чијим се обалама налази небеска земља андских народа, односно земља мртвих. Улаз у то царство био је отворен тачно у тренутку када је Сунце достигло своју најјужнију тачку на хоризонту. Тада, по веровању становника преколумбовских Анда, не

5 На мозаику из Бардо музеја у Тунису приказан је Тритон који дува у рог од пужа.

Слика 8. Љуштура морског пужа са урезаним знаковима, Култура Чавин (извор: https://www.wired.com/2010/11/conch-trumpets-peru/)

Слика 9. Љуштура морског пужа са урезаним знаковима, Култура Чавин (извор: https://www.alamy.com/pututu-conch-shell-used-as-a-musical-instrument-museum-archeological-site-in-chavin-de-huantar-department-of-ancashperu-image226819051.html)

постоји граница између света живих и света мртвих. Отварање улаза у земљу мртвих најављивано је звучним свирањем трубе од љуштуре морског пужа.

Фрајдел (David Freidel) у својим истраживањима долази до закључка да су Маје повезивале љуштуру пужа са децембарским, а оклоп корњаче са јунским солстицијем (Freidel, Schele and Paker 1995: 264). Дил (Richard Diehl) је указивао да је мајански хијероглиф за нулу љуштура пужа која симболише завршетак једног и почетак новог циклуса (Diehl 2004). М. Елијаде је установио да шамани у Северној Америци и Азији увек користе трубу од љуштуре морског пужа уместо бубња на почетку падања у транс (Elijade 1990). Прикази трубе од шкољке јављају се и у уметности Теотихуана (Wauchope, Ekholm and Bernal 2015: 216) (Teotihuacan art). Овој култури припада и мит о Кецалкоатлу (Valero 2017), где херој добија приступ у земљу уснулих дајући звук трубом од љуштуре морског пужа господару земље мртвих.

Лакандонски (Lacandon) Индијанци[6] још увек позивају своје богове да учествују у церемонији звуком ове врсте трубе. Њен звук се преноси далеко и позив је за присуствовање церемонији или неком другом важном догађају (Wauchope, Ekholm and Bernal 2015: 216).

Љуштура морског пужа симболише зимски, исто као што планина симболише летњи солстиције. Љуштура пужа долази са морског дна које, насупрот високој планини, представља најнижи и најјужнији крај земље, тачно онако како Сунце зимског солстиција представља најјужнији крај на његовом привидном, а тако очигледном, годишњем путу. Љуштура морског пужа, као предмет са дна мора које представља „прародитељско море“ у коме је и по биолошким наукама настао свет живих, симболише истовремено најнижи положај Сунца на небеској сфери у зимском солстицију. Тај свети предмет је код средњоамеричких Индијанаца уздигнут из дубина океана од неколико десетина стопа, на висину Анда од неколико хиљада стопа.

Тритонова труба у књижевности

Веома занимљиву аналогију за употребу љуштуре морског пужа Тритонова труба имамо у похвали руској императорки Екатерини Алексејевној из 1724.

6 Лакандони су један од народа Маја који живе у џунглама мексичке државе Чијапас, у близини јужне границе с Гватемалом. Њихова домовина, Лакандон џунгла, налази се уз мексичку страну реке Усумацинта и њених притока. Лакандони су једна од најизолованијих и најконзервативнијих култура у Мексику. Готово су изумрли 1943. године, али је данас њихова популација значајно порасла, мада је и даље мала, са приближно 650 говорника лаканског језика.

године, коју је написао Грк Софронијe Лихуди. У горњем делу прве странице рукописа нацртан је анђео који у једној руци држи Сунце, а у другој трубу од љуштуре пужа. У том хвалоспеву Софронијe Лихуди каже: „Неки глас је довољан да растера облаке, да умири громове, да разруши тишину, да умири ветрове, да смири таласе и да утиша буру. Ова сва дела имају мој глас, украшен драгим камењем имена твога, и свака реч моја је попрскана балсамом, окупана нектаром, обливена амброзијом, украшена бисерима, и у таквим речима јавља се име твоје, да читамо и слушамо потомке са дивљењем у векове векова, сложно у сагласју ума мојега. **Да громогласност речи мојих разгласи, као труба Тритонова, од истока до запада, од севера до југа и да прими благородну твоју благодет**, коју желим да увеличам. Ја се у таквом стању упоређујем са усамљеним морнаром који мора да сагради свој брод, оптерећен тежином товара и заштићен од удара таласа и ветрова, постављен у средину густе шуме, размишљајући гледа около сво високо дрвеће, дебело и довољно само себи, које од њих изабрати“ (Ундольский 1863).

Тритонова труба као сигнални/музички инструмент

Полинезијски рибари користе овакве љуштуре морских пужева као сигналне трубе у међусобном комуницирању (Слика 10). Оваква труба има карактеристичан звук ниског тоналитета, са могућношћу да се простире и чује врло далеко.

Наше размишљање о музичким инструментима врло ретко полази од чињенице да је природа сама, без човека и пре човека, створила своје инструменте и музику. То може бити шуштање сувог опалог лишћа, звиждање ветра кроз голе гране или преко голих стена планинских врхова или кроз кланце и кањоне. То је звук котрљајућег камења или потмула тутњава облутака у речним вировима. Шетајући обалом мора ми чујемо шум таласа који нас опушта и у ком уживамо. Сагињемо се и узимамо празну љуштуру великог морског пужа коју је природа обликовала и која нас одушевљава својим обликом и прецизно изведеном геометријом. Приносећи љуштуру уху, миљама далеко удаљени од обале, ми поново јасно чујемо тихи шапат морских таласа и схватамо да у руци држимо музички инструмент који је направила сама природа. Није непознато да је љуштура пужа труба. Само тело трубе састоји се из писка, изувијане цеви кроз коју струји ваздух и резонантног левка кроз који излази ваздух и ствара звук. Звук који производи љуштура пужа Charonia tritonis врло је специфичан. Стари Грци су свирали на њему од најстаријих времена. Не може свака љуштура пужа да произведе звук. То могу само поједине морске врсте тачно одређеног

облика. Да би се од љуштуре направио музички инструмент неопходно је одсећи његов шпицаст део и омогућити да се кроз њега дува. Дувањем кроз тај отвор, који одговара писку данашње трубе, добија се звук тачно одређених физичких карактеристика. Отварањем још једне (као што је случај са пужем из Маргума), или више рупица, на телу љуштуре пужа, добијамо краћу или дужу цев која производи тонове различите висине. Овакви музички инструменти служили су за произвођење и појачавање звука. Овај инструмент концентрише звучне таласе и слично мегафону увећава њихову јачину. На бродовима се користио за слање речи и сигнала на велику даљину.

Закључна разматрања

Љуштуру морског пужа из Маргума морамо посматрати кроз призму археолошких и етнолошких паралела. Римски град Маргум представљао је важно економско и културно седиште у овом делу римске провинције Горње Мезије (Moesia Superior) и био је једна од најважнијих речних лука на средњем Дунаву. Само велики разлози могли су мотивисати неког да из дубина Средоземног мора извади љуштуру овог пужа и да је стотинама миља далеко донесе у римски град на ушћу Велике Мораве у Дунав. Локација овог града се налази на најважнијој геостратегијској тачки југоисточне Европе. Ту се укрштају Дунавска и Моравска магистрала, које спајају исток и запад, север и југ. Ту је највеће одморište птица селица на њиховом праисконском путу са севера на југ и са југа на север. Одавде је почињала земља Хиперборејаца (Срејовић и Цермановић 1992: 484-485) у коју је сваке године из Делфа одлазио Аполон ношен на крилима лабудова и ждралова и одакле се сваке године враћао са богатим даровима завијеним у пшеничну сламу.

На основу свега изложеног, сматрамо да оваква сигнална труба није служила примарно у саобраћајној комуникацији између бродова, или брода и обале, већ је њен задатак превасходно био да се карактеристичним звуком боговима мора и река најави испловљавање да би се они умилостивили, и да им се након повратка у луку захвали на „мирној пловидби". На тај начин љуштура пужа Тритонова труба представља јединствен култни инструмент чија је симболика амбивалентна. Ако љуштуру посматрамо окренуту отвором нагоре она представља посуду, рог изобиља и спиралу која се од једне тачке шири до бесконачности. Љуштура окренута врхом нагоре симболише планину са спиралом која креће од подножја и којом човек стиже до врха и Бога.

Литература

Abel, J. S., Rick, J. W., Huang, P., Kolar, M. A., Smith, J. O. and Chowning, J. M. 2008.
On the Acoustic of the Underground Galleries of Ancient Chavín de Huántar, Peru, Invited paper presented at *Acoustics '08*, Paris: France, July, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 10.9.2016).

Abel, J. S., Bryan, N. T., Skare, T., Kolar, M., Huang, P., Mostowfi, D. and Smith, J.O. III 2009.
A configurable microphone array with acoustically transparent omnidirectional elements, Paper presented at the *Audio Engineering Society 127th Convention*, New York City, 9-12 October, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 10.9.2016).

Bonfini, A. 1543.
Rerum Ungaricarum decades tres nunc demum industria Martini, Basileae.

Bryan, N. J., Kolar M. A. and Abel, J. S. 2010.
Impulse Response Measurements in the presence of Clock Drift, Paper presented at the *Audio Engineering Society 129th Convention*, San Francisco, 4–7 November, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 12.9.2016).

Valero, L. T. M. 2017.
Američka mitologija, Mitovi sveta, Beograd: Laguna.

Vergilije, P. M. 2014.
Eneida, Beograd: Fedon.

Diehl, A. R. 2004.
The Olmecs – America's first civilization, London: Thames & Hudson.

Elijade, M. 1990.
Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Јовановић, А. и Цуњак, М. 1994.
Археолошка истраживања у Дубравици (античком Маргуму) током 1989. и 1990. године, *Саопштења* 26: 107-122.

Kamenjarin, I. 2011.
Koštani i artefakti od školjki, u: *Katalog izložbe Antički Sikuli*, ur. A. Babin, Kaštel Lukšić: Muzej grada Kaštela, 111-119.

Kanitz, F. 1861.
Die römischen Funde in Serbien, u *Sitzungesberichteder Philosophisch-Historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien 36*, Wien, 195-203.

Kanitz, F. 1892.
Römische Studien in Serbien. Der Donau-Grenzwall, das Strassennetz, die Städte, Castelle, Denkmale, Theremen und Bergwerke zur Römerzeit im Königreiche Serbien, Wien: Akad. der Wissenschaften.

Kolar, M. A., Rick, J.W., Abel, J. S., Huang, P., Smith, J. O., Chowning, J. M. and Cook, P. R. 2009.
Auditory implications of Gallery Acoustics at Chavín de Huántar, Presentation at *Institute of Andean Studies 49th Annual Meeting.* Berkeley, CA, 9th January, https:// ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A., Abel, J.S., Kolte, R. Y., Huang, P., Rick, J.W, Smith, J. O. III and Chafe, C. 2010.
A modular computational acoustic model of Ancient Chavín de Huántar, Perú, Invited paper presented at *2nd Pan American/Iberian Meeting on Acoustics*, Cancún, México, November, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A., Cook, P. R., Abel, J.S. and Rick, J.W. 2011.
Acoustics, Architecture and Instruments in Ancient Chavín de Huántar, Perú, Presentation at *XII Congress ICTM Study Group for Music Archaeology, Sound and Ritual: Bridging Material and Living Cultures*, University of Valladolid, Spain, September, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A., Rick, J.W., Cook, P. R. and Abel, J.S. 2012.
Ancient Pututus contextualized: Integrative Archaeoacoustics at Chavín de Huántar, Perú, in: *Flower World – Music Archaeology of the Americas,* Vol.1, https:// ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A., Rick, J.W., Cook, P. R. and Abel, J. S. 2012.

A multidisciplinary methodology for studying Ancient Auditory Environments, Presentation in Symposium *Archaeoacoustics: Did Ancient Civilizations Use Acoustic Design To Create Powerful Ritual Spaces?*, At the 2012 AAAS Annual Meeting, Vancouver: Canada, February, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A. 2012.

Archaeoacoustics field methods and new findings at Chavín de Huántar, Perú, Presentation at the *Archaeological Sciences of the Americas Symposium (ASAS)*, Vanderbilt University, 5–6 October, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Kolar, M. A. 2013.

New evidence for Ritual Sound Environment use and Design at Chavín de Huántar, Peru, Presentation in the Symposium: *Ritual Innovation, Material Culture, and Environment in Formative Chavín de Huántar, Peru,* John Rick, Chair, at the Society for American Archaeology 78th Annual Meeting, Honolulu, 5th April, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 11.9.2016).

Linnaeus, C. 1758.

Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis. 1 (10th ed.), Stockholm: Laurentius Salvius, https://biodiversitylibrary.org/page/726886 (приступљено 11.9.2016).

Мано-Зиси, Ђ., Марић Р. и Гарашанин, М. 1950.

Ископавање на Орашју. Претходни извештај о радовима у 1947. години, Старинар I: 143-165.

Mirković, M. 1968.

Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije.

Otto, B. 2005.

Olympishe und chtonische Gottheiten, in: *Synegria, Festschriift fur Freidrich Krizinger, Band II*, ed. B. Brandt – V. Gaesner – S. Landstatter, Wien: Phobios Verlag. Abb. 2, 329-338.

Срејовић, Д. и Церамановић, А. 1992.
Речник грчке и римске митологије. Београд: Српска књижевна задруга.

Ундольский, В. М. 1863.
Слово похвалительное на преславное венчание благочестивейшей великой государыни нашей Императрицы Екатерины Алексеевны, Софроний Лихуда 1724, Москва: Русский архив. 761-776, Вып. 10/11.

Freidel, D., Schele, L. and Joy, P. 1995.
Maya Cosmos: Three thousand years on the shaman's path, New York: Harper Collins.

Collecchia, R. E., Kolar, M. A. and Abel, J. S. 2012.
A computational acoustic model of the coupled interior architecture of Ancient Chavín, Research presented at the *Audio Engineering Society 133rd Convention*, San Francisco, CA, 26–29 October, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 14.9.2016).

Cook, P. R., Abel, J. S., Kolar, M. A., Huang, P., Huopaniemi, J., Rick, J. W., Chafe, C. and Chowning, J. M. 2010.
Acoustic analysis of the Chavínpututus (Strombusgaleatus Marine Shell Trumpets), Invited paper presented at 2nd Pan American/Iberian Meeting on Acoustics, Cancún, Mexico, November, https://ccrma.stanford.edu › chavin › publications (приступљено 14.9.2016).

Wauchope, R., Ekholm, G. F. and Bernal, I. 2015.
Archaeology of Northern Mesoamerica, in: *Handbook of Middle American Indians,* Volume 10 and 11, eds. G. F. Ekholm and I. Bernalmm Ostin: University of Texas Press, 216.

Dragan S. Jacanović
Senior Curator
National Museum, Požarevac
jacanovicdragan@gmail.com

Teodora B. Branković
Senior Curator
National Museum, Požarevac
teabrankovic@yahoo.com

THE ROMAN SIGNAL HORN FROM MARGUM

Summary

During the research, at the multilayer archaeological site Orašje in the village of Dubravica in 2011, on the border between the layer of the ancient Margum and the layer from 10th to 12th century of medieval town Morava, it was found sea snail shell of damaged openings, with broken top and with a pierced hole in the body. It is a shell of a very rare species of sea snail, which has impressive dimensions with preserved length of 14.5 cm.

Sea snail conch from Margum is of a species Charonia tritonis – Triton's trumpet, which is the biggest Mediterranean snail. Direct analogy for our specimen we have at the Museum of Kaštela in Dalmatia, which is defined as a Roman trumpet, and it was found in the ancient harbor Siculi at Kaštel Lukšić dated to the 3rd century. Modern fishermen in Dalmatia and around the Mediterranean today use sound signal horns, which are sometimes made of large snail shells, while sailing into or living the harbor, and during the whole of antiquity Margum was an important center of the province Moesia Superior, and one of the most important Roman ports on the Danube.

Discovering this kind of snail shells, miles away from the Mediterranean, and its undoubted use as a musical instrument, indicates the great importance of this discovery and its determination both as profane and sacred object.

Translated by Teodora Branković

UDK 902.2(497.11)"2014/..."
903/904(497.11)
COBISS.SR-ID 28883209

Др Катарина В. Дмитровић
музејски саветник
Народни музеј Чачак
katarina.dmitrovic@gmail.com

АРХЕОЛОШКИ ЛОКАЛИТЕТ ДВОРИШТЕ ГИМНАЗИЈЕ У ЧАЧКУ – МОГУЋНОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ И СТВАРНОСТ

Апстракт: Рад доноси опис стања локалитета из касноантичког периода у центру савременог Чачка, фокусирајући се на последња ископавања у дворишту Гимназије, где су откривени темељи касноантичке грађевине већих димензија у коју је накнадно укопана хришћанска некропола. Планирана презентација у сутерену будуће школске фискултурне сале још увек није реализована, а изглед превентивно заштићеног локалитета већ неколико година оставља лош утисак напуштеног градилишта. Ова слика би могла да се измени постављањем паноа са штампаним приказом локалитета или налаза како би се афирмисало културно наслеђе.

Кључне речи: Чачак, двориште Гимназије, касноантичка грађевина, фискултурна сала, презентација, запуштеност

Савремени Чачак је у стручној, али и широј јавности, познат по густо распоређеним налазиштима из касноантичког периода. До сада су евидентиране две зоне насељавања – једна у самом центру града, а друга на његовој западној периферији, у насељу Бељина. Најпознатије су свакако терме у центру Чачка, конзервиране и својеврсно презентоване, о чему ће бити више речи на наредним странама (Јеремић и Гојгић 2012); значајне су и терме у Бељини (Васић 1983;

Исти 1993: 9-10), у чијој је непосредној близини пронађена гробна меморија са биритуалном некрополом (Дмитровић и Радичевић 2009). Листа налазишта и појединачних налаза поприлично је већа од изречене, о чему сведочи богата литература (Вукадин 1993; Ферјанчић, Јеремић и Гојгић 2008; Вујовић и Дмитровић 2007), а значај ће потврдити изложба и стручни скуп поводом 50 година од открића терми у граду који су у припреми.[1] Како би се у што већој мери очували сведоци античке прошлости, пре неколико година су под заштиту стављене парцеле уз наведена налазишта на територији града[2], чиме су интензивирана заштитна истраживања на местима зидања нових грађевина. Захваљујући томе, археолошка слика полако постаје јаснија, што планирање будућих истраживања чини делотворнијим.

Описано стање може читаоцу створити слику да је Чачак, попут неких познатих градова, прекривен заштићеним налазиштима крај којих његови становници и туристи радо проводе слободно време. Она је, међутим, прилично другачија. Како бисмо приближили стање античких локалитета у граду, овом приликом ћемо се детаљније осврнути на ток истраживања и планове за презентацију једног касноантичког објекта откривеног у центру града.

Наиме, приликом заштитних археолошких истраживања у дворишту Гимназије, на површини предвиђеној за зидање нове школске фискултурне сале, откривен је један репрезентативни касноантички објекат сачуван у темељној зони (Дмитровић и Вујадиновић 2014). Истраживањима, која су трајала са прекидима од 2014. до 2018. године, руководио је Народни музеј у Чачку, а радове су финансирали Град Чачак и Министарство културе и информисања Републике Србије. У оквиру више отворених сонди значајем се издвајала грађевина правоугаоне основе већих димензија (20 x 10 метара), очувана у темељној зони, зидана крупнијим притесаним каменом, опеком и кречним малтером, делимично оштећена накнадним укопавањем јама, хришћанске некрополе и савременим грађевинским активностима (Слика 1). На спољном лицу објекта ритмично су били распоређени пиластри, а унутар централне велике просторије очувана је и подница од брижљиво нивелисаног хидростатичког малтера. Кровну конструкцију је, према налазима из античког шута, највероватније чинила дрвена конструкција покривена керамичким тегулама. На основу покретних налаза из слоја шута, време њеног рушења је оквирно одређено у другу

1 Стручни скуп праћен изложбом *Римске терме 50 година од открића: дијалог наслеђа и заједнице* припрема Народни музеј у Чачку под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије.

2 Odluka o utvrđivanju porte crkve Uspenija Presvete Bogorodice u Beljini kod Čačka za arheološko nalazište, *Sl. glasnik RS br. 103/2014*.

половину IV века (Дмитровић и Вујадиновић 2014: 10). Хришћанска некропола је знатно млађа, више од целог миленијума, док је прецизно датирање онемогућено због недостатка покретног материјала из гробова.

Будући да је на овом простору планирана изградња новог објекта у јавној функцији, надлежни Завод за заштиту споменика културе из Краљева је инвеститору, Гимназији у Чачку, дао услове за конзервацију и презентацију археолошког налазишта, што је већ делимично разрађено у оквиру идејног пројекта. Према условима Завода, презентација античке грађевине би била у оквиру сутеренског простора сале, а околне зидане површине искоришћене за визуелно представљање античке прошлости Чачка и околине, са фокусом на приказ тока истраживања у дворишту Гимназије и покретног археолошког материјала.

Слика 1. Изглед античке грађевине са некрополом у дворишту Гимназије, новембар 2015. године
(фотографија: К. Дмитровић)

Презентовање археолошког локалитета у оквиру нове фискултурне сале имало би бројне предности: редовно одржавање и заштиту који обезбеђују његово инкорпорирање у нов објекат, а свакодневна фреквенција у оквиру школског простора додатно би допринела повећању, лакшем организовању и контролисању посета. Исто тако, континуирано коришћење сале са интегрисаним културним садржајем требало би да код омладине допринесе стварању свести о постојању материјалних трагова из прошлости завичаја, неопходности њиховог очувања и вредновању културног наслеђа.

У почетним годинама истраживања ентузијазам свих учесника био је прилично велики, тако да су наведени бенефити конзервације и презентације касноантичког објекта доживљени као значајан успех установа културе, заштите и образовања. Међутим, временом су се испречили бројни проблеми, чије је решавање текло споро наочиглед свих учесника овог посла у Гимназији. Прво се, очекивано, појавио недостатак финансијских средстава неопходних за завршетак археолошких ископавања, али и правна регулатива о ограничењу запослених које је Народни музеј Чачак могао додатно да ангажује, што је умањивало ефикасност екипе на терену. Свеукупно, посао се отегао до 2018. године, а трогодишњи прекид истраживања је, оправдано, изазвао бројне локалне полемике и негодовања, првенствено због мишљења да су истраживања заустављена и заборављена (Слика 2). Ни након краткотрајних археолошких радова у завршној години, чиме су заокружени теренски послови, изглед целог потеса са локалитетом није се посебно променио, остајући притом и даље далеко од афирмативног.

Слика 2. Изглед античке грађевине са некрополом у дворишту Гимназије, јули 2018. године (фотографија: К. Дмитровић)

Иако су архитектонски остаци прописно заштићени прекривањем фолијом и земљом у тањем слоју, слика локалитета је временом постајала све опскурнија. Изникло је коровско растиње, а повремено смо у оквирима археолошког ископа наилазили на смеће, па чак и на одбачени шут настао приликом савремених грађевинских радова (Слика 3). Заштитна ограда и знакови упозорења често су

цепани и бацани, а носећи стубићи обарани. Све су чешћа негодовања ђака и родитеља, броје се већ и читаве генерације гимназијалаца које нису никада виделе целовито и уредно школско двориште са познатим градским кошаркашким теренима, а призор који их прати није ни естетски нити охрабрујући. Иста слика свакодневно дочекује и станаре околних кућа, од којих су повремено стизале притужбе о стању земљишта и проблемима које им ствара у њиховој непосредној близини. Цела наведена ситуација стављана је на терет истраживача, који је у овом случају обавио свој део посла, али је остао немоћан и ненадлежан у организацији свих осталих корака.[3]

Невеселу слику археолошког наслеђа у центру Чачка, поред локалитета у дворишту Гимназије, употпуњују и Римске терме које су након откривања пре тачно пола столећа конзервиране и презентоване (Јеремић и Гојгић 2012). Међутим, тек у скорије време приметни су значајнији помаци у њиховој заштити и промоцији, будући да је локалитет остао „скривен“ лећима Лучне зграде, хотела Београд

Слика 3. Изглед археолошког локалитета
у дворишту Гимназије 2017. године
(фотографија: К. Дмитровић)

3 Инвеститор, Гимназија у Чачку, протекло време искористио је за обезбеђивање неопходних измена у оквиру Генералног урбанистичког плана за центар града, завршених крајем 2018. године, као и изради идејног архитектонског решења за фискултурну салу. Током писања овог рада дошли смо до информације да се у скорије време очекује и завршетак пројекта за грађевинску дозволу у оквиру кога су разрађени и детаљи презентације археолошког налазишта.

и зграде Пореске управе, због чега им је приступ отежан, а одржавање често занемарено упркос бројним апелима Народног музеја Чачак надлежним службама и станарима околних зграда. Дуго времена су словиле за место окупљања ризичних група, те је у свести просечног грађанина Чачка културно наслеђе забележено пре као локално ругло, него као понос града и његових житеља. Сходно томе, може се претпоставити да слична репутација прати и новооткривени локалитет у дворишту Гимназије (Слика 4).

Слика 4. Изглед археолошког локалитета у дворишту Гимназије, септембар 2020. године (фотографија: К. Дмитровић)

Претходни текст је имао за циљ да изнесе све потешкоће у раду са којима се сусреће археолог-кустос током професионалног рада и приступа проблемима који се тичу организације и реалних околности деловања, посебно током теренских послова. Наш пример из дворишта чачанске Гимназије није производ негативног деловања и неправилног планирања радова служби заштите и

власти, као што је познато код новијих примера из Београда, Смедерева и траса ауто-путева (Црнобрња 2018: 79-89), већ су, напротив, показале супротно – потпуно професионалне и афирмативне поступке. Главни проблем је, очигледно, недостатак системског приступа, заједничког планирања и праћења потреба археолошког рада на терену. Чињеница је да савремене недеструктивне методе детекције примењене пре почетка ископавања у дворишту Гимназије нису дале довољно података који би послужили за прецизно планирање истраживања, првенствено времена и трошкова. На геофизичким снимцима антички објекат није био уочен, већ су забележене рецентне архитектонске целине откривене сондирањем на самом почетку истраживања (Дмитровић и Вујадиновић 2014: 7-9). Отежавајућу околност током ових ископавања чинио је дебели слој асфалта који се могао уклањати само специјалним алатима који су изискивали додатну организацију и трошкове, тако да је потрага за античком грађевином имала сијасет препрека. Иако у нашем случају дуготрајност истраживања није представљала проблем, будући да новац за инвестицију још увек није обезбеђен и да се тек завршава фаза пројектовања, већу штету наноси сам изглед налазишта које чека свој тренутак презентације. Стога је ово прилика да се предложи начин како избећи запуштену слику археолошког локалитета у центру града, који би заправо требало да афирмише богато културно наслеђе. Задовољавајуће решење можемо наћи у примерима у окружењу, који нису ни скупи ни претерано захтевни за постављање. Веома прихватљиве идеје забележене су у Италији, где се током реконструкција и конзервација културног наслеђа, посебно у зонама интензивне фреквенције људи, подижу штампани панои или платна која приказују целовит изглед објекта који се ради, тако да је ван ока посматрача његово тренутно стање (Слика 5). Тиме је задржан естетски моменат, који је у неким случајевима има чак и веома духовита решења. Интересантан приступ смо претходних дана нашли и у самом Чачку (Слика 6). На овакав начин би се и наш амбијент естетски уприличио скинувши сваку сумњу о недостатку бриге надлежних.

Слика 5. Пример постављања декоративних штампаних баријера у Ферари, Италија (извор: https://www.impresedilinews.it/files/2018/10/masserdotti_copertura-duomo-ferrara-3.jpg)

Слика 6. Пример покривања руиниране фасаде штампаном цирадом на угоститељском објекту у Чачку (фотографија: К. Дмитровић)

Литература

Васић, М. 1983.
Римске терме у Бељини, *Зборник радова Народног музеја* XIII: 5-18.

Васић, М. 1993.
Касноантичка налазишта у Чачку и околини, у: *Богородица Градачка у историји српског народа.* Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка, ур. М. Вуловић, Чачак: Народни музеј, 9-18.

Вукадин, О. 1993.
Археолошка истраживања црквене порте у Чачку, у: *Богородица Градачка у историји српског народа*. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка, ур. М. Вуловић, Чачак: Народни музеј, 99-106.

Вујовић, М. и Дмитровић, К. 2007.
Три римске бронзане посуде из Народног музеја у Чачку, *Гласник Српског археолошког друштва* 23: 315-322.

Дмитровић, К. и Радичевић, Д. 2009.
Касноантичка некропола у Чачку. Чачак: Народни музеј.

Дмитровић, К. и Вујадиновић, В. 2014.
Заштитина археолошка ископавања на локалитету Двориште Гимназије у Чачку – кампања 2014. године, *Зборник радова Народног музеја* (Чачак) XLIV: 7-19.

Јеремић, Г. и Гојгић, А. 2010.
Двориште Народног музеја у Чачку – истраживања из 1984. године у светлу нових проучавања, *Зборник радова Народног музеја* (Чачак) XL: 57-70.

Јеремић, Г. и Гојгић, А. 2012.
Римске терме у Чачку, Чачак: Народни музеј.

Ферјанчић, С., Јеремић, Г. и Гојгић, А. 2008.
Римски епиграфски споменици Чачка и околине, Чачак: Народни музеј.

Црнобрња, А. 2018.
Археолошко наслеђе у Србији данас – брига државе или посао ентузијаста, *Модерна конзервација* 5: 77-96.

Katarina V. Dmitrović, Ph.D.
Museum Advisor
National Museum Čačak
katarina.dmitrovic@gmail.com

THE ČAČAK GYMNASIUM SCHOOLYARD ARCHAEOLOGICAL SITE – OPPORTUNITY TO BE PRESENTED AND REALITY

Summary

During the rescue archaeological excavations in the centre of modern Čačak, in the Čačak Gymnasium Schoolyard, another significant Late Roman building was discovered. It was planned to integrate this building into newly projected school gym. The excavations were made between 2014 and 2018 by the National Museum in Čačak, encountering a series of problems that led to neglected image of the site, which is still waiting for better moment to be presented. Since the Čačak Gymnasium Schoolyard is not the only unpresentable archaeological site in the city with unaesthetic appearance, we suggest taking measures to cover them temporarily with barriers in the form of panels and tarpaulin containing the printed image of the building or excavations from those sites. Thus, the expected negative connotation of neglected image of archaeological site would be avoided until all preservation measures are carried out. At the same time the cultural heritage would be promoted in a more satisfying manner.

UDK 904:726.825.04(497.11)"13/15"
COBISS.SR-ID 28919049

Дејан С. Радисављевић
Београд
dejanradisavljevicanthro@gmail.com

УКРАШЕНИ СРЕДЊОВЕКОВНИ НАДГРОБНИК ПОКРАЈ ЦРКВЕ СВ. ЈОВАНА У ОРАШЈУ КОД ВАРВАРИНА

Апстракт: У овом раду пажња је посвећена средњовековном надгробнику узиданом у потпорни зид са северне стране цркве Св. Јована у селу Орашју код Варварина. Како се на лицу надгробника налази уклесана стилизована људска фигура у стојећем положају са штапом који држи у левој шаци, најпре је указано на елементе представе и њихово могуће значење, а затим је у складу са аналогијама анализиран и сам надгробни белег.

Кључне речи: надгробник, црква Св. Јована, Орашје, Варварин, мотив штапа, антропоморфна фигура, средњи век, положене надгробне плоче

У оквиру потпорног зида, изграђеног у техници сухозида, северно од храма Св. Јована у Орашју (Слика 1),[1] који дели црквену порту од активног сеоског гробља, налази се средњовековни надгробник израђен од једног блока пешчара, делимично оштећеног западног краја. Овај надгробни белег, својим обликом и уклесаним мотивима, представља за сада јединствен примерак на простору централног Поморавља и ближе околине.

Надгробник припада скупини положених плоча равне горње површине и окомито клесаних ивица (Слике 2. и 3). Постављен је у сухозиду по оси исток-запад, тако да је лицем, односно првобитном горњом површином, окренут ка

1 Село Орашје се налази на око 9,5 км западно од Варварина.

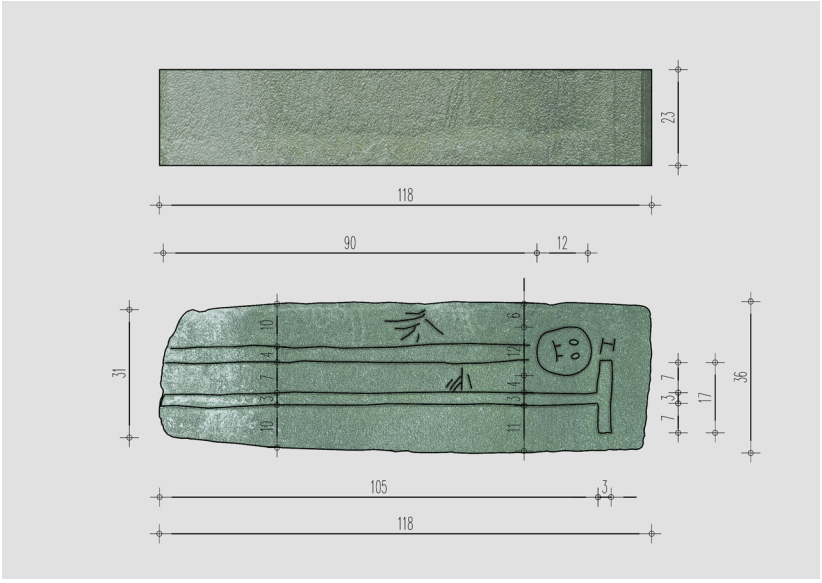
Слика 1. Црква Св. Јована у Орашју код Варварина, поглед са југа (фотографија: Д. Радисављевић)

посматрачу. Његова дужина износи 118 цм, док му се ширина постепено смањује од 35 цм у источном до 31 цм у западном делу. Висине је 23 цм. На првобитној равној горњој површини рељефно је приказан штап са хоризонталном дршком, у форми слова Т, очуване дужине 108 цм и ширине 3 цм. Паралелно са штапом, али нешто ниже од његове дршке, на раздаљини од 7 цм, плитко је уклесана стилизована антропоморфна фигура укупне очуване дужине од 102 цм. Главу фигуре чини кружница у оквиру које су урезане очи, праволинијска уста и доње ивице носа. Тело сачињавају две уклесане паралелне линије, размакнуте 4 цм. Прстима леве шаке антропоморфна фигура држи штап, док су предимензионирани прсти десне шаке широко раширени и испружени на доле, паралелно са телом (Слике 4, 5. и 6).

Како смо већ навели, надгробник из Орашја припада скупини положених плоча равне горње површине и окомито клесаних ивица. Најчешће се овај тип надгробних белега јавља у облику једноставног издуженог каменог блока правоугаоног пресека и правих углова. Код појединих примерака, као што је случај са надгробником из Орашја, правоугаоник се благо сужава ка доњој ивици.

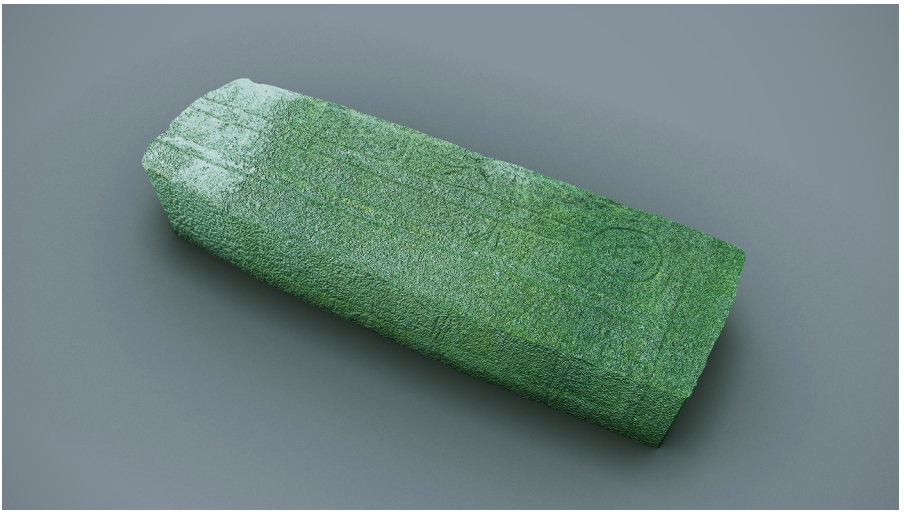
Слика 2. Украшени надгробник из Орашја
(фотографија: Д. Радисављевић)

Слика 3. Украшени надгробник из Орашја, поглед са истока
(фотографија: Д. Радисављевић)



Слика 4. Украшени надгробник из Орашја
(цртеж: З. Спасојевић)

Слика 5. Дигитална реконструкција украшеног надгробника из Орашја
(аутор: З. Спасојевић)



Слика 6. Дигитална реконструкција украшеног надгробника из Орашја (аутор: З. Спасојевић)

Њихове дужине се обично крећу од 1 до 2 м, док им висина варира између 10 и 30 цм. Једну од подваријанти ове скупине чине положене плоче чије су равне горње површине украшене разноврсним стилизованим антропоморфним фигурама уклесаним у плитком рељефу, а нешто ређе само урезаним (Ердељан 1996: 42-44; Зечевић 2005: 26).

Положене надгробне плоче од пешчара, равне горње површине и окомито клесаних ивица, први пут се јављају на српским средњовековним некрополама крајем XIII и почетком XIV, а биле су у употреби све до краја XVI века (некрополе код Петрове цркве у Новом Пазару, у селу Попе, код Ђурђевих Ступова, у Грубетићу и Балетићу, код цркве Св. Јована у селу Дићи код Љига и др.) (Ердељан 1996: 86-87).

Када је реч о надгробнику из Орашја, посебну пажњу привлачи уклесани мотив стилизоване антропоморфне фигуре на његовој равној горњој површини. Слични типови надгробних обележја, са наведеним мотивом, јављају се у дужем раздобљу од друге половине XIV до краја XVI века на накрополама југозападне Србије (нпр. око Цркве II, Цркве III и Цркве IV у Трговишту код Новог Пазара, испред пећинске цркве манастира Св. Арханђела под Расом итд.) (Исто: 93-94). Најстарији археолошки евидентирани примерци хронолошки одговарају сахранама које се на основу гробних прилога могу определити у крај XIV и сам почетак XV века (Зечевић 2005: 31).

Мотив слободностојеће или лежеће антропоморфне фигуре релативно је чест на средњовековним и рановековним надгробницима централне и западне Србије и представља стилизован приказ самог покојника (Ердељан 1996: 120-122; Зечевић 2005: 68). Међутим, најближе паралеле за стилизацију шака са надгробника из Орашја проналазимо код урезаних цртежа на соклу Тршке цркве недалеко од Жагубице у Хомољу. Посебно се издваја једна антропоморфна фигура, односно антропоидни крст на чијим су крајевима водоравне пречке урезане зракасте црте које представљају шаке раширених прстију. Антропоидни крстови, као и вертикално постављене шаке на соклу северног зида, испод надгробног натписа Војшана Калуђеровића, али и остали урезани и угребани цртежи у доњој зони спољашњих зидова храма, стоје у непосредној вези са некрополом која окружује цркву. Набројане чињенице недвосмислено воде до закључка да су урезане представе биле у директној вези са сахрањивањем. Наведени цртежи су настајали у раздобљу од четврте деценије XV до седамдесетих година XVI века, али се не може у потпуности искључити ни могућност да су неки од њих урезани и раније (Чанак-Медић 2007: 179, 200-201, 223/Сл. 46).

На другој, пак, страни, уклесани мотив штапа има сасвим специфично значење у сепулкралној уметности средњовековне Србије и Босне. До сада је на територији централне и западне Србије, ако не рачунамо надгробни белег из Орашја, забележено 15 примерака надгробника са мотивом уклесаног или рељефно приказаног штапа разноврсних форми. Неки од штапова су стилизацијом сведени на категорију једва препознатљивог симбола, као што је случај са оним на надгробнику са некрополе Бурђића раст у Крупњу. На основу облика врхова, односно дршки штапова, може се издвојити неколико варијанти: облика слова Т, са спирално повијеним крајевима, завршених розетом, јабуком или волутом (Зечевић 2005: 66).

Најближе аналогије са исклесаним мотивом штапа облика слова Т на надгробнику из Орашја проналазимо на положеној плочи са некрополе код цркве Грачанице недалеко од Ваљева. Старија некропола око овог храма, смештеног на око пола километра од ушћа Сушице у реку Јабланицу, испод брда Параћа, се на основу гробних прилога хронолошки опредељује у крај XV и почетак XVI века (Исто: 114). Сличан примерак уклесаног мотива штапа евидентиран је и на надгробнику из Доње Бекове код Новог Пазара, који се приписује игуману неког непознатог манастира (Дудић 1995: 33).[2] Такође, на једном надгробнику

2 Средњовековна некропола у Доњој Бекови смештена је на узвишењу, а образована је око цркве Св. Димитрија, која је данас у рушевинама, високо изнад реке Падеж, у горњем сливу Дежеве. Село и црква се спомињу у повељи којом је краљ Милутин (1282–1321) даривао поседе својој задужбини, манастиру Бањској 1314. године (Дудић 1995: 109).

облика сандука са постољем, у селу Крајчиновићи код Прибоја, на левој страни реке Поблаћенице, на локалитету Оцркавље у порти цркве Св. Арханђела Михаила, уклесана је на његовој горњој, благо преломљеној, површини представа кратког штапа облика слова Т,[3] чији су крајеви ручке благо повијени, задебљани и заобљени. Некропола није ближе датована, али свакако припада раздобљу ранијем од XVI века (Бунарџић 2017: 90, 190/Сл. 313; Зечевић 2005: 132, 199/Цртеж 84).

На територији средњовековне Босне представа штапа се појављује нешто чешће. До сада су констатована четрдесет и четири надгробника, различитих форми, са овим уклесаном мотивом. Двадесет и девет пута се штап јавља самостално, десет пута у руци мушке фигуре и пет пута уз приказ руке која држи штап. Штапови су најчешће рељефно исклесани, а ређе су урезивани. Бројчано су најзаступљенији на простору источне Босне, а само се спорадично јављају у централној и западној Босни, западној Херцеговини и Имотској крајини. На основу облика дршке може се издвојити неколико њихових варијанти. Десетак примерака има равну хоризонталну дршку исте дебљине као штап. Код појединих је дршка благо нагнута, док су заступљени и примерци чији су крајеви дршке спирално повијени, па наликују на бискупски штап (Височица код Коњица и стећак узидан у цркву у селу Лука код Невесиња). Издваја се и посебна варијанта са дршком која је на оба краја повијена ка горе. Није редак ни мотив штапа са једном ручком постављеном у различите положаје. Посебну подварijанту чине штапови са дршком облика спирале (Bešlagić 1983: 243-247).

Дуго се већ води полемика о значењу и симболици уклесаног мотива штапа на средњовековним надгробницима у Босни и Херцеговини. М. Карановић је на основу приказа штапа на стећку из Баштине код Скендер Вакуфа дошао до закључка да овај мотив има улогу симбола великодостојника *Цркве босанске* (*дjедова* и *стараца*), али и угледних људи, као у Поврбасју током XIX века (Karanović 1928: 135-139).

И. Ренђео је указао на надгробник госта Милутина из Хумског код Фоче, облика стуба четвртастог пресека, високог 254 цм. На предњој страни надгробног белега уклесана је људска фигура обучена у тунику која пада до колена. Покојник у десној руци држи књигу, док се левом ослања на штап облика слова Т. Око главе фигуре тече натпис, који се продужава и на јужну и западну страну надгробника. На основу читања И. Ренђеа, текст надгробног натписа гласи: *Ва име пречисте Тројице. Господина гости Милутина билеї, родом Црничанин... А жих*

3 Е. Зечевић је штап облика слова Т са овог надгробника дефинисала као рељефну представу двојне секире са дршком (Зечевић 2005: 132).

у часте босанске їосподе, примих дарове од велике їосподе и властео и од їрчке їосподе. Термин *їост* је код припадника *Цркве босанске* означавао највиши слој свештенства *крстјана*, а изнад њих је био само *дјед* (*дид велики*). Требало би нагласити да је штап облика слова Т био подједнако симбол високих црквених достојанственика како на западу, тако и на истоку средњовековне Европе. Сачувани штапови бискупа Св. Хериберта из Келна (+ 1021) и Св. Отона из Бамберга (1102-1139) форме су слова Т, са дршком чији су крајеви благо повијени надоле. Поред бискупа, штапове су имали право да носе и опати у самостанима. И. Ренђео је указао да се мотив штапа облика слова Т на босанскохерцеговачким стећцима може искључиво везати за највише достојанственике *Цркве босанске* (*дједове* и *їосте*). Потврду своје претпоставке поткрепљује примерима са стећака: госта Милутина из Хумског код Фоче, *Дидовоī стећка* изнад села Горани код Коњица, са некрополе Подстрана у Очевљу код Високог, у Баштини и Ћирићима код Скендер Вакуфа, у Ступарима код Кладња и у Добрачи код Рогатице (Rengjeo 1943: 61-68).

А. Соловјев, следећи И. Ренђеа, такође запажа да мотив штапа на стећцима указује на највиши свештенички слој *Цркве босанске*, што поткрепљује уклесаним натписима на надгробним белезима госта Милутина из Хумског код Фоче и на једном *мрамору* са некрополе у Хочевљу код Брезе (Solovjev 1948: 91-92).

М. Милетић, међутим, наводи да штапови облика слова Т нису били само симбол бискупског достојанства, већ да су их на истоку носили и монаси реда *Св. Василија*, који су имали извесног посредног утицаја и на учења припадника *Цркве босанске* (Miletić 1957: 47-58).

Ш. Бешлагић, свакако најбољи познавалац симболике уклесаних мотива на средњовековним надгробним обележјима Босне и Херцеговине и западне Србије, износи мишљење да штап није клесан и урезиван само на надгробницима *дједова* и *їостију*, већ и на онима који су стајали над гробовима нижег свештенства *Цркве босанске* (Bešlagić 1983: 247-249).

На другој страни, штап је у српској традиционалној култури имао и специфично симболичко значење, и представљао је знак власти. Штапови облика штаке, односно у форми слова Т, били су у народним легендама и митовима стални атрибути Св. Јована и Св. Саве. Наведени светитељи су тако њима извлачили воду из камена, преображавали градове у језера, оживљавали преминуле итд. (Исто: 247).

На неким фрескама, насталим у XVI веку, поједини пустињаци су осликани како се ослањају на штап у форми слова Т (Св. Антоније Велики у Мртвици код Владичиног Хана (Пејић 1989: 111-112), Св. Евтимије у Доњем Драговљу код Гаџиног Хана (Радисављевић, у штампи) и др.).

Урезани или уклесани мотив штапа на надгробним споменицима је, такође, могао представљати и симбол друштвеног статуса. Различите форме ручке указују на категорију друштвеног и/или социјалног статуса преминулог. На надгробницима у Србији из XVIII и XIX века штапови са једном повијеном ручком указивали су на преминуле старице, домаћине или чобане. Богато украшен и изрезбарен штап могао се наћи и у руци неког угледног преминулог младића. Штап је, такође, представљао и знамење кметске или судске власти, а јављао се и на надгробним белезима сеоских кнежева (Дудић 1995: 109).

На основу изнетих чињеница и аналогија, анализирана положена плоча, равне горње површине и окомито клесаних ивица код цркве Св. Јована у Орашју, украшена урезаним мотивом антропоморфне фигуре, која у левој шаци држи рељефно приказан штап облика слова Т, највероватније је стајала над гробом неког високог црквеног достојанственика. Како је дислоцирана и секундарно употребљена, није познат њен првобитни положај. Хронолошки се, на основу изнетих аналогија, само оквирно може определити у раздобље од XIV до краја XVI века.

На постојање значајне средњовековне некрополе око цркве Св. Јована у Орашју код Варварина указује и већи број фрагментованих и дислоцираних аморфних положених плоча израђених од пешчара и шкриљца, данас у саставу потпорног зида северно од храма. Такође, једна дислоцирана аморфна положена плоча од шкриљца и даље лежи неколико метара југоисточно од спољашњег лица зида олтарске апсиде цркве (Слика 7).

Народно предање зидање једнобродне цркве Св. Јована везује не само за доба краља Стефана Уроша II Милутина, већ га сигурније хронолошки опредељује у 1321. годину (Вујић 1828: 100), што иначе није чест елемент традиције.[4] У овом случају може се сматрати да народна традиција налази свој ослонац у летопису саме цркве, који доноси и податак да је храм саградио краљ Милутин, као и да је припрата призидана у време Обреновића. Током обнове храма средином XIX века,[5] а у наведеном контексту, изведен је натпис изнад јужних врата (*Сеи храм воздиже Серблем крал Милутин*), као и портрет краља Милутина, у зони стојећих фигура на западном зиду наоса (*Сти Милутин краљ сербски владаше 1279 до 1321 по Хру*) (Јовановић 2010: 203), што је уобичајено место за фреску

4 Забележена је још једна легенда, коју приповедају житељи Орашја, да је храм Св. Јована подигао краљ Милутин на месту помирења, након исцрпљујућег рата са братом, краљем Драгутином (Јовановић 2010: 203).

5 Црква је први пут обновљена након Свиштовског мира 1791. и све до 1813. године била је метох манастира Каленић. Крајем Првог српског устанка храм је попаљен и оштећен, па су нове оправке извршене око 1812. године (Вујић 1828: 100; Јовановић 2010: 203).

ктитора. Без додатних истраживања не може се поуздано утврдити да ли је Милутинов портрет израђен на основу неке старије фреске[6] или је, пак, само продукт народног приповедања о ктитору храма.

Такође, има мишљења и да је овај храм представљао цркву манастира у Орашју, забележеног у османским дефтерима (Зиројевић 1984: 157), чија је убикација међу познијим истраживачима и даље дискутабилна.[7] Ипак, сам налаз овде приказане надгробне плоче, са свим пратећим елементима, непобитно указује да је својевремено евидентирана некропола имала посебан значај, а самим тим и црква Св. Јована, којој је припадала. Ако се прихвати тумачење да је црква имала статус манастирске, могуће је, у том случају, да би уклесана представа штапа означавала надгробни белег неког игумана непознатог имена.[8]

Слика 7. Аморфна положена плоча из порте цркве Св. Јована у Орашју (фотографија: Д. Радисављевић)

6 Црквени *Летопис* бележи постојање старијих фресака у храму Св. Јована (Јовановић 2010: 203).

7 О. Зиројевић је идентификовала манастир Св. Јована, пописан у османском дефтеру из 1516. године код села Орашје у нахији Загрлата Крушевачког санџака, са црквом посвећеном истом светитељу у данашњем Орашју код Варварина. Поред наведеног, у ближој околини Орашја пописивачи су забележили још четири манастира (Зиројевић 1984: 157). Оваква убикација манастира Св. Јована се ипак не може прихватити, с обзиром на чињеницу да територија обухваћена жупом и потоњом нахијом Загрлата никада није прелазила на северну обалу доњег тока Западне Мораве, односно северно од њеног састава са Јужном Моравом. Самим тим, локацију манастира Св. Јована у Загрлати, забележеног у дефтеру из 1516. године, би по нашем мишљењу требало тражити негде у пределима између леве обале Јужне Мораве и долине Рибарске реке, источно од Крушевца, а никако у атару данашњег села Орашја код Варварина, које се у споменутом раздобљу налазило у нахији Левач и Смедеревском санџаку.

8 Надгробник из Орашја свакако би требало пренети у надлежни Народни музеј Крушевац и извршити неопходну конзервацију.

Литература

Bešlagić, Š. 1983.
Stećci – kultura i umetnost, Sarajevo: Veselin Masleša i Novi Sad: Budućnost.

Бунарџић, М. 2017.
Прибојско мраморје. Српска средњовековна гробља, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Вујић, Ј. 1828.
Іоакіма Вуича Славено-Сербскаго Списателя Путешествіе по Сербіи: во кратце собственном руком неговом списано у Краіоевцу у Сербіи, Будим.

Дудић, Н. 1995.
Стара гробља и надгробни белези у Србији, Београд: Просвета.

Ердељан, Ј. 1996.
Средњовековни надгробни споменици у области Раса, Нови Пазар: Музеј Рас – Београд: Археолошки институт Београд.

Зечевић, Е. 2005.
Мраморје, стећци у западној Србији, Београд: Српско археолошко друштво.

Зиројевић, О. 1984.
Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године, Београд: Историјски институт – Нова књига.

Јовановић, И. 2010.
Село и манастир Орашје код Варварина, у: *Историја Поморавља и два века од Варваринске битке*, ур. Синиша Мишић и др., Крушевац: Историјски архив Крушевац, 201-206.

Karanović, M. 1928.
Jedan zanimljiv mramor kod Skender Vakufa, *Glasnik Zemaljskog muzeja* XL, Svezak II: 135-139.

Miletić, M. 1957.
I „krstjani" di Bosnia alla luce dei loro monumenti di pietra, Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.

Пејић, С. 1989.
Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство, *Саопштења* XX-XXI (1988-1989): 109-134.

Радисављевић, Д. (у штампи)
Натписи и један запис у цркви Светог Николе у Доње Драговљу код Гаџиног Хана, *Натписи и записи* 6.

Rengjeo, I. 1943.
Simbolika štapa na stećcima, *Hrvatski planinar* XXXIX: 61-68.

Solovjev, A. 1948.
Jesu li bogumili poštovali krst?, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, n. s. Svezak III: 81-102.

Чанак-Медић, М. 2007.
Архитектура друге половине XIII века I, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Dejan S. Radisavljević
Belgrade
dejanradisavljevicanthro@gmail.com

DECORATED MEDIEVAL TOMBSTONE IN THE COURTYARD OF THE CHURCH OF ST. JOVAN (JOHN) IN ORAŠJE NEAR VARVARIN

Summary

As part of the north wall of the courtyard of the church of St. Jovan (John) in Orašje, near Varvarin, there is a built-in medieval decorated tombstone. The length of the tombstone is 118 cm, while its width gradually decreases from 35 cm at the east to 31 cm at its west end. Its height is 23 cm. On its flat upper surface is carved in relief a stick, with a horizontal handle in the shape of the letter T, whose length is 108 cm and width 3 cm. Parallel to the stick, but slightly lower than its handle, at a distance of 7 cm, a stylized human figure of preserved length of 102 cm is shallowly carved. The head of the figure consists of a circle with incised eyes, a straight mouth and the lower edges of the nose. With the fingers of the left hand, the anthropomorphic figure holds the stick, while the oversized fingers of the right hand are widely spread and extended downward, parallel to the body. The medieval tombstone decorated in this way is till now a unique example of funerary art in the area of Pomoravlje and in the immediate vicinity. Based on the analogies with similar carved motifs on medieval tombstones from western and south-western Serbia and Bosnia and Herzegovina, we conclude that the tombstone from Orašje was placed over the grave of a high church dignitary, most likely a hegemon, between the 14th and the end of the 16th century.

Translated by Dejan Radisavljević

UDK 069.51(450)"15"
COBISS.SR-ID 28920073

Др Ангелина Р. Милосављевић
ванредни професор
Факултет за медије и комуникације
Универзитет Сингидунум, Београд
angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs

НОВА САЗНАЊА О СТУДИОЛУ ФРАНЧЕСКА I ДЕ МЕДИЧИЈА

(ИНВЕНТАР ИЗ 1574. ГОДИНЕ)

Апстракт: Студиоло фирентинског војводе Франческа I де Медичија у Фиренци сматра се правим примером италијанске ренесансне *kunst- und wunderkammer*, одраза не само владаревих колекционарских, већ и алхемичарских страсти, који су се ишчитавали на темељу сачуваног програма његове декорације који је служио и за његову реконструкцију. Недавно откривен инвентар предмета, из 1574. године, пак, указује на то да се програм декорације и инвентар не поклапају, указујући на то да су практичне потребе диктирале смештај разноврсних предмета из породичне збирке, јер они који су се налазили у студиолу не сведоче о Франческовим колекционарским склоностима, још увек сагледаваним у традиционалним терминима.

Кључне речи: студиоло, колекција, Франческо I де Медичи, инвентар из 1574. године

Студиоло фирентинског војводе Франческа I де Медичија (Francesco I de' Medici (1541–1587), велики војвода 1574–1587) у Palazzo Vecchio у Фиренци, спада у ред одаја које су служиле за смештај приватних и државних збирки и чија је декорација била у функцији контекстуализације њихове садржине, њихове

систематизације, али и личне презентације. Иако се у науци среће идеја да су значај, функцију и декорацију студиола посебно обележили контемплација и осама, присуство необичних предмета и реткости, у контексту државних збирки можемо говорити о томе да су концепти контемплације и осаме уступали, барем у извесној мери, пред нешто јавнијим интересима (Milosavljević-Ault 2013; Иста 2005–2006: 121-145, са старијом литературом). Смерови истраживања су још увек отворени и нова сазнања нам помажу да употпунимо слику о функцији ових одаја, али и доводе у питање наша уверења баш као у случају студиола Франческа I де Медичија за кога је, у склопу обимнијих грађевинских радова у Palazzo Vecchio, 1570. започет пројекат преуређења *сѣанцина* (собице), у оквиру његовог приватног стана, поред његове спаваће собе и уз Салу Великог већа (Sala dei Cinquecento), завршен 1575. године (Milosavljević-Ault 2013: 87). У њему је, заправо у ормарима који се пружају дуж његових зидова, према програму који је осмислио чувени хуманиста Винћенцо Боргини (Vincenzo Borghini), требало да буде смештен један број предмета из Франческове збирке ретких, драгоцених и егзотичних производа човека и природе (Borghini 1938: 47-60; Berti 1967: 61-84; Bencivenni 1980: 30-41, 101-112; Rinehart 1981: 275-289; Schaefer 1976: 105-124; Milosavljević-Ault 2013: 159-184; Albers 2015: 4). Сваки ормар је декорисан представама митова и легенди (укупно 34) које указују, према Боргинијевој замисли, на тип предмета који је у њима требало да буду смештени, док се остатак декорације одаје састоји од дрвене оплате, бронзаних статуа и фреско-декорације таванице и лунета (Feinberg 2002: 47-65).

У програму који је 29. августа 1570. на војводин захтев начинио Винћенцо Боргини, упућен Ђорђу Вазарију (Giorgio Vasari) задуженом за извођење радова, студиоло се помиње као *stanzino* (собица) и идеја о његовој функцији је била јасно дефинисана:

> „Собица (*lo stanzino*) која се преуређује да би служила као спремиште (*guardaroba*) за ретке и ствари драгоцене, и по вредности и по вештини (израде - А. М.), што ће рећи накит, медаље, геме, обрађени кристал и вазе, предмете које је створио људски ум, и сличне ствари малих димензија: смештене у одговарајуће ормане, свака према својој врсти ... Мислим да програм треба да се прилагоди материјалу и особинама ствари ... тако да служи као знак и као инвентар за [њихово] проналажење, са фигурама и сликама које указују на одређени начин на оне које ће се налазити изнад ормара, око њих и у њима ... Јер сам мислио да у овој творевини посвећеној природи и уметности буду постављене статуе које представљају оне који су открили или створили или који су (како се верује у античкој поезији) заштитници и чувари природног

блага; а на сликама да буду представљене приче које и саме приказују разноврсност и вештину природе и уметности“ (Borghini 1938: 47-48).[1]

Заправо, Боргини је предложио да се у декорацији студиола искаже идеја о природи и човеку који делају заједно, у сагласју, коју илуструје представа у централном пољу таванице *Прометеј у пратњи Природе*. На таваници су представљена и четири елемента (вода, ваздух, земља и ватра) у фигурама женских персонификација, као и њихови квалитети, односно четири квалитета материје (топло, хладно, влажно и суво) у фигурама пута који се грле. Човекови темпераменти (сангвинични, колерични, меланхолични и флегматични) су представљени мушким фигурама, тј. њиховим персонификацијама. Док су на таваници представљени елементи, њихови квалитети и човекови темпераменти, представе годишњих доба фланкирају портрете Франческових родитеља, Козима I и Елеоноре од Толеда, знацима зодијака. Сваком елементу је посвећен по један зид: ваздуху западни, земљи источни, води јужни, а ватри северни зид. У нишама конструисаним испод таванице налазе се статуе античких богова који су према митолошком предању створили природне материјале и под чијом се надлежношћу ти материјали налазе. Данас је тешко замислити да се у овој мајушној одаји налазило мноштво предмета чији су значењски потенцијали – уколико се узме да су, заједно са сликаном декорацијом, представљали микро- и макрокосмос – деловали у садејству са владарском идеолошком матрицом промоције војводске куће Медичи (Berti 1967; Schaefer 1976; Milosavljević-Ault 2013: 159-184; Albers 2015: 8).

Боргинијев програм уређења и декорације Франческовог студиола представља основу за реконструкцију низа аспеката интелектуалне и уметничке климе, културе шеснаестог века, као и Франческове личности. Ова одаја је у науци виђена и као наставак линије ренесансних студиола као места за контемплацију природе помоћу ликовних представа исто колико и посредством самих предмета који су илустровали њен поредак и законе. Франческова меланхолична природа и њен одраз у његовом патронату и колекционарским склоностима, те интересовање за окултне науке, такође су сматране солидном основом за разумевање функције и иконографије његовог студиола (Salerno 1963: 193-214; Berti 1967; Lensi Orlandi 1978; Dezzi Bardeschi 1980: 10-28; Fragnito 1980; Feinberg 2002: 47-65; Gàldy 2009: 34-65; Albers 2015: 7-9). Сугерисана је и директна веза између вештине памћења (*ars memoriae*), односно *театра меморије* Ђулија Камила (Giulio Camillo), и Боргинијевог програма (Bolzoni 1980: 255-299). Значајну

1 Превод аутора.

пажњу истраживача, поред иконографије, привлачи и несумњива уметничка вредност декорације овог студиола (Bucci 1965; Berti 1969: 61-84; Vitzhum 1969; Schaefer 1976: 202-467; Lensi Orlandi 1980: 72-90),[2] чему је свакако допринела и чињеница да је сам Франческо одлучио да га 1587. године размонтира и смести елементе његове декорације као вредна уметничка остварења у гардеробу, а да збирку предмета чуваних у креденцима пренесе у новоуређену *Трибуну*, одају у којој су били чувани и делимично изложени[3] предмети и уметничка дела из збирке породице Медичи (Gàldy 2009: 90-93).

Пре неколико година је откривен инвентар предмета који су се налазили у студиолу, састављен 1574. године, који доноси нова сазнања и указује на неслагање између замишљеног Боргинијевог оквира и стварне садржине ове одаје (Albers 2015). Инвентар уводи и нове недоумице и сведочи о практичним потребама за смештај предмета који су били у међусобном сагласју у мањој или већој мери, а који никако нису били слика префињене хуманистичке културе у којој је Боргини осмислио савршени одраз макрокосмоса у микрокосмосу ове собице. Занимљиво је и да састављач инвентара, дворски ризничар Ђовани Батиста Гвиди да Черето (Giovanni Battista Guidi da Cerreto), у њега није брижљиво уписао сваки предмет понаособ, како би се очекивало од инвентара једне владарске колекције, већ је често уносио само њихов збир, а у појединим случајевима би, ипак, посветио пажњу њиховим карактеристикама (на пример, у случају оружја које је чувано у ормарима у студиолу). Занимљиво је и да Черето у инвентару не помиње декорацију студиола – ни представе на вратима ормара у којима су били држани предмети, нити декорацију осталих зидова и таванице – могуће због тога што она до тренутка пописа није била довршена, али и због тога што примењена декорација није улазила у попис покретног ситног инвентара.

Иако је изнето мишљење (Albers 2015: 4) да Боргини није знао који би се предмети могли наћи у студиолу, сматрамо да је мало вероватно да је могао да изнесе шему програма или класификује предмете да није било јасне идеје која му

2 У радовима на декорацији студиола је учествовао већи број угледних фирентинских уметника које је ангажовао Вазари, међу којима су били и Мазо да Сан Фриано (Maso da San Friano), Ђироламо Макјети (Girolamo Macchieti), Алесандро Феи (Alessandro Fei), Јакомо Цуки (Jaccomo Zucchi), Бартоломео Аманати (Bartolommeo Ammanati), Батиста Налдини (Battista Naldini), Алесандро Алори (Alessandro Allori), као и Ањоло Бронцино (Agnolo Bronzino).

3 Мора се имати у виду да, у времену о коме говоримо, предмети већином нису били излагани – бар не у данашњем смислу речи. Чувани су у различитим и разноврсним одајама; ситнији предмети су држани у ковчезима, у ормарима, затвореним полицама, чувани од оштећења, крађе, прашине, а нису постојали централни збирни фондови. Може се говорити о излагању само већих скулпторских остварења, за које се, према античким моделима, сматрало да припадају декорацији вртова.

је морала бити предочена усменим или писаним путем, о чему још увек немамо сазнања, без обзира на реализацију његовог програма. Инвентар је састављен током јуна 1574. године, после смрти Великог Војводе Козима I, Франческовог оца, у коме су пописани сви предмети који су се налазили у поседу породице. Ова чињеница говори у прилог томе да збирка није била искључиво Франческова, већ да је представљала само један сегмент породичне колекције. Уз то, треба имати на уму и чињеницу да замисао о конструкцији и декорацији студиола коинцидира са Козимовим стицањем звања великог војводе, 1569. године, после чега је и наручена конструкција студиола (Milosavljević-Ault 2013: 181-182). Черето је навео предмете који су се налазили у десет ормара, али и оне који су се налазили ван њих, на полицама смештеним изнад, које Боргини у свом програму не помиње.

У прва два ормара, према инвентару, налазили су се предмети од камена: седамнаест мермерних кугли разних величина, једна врећица са више комада камена за шаховско поље, већи број мермерних комада камена за млевење пигмената, два мала комада црног камена, седам калупа за ливење од белог мермера, четири мермерна печата, комад алабастера кружног облика у белој кутијици, један камени тондо од оријенталног алабастера у белом ковчежићу, као и девет слика у белом алабастеру.

У трећем су се налазили предмети и уметничка дела малог формата, попут узенгија за шпанског (андалузијског) коња украшених златом и сребром, мермерног рељефа са представом Ганимеда у канџама орла, бронзаног крста са рељефном представом Христа, месинганог крста од танког лима са представама Христа и Богородице, малог бронзаног топа са дрвеним носачем, два бронзана калупа за печате сличне форме, дрвене бушилице, бронзане мастионице, месинганог ковчежића, дрвеног ковчежића са комадићима метала, два гуштера и змија од искуцаваног лима, бронзаног чекића и сличног.

У следећем ормару, означеном бројем 5 (инвентар ормарића 4 не постоји), налазили су се један ротулус (дугачак око два метра), са именима славних Римљана смештен у дрвену кутију, дванаест платнених и папирних ротулуса са представама људских фигура и птица, више разних цртежа, као и шест књига са сликама и цртежима.

У ормару број 6 се налазило оружје, попут тридесет осам комада сечива за мачеве, бодеже и ножеве, без украса и без корица, осам турских и угарских сабљи у корицама, четири секире са дрвеним дршкама, бојни чекић у црвеној кожној футроли, два буздована која носе коњаници, копље са дрвеном дршком која се расклапа, један кратки мач и два са опругом (у црној кожној футроли), један кратки мач са дршком подесном за обе руке у великој црној кожној футроли,

кратки мач са троугластим сечивом у футроли, немачки кратки мач у футроли, један италијански мали бодеж и један штап за шетњу у коме је скривен мач из Толеда.

Ормар број 7 био је пун списа које Черето не идентификује, већ само констатује њихов велики број: једна вређа (staio), запремине око 25 кг, разних списа, чију је природу немогуће утврдити.

У ормару означеном бројем 8 налазио се читав низ различитих предмета – од гвоздених витешких кацига и три златна печата, четири метална калупа (два сета) за ливење медаља Лоренца де Медичија и Козима Старијег (и аверса и реверса), до седла постављеног на дрвено постоље у виду половине бачве, деветнаест штампарских плоча и два печата, као и пет рогова од кости. Ови предмети су могли имати и церемонијалну функцију (Albers 2015: 7), али је свакако извесно да су барем делимично били од државног значаја – барем калупи за медаље Франческових великих предака, што поново, макар делимично, студиолу даје карактер одраза владарске моћи.

Следећи ормар (број 9) такође је био пун списа и књига, од којих Черето идентификује двадесет три књиге са разноврсном музичком нотацијом, торбу од црвене коже у којој се налазе разни списи и либрета, торбу са списима и књигама и шест оштећених комада јареће коже.

У ормару број 10 Черето бележи само једанаест џакова пуних списа (чија се садржина не идентификује).

У ормару број 11 налазио се велики број корала у необрађеном (природном) и обрађеном стању (у фигуралним и декоративним формама), као и један број бочица и кутијица са медикаментима: пећина израђена од корала у кутијици од ораховине, седам бокала од корала, велика грана корала у округлој кутији, дванаест комада корала у форми распећа и разне фигуре у једној кутији од којих је једна грана корала, једна округла кутија у којој је грана (не сасвим чистог) белог корала, седам грана корала разних величина у округлој кутији без поклопца, дугуљаста кутија у којој се налази бочица, левантска кутија у којој се налази јерменска црвена глина (коришћена у медицинске сврхе и као тзв. левантска глина – А. М.), округла кутијица са црвеним прашком, бочица са непознатом течношћу, бочица у округлој кутији без поклопца и два уља за грчеве и болове, тридесет комада корала у једној кутији без поклопца, седам малих и тридесет два ситна комада корала, ампулица која је до пола пуна вероватно лављом машћу, као и вређица пуна минерала (комада руде).

Инвентар садржи информације о још једној групи предмета који су се налазили ван креденаца, односно изнад њих. Данашњи изглед Франческовог студиола не одаје могућност да су се у њему на полицама, изнад креденаца,

налазили предмети, јер зидове красе слике (уметнуте, сасвим могуће, после састављања инвентара). Међу тим предметима су се налазиле статуете, бисте, антички фрагменти, кутије са бочицама, ножеви, слике малог формата, декоративне дрвене кутије са разним списима, три Керберове шапе и слично: један студиоло (sic!)[4] од црне коже и четири фиоке у којима је више комада гвожђа за ливење; ковчег од слоноваче; два ковчежића од црне коже од којих је у једној шест бочица за вино обложених лимом, у другој седам сличних, све укупно њих тридесет; двадесет штапова за ходање (требало би имати у виду да је 1564. године војвода Козимо I доживео мождани удар и да се тешко кретао); ваза за петролеј; двадесет пет кутијица од ебановине; бакарни суд за грејање ногу са грбовима породице Медичи и Толеда; бронзана кутијица за мирисе; митра од белог дамаста какву носе свештеници (у кутији од црвене коже); украс од ораха; три Керберове шапе; слика неидентификованог предела са лишћем и дрвећем; оштећена мала слика неидентификованог предела (не зна се шта је на њој); слика у интарзији са представом Христових мука; каса са интарзијом у којој су неки списи и књиге; фигуре од теракоте; бисте; мермерна плоча са античког саркофага; четвртаста кутија од ораховог дрвета која се закључава, а чији се кључеви налазе код војводе; два глобуса, један од ебановине, други од дрвета; флашица са сребрном водом; две флашице и једна стаклена ампула у којима се налазе неке течности, али не зна се какве, и слично.

Откриће овог инвентара је значајно јер употпуњује слику о садржају колекција, о њиховој разноврсности, али и класификацији предмета у једној ренесансној збирци која је могла и сасвим изостати, чуваној на безбедном месту са ограниченим приступом, често на гомилама, у великом броју примерака – у зависности од низа услова (Милосављевић 2005–2006). Чињеница да је студиоло представљао спремиште за разне предмете који су добрим делом припадали породици Медичи, односно њеном наслеђу, доводи у питање многе концепте који су везивани за функцију ове одаје као места за контемплацију, тј. одраза Франческових алхемичарских склоности, као илустрације хармоније између микрокосмоса и макрокосмоса, заједничког деловања човека и природе, и слично. Јединственост студиола Франческа I де Медичија почивала је у чињеници да се чинило да је он био једина – у целини сачувана – одаја у Италији чија су декорација и садржина програмски биле нераскидиво везане, у смислу да се њихова симболика међусобно прожимала да би створила слику о положају династије Медичи и самог Франческа у универзалном поретку ствари. Ипак, инвентар

4 Студиоло је комплексан појам који је означавао и покретне сталке за писање, минијатурне секретере и слично, и релативно скоро је ушао у употребу (Милосављевић-Аулт 2005–2006).

колекције сведочи да није тако и да још увек нисмо сасвим разумели нововековне колекционарске и изложбене праксе. Чини се јасним да сама чињеница да је Франческо расклопио декорацију студиола, сачувавши је у једној од бројних гардероба у палати, а предмете који су се у студиолу налазили пренео у *Трибуну*, из још увек непознатог разлога, пред смрт 1587. године, сведочи о томе да сама ова одаја за њега, али ни за његово окружење, није имала карактер посебног и посвећеног места као одраза његових личних потреба, а могуће ни стриктно владарских, како смо донедавно веровали (Milosavljević-Ault 2013: 159-184), тумачећи његову декорацију у терминима владарске идеологије.

Литература

Albers, L. 2015.
The Studiolo of Francesco I de' Medici: A Recently-Found Inventory, *Art Histories Supprement 2.0*, 2-24. (http.//arths.hypotheses.org/Summer 2015 (приступљено 15.7. 2017).

Bencivenni, M. 1980.
La ricomposizione, in: *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio: Firenze, Palazzo Vecchio 1570 – Forte di Belvedere 1980: una messa in scena in tre tempi con un prologo, due intermezzi e un epilogo*, ed. M. Dezzi Bardeschi, Firenze: Le lettere, 30-41.

Berti, L. 1967.
Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Firenze: Editrice Edam.

Bolzoni, L. 1980.
L' 'invenzione' dello Studiolo di Francesco I, in: *Le Arti del Principato Mediceo*, eds. C. Adelson et al., Firenze: Studio per edizioni scelte, 255-299.

Borghini, V. 1938.
Inventione per sua Altezza Stanzini, in: *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, ed. A. del Vita, Roma.

Bucci, M. 1965.
Lo Studiolo di Francesco I, Firenze: Sadea/Sansoni Editori.

Dezzi Bardeschi, M. 1980.
Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio: Firenze, Palazzo Vecchio 1570 – Forte di Belvedere 1980: una messa in scena in tre tempi con un prologo, due intermezzi e un epilogo, ed. M. Dezzi Bardeschi, Firenze: Le lettere, 10-28.

Feinberg, L. J. 2002.
The Studiolo of Francesco I Reconsidered, in: *The Medici, Michelangelo, and the Art of Late Renaissance Florence*, eds. C. Acidini Luchinat et al., New Haven: Yale University Press, 47-65.

Fragnito, G. 1980.
Scienze, credenze occulte, livelli di cultura, Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

Gàldy, A. M. 2009.
Cosimo I de'Medici as Collector: Antiquities and Archaeology in Sixteenth-Century Florence, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Lensi Orlandi, G. 1978.
Cosimo e Francesco de' Medici, Alchimisti, Firenze: Nardini.

Lensi Orlandi, G. 1980.
La grande opera in Palazzo Vecchio, in: *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio: Firenze, Palazzo Vecchio 1570 – Forte di Belvedere 1980: una messa in scena in tre tempi con un prologo, due intermezzi e un epilogo*, ed. M. Dezzi Bardeschi, Firenze: Le lettere, 72-90.

Милосављевић-Аулт, А. 2005–2006.
Студиоло као предмет истраживања у историји уметности и историји колекционарства, *Гласник Народног музеја Црне Горе* (Цетиње), н. с.: 2, 121-145.

Milosavljević-Ault, A. 2013.
Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji italijanskog studiola, Beograd: PUNKT.

Rinehart, M. 1981.
A Document for the Studiolo of Francesco I, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, eds. Moshe Barasch et al., New York–Athens: Harry N Abrams Inc, 275-289.

Salerno, L. 1963.
Arte, scienza e collezioni nel Manierismo, in: *Scritti in onore di Mario Salmi*, III, Roma: Editori Riuniti, 193-214.

Schaefer, S. J. 1976.
The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence, Ph.D. thesis, Bryn Mawr College, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

Vitzhum, W. 1969.
Lo Studiolo di Francesco I a Firenze, Milano: Fratelli Fabbri Albert Skira.

Angelina R. Milosavljević, Ph.D.
Associate Professor
Faculty of Media and Communications
Singidunum University, Belgrade
angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs

NEW FACTS CONCERNING THE STUDIOLO OF FRANCESCO I DE' MEDICI
(THE 1574 INVENTORY)

Summary

Studiolo of the Florentine Duke, Francesco I De' Medici, is considered to be the real example of the Italian renaissance *kunst- und wunderkammer* reflection of, not only the ruler's collecting, but also his alchemical passions, which were interpreted based on preserved program of decoration, designed in 1570 by the court scholar Vicenzo Borghini. This program also served for its modern reconstruction. Borghini suggested that the studiolo should convey the idea of the harmonious co-existence of nature and man, which was summed up by the decoration of the studiolo ceiling. From the scientific point of view, the program of decoration and the design of the studiolo have been perceived as the reflections of the 16th century intellectual and art climate, as well as the reflections of Francesco I De' Medici's personality. It is also seen as a place for contemplation of nature through works of art and various objects kept in the studiolo, while in the same time the similarity with the art of memory is suggested. However, the attention of the scholars is still attracted by the high artistic value of decoration made by Giorgio Vasari and his team. Recently discovered inventory dating from 1574, following the death of Grand Duke Cosmo I De' Medici, shows that the program of decoration and the inventory, i.e. the nature of the preserved objects, do not match. The inventory gives impression that the practical use of the objects dictated their position. These objects (documents, books, weapons, work of arts, stamps, printing tables, librettos, music notebooks, corals, walking sticks – Duke Cosmo I had a stroke in 1564 – globes, etc.) represent a part of the family possessions. Their nature does not reveal Francesco's collecting preferences, although they are still perceived in the traditional terms of his occult interests and inclinations.

UDK 74/75.04(497.1)"1946"
COBISS.SR-ID 28921097

Др Ивана Д. Ћирић
кустос
Музеј Николе Тесле
ivana.ciric@tesla-museum.org

МАПА ЦРТЕЖА СА РАДНЕ АКЦИЈЕ ИЗГРАДЊЕ ПРУГЕ БРЧКО – БАНОВИЋИ 1946. ГОДИНЕ

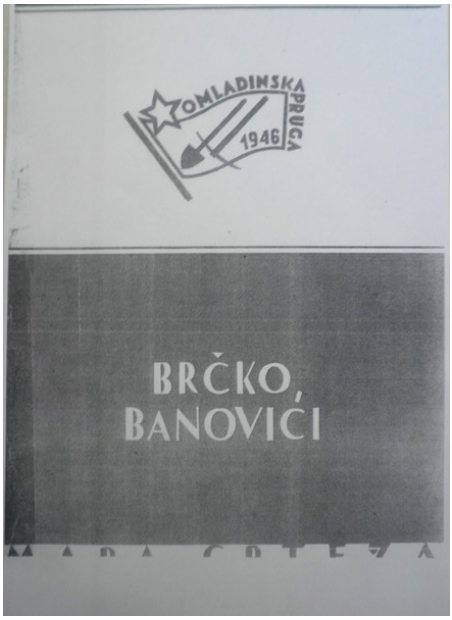
Апстракт: У тексту су представљени и сажето анализирани цртежи студената београдске и загребачке Академије ликовних уметности који су рађени приликом њиховог боравка на омладинској радној акцији изградње пруге Брчко – Бановићи 1946. године. Паралелно са описом заступљених тема и мотива дат је и делимичан приказ свакодневице на поменутој радној акцији. Такође је указано и на неке аспекте „школе социјализма" која је идеолошки профилисала младе неимаре и посредно утицала на одређени број уметничких радова. Текст прати девет прилога на којима се поред изгледа корица *Мапе* и садржаја, могу видети и неки од поменутих цртежа.

Кључне речи: *Мапа* цртежа, пруга Брчко – Бановићи, омладинска радна акција, Академија ликовних уметности, школа социјализма

Мапа цртежа са радне акције изградње пруге Брчко – Бановићи састоји се од радова младих уметника који су били сведоци и документаристи прве савезне омладинске акције на тлу тадашње Југославије, која се одвијала од маја до новембра 1946. године. Исте године штампарија Рожаковски из Загреба штампала је репродукције цртежа у ограниченом тиражу, а комплетирану *Мапу* издало је

Централно вијеће Народне омладине Југославије.[1] Њен тематски спектар чине различити призори са радне акције. На цртежима су приказани пејзажи, портрети, људске и дечје фигуре, радна свакодневица, учење и одмор.

Маја се састоји од корице и тридесет и осам листова од којих тридесет и седам чине репродукције цртежа младих уметника. Корице (Слика 1) са предње стране приказују графичко решење Аугустинчић Александра који је у то време предавао на Уметничкој Академији у Загребу. На првом листу *Маје* налази се садржај са редним бројем цртежа у *маји*, презименом и именом уметника, називом цртежа и називом установе коју је уметник похађао (Прилог 1).[2] На преосталим странама су цртежи уметника.



Слика 1. Предња страна корице *Маје*
(фотографија: приватна збирка ауторке текста)

Маја садржи радове тридесет студената уметничких академија у Београду и Загребу, а цртежи су рађени тада уобичајеним уметничким медијумима – тушем и пером, оловком и угљем на папиру. Штампани су техником сериграфије на пак-папиру димензије 31,5 x 23,5 центиметара. Већина цртежа је потписана,

1 Није познат податак колики је био тираж.
2 У прилогу је дат препис садржаја.

Прилог 1 – (Препис оригиналног садржаја)

САДРЖАЈ:

Аздејковић Јевта, *Железница* (Уметничка Академија, Београд)
Бахорић Белизар, *Скице* (Умјетничка Академија, Загреб)
Бербуч Милан, *Грађење насипа* (Умјетничка Академија, Загреб)
Булатовић Вуксан, *Они побеђују стене* (Уметничка Академија, Београд)
Џамоња Душан, *Логор бихаћке бригаде* (Умјетничка Академија, Загреб)
Гарић Слободан, *Орловске клисуре* (Уметничка Академија, Београд)
Глад Звонко, *Омладинац – минер* (Умјетничка Академија, Загреб)
Харамија Живко, *Водоноша – скица* (Умјетничка Академија, Загреб)
Јовановић Сергеј, *Аналфабетски течај* (Уметничка Академија, Београд)
Карановић Бошко, *Орловске стене* (Уметничка Академија, Београд)
Кортусова Зденка, *У тунелу бр. 2* (Уметничка Академија, Београд)
Кристл Владо, *Минер у Орловим стијенама* (Умјетничка Академија, Загреб)
Кристл Владо, *Босанчић* (Умјетничка Академија, Загреб)
Кулмер Фердо, *Скице из усјека* (Умјетничка Академија, Загреб)
Кулмер Фердо, *Скице* (Умјетничка Академија, Загреб)
Курник Мајда, *Код тунела „Мајевица“* (Уметничка Академија, Београд)
Курник Мајда, *Бригада на раду* (Уметничка Академија, Београд)
Маринковски, *Авдић Осман* (Уметничка Академија, Београд)
Мишевић Раденко, *Мешалица* (Уметничка Академија, Београд)
Мишевић Раденко, *Стари минер* (Уметничка Академија, Београд)
Мишевић Раденко, *Хусејин Накић, бихаћка омладинска радничка бригада* (Уметничка Академија, Београд)
Митровић Милун, *Букиње* (Уметничка Академија, Београд)
Митровић Милун, *Код тунела „Мајевица“* (Уметничка Академија, Београд)
Младеновић Петар, *Кисељак* (Уметничка Академија, Београд)
Мосијенко Марклен, *Дечак* (Уметничка Академија, Београд)
Омчикус Петар и Бошан Ђорђе, *Скице* (Уметничка Академија, Београд)
Петровић Зоран, *Ударник албанске омладинске радничке бригаде Зуди Нељиси* (Уметничка Академија, Београд)
Продановић Божа, *Зидање потпорног зида* (Уметничка Академија, Београд)
Станчић Миљенко, *Вађење шљунка код Рапатнице* (Умјетничка Академија, Загреб)
Стојановић Влада, *Скице* (Уметничка Академија, Београд)
Шантић Анте, *Логор југословенских исељеника из Француске* (Уметничка Академија, Београд)
Шантић Анте, *Скице* (Уметничка Академија, Београд)
Шкрњуг Љубо, *На радилишту X дионице* (Умјетничка Академија, Загреб)
Вентурини Зденко, *Предвојничка наобразба* (Умјетничка Академија, Загреб)
Вентурини Зденко, *Сељанка с даровима* (Умјетничка Академија, Загреб)
Вреск Јожа, *Постављање пруге испред Шпионице* (Умјетничка Академија, Загреб)
Жанић Катарина, *Интендантура Сомборске омладинске радничке бригаде* (Умјетничка Академија, Загреб)

а цртеж под редним бројем двадесет и шест има два аутора, Омчикус Петра и Бошан Ђорђа.

Комплетан примерак *Маје* (са корицама и свим репродукцијама) чува се у Градској књижници и читаоници „Метел Ожеговић“ у Вараждину и у Архиву Босне и Херцеговине у Сарајеву. Поједине листове из *Маје* (репродукције уметничких цртежа) чува и Музејски документацијски центар из Хрватске. Није познато где се налазе оригинални цртежи.

Друштвено-идеолошки оквири настанка *Маје*

Након Другог светског рата омладинске радне акције постају синоним за обнову и изградњу привредне, спортске и културне инфраструктуре Југославије. Иако су настале у току народноослободилачких ратова, највеће савезне радне акције обављене су између 1946. и 1952. године. Као Дан омладинских радних акција у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији обележавао се 1. април, дан када су 1946. године почеле организационе припреме за изградњу пруге Брчко – Бановићи у северном делу Социјалистичке Републике Босне и Херцеговине.[3] Изградња ове деведесет километара дуге пруге је трајала од 1. маја до 7. новембра 1946. године.[4] На радовима је био ангажован велики број омладинаца из Југославије и иностранства,[5] а изградња се углавном обављала ручно, због застареле механизације и недостатка прикладног алата. За потребе изградње пруге Брчко – Бановићи омладинци су ископали преко милион кубних метара земље, пробили два тунела и изградили двадесет и два моста. Најзахтевнији су били радови на пробијању тунела кроз Мајевицу, на Кисељаку и Орловику. Млади неимари су радили у тешким условима, без довољно воде за пиће, без адекватне одеће и обуће, суочени са епидемијом тифуса (Селинић 2007: 124). Пруга је изграђена за потребе превоза угља из рудника *Крека Бановићи* до луке *Брчко*, а уједно је и прва пруга широког, „нормалног“ колосека у северноисточној Босни. На првом возу који је из Бановића ка Београду кренуо 7. новембра 1946. године било је исписано: *Ми ïрадимо ūрūу – ūрūïа ïради нас*. Мирослав Крлежа је једном рекао да можда пруга Брчко – Бановићи није прва

3 Поред изградње пруге Шамац – Сарајево и Бања Лука – Добој, ово је било једно од највећих градилишта Југославије.

4 Са митинга у Брчком градитељи су упутили писмо маршалу Титу у коме су дали обећање да ће пругу завршити до 29. новембра 1946. године.

5 У овој радној акцији учествовало је 62.268 омладинаца и више од хиљаду бригадира из иностранства (Британци, Французи, Аустријанци, Италијани, Американци, Индуси...).

Слика 2. Станчић Миљенко, *Вађење шљунка код Рапатнице*
(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић“, Вараждин. Омладинска пруга: *Маја* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

Слика 3. Шкрњуг Љубо, *На радилишту X деонице*
(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић“, Вараждин. Омладинска пруга: *Маја* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

изграђена пруга, али је свакако прва коју су изградила деца. Својом масовношћу, упорним трудом и радом, успели су да заврше пругу пре задатог рока.[6]

Свакодневица на радним акцијама одвијала се по унапред одређеној сатници. Рад је трајао шест и више часова, а преостало време су употпуњавале различите пропагандне, спортске, културне и политичке активности. Вечери су протицале у гледању филмова и дружењу око логорске ватре. Мобилизацију и идеолошку припрему младих за радне акције вршили су агитатори Народне омладине Југославије (Upoznajmo i pripremimo omladinu za ovogodišnje radne akcije 1949). Добровољни физички рад био је главно начело „школе социјализма" јер се кроз тај рад градио лик новог човека, градитеља и браниоца социјализма (Јовановић 1948). Главна форма рада у социјализму било је пријатељско „социјалистичко такмичење". Такмичили су се „... у количини ископане земље, набијене земље, у броју описмењених бригадира, броју прочитаних књига, одржаних приредби, у брзини спровођења неке идеолошко-политичке кампање, у гимнастици... Од резултата такмичења зависило је да ли ће нека бригада, чета, десетина или појединац добити тзв. прелазну заставицу, похвалу или ударничку значку" (Хофман 2012: 19).

Крајњи резултат ових акција огледао се у просвећивању и културном уздизању југословенске омладине, али и у њиховом идеолошком усмеравању. Заправо, по наводима Ивана Хофмана југословенска омладина после 1945. године може се посматрати као *објекат* изградње социјализма који је Комунистичка партија Југославије настојала да обликује у складу са својим идеолошким вредностима кроз институције васпитања и образовања и као *субјекат* изградње социјализма – онај део друштва који је дао највећи допринос победи партије у рату и револуцији и који је уложио највише напора у послератну изградњу новог друштвеног поретка (Исто: 6).

С обзиром да је уметност одувек била важно оруђе агитације и пропаганде комунистичког режима, омладинске радне акције имале су одјека у различитим књижевним,[7] ликовним и музичким остварењима (Исто: 35). Музичка остварења су пратила ток омладинских акција, па је тако за изградњу пруге осмишљена песма *Брчко – Бановићи, то је наша мета – изградити пругу још ове лета*. У периоду 1946–1951. године настала су бројна уметничка дела која величају учествовање омладине у обнови и изградњи Југославије. Уметничку праксу

6 Пруга је изграђена двадесет и два дана пре задатог рока. Због журбе неке деонице су изграђене неквалитетно, па су се урушавале. Поправљане су дуго након званичног отварања пруге.

7 Архив Југославије, Савез социјалистичке омладине Југославије, Ф-127, 114-127. Гостовање групе књижевника из Београда на градилишту пруге Брчко – Бановићи, Букиње. Извештај, јул 1946.

тог периода карактеришу идеал социјалне правде и рушење симбола грађанске класе. Тоталитарна идеологија социјалистичког реализма је, по угледу на совјетски узор, негирала тековине западног уметничког наслеђа, те је углавном била посвећена партизанском жанру. Међутим, главно обележје ове уметности су управо теме изградње и обнове Југославије (Merenik 2001: 11).

О изградњи пруге Брчко – Бановићи написан је велики број радова и књига, а обимна архивска грађа се може пронаћи у Архиву Југославије у Београду, као и у Архиву Босне и Херцеговине у Сарајеву. Међутим, врло поуздано сведочанство пружа нам визуелни материјал попут фотографија и филма са изградње пруге, који се чувају у Железничком музеју у Београду, као и фотографије и плакати из Историјског музеја Босне и Херцеговине у Сарајеву. Део врло важног визуелног сведочанства, графички уобличеног, налазимо управо у цртежима са омладинске радне акције изградње пруге Брчко – Бановићи.

Опис и анализа цртежа из *Маје*

Иако *Маја* садржи цртеже различитих уметника, анализом је уочљива извесна тематска хијерархија. Најзаступљеније су теме које приказују физичке активности радника. Цртеж Миљенка Станчића *Вађење шљунка код Рајатнице* (Слика 2) нам кроз неколико планова, са мноштвом ситних фигура, наговештава надчовечне напоре уложене у савладавању наизглед непремостивих природних препрека. Овај прочишћени цртеж својом добро постављеном перспективом уводи посматрача у причу. Брижљиво изабран кадар и распоред графичких елемената у њему наговештавају потоњег успешног сценографа (Zidić 1979: 17).[8] Сличан призор види се и на цртежу *На радилишту X деонице* (Слика 3) аутора Љубе Шкрњуга. Нешто детаљније и крупније људске фигуре, са јасно видљивим алатом у рукама, дискретно наговештавају померање тежишта ка горњем делу цртежа остављајући на доњој половини шине које тек треба да „оживе". Тема рада, често повезана са изградњом тунела, појављује се и на цртежу Зденке Кортусов *У тунелу бр. 2* и на цртежима Мајде Курник *Код тунела Мајевица* и *Бригада на раду*.[9] Мотив тунела заступљен је и на цртежу под називом *Кисељак*

8 Године 1959. направио је сценографију за представу Мирослава Крлеже „У агонији" која се играла у Хрватском народном казалишту у Загребу. Касније је радио сценографије заједно са Маријаном Матковићем и Фадилом Хаџићем.

9 Рођена 1920. године у Словенији, Мајда због прогонства долази са породицом у Београд где остаје све до смрти 1967. године. Била је члан „Београдске групе" основане 1958. заједно са Петром Омчикусом, Ђорђем Бошаном и Маркленом Мосијенком (Дечак) са којима је и учествовала на овој радној акцији.

који је урадио Петар Младеновић, док цртеж *Мешалица* аутора Раденка Мишевића документује слабу механизацију у току радне акције. Под називом *Код тунела Мајевица* (Слика 4) појављује се и цртеж Милуна Митровића. На цртежу је посебно истакнут приказ радника који је постављен у први план. Видљиви су извесна аутономија уметничког језика и латентно присуство експресије, што је добило свој крајњи израз у каснијим делима овог уметника (Ђорић 2000). Слична је и композиција цртежа *Минер у Орловским стенама* Кристл Владе, о коме ће у даљем тексту бити више речи.

Слика 4. Митровић Милун, *Код тунела Мајевица*

(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић", Вараждин. Омладинска пруга: *Маја* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

Призорима изградње бавили су се и Вуксан Булатовић (*Они побеђују стене*), Бербуч Милан, Вреск Јожа и Продановић Божа (*Зидање потпорног зида*). Бербучово *Грађење насипа* (Слика 5) фокусирано је на групу босоногих омладинаца, погнутих у настојању да што брже обаве задатак за тај дан. Цртеж наговештава тежњу за анализом структуре простора и људске фигуре у њему, што ће Бербуч касније и развијати у својој новофигуристичкој фази. Овај хрватски сликар, рођен у Љубљани 1920. године, био је један од водећих представника послератних авангардних пракси и дао је изузетан допринос сликарству друге половине двадесетог века (Reberski 1998). За разлику од њега, Јосип Јожа Вреск

неоправдано је остао на маргини интереса хрватске критике. Постхумно му је додељена титула „Малтешки витез“ и приређена ретроспективна изложба 2002. године.[10] Почетке његовог сликарства, које црпи енергију из стварности облика и тежње ка колориту, можемо наслутити захваљујући цртежу из *Маје* под називом *Постављање пруге испред Шпионице*.

Пејзажи са мотивима железнице, логора и околине, иако не сасвим ослобођени фигуралности, доминирају на неким цртежима. Осим естетско-уметничког, ови радови имају и документарни значај, будући да верно бележе радни амбијент

Слика 5. Бербуч Милан, *Грађење насипа*

(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић“, Вараждин. Омладинска пруга: *Маја* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

у вези са изградњом поменуте пруге. Осим тога, они репрезентују везу између меморије и уметности. Из ове скупине издваја се првенствено цртеж Милуна Митровића *Букиње* на коме је приказано село у близини Тузле. Идиличан приказ села не одаје дешавања у његовој непосредној близини. Насупрот томе, цртеж *Железница* Јевте Аздејковића управо инсистира на радној свакодневици

10 Више о томе видети на: *Znameniti Ivančani*, http://www.ivanecka-bibliografija.com/znameniti_ivancani, VRESK Josip, slikar (приступљено 10.10.2020).

југословенске омладине. У крупном плану приказан је један вагон са насутом земљом. Иако уочљиве, људске фигуре нису јасно издиференциране у односу на железницу и сугеришу стапање и преклапање машине и човека. *Логор бихаћке бригаде* (Слика 6) који је урадио Душан Џамоња у првом плану приказује подигнуту заставу, што је уједно и једино национално обележје међу цртежима ове *Мајке*. Џамоњин цртачки таленат јасно је уочљив, као и тежња за груписањем и прожимањем форми, што је главно обележје његових каснијих вајарских радова (Давидов 2004). Још један приказ логора појављује се на цртежу под називом

Слика 6. Душан Џамоња, *Логор бихаћке бригаде*
(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић", Вараждин. Омладинска пруга: *Мајци* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

Логор југословенских исељеника из Француске аутора Анта Шантића. Овој групи цртежа може се придодати и рад Жанић Катарине[11] под називом *Интендантура Сомборске омладинске радне бригаде*.

Мотив Орловских стена појављује се у *Мајци* неколико пута: на цртежима *Орловске клисуре* Слободана Гарића, *Орловске стене* Бошка Карановића и на цртежу *Минер у Орловим стенама* Влада Кристла, великана хрватске авангарде (Viculin 2010: 26). На овом цртежу фигура минера је у првом плану, док су стене дате тек у назнакама. Енергична ескпресивна гестуалност открива сликара који

11 Катарина Жанић касније је била позната као *Michieli*.

је у непрекидној борби против конвенција на шта нам више указује његов други цртеж из *Маје* под називом *Босанчић* (Слика 7). Тема минера представљена је такође и на цртежима Звонка Глада *Омладинац-минер* и Раденка Мишевића *Стари минер*.

Називом *Скице* насловљени су радови уметника Петра Омчикуса и Ђорђа Бошана, Фердинанда Кулмера, Владе Стојановића, Анте Шантића, Живка Харамије и вајара Белизара Бахорића. Само два цртежа преносе утиске уметника о тренуцима учења и подучавања, а који су били саставни и обавезни део сва-

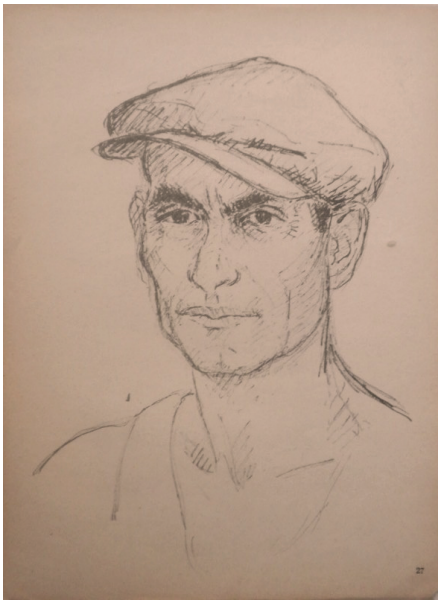
Слика 7. Кристл Владо, *Босанчић*

(фотографија: Градска књижница и читаоница „Метел Ожеговић", Вараждин. Омладинска пруга: *Маја* цртежа студената београдске и загребачке академије ликовних умјетности, Централно вијеће Народне омладине Југославије, Загреб 1946)

кодневних активности. То су цртежи Сергеја Јовановића *Аналфабетски течај* и *Предвојничка наобразба* Зденка Вентуринија.

Осим поменутих цртежа *Дечак*, *Стари минер*, *Код тунела Мајевица*, *Омладинац минер*, *Минер у Орловим стенама* и *Босанчић*, требало би поменути и Вентуринијев цртеж *Сељанка с даровима*. Ове цртеже одликује представа самосталне људске фигуре у првом плану. Приказане фигуре нису статичне већ су приказане у току вршења одређених радњи.

Истакнуто место у *Маши* заузимају портрети. Пример експресивног изражавања са назнакама уметничке интервенције видимо на портрету *Осман Авдић* који приказује старијег човека. Маринковски је овде смело користио сноп црних краћих линија како би изразио снагу и постојаност портретисаног. На цртежу *Хусејин Накић, бихаћка омладинска радна бригада* уметник Раденко Мишевић такође слободно користи сноп линија како би обликовао лице и сенку на представи



Слика 8. Петровић Зоран, *Ударник албанске омладинске радне бригаде Зуди Нециси*
(фотографија: приватна збирка ауторке текста)

младог човека загледаног у даљину. Помало конзервативан али и веома изражајан цртеж је портрет *Ударник албанске омладинске радне бригаде Зуди Нециси* (Слика 8). Без знакова посебне интервенције и нарочите жеље да одскочи јединственим стилом, сликар Зоран Петровић је на овом цртежу ефектно приказао токове једног тешког времена. Портретисани младић, кошчатог избораног лица, подсећа на уморног старца, док му очи одишу младалачким поносом и непоколебљивом надом.

У тенденцији да групишемо цртеже који су слични по одређеним карактеристикама, одабраним за ову врсту анализе, сасвим је извесно да нисмо били у могућности да се детаљно осврнемо на сваки појединачни цртеж и његове

квалитете осим изразито очигледних, пре свега због устаљених оквира и природе самог текста, али и због чињенице да је потребно извршити компаративну анализу раних и каснијих дела уметника који су учествовали у креирању ове *Маје*. Оваква врста свеобухватније анализе могла би да нам укаже на још неке чиниоце који су утицали на формирање уметничког става и пикторалне естетике ових уметника као појединаца, али и да додатно учврсти и дефинише развојну нит између идеолошки усмереног почетка и каснијих остварења у оквирима различитих уметничких праваца које су поменути академци одабирали.

Закључна разматрања

О цртежима са радне акције изградње пруге Брчко – Бановићи можемо говорити као о самосталној и аутентичној уметничкој појави, али и као важном сегменту уметничко-историјског наслеђа. Иако се уметност овог периода посматра као правац социјалистичког реализма где су тема и садржај изједначени у својој представности, поменути цртежи се издвајају личним и дескриптивним ставом уметника. Уметник је овде у улози посматрача који не тумачи већ само документује један тренутак у времену. Сходно томе, *Маја* цртежа са изградње пруге Брчко – Бановићи издваја се као самосвојна збирка и управо се ту оцртава њена историјска драгоценост, не само као аутентичног документа једног времена, већ и као споне у очувању континуитета социјалне линије у европској модерној уметности.

Осим несумњивог документарног квалитета, на представљеним цртежима очитавамо и велики значај за поље теорије и критике историје уметности. Потенцијал и уметнички квалитет радова младих уметника могли би се сагледати у правом светлу тек након свеобухватније компаративне анализе њихових опуса и историјско-уметничких доприноса. Са аспекта утврђеног значаја приказане *Маје* развила се и идеја да се истраживање прошири управо у том правцу и да се добијени подаци интегришу са постојећим базама, платформама и директоријумима који складиште сличан корпус информација. Иако овом кораку креирања видљивости резултата претходе обимна истраживања богатог материјала, важно је првенствено иницирати такву могућност како би и потоњи истраживачи најпре имали приступ добијеним подацима, а потом и били у могућности да додатно дефинишу елементе и одреднице појединих уметничких појава и њиховог утицаја на касније токове сликарства у југословенској и српској уметности. Истраживањем и оживљавањем прошлости додајемо вредност садашњици, креирамо могућност за валоризацију и ревалоризацију културног наслеђа и обогаћујемо традицију данас да бисмо сутра убирали плодове знања.

Литература

Viculin, M. 2010.
Veoma osobno slikarstvo Vlade Kristla, u: *Vlado Kristl*, ur. A. Battista Ilić i N. Devčić, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti.

Давидов, Д. (пр.) 2004.
Душан Џамоња: Скулптуре – цртежи – пројекти, Београд: Српска академија наука и уметности.

Ђорић, Д. 2000.
Милун Митровић, Београд: Народни музеј Београд.

Zidić, I. 1979.
Miljenko Stančić, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Јовановић, Б. 1948.
Омладинске радне акције – школа социјализма, Београд.

Merenik, L. 2001.
Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968, Beograd: Beopolis/Remont.

Reberski, I. (ur.) 1998.
Katalog izložbe Milan Berbuč: slikarstvo 1945–1995, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika – Institut za povijest umjetnosti.

Селинић, С. 2007.
Живот на омладинским радним акцијама у Југославији 1946–1963, *Архив, часопис Архива Србије и Црне Горе* 1–2 (2007): 119-137.

Upoznajmo i pripremimo omladinu za ovogodišnje radne akcije 1949.
Upoznajmo i pripremimo omladinu za ovogodišnje radne akcije (materijal za omladinskog agitatora), Zagreb: Centralni komitet Narodne omladine Hrvatske.

Хофман, И. 2012.
Ми градимо пругу – пруга гради нас, Београд: Архив Југославије.

Ivana D. Ćirić, Ph.D.
Curator
The Nikola Tesla Museum
ivana.ciric@tesla-museum.org

MAP OF DRAWINGS FROM WORK ACTION CONSTRUCTION OF THE BRČKO-BANOVIĆI RAILWAY IN 1946

Summary

The emergence of youth labor actions and their growing popularity after the Second World War, became synonymous of the construction of post-war Yugoslavia. The work actions were attended mainly by young people, who contributed to the reconstruction and construction, mostly through their physical work, exposing themselves to various ailments such as hunger and thirst, and infectious diseases. There are many historical documents showing in detail the very difficult conditions in which the construction of a devastated state took place. Many young people have lost their lives but a few have been lucky enough to improve their lives by climbing the socio-economic ladder due to the benefits gained during the numerous competitions in these work actions. Competitions were an integral part of everyday life and everyone had to participate. In this way, the spirit of young brigadiers was strengthened and points were gained that enabled them to have a better diet or position in society.

Several talented artist-students, such as: Jovanović Sergej, Džamonja Dušan, Kurnik Majda, Mitrović Milun, Petrović Zoran, Prodanović Boža, Omčikus Petar, Kristl Vlado and others, from the prestigious Academy of Arts, had the opportunity to record and immortalize with pen and ink the course of this time and to convey scenes to us. This text presents their drawings during youth work action for the construction of the Brčko-Banovići railway in 1946. The topics and motives are presented and discussed as well as some aspects of the *school of socialism*, which ideologically profiled young builders and indirectly influenced a number of works of art. The text is accompanied by nine attachments; seven photographs of drawings, one photograph of front cover of the *Map* and one attachment is a transcript of the content with the names of the artists and their works that make up this *Map* of drawings.

Translated by Ivana Ćirić

UDK 730.071.1:929 Јанковић Н.
069.51:730(497.11)
COBISS.SR-ID 28901897

Катарина М. Бабић
виши кустос
Народни музеј у Крагујевцу
kacababic@gmail.com

ГАЛЕРИЈА ЛЕГАТА НИКОЛЕ КОКЕ ЈАНКОВИЋА

Апстракт: Галерија легата Николе Коке Јанковића отворена је 11. децембра 2019. године. Рад има за циљ да покаже предисторију формирања Легата академика Николе Коке Јанковића, али и основне музеолошке принципе на којима се темељи стална музејска експозиција *Никола Кока Јанковић. Живети уметност*. Како је ова ретроспективна поставка тематски конципирана формирањем целина попут портрета, јавних споменика, ратника, мајки, фигурина, ситне пластике и рељефа, било је важно истаћи и појаснити најважније етапе из уметничке биографије Николе Коке Јанковића. На послетку, у раду се разматрају перспективе за развој међуинституционалне, међународне и међусекторске сарадње са сродним областима образовања и туризма, што би допринело високом позиционирању Галерије на културној мапи Србије.

Кључне речи: Галерија Николе Коке Јанковића, легат, фигурална пластика, реализам, југословенска скулптура после 1950. године, Српска академија наука и уметности (САНУ), Факултет ликовних уметности у Београду

Легат Николе Јанковића

Академик Никола Кока Јанковић (Крагујевац, 1926 – Београд, 2017) један је од најзначајнијих представника реалистичког приступа у југословенској скулптури после 1950. године. Потписивању уговора о поклону 17. марта 2012. године

Слика 1. Галерија Николе Коке Јанковића
(фотографија: З. Ковачевић)

између поклонодавца академика Јанковића и поклонопримаца Града Крагујевца и Универзитета у Крагујевцу, претходила је Изјава о намери уметника 1. септембра 2011. године да своје скулптуре и друге уметничке предмете из свог атељеа остави као легат горе поменутим поклонопримцима. Међусобна права и обавезе Града и Универзитета у Крагујевцу регулисана су посебним уговором о изградњи и опремању Легата академика Николе Коке Јанковића. Према Јанковићевим речима отварање Галерије представља обострани дар – дар уметника Граду и Универзитету у Крагујевцу, чији је почасни доктор наука био, али и Града уметнику. Академик се сагласио са пројектом будућег објекта изграђеног у периоду од 2014. до 2017. године у оквиру Универзитетског комплекса. Уметничка дела овог еминентног вајара свој трајни дом пронашла су у новоизграђеном приземном архитектонском здању изузетних естетских вредности (аутора Зорана Гагића) које представља јединствен спој архитектонских и ликовних атрибута. Галерија Легата Николе Коке Јанковића у којој је према вољи поклонодавца смештен и Центар Српске академије наука и уметности у Крагујевцу, отворена је под окриљем Народног музеја у Крагујевцу, установе задужене за афирмацију националног и индивидуалног културног идентитета, сталном изложбеном поставком ретроспективног карактера *Никола Кока Јанковић. Живети уметност* у Крагујевцу 11. децембра 2019. године, а у партнерству са Српском академијом наука и уметности и Универзитетом у Крагујевцу.

Галерија Легата основана је са циљем да чува, проучава, излаже и тумачи уметничка дела и документарну грађу из заоставштине академика Николе Коке

Јанковића. Њена мисија је да на репрезентативан начин представи део националне културне баштине и да савременим методама тумачења и презентације пружи јасну слику о поетици једног од најзначајнијих представника савремене српске уметности. Стална изложбена поставка пројекат је од националног значаја, подржан од стране Министарства културе и информисања Републике Србије и Града Крагујевца.

Збирка Легата академика Јанковића, као јединствена и неодвојива целина, чува се у оквиру организационе јединице *Галерије Николе Коке Јанковића* у Народном музеју. Већи део уметничких дела похрањен је у савремено опремљеном депоу, док су најрепрезентативнији артефакти доступни јавности у изложбеном простору Галерије. Изложба *Никола Кока Јанковић. Живети уметност*, чији је аутор виши кустос-историчар уметности Катарина Бабић, представља вид ретроспективне изложбе са посебно израженим естетским карактером употпуњеним евокативним и дидактичким елементима у циљу сагледавања времена у коме је аутор живео и стварао. Намера је била да се јасним и читљивим просторним решењима посетиоцу представе најрепрезентативнија дела фигуралне уметности реалистичког израза Николе Коке Јанковића, како би био подстакнут дубљи доживљај истих. Базирана на замисли да буде интригантна и да удовољи естетским и едукативним критеријумима, при изради њеног концепта приоритет је дат *теми* над *временом*, тј. тематском над хронолошким. Примењен је тематски приступ који уметничка дела ставља у сасвим одређене контексте, наводећи посматрача на размишљање и вишеслојно *читање* контекста у коме су настала. У основи се налази намера да се посматрач подстакне на интроспекцију и размишљање, да се заинтригира вишезначношћу прича и наведе да јој се изнова враћа. Тематске целине обухватају групе скулптура попут портрета, јавних споменика, ратника, мајки, фигурина, рељефа и ситне пластике. Посебан сегмент поставке представља *вајарски атеље* са оригиналним мобилијаром, књигама и вајарским алатом из Јанковићевог атељеа који донекле разоткривају сам чин стварања (Бабић 2019: 16).

При реализацији сталне поставке Легата примењен је интердисциплинарни приступ. У пројектни тим укључени су реномирани стручњаци: уметници, кустос, конзерватор, дизајнер ентеријера, сценариста и редитељ ауторског филма. Стручни консултант био је др Здравко Јоксимовић, професор на Факултету ликовних уметности у Београду, док је за конзервацију скулптура био задужен вајар Славе Ајтоски. Аутор оригиналног мобилијара сталне поставке је мастер инжењер архитектуре Наталија Богдановић. Један од последњих интервјуа Јанковића *У Кокином атељеу* аутора Ксеније Мартиновић у режији Соње Веронели (Sonia Veronelli) чини интегрални део сталне галеријске поставке. Изложени

Слика 2. Отварање Галерије Николе Коке Јанковића, 2019.
(фотографија: З. Лазаревић)

експонати представљају окосницу збирке скулптура Легата коју је, поред збирке цртежа, академик завештао родном Крагујевцу. Приоритет је био формирање музејске експозиције која би пружила свеобухватни пресек уметничког рада академика Јанковића, као и читљивост вишезначних порука на више нивоа различитих тематских целина као што су *Ратници* и *Мајке*.

Живети уметност

Разумевање и откривање значења уметности једне епохе, као и индивидуалног опуса уметника, није могуће без сагледавања кључних друштвено-историјских чиниоца средине у којој су они поникли. Чињеница је да су вајари активни учесници миљеа у коме стварају и да се њихово стваралаштво никако не може посматрати изван ње. Јанковић се као вајар формирао крајем пете и почетком шесте деценије XX века. То је било доба у коме су се одвијали интензивни транскултурални процеси, у смислу комуникације и размене достигнућа најразличитијих култура које у тој интеракцији доживљавају међусобне преображаје. Створена је мрежа модернизама интернационалног света уметности постепеним повезивањем средина и појединаца путем организовања међународних уметничких манифестација са свим релевантним актерима тадашње уметничке сцене. Период изградње социјалистичке Југославије након Другог

Слика 3. Оригинални предмети из атељеа Николе Коке Јанковића (фотографија: З. Ковачевић)

светског рата обележен је радикалним заокретом у политичком курсу 1948. године, док је преломна тачка у правцу развоја уметности од социјалистичког реализма ка послератном модернизму била изложба Петра Лубарде 1951. године у београдској галерији Удружења ликовних уметника Србије (УЛУС).

Јанковићева прва интересовања за уметност датирају још из 1938. године, када је као дванаестогодишњак посетио крагујевачку изложбу Друштва српских уметника *Лада*. Као ђак Прве мушке гимназије непрекидно је радио на самоедукацији. Похађао је часове цртања у Другој гимназији код професора Љубомира Анђелковића и Свете Младеновића – Бата Флаје, превео је Родинов (Auguste Rodin) *Тестамент*, а у библиотеци је преписивао чланак Сретена Стојановића *Шта је скулптура*. На његово коначно опредељење за вајарство утицале су скулптуре Ивана Мештровића, као и *Споменик палим Шумадинцима* Антуна Аугустинчића у Крагујевцу. Академију ликовних уметности у Београду уписао је фебруара 1946. године и ту се истицао по свом таленту и озбиљности. На његово формирање као вајара у великој мери утицали су његови професори Лојзе Долинар, Сретен Стојановић и Иван Табаковић. Долинар је код својих студената инсистирао да на дела пренесу своју импресију, док их је Стојановић упућивао на фигуралну скулптуру у духу европске традиције с краја XIX и почетка XX века, посебно на дела Бурдела (Émile Antoine Bourdelle) и Деспијоа (Charles Despiau). Јанковић је до краја свог стваралачког века остао

Слика 4. Алат за вајање Николе Коке Јанковића
(фотографија: З. Ковачевић)

заокупљен фигурацијом. Роденов утицај огледа се у натуралистичком приступу приказивању људског тела, као и стављању акцента на карактер портретисаног. Јанковићев уметнички кредо био је да „дело треба да буде ново, и класично узорно. Коначан облик треба да сублимира поетику века али и да се сагласи са поимањем безвременог" (Ћелић 1994: 132).

Професионални живот Николе Коке Јанковића одвијао се у два смера. Поред вајарске, остварио је и веома успешну педагошку каријеру. Директно је утицао на формирање бројних генерација студената београдског Факултета ликовних уметности. Најпре је ангажован у рангу наставника на предмету *обрада гипса* на Академији ликовних уметности у Београду 1955, а три године касније и као асистент на предмету вајање, док је повремено предавао и цртање – *вечерњи акт*. За доцента на предмету вајање и цртање изабран је 1959, а за ванредног професора на истом предмету 1970. године. Изабран је за редовног професора Факултета ликовних уметности у Београду 1978. године. Дописни члан САНУ постао је 1997, а редовни 2006. године.

Слика 5. Портрет Ане, 1972, угљен на натрон папиру
(фотографија: Н. Ристовић)

Циљ му је био да код својих студената развије „визуелну осетљивост и вештину репродуковања властитих идеја, а не стварности" (Јоксимовић 2010: 36). Руководио се Матисовом премисом да *тачност није истина* (Исто: 39). Није тежио пуком репродуковању стварности, већ уметниковој интерпретацији при чему је ликовно имало предност над дескриптивним. Говорио је да је специфична *вајарска анатомија* базирана на пропорцијама и конструкцији, као и да се покрет мора осећати у самој *арматури тела*, распореду маса које детерминишу коначну форму, да је вајарско дело скуп међусобно условљених односа у оквиру комплексне целине, спој мере, садржаја и израза. Инсистирао је на складу садржаја и израза, очувању јединства средишта форме као израза унутрашње конструкције, а посебно на осећању мере (Исто: 45).

Јанковићеву пластику карактеришу суздржаност у покрету и експресији, беспрекорност у анализи и стилизовању облика, као и прецизна карактеризација ликова. Вајарево схватање покрета превазилазило је његову пуку демонстрацију јер је за њега гест био одраз унутрашњег, духовног покрета, који је у крајњој линији налазио израз у форми.

Слика 6. Плакета Савеза музичких уметника Југославије 1950–1970, 1970, бронза
(фотографија: Н. Ристовић)

Слика 7. Портрет Оље Ивањицки, 1947, патинирана бронза
(фотографија: Н. Ристовић)

Сопствену скулпторску лексику изградио је на тековинама западноевропске уметности. Током седам деценија дугог уметниковог стваралачког века Јанковићева експресија кретала се од миметичког, преко аналитичко-синтетичког до модерног израза који су се међусобно преплитали најчешће без јасних граница. У типолошком смислу његова фигурација кретала се од дословно-приказивачке до симболичко-алегоријске. Портрете, фигуре, јавне споменике, рељефе и ситну пластику материјализовао је најчешће у бронзи и теракоти. Аналитички приступ скулптури огледао се у бројним студијама, цртежима и скицама које су претходиле коначној реализацији дела. Контемплација и доживљај облика најпре су били исказивани кроз цртеже изведене разнородним средствима: пером, оловком, угљеном и четком. Цртачки дар Николе Коке Јанковића посебно је дошао до израза при реализованим плакетама и медаљама.

Печат његовом опусу посебно су дали портрети, његова остварења јавних споменика, као и циклус *Ратници*. Аутор није остао имун ни на савремене тенденције у свету скулптуре, тако да је временом дошло до извесних промена у његовом уметничком проседеу у смислу омекшавања и свођења форме, разуђености елемената, већој експресивности и слободи у коришћењу материјала. Танке линије између традиционалног и модерног у Јанковићевим делима суптилно су исткане и нису увек уочљиве на први поглед. Константно је тежио да традиционалним вредностима удахне дух нечега новог. Тежио је проналажењу мере како у формалном, тако и експресивном погледу.

„Никола Кока Јанковић један је од најзначајнијих портретиста 20. века“ (Јоксимовић 2019: 9). Полазио је од појавног и зналачки правио синтезу индивидуалног и универзалног, са посебним осврtом на судбину и стање духа портретисаног. Јанковићев први вајарски рад био је портрет његовог школског друга Димитрија Огњановића настао у ратном периоду 1943. године. Антологијски портрет Оље Ивањицки дело је са којим се први пут представио јавности 1947. године на Петој изложби Удружења ликовних уметника Србије. Фокус аутора био је на томе да пренесе карактер портретисаног вајарским средствима. Софистициран и тајновит унутрашњи живот модела пренет је моделовањем главе, посебно лица и очију, као и ритмовањем маса. Неки од најсугестивнијих портрета, посебно личности из јавног живота, уметника и политичара, изведени су према фотографијама. Његови портрети крећу се у широком спектру од сензуалних портрета до десензибилизованих и геометризованих плоха, од превише углачаних до експресивних површина, све у циљу приказивања емотивних стања његових модела.

У нека од Јанковићевих најуспелијих остварења убрајају се јавни споменици где је посебно дошао до изражаја његов таленат, смисао за моделовање, добро

Слика 8. Стална изложбена поставка Галерије Николе Коке Јанковића (фотографија: З. Ковачевић)

познавање анатомије, осећај за тактилне вредности материје. Своје скулптуре постављао је у урбане пејзаже поштујући њихов унутрашњи, спољашњи и амбијентални простор. Фигуре благо наглашених покрета одишу унутрашњим миром, сугестивношћу и монументалношћу. Потпуно је био усредсређен на решавање конструктивних и структуралних проблема, на волумен, успостављање равнотеже маса, ритмичност конвексних и конкавних површина, али и на игру светлости и сенке. Сматра се да је Јанковић спомеником Борису Кидричу „досегао највиши ниво споменичке скулптуре не само у нашој земљи него и у европским размерама“ (Поповић 2003–2004: 41). Споменик је првобитно био постављен у Улици кнеза Милоша у Београду 1963, да би био премештен у Парк скулптура Музеја савремене уметности у Београду 1997. године. Нека од његових најзначајнијих споменичких решења су: споменик Алекси Шантићу у Мостару (1975), споменик Николи Тесли испред *Електроистока* у Крушевцу (1975), статуа кнеза Милоша Обреновића по мотивима уништене скулптуре Симеона Роксандића у сали Прве крагујевачке гимназије (1983), Споменик палим родољубима на Теразијама (1983), споменик Јоакиму Вујићу испред Књажевско-српског театра у Крагујевцу (1985), споменик Доситеју Обрадовићу за Универзитет у Новом Саду (1990) и Приштини (подигнут 1990, срушен 1999) и споменик војводи Радомиру Путнику у Крагујевцу (1991).

Слика 9. Мајке, стална изложбена поставка Галерије Николе Коке Јанковића (фотографија: З. Ковачевић)

Посебан сегмент Јанковићевог стваралаштва представља једно од његових најзначајнијих дела, рељеф *Мајке* на свечаном порталу Музеја *21. октобар* из 1975/1976. године, као и скулптура *Мајка* настала деценију и по касније. Сведеним композиционим решењем уметник је успео да кроз бол жена, пре свега мајки, симболично представи страшан усуд који је задесио његов родни град. Колективно сећање на тродневну рацију која се одиграла у октобру 1941. године овековечио је на свом делу изузетне ликовне имагинације модерним изразом на коме деперсонализовани ликови мајке носе универзалну симболику и вечну опомену.

Искорак ка модерности, поред рељефа *Мајке* и *Споменика палим родољубима* на Теразијама, представља циклус *Ратници*, тема којој се враћао више од тридесет година и где је највише истраживао на пољу форме, распореду маса и свођењу облика. Према неким критичарима скулптор је можда и најпрепознатљивији по мотиву за који је инспирацију пронашао у српској средњовековној традицији, тачније на фрескама цркве Богородице Љевишке у Призрену. Његова фасцинација представама светих ратника отпочиње на студијском путовању 1957. године, када и настају први сведени цртежи по овим мотивима.

Доба у коме се формирао и стварао академик Никола Кока Јанковић обележила је дихотомија уметничких стилова послератне модерне у којој су коегзистирале оповргнуте и етаблиране естетске вредности, авангарда и бројне варијације реализма. Њихово још веће усложњавање у мултикултуралном

Слика 10. Дунав и Сава, 1992, бронза

простору постмодерне последњих деценија XX и почетком XXI века неминовно је оставило трага и на његов стваралачки опус.

Мисија и визија

Галерија Легата данас представља посебну организациону целину Народног музеја у Крагујевцу која баштини 1.744 артефакта изузетне вредности и разврстана је у три целине: збирку скулптура, цртежа и студијску збирку. Фонд уметничке документације континуирано се увећава прикупљањем и систематичним вођењем академикове документације, разврстане на посебне сегменте: документацију уметничке збирке, библиотеку, медијатеку, хемеротеку и фототеку.

Активност Галерије усмерена је на излагање дела из уметничке збирке Легата, као и међуинституционалну и међународну сарадњу организовањем повремених ликовних и тематских изложби истакнутих појединаца из области уметности и наука, чланова САНУ, као и научноистраживачких пројеката и пратећих стручних публикација. Годишњи програм Галерије дефинише њен петочлани Програмски, односно Уметнички савет чији су чланови по правилу директор Музеја, руководилац Галерије Николе Коке Јанковића, председник Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Крагујевцу и по један представник делегиран од стране Града Крагујевца и Српске академије наука и уметности.

У савременој музеологији примат је дат међусекторској сарадњи са сродним областима образовања и туризма, а у циљу афирмације и развоја хуманистичких начела једног друштва. С тим у складу део свеобухватног комплексног концепта Галерије био је да се доступност садржаја реализује посредством *отвореног система* (Бабић 2019: 15) развијеног у два нивоа: примарног, са изложбеним простором и сталном поставком у њему, и секундарног који би требало да обухвати шири простор око Галерије намењен разноврсним комплементарним пројектима и анимирању посетилаца попут радионица за децу, вишефункционалног павиљона информативног, едукативног и пословног карактера који би био подигнут у оквиру посебне амбијенталне целине у Парку скулптура површине 4.000м² у непосредној близини здања Галерије.

Са урбанистичко-архитектонског аспекта правилно обједињавање просторне целине подразумева постојање отворених, зелених, парковских површина које функционишу као природне екстензије образовних и културних институција у јавним просторима. Блок Галерије Николе Коке Јанковића са зградама Ректората, Правног и Економског факултета, Друге крагујевачке гимназије, као и будућом зградом Филолошко-уметничког факултета и основне школе, представљао би једну заокружену просторно-амбијенталну целину намењену образовању и култури у новом, модерном градском језгру.

У духу најбољих галеријских пракси мисија и визија Галерије Николе Коке Јанковића фокусирана је на промовисање улоге локалне заједнице у очувању и неговању националног културног наслеђа, колективног и индивидуалног сећања иновативним и активним приступом примарној и секундарној публици што ће омогућити њено високо позиционирање на културној мапи не само Србије.

Литература

Бабић, К. 2019.
Никола Кока Јанковић. Живети уметност, у: *Никола Кока Јанковић. Живети уметност*, ур. М. Јуришић, Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 17-22.

Јоксимовић, З. 2010.
Разговор с Николом – Коком Јанковићем, у: *Никола Кока Јанковић: скулптуре и цртежи*, ур. Д. Стефановић, Београд: Српска академија наука и уметности, 7-49.

Јоксимовић, З. 2019.
Никола Кока Јанковић, у: *Никола Кока Јанковић. Живети уметност*, ур. М. Јуришић, Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 9-16.

Поповић, М. 2003–2004.
Српски скулптор Никола Кока Јанковић, у: *Никола Јанковиќ, скулптури и цртежи*, ур. Т. Серафимовски, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, Београд: Српска академија наука и уметности, 35-55.

Трифуновић, Л. 1970.
Путеви и раскршћа српске културе, *Уметност* (Београд) 22: 5-38, https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/lazar-trifunovic-putevi-i-raskrsca-srpske-skulpture (приступљено 14.9.2020)

Ћелић, С. 1994.
Судбина скулптуре, Београд: Clio.

Katarina M. Babić
Senior Curator
National Museum of Kragujevac
kacababic@gmail.com

HERITAGE GALLERY OF NIKOLA KOKA JANKOVIĆ

Summary

The academician Nikola Koka Janković is one of the most significant representatives of realistic approach to Yugoslav sculpture in the second half of the 20th century. Heritage Gallery of Nikola Koka Janković was open under the auspices of the National Museum in Kragujevac on December 11th, 2019. The permanent exhibition named *Nikola Koka Janković – To live art* has retrospective character and is thematically conceived. The intention of the author of the complex Gallery concept, the art historian Katarina Babić, was to make the content available by creating open system in two levels: primary level with exhibit area and permanent exhibition and secondary level which should include wider area around the Gallery intended for complementary projects and animation of visitors within the separate ambient space in a sculpture park.

The mission of the Gallery of Nikola Koka Janković is promotion of national cultural heritage by engaging active approach to both primary and secondary audience, which will secure its high position on cultural map of Serbia.

UDK 7(497.11)"19/20"
069.51:7(497.11)
COBISS.SR-ID 28902665

Ана М. Самарџић
Београд
samardzic.ana@gmail.com

ФАНТАСТИЧНО У СРПСКОЈ САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ: РАЗМАТРАЊА О ЖАНРУ, ПРЕДСТАВНИЦИМА И МУЗЕЈУ ФАНТАСТИКЕ

Апстракт: Фантастика се у уметности може сматрати жанром. Хронолошки и стилски је заступљена у различитим уметничким епохама као одраз имагинације, снова и подсвесног. Термин фантастична уметност односи се на савремено стваралаштво инспирисано таквом фантазијом и маштом. Примарно се служи симболима, проналазећи сличности са појединим историјским стиловима, иако излази ван њихових оквира. Знатан број српских савремених уметника, својом аутентичношћу, допринео је интернационалној фантастичној уметничкој сцени. Ти уметници су традиционално концентрисани у Модерној галерији у Ваљеву у коме се последњих година поставља питање о оснивању Музеја фантастике. Циљ овог рада је да пружи скромни допринос и подстакне на даље проучавање српске фантастичне уметности.

Кључне речи: фантастична уметност; Музеј фантастике у Ваљеву; Модерна галерија Ваљево; симболизам; надреализам; метафизичко сликарство; магични реализам; митологија; алегорија и симбол

Фантастика је појам који се односи на књижевност и уметност и може се пронаћи у човековом стваралаштву од давнина до данас. Ипак, данашњи појам фантастична уметност односи се на овај жанр у уметности друге половине

XX века и надаље, која настаје уз помоћ имагинације, симбола, фантазије и снова. Седамдесетих година XX века овај свеобухватни појам почиње да се дефинише у уметности, те се у хронолошком смислу углавном везује за савремену уметност, иако је фантастика заступљена и у историјским уметничким правцима. Историчар уметности Џералд Игр (Gerald Eager) приметио је да се у ликовној критици тог периода појам *фантастично* употребљавао на два начина у односу на тумачење Платоновог *Мита о пећини* и *Трактата о сликарству* Леонарда да Винчија, као и у односу на вићење уметности Хијеронимуса Боша од стране тадашњих теоретичара (Eager 1971: 151). Према његовом мишљењу, А. Х. Бар (A. H. Barr) у свом делу *Фантастична уметност, дада, надреализам* (*Fantastic Art, Dada, Surrealism*) употребљава овај термин за ирационалне и нестварне слике, односно за опис слика које се измаштавају, бавећи се садржајем и објашњавајући овај појам односом између слике и спољашње стварности, истовремено сматрајући да је уметник онај који креира фантазију, док је посматрач сведок трансформације реалности (Ibid.). Игр овој употреби термина супротставља другу, коју заступа Кенет Кларк (Kenneth Clark) у свом делу *Фантастични пејзаж* (*Landscape of Fantasy*) у којем се фокусира на форму која инспирише имагинацију, на њен експресионизам и несталност и који појам *фантастично* види као однос између слике и психичког процеса, при чему посматрач активно учествује у креирању фантазије, док уметник само провоцира на то (Ibid.: 151-152). Непостојање сагласности око тога да ли се појам *фантастично* односи на стварање дела или на његову рецепцију или, уколико се односи на само дело, на садржај или на форму, Игра је довело до закључка да је Барова употреба термина превише ограничена само на дела која приказују чудноватe слике, док је Кларкова употреба преширока и укључује сва дела која би се могла назвати романтичарским или експресионистичким, што су ова два теоретичара у својим расправама илустровала делима веома различитих уметника (Ibid.: 152).

Данас се фантастичном уметношћу сматра она савремена уметност која настаје инспирисана фантазијом, маштом, сновима, зачудностима, ескапизмом, магијом, мистиком, алхемијом, езотеријом, митологијом, религијом и духовношћу. Уметнички изрази, стилови и правци на које се она ослања су ренесанса, фламанска уметност, симболизам, метафизичко сликарство, надреализам, магични реализам, научна фантастика, гротеска, неоготика, поп надреализам, а фантастично се може пронаћи и у наивној уметности. Како се бави сновима, визијама и натприродним, блиска је и уметности која се у енглеском језику назива *dream art* (уметност снова). Но, имајући у виду све заступљене теме и

мотиве, није реч само о буквалној интерпретацији снова који настају углавном у току ноћи, већ и о дневном сањарењу и маштању, те би вероватно прикладнији превод овог жанра био *сањалачка уметност*.

Појам фантастичног као одраза имагинације, снова, подсвесног, халуцинације, симбола и архетипа, продубљен је знањима из психологије, психоанализе и психијатрије, првенствено радовима Сигмунда Фројда (Sigmund Freud) и Карла Јунга (Carl Jung). За Фројда су симболи готово у потпуности универзални и могу да варирају у различитим културама, али су урођени а не формирани, и потичу из архаичне прошлости, док их у сновима описује као „неме елементе" (Segal 1991: 24). Јунг архетипове сматра универзалним, архаичним симболима и сликама које потичу из колективног несвесног и представљају психички пандан инстинкту (Frankfort and Bing 1958: 169).

Савременост фантастичне уметности се, осим у периоду у ком настаје, каткад огледа и у изразу, техници и медију, али је она по садржају првенствено фигуративна и традиционална. Неретко се у фантастичном сликарству, тежећи тродимензионалности, у слику умећу објекти који искачу из равне површине и посматрачу тако дају утисак да је и сам део представљене фантазије, односно да слика постаје његова реалност. Веза фантастичне уметности са књижевношћу и литерарним предлошцима је врло присутна, било да је реч о књижевним делима као инспирацији или њиховој илустрацији. Инспирисана фантазијом, сновима и несвесним, фантастика је из књижевности прешла и у област визуелне културе, првенствено традиционалних форми попут сликарства и скулптуре, да би потом постала изузетно распрострањена у илустрацији, а данас посебну намену проналази у примењеној уметности, графици, стрипу, анимацији, индустрији видео игара, фотографији, филму и мајсторству тетовирања.

Наследници фантастике којој су се у прошлости посветили уметници попут Хијеронима Боша (Hieronymus Bosch), Ђузепеа Арчимболда (Giuseppe Arcimboldo), Вилијама Блејка (William Blake), Ричарда Дада (Richard Dadd), Гистава Мороа (Gustave Moreau), Алфонса Мухе (Alphonse Mucha), Густава Климта (Gustav Klimt), Ђорђа де Кирика (Giorgio de Chirico), М. К. Ешера (M. C. Escher), Ренеа Магрита (René Magritte) или Салвадора Далија (Salvador Dalí) савремени су сликари и илустратори попут Мајкла Вилана (Michael Whelan), Џералда Брома (Gerald Brom), Мајкла Паркеса (Michael Parkes), Грега Краоле Симкинса (Greg Craola Simkins) и многих других, међу којима су се нашли и српски уметници.

Данас се списак ових уметника константно проширује, а њихово стваралаштво на глобалном и комерцијалнијем нивоу у највећој мери прати часопис

Спектрум (*Spectrum*) чије уредништво организује изложбе и промовише међународну савремену фантастичну уметност.[1] Док је стваралаштво сликара фантастике признатих у интернационалним академским круговима претежно изложено у бројним галеријама, приватним колекцијама и неколицини музеја специјализованих за овај жанр, све је већи број уметника који своје фантастично стваралаштво примењују у издавачкој и графичкој индустрији, прилагођавају новим медијима и промовишу путем интернета и друштвених мрежа. У музеолошком смислу, институције које негују ову врсту уметности су замак Гријер у Швајцарској, познат по колекцији интернационалне фантастичне уметности, као и музеји фантастике у Бриселу и Бечу. У домаћој средини, Збирка сликарства после 1945. године Музеја савремене уметности у Београду поседује примере фантастичне уметности и магичног реализма, док је највећи досадашњи допринос фантастичној уметности у виду организације изложби и промоције уметника дала Модерна галерија у Ваљеву.

Теме и мотиви у фантастичној уметности

Имајући у виду временску и просторну неограниченост фантастике као жанра, може се рећи да су њени доминантни мотиви фантастична бића и појаве који воде порекло из различитих митологија света, легенди и снова. Међутим, када је реч о европској фантастици и култури западног света, првенство је ипак дато мотивима из античке грчко-римске, а потом и из библијске традиције. Док су митолошка бића антике на различите начине реинтерпретирана и у уметности многих потоњих периода, примарно ренесансе, неокласицизма и симболизма, фантастична библијска алегоријска бића су најпре била заступљена у илуминираним рукописима и макабристичким сценама средњег века, да би се медиевалне легенде потом оживеле у уметности романтичара и прерафаелита у XIX веку. Митови су се као универзалне идеје представљали изражајним средствима попут симбола и алегорија. Иако се ни у уметности прошлости нису могле повући потпуно јасне границе, уметност романтизма, а посебно симболизма у XIX веку, инсистирала је на разлици између симбола и алегорије. Симбол је схваћен као одраз универзалног, унутрашњег, исконског, емотивног и архетипског и за разлику од интелектуалне и често морализаторске алегорије која је изискивала одређена знања да би била протумачена као порука о апстрактној, филозофској или политичкој идеји, нису му била потребна додатна објашњења (Berefelt 1969:

1 *Spectrum Fantastic Art*, www.spectrumfantasticart.com (приступљено 25.9.2020).

203). У истој намери да се представи одређена идеја, симбол је, служећи се евокацијом и интуицијом, сматран директнијим од посредне алегорије која је користила нарацију, што је представљало и једну од основних одлика симболизма као историјског правца (Facos 2009: 12).

У великој мери, савремена фантастична уметност се ослања на историјски симболизам и његова начела, али и једна и друга уметничка пракса имају своје особености проузроковане временом у ком су настале. Заједнички су им пре свега мит и сан. Митолошке личности у савременој фантастичној уметности, посебно у сликарству, не морају увек да буду именоване, већ је првобитна симболистичка евокација овде каткад још мистичнија. Карактеристичан је ескапизам који се у симболизму огледао у природи, идиличним, али претежно пустим пределима, налик на сан, а у фантастичној уметности се односи и на свет фантазије и натприродно. Ескапизам постоји и на релацији прошлост и будућност, где је у потоњем случају реч углавном о научној фантастици. Фантастика се служи првенствено симболима, али повремено се и код ње уочава један вид алегоричности, посебно када је у питању мотив жене. Жена у фантастичним композицијама, нарочито у сликарству, често добија улогу персонификације. Наглашене су њена сензуалност, мистичност и лепота, али и поред присутног естетицизма, она истовремено може бити отелотворење поједине апстрактне идеје. За разлику од јасно изражене дистинкције између жене анђела и фаталне зле жене у симболизму, која је одраз историјских околности и друштвених промена с краја XIX и почетка XX века, у савременој фантастичној уметности не потенцира се овај поларитет (Ibid.: 115-137). Мотив жене као готово натприродног, магијског, узвишеног бића, релативно је чест, али се углавном представља услед фасцинације њеном мистериозношћу или као персонификација живота, рођења, музе и инспирације, осим у случајевима када се илуструје конкретна личност са могућом негативном конотацијом. Смрти се, као једној од кључних тема симболизма, не поклања претерано значајна пажња, мада је она као мотив, поред других израза декаденције, могућа код појединих сликара фантастике. Фантастичне животиње су такође чест мотив, било да су преузете из античке, средњовековне традиције или да су настале као потпуно савремени хибриди. Снови и подсвесно су у савременој фантастичној уметности теме које су наслеђене из симболизма и надреализма, али су обогаћене новим сазнањима из области психологије.

С друге стране, поред видно ирационалног и натприродног, у савременој фантастичној уметности су заступљене и реалне људске и животињске фигуре. Но, у овом сликарском жанру се и поред реализма портретисаног одаје утисак одређене тајновитости, духовности и другог света, а животиње често имају

симболичну улогу.[2] Психологија лика је кључна у реализацији веродостојности портрета, а мистика и позив на оностранo, поред симболизма, води порекло и из метафизичког сликарства, док су поједини портрети инспирисани ренесансом на северу, коју одликује мноштво симбола. Поред тога, поједини фантастични уметници у својим делима провлаче и препознатљиве референце из историје уметности.

Порекло и развој српске фантастичне уметности

У пластици српске средњовековне сакралне архитектуре од краја XII века могу се пронаћи мотиви фантастичних бића која воде порекло углавном из романичке уметности. У средњовековном сликарству, илуминираним рукописима и хералдици, такође су заступљени поједини фантастични мотиви. Симболично је, попут фантастичног, заступљено у многим периодима. На то је указао и Бранко Кукић као аутор изложбе *Симболично у српском сликарству*: *од XIX до половине XX века*, одржаној 2007. године у Модерној галерији у Ваљеву, наглашавајући да тему изложбе „не треба схватити као директну везу са симболистичким покретом у сликарству крајем XIX и почетком XX века, нити са његовим каснијим одразима“ (Кукић 2007: 4). Међутим, симболи, алегорије и персонификације, најзаступљенији су управо у српској уметности XIX века. Фантастично и заумно неговано је у симболизму, који је у српску средину дошао посредством уметника који су се школовали у Минхену током осамдесетих и деведесетих година XIX века, попут Ђорђа Крстића, Леона Коена, Ристе Вукановића, Пашка Вучетића, Надежде Петровић, Бете Вукановић и других (Борозан 2018: 94). О односу између историјског симболизма и савремене фантастичне уметности може се говорити као о инспирацији, узорима и заједничкој идеји да се представи оностранo, док директније везе зависе од уметника појединаца.

Надреализам, магични реализам и посебно поетско и фантастично сликарство Милене Павловић Барили које обилује енигмом, двосмисленошћу,

2 О односу реалног и имагинарног у портрету, Љуба Поповић је поводом изложбе на ову тему у Модерној галерији у Ваљеву, писао: „Данас је портретисање готово заборављена дисциплина, вероватно због најезде нових визуелних технологија. Заборавља се, нажалост, да сликарски портрет, у суштини, никад није био пуки одраз неког реалног лика. Одувек је у њему било елемената имагинације, финих вибрација које су стизале из таме наше подсвести, сведочанстава о драми људског постојања... У данашње време, портрету се ипак приступа друкчије него што су то чинили класични мајстори. Удео подсвести је јачи, савремена култура лакше асимилира ликове који израњају из наших личних успомена, боље толерише сподобе извучене из наших приватних подземља, које нас гледају и пропитују. Остаје ипак питање заната који се неповратно губи а без кога је немогуће сликарски уобличити било коју визију“ (Поповић 2008: 4).

дуализмом, симболима њене индивидуалне митологије, античким, ренесансним, медитеранским и немачким узорима, такође су оставили траг на уметност појединих савремених фантастичних уметника (Шуица 1987: 4; Трифуновић 2014: 238-239)[3]. Ипак, највећи утицај на њихово стваралаштво има група *Медиала* која је савремене фантастичне уметнике привукла својим светом идеја, симбола, амблема, значења, ренесансним моделима, ексцентричношћу, езотеризмом, вишеслојношћу, хетерогеношћу и која је подразумевала „темељну обнову духа, интегралне личности и интегралног органона слике, представљајући праву револуцију фантастике" (Јовановић Данилов 1999: 5). Иако је Павле Васић крајем шездесетих година XX века сматрао да је *Медиалин* преокрет у идејном погледу у супротности са домаћом традиционалном праксом којој фантастика не пристаје, услед наслеђене византијске културе у средњем веку и преко ње прихваћеног рационалистичког света антике, дела Леонида Шејке, Мира Главуртића, Синише Вуковића, Владана Радовановића, Уроша Тошковића, Оље Ивањицки, Предрага Ристића, Косте Брадића, Светозара Самуровића, Милована Видака, Милића Станковића, Љубомира Љубе Поповића, Владимира Величковића и Миодрага Дада Ђурића дефинитивно су отворила врата локалном виђењу фантастичног (Васић 1976: 580-581). Групи се придружио и уметник Михајло Ђоковић Тикало који је касније својом мистичношћу и алхемијом такође утицао на средњу генерацију савремених фантастичних уметника, водећи се мишљу да „оно што никад није било, одувек постоји".[4] Опус Љубе Поповића, уметника који се лично није поистовећивао ни са једном групом нити је имао директне узоре, утицао је на индивидуализам и аутентичност савремених фантастичних уметника.[5] Модерна галерија у Ваљеву постала је традиционално место окупљања фантастичних уметника, а аутори ваљевских изложби и пратећих каталога дали су значајан допринос у проучавању савремене српске фантастичне уметности. Поред њих, континуитет у проучавању овог жанра пружају и текстови историчара уметности и ликовног критичара Дејана Ђорића, који је своја виђења и приказе изложби изнео у капиталном делу *Ars phantastica: Атлас цртежа и*

3 Оба аутора позивају се на: Протић 1966; Исти 1979: 16.

4 *Mihajlo Đoković Tikalo*, www.tikalo.com (приступљено 25.9.2020).

5 Како наводи Миленко Радовић, Љуба Поповић се, као оснивач Модерне галерије у Ваљеву, посвећено и зналачки старао о њој да би се: „подстицали они који имају шта да кажу, а да је то изворно, из ове цивилизације и културе, са овога тла, а не из увоза, да она буде не само сабиралиште већ и расадник даровитих за сликарство, који трагају за својим изворишима, али се из страха од провинције често упуштају у погибељно пресликавање онога што се слика на Западу, што је, у најбољем случају, пука имитација, да се држе и своје младалачке склоности и романтичноме, чаролије уметности и сликарства, сопствене стварности, која је неодољива и магична" (Радовић 2017: 21).

текстова, историчарке уметности и самосталне кустоскиње Биљане Јотић, као и Маје Живановић, ликовне критичарке, новинарке и ауторке изложби, попут *Фантастичних 6* одржаној најпре у Кући Легата у Београду 2017. године.[6]

Идеја о оснивању Музеја фантастике у Ваљеву

Значај опуса српских фантастичних уметника у јавности препознат је управо захваљујући раду Модерне галерије у Ваљеву, организованим изложбама широм земље и публикацијама појединаца. Поред жеље Љубе Поповића да се настави традиција окупљања фантастичних уметника у Модерној галерији, уметник је имао и идеју о оснивању Музеја фантастике у Ваљеву, која је као вест почела да се износи у јавност годину дана након његове смрти 2016. године (Omaž velikom umetniku 2017). Иницијална идеја је била да Модерна галерија у Ваљеву, основана 1985. године, остане место сталне поставке стваралаштва *Медиале* и Љубе Поповића, док сва дела фантастичне уметности која припадају галерији, а у њој не буду изложена, пронађу своје место у Музеју фантастике, придружујући им делове збирки појединих музеја, предузећа и приватних колекција (Севић 2018). За Музеј су најпре у оптицају била два здања – зграда старе железничке станице и зграда некадашњег Дома војске (Ranković 2019), али је убрзо одлучено да ће дом Музеја фантастике бити зграда штедионице у Ваљеву (касније зграда Радио Ваљева) за коју су 1903. године пројекат направили инжењери Чедомир Гагић и Леонид Зисић у стилу академизма са доминантним сецесијским елементима (Neizvesna sudbina čuvene valjevske zgrade 2018). Реконструкција зграде започета је 2017. године, али је убрзо прекинута услед питања реституције, извора финансијских прихода и набавке грађевинског материјала, па је дата на коришћење Модерној галерији (Ranković 2019). Иако је завршетак радова био планиран за 2020. годину (Jakovljević-Krunić 2019), зграда је остала у непромењеном стању и у периоду 2018-2020. године.

Без обзира на то у којој згради би потенцијални Музеј фантастике био смештен, одабир Ваљева делује логично, како због дуго укорењене традиције фантастичне уметности у овом граду, тако и због поштовања жеље Љубе Поповића. Остављајући одлуку о конкретном објекту по страни, у Музеју фантастике било би изложено стотинак капиталних дела сликара који су у претходних тридесет пет година излагали у Модерној галерији (Pariska dela Ljube Popovića uskoro u Modernoj galeriji 2020), потом и делови фундуса Музеја савремене уметности и

6 *Kuća legata, Fantastičnih 6*, http://www.kucalegata.org/aktivnosti/2017/fantasticnih6.html (приступљено 25.9.2020).

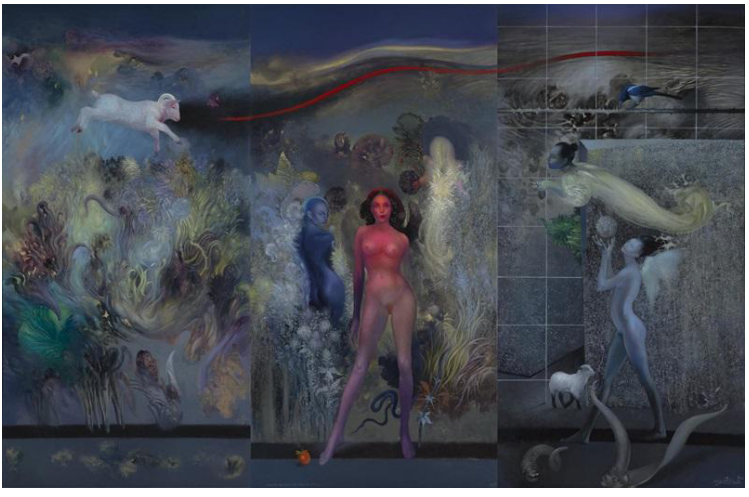
Народног музеја у Београду, а збирка би била обогаћена и новим аквизицијама. О презентацији збирке се у јавности говорило као о мултимедијалном концепту, а велики значај за формирање колекције са истовремено функционалним и симболичним ентеријером, могле би да имају аналогије са сличним поставкама у светским музејима фантастике, попут оних у Гријеру, Бриселу и Бечу, како би дела савремених српских уметника на репрезентативан начин допринела фантастичној уметности и са музеолошког аспекта.

Српски представници савремене фантастичне уметности

Стваралаштво које може да се доведе у најдиректнију везу са симболизмом су сликарство Жељка Тоншића и Жељка Ђуровића, у чијим се средиштима налази мотив жене.[7] То су углавном жене митолошког или библијског порекла, ванвременске лепоте и загонетног изгледа. Жељко Тоншић (1954–2014) је у своје слике унео изузетну дозу естетике, раскоши, елеганције и перфекционизма израде. Чак и када је реч о женском лику из митологије, попут музе, Тоншић заправо представља универзалну, идеалну жену, суптилну, благу и чулну, али истовремено космички снажну, која персонификује оностранo. Она је налик на жене-анђеле којима су били инспирисани ренесансни уметници, симболисти и прерафаелити, али у исто време делује потпуно ново, свеже и невиђено (Živanović 2019). На његовим сликама је често мултипликован лик жене, углавном само лице, али каткад и читава фигура, не би ли се стекао осећај покрета и зачетка једне врсте спиритуалног преображаја. Библијске теме Тоншић представља западнохришћанском, католичком иконографијом у симбиози са источном духовношћу и тајанственошћу (Ђорић 2014: 80). Беспрекорно прецизан цртеж као основа композиције препуне симбола, наслеђе је старих мајстора и Тоншићевих ренесансних узора. Његов изванредан осећај за детаљ огледа се у орнаментима који окружују централне ликове, врежама, флоралним мотивима, ситним животињама у позадини, скривеним симболима и инкорпорираним додацима у виду драгог камења и бисера (Слика 1). Неретко су ти детаљи прелазили и на рамове слика, које је сам правио, чиме су слике добијале трећу димензију. Његов аутентични гезамкунстверк (*Gesamtkunstwerk*) резултат је искуства и вештина у индустријском и графичком дизајну и фотографији за које се школовао и којима се бавио пре него што се у потпуности посветио сликарству.

7 Дејан Ђорић сматра Жељка Тоншића „ратником лепоте, последњим правим европским симболистом и човеком библијских снова“ (Ђорић 2014: 75).

Слика 1. Жељко Тоншић, *Alba Avis*, 2000, уље на платну
(извор: http://www.nacionalnarevija.com/tekstovi/br%2045/05%20Odlazak.html)



Слика 2. Жељко Ђуровић, *Шетња Еденом*, 2016, уље на платну
(извор: http://www.kucalegata.org/images/aktivnosti/2017/F6/1.jpg)

Жена као основни мотив стваралаштва Жељка Ђуровића (1956) заузима централни део његових слика пламених колорита и великих димензија (Слика 2). Његова специфична, јарка медитеранска палета нуди читав спектар од заласка сунца до дна мора. Ђуровић представља сензуалну жену налик на морску нимфу, која је привлачна али и опасна као непредвидљиво море и крије тајне попут његових дубина. Спој готово флуоресцентно јарких боја са модроплавом симболише живост Медитерана на копну, као и под водом. Енергичност и еротичност жене која је код Ђуровића симбол живота, рођења, љубави, може да, попут сирене, постане фатална и одведе у смрт. Подводни свет представља рефлексију слике космоса, али вода и небо као контрадикторности симболишу живот и смрт, као и рај и пакао.[8] Поред жене, на његовим сликама упечатљиви су и фантастични животињски мотиви попут вуколиких бића, морског јарца и овна, али и библијског симбола јагњета. Јагње је симбол чистоте, невиности, кроткости и жртве, а као *Agnus Dei* (Јагње Божје) Христа и хришћанства (Cirlot 1971: 176). Симболика овна потиче из античке митологије. У египатској митологији ован је симбол Амона-Раа који је представљан са овновим роговима, а у старогрчкој Хермес, гласник богова и господар људских душа које води у подземни свет, као заштитник пастира и стада, носи овна на раменима (Срејовић и Цермановић-Кузмановић 1979: 474-475). У митологији зодијака који симболише круг постојања, ован је први знак, један од три ватрена и као такав симбол сваког почетка, праузрока и муње, који настаје из знака Рибе и исконске воде (Cirlot 1971: 18). Јарац се у зодијаку визуелно представља са горњим делом тела јарца, а доњим у виду рибе, што указује на његову дуалну природу у којој се спајају планинске висине и дубине мора (Ibid.: 38). Оваквом симболиком Ђуровићево дело може се сматрати сликом животне енергије и ватрених боја, персонификованих углавном женом као симболом рођења и смрти, и овном, симболом стваралачке енергије, чиме се на његовим платнима ствара један животни циклус.

У опусу Владимира Дуњића (1957) који позива на контемплацију, такође су заступљени мотив жене и митолошке теме (циклус слика *Прокруштов музеј*, Еуридика из циклуса *Вртоплавица*). У циклусу слика *Велови* он представља жене скривене под веловима сматрајући да су лица знатно еротичнија иза њих

8 Борис Јовановић Кастел у потпуности је дочарао Ђуровићеву слику морског раја: „Овдје су у исти морски завежљај стављене наде и разочарања, мале и вјечне теме, егзодуси и носталгија, фјака и карневал, пошто је на Средоземљу све могуће као фузија разлика. Али, жена, велика мајка, све и свја, кључ је свега, рађања, живљења, опстанка, љепоте, борбе, пораза и смрти, буђења и васкрснућа. Управо из тих понорница смрти Ђуровићеви романескни ликови нас тако весело и заводљиво враћају у рајске вртове и многи посматрачи његових слика говорили су ми након изложби да су први пут на овим платнима угледали и осјетили рај“ (Јовановић 2018: 9).

него када су откривена, јер је реч о завођењу.[9] У циклусу *Девет мачјих живота* доминирају портрети жена са мачкама (Слика 3), које Дуњић сматра трансфигурацијама женствености.[10] Поред мачака, чести мотиви на његовим сликама су и пужеви, лептири и ласте који симболишу спирални, циклични ток живота и поновно рођење. Његови поједини портрети налик на раноренесансне нису у потпуности реални јер су лица жена предимензионирана и несразмерна, иако на први поглед због изузетне техничке прецизности тако делују. Његова техника је чиста, форме су јасне, али је садржина метафизичка. Слике одишу меланхолијом, тишином и усамљеношћу које немају негативно дејство већ подстичу на размишљање.[11]

Предраг Пеђа Милошевић (1960) у свом сликарству полази од тајни старих мајстора, не само када је у питању њихов израз, већ и техника. Ренесансну, маниристичку, барокну и прерафаелитску естетику кроз алегорију, симболе и анахронизме, Милошевић спаја најпре са италијанским, шпанским, фландријским, а потом и са бокељским и београдским пределима (Слика 4). Женска фигура је централни мотив његовог сликарства, а чести симболи су пас, музички инструменти и чемпреси, који су представљени са циљем да се нагласе емоције попут верности, блискости, љубави и људскости. Представљене жене су често митолошке, литерарне или универзалне личности, али повремено и реалне историјске, код којих Милошевић наглашава њихову интелектуалност и хуманост. Архитектура на његовим сликама није у служби сценографије, већ има симболичну улогу да призоре историјских медитеранских градова учини мистичнијим. Милошевићева имагинација рефлектује се кроз бег у прошлост и на географско подручје где владају сунце и море, али тонови његове палете су загасити и доприносе метафизичкој атмосфери тајанствених портрета који се посматрачу указују као сновиђење. Топлим сунцем обасјана су само лица фигура која зраче кроз магличасте контрасте тамно-светлих површина, сенки и рефлекса (Ђерманов 2013).

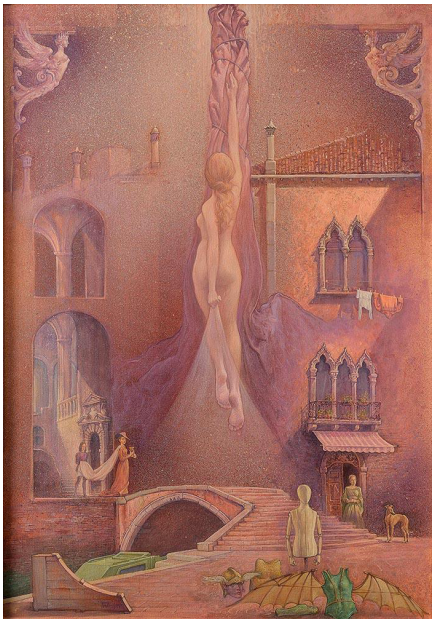
Дела Сергеја Апарина (1961) такође позивају на контемплацију, одајући најпре утисак о пролазности времена часовником или његовим механизмом, једним

9 *Vladimir Dunjić*, www.vladimirdunjic.com (приступљено 25.9.2020).

10 Isto.

11 О томе пише Бранко Кукић: „Шта је Дуњићев свет? Тишина, сред које имате утисак не да се звуци не чују, него да се виде: завеса на прозору се помера, али од ветра нема ни гласа; птице лете, али то су птице-сенке. Усамљеност, али не усамљеност напуштених, заборављених или разочараних, него усамљеност оних који су спознали највећу тајну, тајну постојања. Лептири и ласте, који својим присуством указују на измењени живот, на Нови Живот, на ново рођење и духовни преображај" (Кукић 1999: 11).

Слика 3. Владимир Дуњић, *Плави поводац*, 2015, акрил-уље на платну
(извор: http://vladimirdunjic.com/nine-cats-lives/#ms-13)



Слика 4. Предраг Пеђа Милошевић, *Визија кћери Венеције*, 2019, уље на платну
(извор: http://milosevicpedja.com/?page_id=16)

од кључних мотива у уметниковом опусу. Та пролазност не носи нужно моралистаторску поруку *memento mori* (*сети се смрти*), већ посматрача уводи у носталгични свет уметникових успомена и снова из детињства и младости. Поред дечје маште, уметник посматрача одводи и у ренесансну прошлост, онакву каквом је он види, инкорпорирајући у слику репрезентативна дела ове епохе на својствен начин. Апарин простор представља водом, небом и земљом, на које смешта своје учестале мотиве попут чамаца, бродова, коња и скакаваца.[12] Коњ је мотив и у његовој скулптури, која је за разлику од суптилно поетичних слика, више механичке, тврђе конструкције чији су саставни део често зупчаници из механизама часовника. Чамци су најчешће представљени празни и везани за обалу, као подсећање на приземљење и контраст магичном лебдећем свету око њих. Људске фигуре су такође заступљене, а повремено и одевени ликови без лица. Реални и познати, богати средњовековном и ренесансном архитектуром у виду замкова, кула и фрагмената, изграђеним углавном на уметниковим бродовима, који некад плутају, некад лебде, или потпуно измаштани, његови бескрајни простори су увек бајковити призори испреплетани алузијама на руске, швајцарске или медитеранске топониме.

На сликама и скулптурама Зорана Велимановића (1964) креиран је један фантазмагорични свет. Његове скулптуре рађене су комбинованом техником, при чему уметник, надахнут археологијом и органским остацима, користи метал, кости, дрво, кожу, косу, смолу, али и живе организме[13]. Превасходно библијске теме уметник представља актерима који се у апокалиптичној атмосфери стапају у хаотичну гомилу (Слика 5). Ти бизарни актери представљају мешавину стилизованих људских и животињских фигура, углавном риба и птица и на појединим сликама великог формата толико су испреплетани да се не разазнаје где почињу а где се завршавају њихови екстремитети, мишићи и кости. Из њих излазе црви, инсекти и пужеви. Они су морбидни подсетник на пропадљивост тела и грехове човечанства, али средњовековну гротескност налик на Бошову, Велимановић осавремењује критиком данашњег друштва, дајући јој једну неготичку, панк ноту. Безнађе, свеопшти очај, распећа и чистилиште интензивирани су како би се нагласила нада у спасење. Велимановић указује на озлоглашену природу света и дегенерисане односе, бавећи се питањима као што су људски пад, слабост и срамота, лицемерје, гађење, бол, страх и смрт и суочавајући се са

12 Весна Тодоровић сматра да скакавац код Апарина има сложену улогу и властиту митологију, будући да се појављује на цртежима, сликама, рељефима као деловима слика или као скулптура, преображујући се по функцији, али и по изгледу, у превозно средство са главом коња (Todorović 2010).

13 *Zoran Velimanović*, www.velimanovic.com (приступљено 25.9.2020).

Слика 5. Зоран Велимановић, *Приватно распеће*, 2012, уље на платну
(извор: http://www.velimanovic.com/paintings.html)

различитим друштвеним конструкцијама које суздржавају, ометају, узнемиравају и чак уништавају индивидуалност.[14]

Ликови у стваралаштву Милана Туцовића (1965–2019) на први поглед су обични, свакодневни људи, али истовремено и ванвременски, јер одишу одређеним миром и духовношћу коју је уметник успео да забележи. Ликови са портрета најчешће гледају директно у посматрача као да је реч о фотографији. То су појединци или групе људи, жене, мушкарци, деца. И поред реалности тих ликова, делује као да су измештени из ње и да учествују у позоришном комаду, али без театралности. Туцовићеви узори су били средњо- и источноевропски, а сликао је и савремене и историјске личности које су утицале на њега, попут Борхеса, Параџанова, Тарковског, као и ликове са пожутелих фотографија, одевене по моди на прелазу деветнаестог у двадесети век и током Првог светског рата, али и летеће манастире, градове, галије, лауте и анђеле; проширујући слику искуством вајара ка трећој димензији и додајући на њене ивице најчешће металне

14 Isto.

предмете са отпада и складишта, лепећи апликације (Слика 6), фотографије, ампуле, сатове, зупчанике, механизме и правећи посебне рамове (Ђорић 2019). Његове слике су мисаоне и симболичне, ликови су ухваћени у једном тренутку који је истовремено вечан, а који је Туцовић назвао *вечнутак*.

Портрети Славка Крунића (1974) поигравају се препознатљивим личностима са слика ренесансних мајстора или других актера из историје уметности и књижевности. Слике су конципиране као ренесансни и класични портрети, али упадљиво крупне и понекад асиметричне очи портретисаних, којима се постиже зачудност, моментално привлаче пажњу посматрача и указују на то да није реч о строгим и озбиљним личностима минулих епоха, већ о онима који су каткад и сами збуњени што су се нашли у таквом амбијенту (Слика 7). Измештени из своје реалности у амбијент прошлости ови трагикомични ликови посматраче позивају на разговор и погледом траже одговор од њих, али их и критикују. О реалном и имагинарном у његовим ликовима, уметник каже: „То нису одрази лица или личности, већ идеје – критике заодењуте у рухо сатире" (Samardžić 2018). Уметник наглашава сатиричност и називима дела које обично даје у виду игре речима.

Фантастичност у оквирима наслеђа *Медиале* коју су препознале историчарка уметности Биљана Јотић и Маја Живановић, ауторке изложбе *Медиала: Некад и сад*, поред њима идејно блиских и увелико афирмисаних уметника попут Драгослава Живковића, Драгана Вука Рачића и Катарине Зарић, заступају и генерације млађих уметника попут Саше Марјановића, Марка Тубића, Дамјана Ковачевића, Немање Мате Ђорђевића, Кристине Пирковић, Владимира Лалића, Ђерђи Ачаји, Луке Радојевића, Војислава Радовановића, Тијане Којић и низа других (Mediala: Nekad i sad 2017). Фантастика се, не нужно као директно наслеђе *Медиале*, већ као одраз митологије, магије, алегоријске персонификације или сна, може пронаћи и у стваралаштву уметника Предрага Пеђе Тодоровића, сликара Момчила Мома Капора, скулптора Бобана Илића, док се такође провлачи и кроз примарно еколошки и животињски свет сликарке Данице Масниковић и сликара Саше Монтиља. Фантастично у виду метафизичког заступљено је у опусу Воја Станића, док се кроз надреализам супротстављен хиперреализму примећује у стваралаштву Бориса Драгојевића, код обојице сликара у једном медитеранском контексту. Атмосфера метафизичког са примарном идејом апсурда заступљена је донекле на сликама Александра Луковића Лукијана. Фантастичном уметношћу, као директном илустрацијом литерарних дела, баве се илустратори Петар Меселџија, Милош Вујановић, Ивица Стевановић, Драган Бибин, Вања Тодорић и Давид Танкосић, чије су теме често одговор на српску народну књижевност и словенску митологију, а који проналазе израз и у новим дигиталним видовима уметности.

Слика 6. Милан Туцовић, *Андроїин*, 2017, стакло, метал, папир, пигмент, уље на дрвету
(извор: https://www.facebook.com/222466218527/photos/a.10154572688193528/10154595146523528/?type=1&theater)

Слика 7. Славко Крунић, *Нафталинска овисница*, 2014, метал и уље на лесониту
(фотографија: Милан Ђаков)

У својој сржи, коренима и мотивима врло разноврсна, савремена фантастична уметност дозвољава појединцима да пронађу свој лични израз у оквиру широког спектра садржаја, стилова, технике, медија, а да се ипак сврстају у исти жанр. Опуси српских сликара и вајара фантастике као константу негују симболично које коегзистира са изразом и стилом, варирајући од неосимболизма, алегоричности, снова, метафизике, магичног реализма до експресивне фигурације стилизованих облика. Одређена паралела између симболизма XIX века и савремене фантастичне уметности постоји и у односу на увек присутни реализам и технички перфекционизам. Алекса Челебоновић је приметио да је потреба за симболистичким изражавањем у сликарству била подређена техничкој обради слике као да је било у питању утврђивање чињеница из стварности уместо из имагинације, те да је то био разлог због ког се симболизам развијао упоредо са реализмом у XIX веку, позајмљујући од њега своје форме, али се инспиришући романтизмом и ишчезлим или једва познатим културама и разликујући се од њега поетском и литерарном садржином (Челебоновић 1974: 38). Данас, у доба хиперреализма, када је осетна потреба за још већим ескапизмом, поставља се питање да ли се савремена фантастична уметност на овој релацији може посматрати као хиперсимболизам. Унутар симболичног и фантастичног постоји подела коју је Срђан Вучинић дефинисао као жанровску фантастику која је махом обликована споља наметнутим конвенцијама и матрицама и оничку фантастику која, према његовом мишљењу, садржи у себи клицу слободе, спонтаности и непоновљивости (Вучинић 2018: 5). Илустратори и аниматори су у том смислу одређенији јер им је дело углавном везано за конкретан наратив те су представљене личности или појаве најчешће именоване и препознатљиве, па је стил доминантнији у односу на подједнако разноврстан садржај.

Заједничко са историјским симболизмом, у највећој мери, служећи се митовима и алегоријама, имају Тоншићево и Милошевићево стваралаштво са женом као главним мотивом. Персонификацијску улогу жена има код Ђуровића који се, као и Велимановић, служи библијским темама, а код обојице су заступљена и фантастична бића. Конкретне личности из митологије и легенди илуструју Меселџија, Стевановић, Бибин, Вујановић, Тодорић и Танкосић. Мање или више очигледне референце из историје уметности у свом стваралаштву заступају Апарин, Крунић и Милошевић. Једна доза хумора, кроз сатиру или апсурд, уочава се код Станића, Крунића и Луковића. Портрете сликају Туцовић, Крунић и Милошевић, а симболични актови су присутни у стваралаштву Поповића, Дуњића, Крунића, Живковића и Марјановића. Симболично, сањалачки и контемплативно заступљено је на наизглед реалнијим портретима Дуњића и Туцовића, а оничку фантастику је Вучинић и дефинисао на основу Тикаловог

и Туцовићевог стваралаштва (Вучинић 2018: 5). Фантастично је у скулптури присутно код Велимановића, Апарина и Илића, а тродимензионалност слике добијена уметнутим објектима код Туцовића, Дуњића и Тоншића. Порекло, географски и културни модели који им омогућавају аутентичност, осећају се у стваралаштву Ђуровића, Милошевића, Станића, Драгојевића (медитерански), Тоншића (западнохришћански), Апарина и Туцовића (источноевропски), док су готово код свих уметника присутни ренесансни узори, као и код њихових претходника, уметника *Медиале*. Попут *Медиале*, савремени сликари фантастике негују фигурацију, везу између прошлости и будућности и тежњу да се човек и време сједине. Наслеђен је постао и њихов педагошки рад, на основу ког се може направити директна веза са немачким симболизмом, који су српски симболисти изучавали првенствено на академији у Минхену од водећих имена европске уметничке сцене, а потом и надреалисти, што је преко *Медиале* постало и данашња пракса. Све уметнике одликују цртеж као основа, техничка прецизност, минуциозност и перфекција израде. Успех у комбинованој техници и сједињености у окиру дела долази из различитих позадина и претходних искустава уметника попут вајарства, фотографије, графике. Многи од српских сликара фантастике излагали су у различитим крајевима света, а појединци су препознати као значајна имена фантастике, те се њихова дела чувају у репрезентативним музејима попут замка Грије́ра – Тоншић, Ђуровић и Апарин.

Млађе генерације настављају традицију фантастике у српској уметности, обликујући своје изразе и тражећи сопствену аутентичност, као што је то учинила и средња генерација сликара фантастике по узору на *Медиалу*. Низ сликара фантастике, иако различитих поетика, наставља се јер је фантастика као жанр нераздвојна од имагинације којој су уметници по природи склони и симболике која је свеприсутна и вечна. Тим симболима, измештеном реалношћу, спојем реалног и надреалног, видљивог и невидљивог, духовног и материјалног, уметници стварају нове светове и њима преносе универзалне хуманистичке идеје које оплемењују човечанство.

Литература

Berefelt, G. 1969.
On Symbol and Allegory, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 2: 201-212.

Борозан, И. 2018.
Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду.

Vasić, P. 1976.
Umetnički život: kritike, prikazi i članci 1961–1970, knjiga II, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Вучинић, С. 2018.
Сликање и сневање, у: *Тикало Туцовић: цртежи и слике из колекције породице Живковић*, Ваљево: Модерна галерија.

Ђерманов, З. 2013.
Predrag Peđa Milošević, http://milosevicpedja.com/?p=291 (приступљено 25.9. 2020).

Ђорић, Д. 2014.
Жељко Тоншић (1954–2014), ратник лепоте, последњи прави европски симболиста: Човек библијских снова, *Србија: Национална ревија*, година VIII, број 45.

Ђорић, Д. 2017.
Ars Phantastica: атлас цртежа и текстова, Београд: Графика Јакшић.

Ђорић, Д. 2019.
Милан Туцовић (1965–2019) – Традиционалиста модерног духа, http://www.pecat.co.rs/2019/08/milan-tucovic-1965-2019-tradicionalista-modernog-duha/ (приступљено 25.9.2020).

Eager, G. 1971.
The Fantastic in Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 2: 151-157.

Živanović, M. 2019.
Željko Tonšić – „Iznad života i smrti“, https://www.rts.rs/page/rts/sr/ГалеријаРТС/story/2062/galerija-rts/3511763/zeljko-tonsic---iznad-zivota-i-smrti.html (приступљено 25.9.2020).

Jakovljević-Krunić, S. 2019.
Puna podrška za budući Muzej fantastike, jer kultura u Srbiji mora da živi, https://www.valjevskaposla.info/puna-podrska-za-buduci-muzej-fantastike-jer-kultura-u-srbiji-mora-da-zivi/ (приступљено 25.9.2020).

Јовановић, Б. 2018.
Крстарење субмедитеранским рајем: или о поезији, музици и литургији колорита у сликарству Жељка Ђуровића, у: *Жељко Ђуровић: цр̄тежи и слике*, Ваљево: Модерна галерија.

Јовановић Данилов, Д. 1999.
Ме̄тафизика цр̄тежа, Ваљево: Модерна галерија.

Кукић, Б. 1999.
Силазак анђела тишине, у: *Владимир Дуњић: Период 1994–1999*, Ваљево: Модерна галерија.

Кукић, Б. 2007.
Корени из таме, у: *Симболично у ср̄ском сликарс̄тву: од XIX до п̄оловине XX века*, Ваљево: Модерна галерија.

Mediala: Nekad i sad 2017.
Mediala: Nekad i sad, https://www.rts.rs/page/rts/sr/ГалеријаРТС/story/2062/galerija-rts/2730648/mediala-nekad-i-sad.html (приступљено 25.9.2020).

Neizvesna sudbina čuvene valjevske zgrade 2018.
Neizvesna sudbina čuvene valjevske zgrade, http://revija.kolubara.info/sh/nova/tekst/3074/Neizvesna-sudbina-%C4%8Duvene-valjevske-zgrade.htm (приступљено 25.9.2020).

Omaž velikom umetniku 2017.
Omaž velikom umetniku: Valjevo dobija Muzej fantastike po želji Ljube Popovića,

https://www.srbijadanas.com/kultura/vesti/omaz-velikom-umetniku-valjevo-dobija-muzej-fantastike-po-zelji-ljube-popovica-2017-01-22 (приступљено 25.9.2020).

Pariska dela Ljube Popovića uskoro u Modernoj galeriji 2020.
Pariska dela Ljube Popovića uskoro u Modernoj galeriji, https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/art/3197236-pariska-dela-ljube-popovica-uskoro-u-modernoj-galeriji (приступљено 25.9.2020).

Поповић, Љ. 2008.
Портрет: између реалности и имагинације, Ваљево: Модерна галерија.

Протић, М. Б. 1966.
Милена Павловић Барили, Београд: Просвета.

Протић, М. Б. 1979.
Милена Павловић Барили (1909–1945), Београд: Музеј савремене уметности.

Радовић, М. 2017.
Завештања Љубе Поповића, у: *Љуба: Слике*, Ваљево: Модерна галерија.

Ranković, D. 2019.
Muzej fantastike u zdanju na Desankinom vencu, https://www.kolubarske.rs/sr/vesti/valjevo/8207/ (приступљено 25.9.2020).

Ranković, D. 2019.
Muzej fantastike da, ali zdanje je u procesu restitucije?, https://www.kolubarske.rs/sr/vesti/valjevo/8266/ (приступљено 25.9.2020).

Samardžić, A. 2018.
Slavko Krunić – od priča iz majstorske radionice do priča majstora fantastičnog slikarstva, http://www.casopiskus.rs/slavko-krunic-od-prica-iz-majstorske-radionice-do-prica-majstora-fantasticnog-slikarstva/ (приступљено 25.9.2020).

Севић, Р. 2018.
Љубин легат – Модерна галерија Ваљево, http://pslanguagecafe.com/ljubin-legat-moderna-galerija-valjevo/ (приступљено 25.9.2020).

Segal, H. 1991.
Dream, Phantasy and Art, Hove and New York: Brunner- Routledge.

Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. 1979.
Речник грчке и римске митологије, Београд: Српска књижевна задруга.

Todorović, V. 2010.
Itinerer za mentalne mape Sergeja Aparina, http://koraci.yolasite.com/2010-1-2-todorovic.php (приступљено 25.9.2020).

Трифуновић, Л. 2014.
Српско сликарство: 1900–1950, Београд: Српска књижевна задруга.

Facos, M. 2009.
Symbolist art in context, Berkeley: University of California Press.

Frankfort, H. and Bing, G. 1958.
The Archetype in Analytical Psychology and the History of Religion, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 21, No. 3/4, 166-178.

Cirlot, J. E. 1971.
A Dictionary of symbols, London: Routledge and Kegan Paul, Ltd.

Челебоновић, А. 1974.
Улепшани свет: сликарство буржоаског реализма од 1860. до 1914, Београд: Издавачки завод Југославија.

Шуица, Н. 1987.
Загонетка чежње и очајања, у: *Милена Павловић Барили: период 1932–1939*, Ваљево: Модерна галерија.

Ana M. Samardžić
Belgrade
samardzic.ana@gmail.com

FANTASY IN SERBIAN CONTEMPORARY ART: CONSIDERATIONS ABOUT THE GENRE, REPRESENTATIVES AND MUSEUM OF FANTASTIC ART

Summary

Fantasy in Serbian contemporary art originates from symbolism, surrealism, metaphysical painting and magical realism, and most directly from the Mediala group of artists, from which today's artists inherited interest in figuration, image integration, alchemical and symbolic meanings. In fantastic contemporary Serbian art, which begins with the second half of the 20th century, there are more realistic scenes at first glance on one, and obviously imaginative ones on the other side. Serbian fantastic artists, in accordance with their sensibilities, found personal expressions and motives, emphasizing the universal character of the fantastic at the same time. These artists are traditionally gathered around the Modern Gallery in Valjevo, whose founder, Ljuba Popović, also had the idea of founding a Museum of Fantastic art that would continue the Serbian tradition of fantasy. A significant number of these artists who are primarily engaged in fantastic painting, but also sculpture and illustrations, have contributed to the international fantastic art scene. Some of the most famous names of the middle generation of Serbian fantastic artists include Željko Tonšić, Željko Djurović, Vladimir Dunjić, Predrag Milošević, Milan Tucović, Zoran Velimanović, Slavko Krunić, Petar Meseldžija, while the younger generations as their successors are already developing their fantastic visions.

UDK 7.072.2(497.11)"20"
069(497.11)"20"
COBISS.SR-ID 28762121

Биљана Б. Грковић
музејски саветник
Уметничка галерија – Народни музеј Крушевац
grkovicbiljana@gmail.com

Јулка Р. Маринковић
музејски саветник
Уметничка галерија „Надежда Петровић“ Чачак
julka.marinkovic@gmail.com

УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ *ПРЕПОЗНАВАЊЕ* КРОЗ КУСТОСКУ ПРАКСУ

Апстракт: Рад је настао у оквиру и за потребе стручног скупа секције историчара уметности Музејског друштва Србије (МДС) под називом „Бити кустос: искуства из савремене музејске праксе“. У часопису *Музеји* број 6 објављен је текст ауторке Б. Грковић, у којем је пројекат *Препознавање* представљен и разматран као начин дугорочне партнерске сарадње музеја и галерија. Како је реч о вишеслојном уметничком пројекту музеја/галерија, кустоса и уметника који се остварује кроз изложбе и резиденцијални програм, то свакако пружа могућност да буде сагледан из више различитих позиција, а с обзиром да почива, пре свега, на кустоској пракси, овде је фокус управо на кустоском раду као дугорочном изазову самих учесника.

Кључне речи: кустоска пракса, уметнички пројекат, *Препознавање*, кустоси, кустоски тим, сарадници, уметници

Пројекат *Препознавање* је поникао на кустоском искуству и сагледавању околности у којима настаје савремена уметност и услова за развој и подршку локалним уметничким сценама кроз међусобно повезивање и бољу видљивост.

Кустоска пракса, о којој је овде реч, произашла је из искуства у вишегодишњем раду на организацији и приређивању бројних изложби кустоса укључених у пројекат и у раду на самом пројекту који се током свог дугогодишњег трајања суочавао са различитим изазовима.

„Уметнички регионални пројекат *Препознавање* настао је као подстицај креативној сарадњи, кустоској теорији и пракси, актуелизовању улоге уметника, али и као подршка истраживањима и новој уметничкој продукцији, ка померању вредносних критеријума у локалним срединама како на плану децентрализације културе, тако и на плану шире регионалне сарадње, кроз партнерску сарадњу музеја/галерија, кустоса и уметника“ (Грковић 2019: 52).

Као почетни задаци 2004. године, на уоченим околностима за настанак и представљање савремене ликовне уметности, постављени су повезивање значајних средина са локалним потенцијалом; боља видљивост локалних ликовних/визуелних сцена; допринос децентрализацији; стварање вишеслојних односа који су укључивали установе, кустосе, уметнике и публику; постављање новог начина рада за установе и кустосе; препознавање и промовисање савремене ликовне/визуелне праксе. Формирање стручног тима историчара уметности Биљане Грковић (идејни творац и организатор), Љубише Симовића, Јулке Маринковић и Милице Тодоровић, значило је и повезивање и сарадњу Уметничке галерије Народног музеја Крушевац, Народног музеја Краљево, Уметничке галерије „Надежда Петровић“ из Чачка и Галерије савремене ликовне уметности из Ниша.

Прва изложба *Препознавање*, што ће се касније испоставити као први циклус уметничког пројекта, састојала се заправо од четири ауторске изложбе које су представљале ликовне сцене Чачка, Крушевца, Краљева и Ниша обједињене на заједничкој поставци. Тако формираној изложби-поставци претходио је читав низ послова који се могу груписати у неколико целина:

- Претходни договор кустоса и једино ограничење: селекције до пет уметника
- Систематски кустоски рад на познавању локалне сцене
- Контакти са уметницима, обилазак атељеа
- Препознавање одређених радова – избор уметника и радова
- Ауторско осмишљавање и тумачење
- Припрема материјала за каталог, усаглашавање
- Адекватно представљање радова у оквиру изложби и на заједничким поставкама
- Сучељавање на заједничкој поставци кустоских приступа
- Стална комуникација и договори у циљу благовремених припрема, синхронизовање активности свих сарадника

Код првог уобличавања каталога, што ће бити решење и за касније циклусе, требало је поставити и решити задатак каталога као заједничке публикације која би требало да представи ауторске изложбе, различите приступе и све уметнике учеснике. Такође, требало је решити, у сарадњи са дизајнером, и препознатљив дизајн пројекта (каталог, плакат, позивница).[1] Изабрана је наранџаста боја као симбол енергије, оптимизма, подстрека (наранџасте собе, по мишљењу психолога, стимулишу људе да размишљају и разговарају). Формат каталога подсећа на формат „мале" свеске која асоцира на бележење, писање и дописивање (симболично и стварно, што ће се показати као могуће већ са придруживањем нових селекција).

Од самог почетка, утемељеност пројекта на кустоском деловању била је јасно назначавана. Управо је и текст Увода у први каталог 2005. године наглашавао позицију кустоса: „У отвореном пољу могућности индивидуални поглед је покушај размене идеја, координације на различитим нивоима, препознавања из текућих појава неких проблемских токова. Место уметника, актуелне уметничке праксе схватане у свој различитости условљеној простором, временом и околностима, или место куратора као коаутора, антиципирају нека од питања савремене уметности" (Грковић 2005: 5). Свака од селекција и ауторских изложби кроз избор радова представљала је одређене уочене проблемске теме од стране кустоса. Тако је изложба из Крушевца (селектор Биљана Грковић, уметници: Оливер Вељковић, Снежана Љушић, Зоран Коматиновић, Иван Петровић, Андреј Чикала) постављала препознавање себе као услов за препознавање других, где је пројекција сећања полазиште за препознавање стварности; изложба из Чачка (селектор Јулка Маринковић, уметници: Горан Делић, Драга Јовановић, Милован Марковић, Божидар Плазинић) је препознавала позицију уметника као „отвореног ока времена" у односу према актуелним појавама; изложба из Краљева (селектор Љубиша Симовић, уметници: Драган Милосављевић, Јелена Шалинић) подвлачи време у коме су се изгубиле све вредности наглашавањем успостављања тактилних својстава и актуелних кустоских интерпретација; док изложба из Ниша (селектор Милица Тодоровић, уметници: Перица Донков, Борис Кандолф, Бранко Николов, Драган Перић, Станиша Радојловић) претпоставља илузију као принцип суочавања са простором, односно, друштвеним околностима времена (Препознавање 2005–2007).

1 Ликовно решење Биљана Грковић и Јасмина Васић; графичко решење Јасмина Васић.

Слика 1. Препознавање, Уметничка галерија Крушевац, 2005.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Слика 2. Препознавање, Народни музеј Краљево, 2006.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Слика 3. Препознавање – кустоси, Галерија Удружење ликовних умјетника Црне Горе, Подгорица, 2007.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Ширење пројекта – поставка као изазов

Будући да је пројекат *Препознавање*, као отворени концепт, произлазио из искуства кустоса укључених у реализацију, а који припадају оним генерацијама које нису обучаване на различитим кустоским радионицама и курсевима, већ су искуство стицали током непосредног рада и у различитим ситуацијама које су се постављале као препреке и изазови, то се, након веома позитивних искустава стварања те прве заједничке поставке и изложбе, увидело да постоји реална могућност њеног проширивања и сучељавања са другим ауторским концептима прикључивањем нових сарадника. Уследило је кустоско усаглашавање да концепт уметничког пројекта даље буде постављен тако да омогућава „ризоматично" прикључивање нових сарадника, тиме и својеврсно стварање мреже сарадника, установа, кустоса, а да се и решењем каталога наглашава допуњавање новим сегментима, новим селекцијама и ауторским приступима. На основу ранијег

познанства и остварене сарадње, први придружени кустос сарадник на пројекту *Прејознавање* била је Љиљана Карацић, историчарка уметности и кустос, у то време, Центра савремене умјетности Црне Горе из Подгорице. Већ комлексној и обједињеној поставци четири ауторске изложбе додата је нова ауторска изложба из Подгорице (селектор Љиљана Карацић, уметнице: Наталија Ђурановић, Нада Кажић, Ирена Лагатор Пејовић, Ана Миљковац, Сузана Пајовић Живковић) којом су проблематизована питања идентитета на различите начине – кроз моду, прописана правила понашања и саму уметност у наглашеној поетичности. Изложба је приређена у Галерији Удружења ликовних умјетника Црне Горе (УЛУЦГ) у Подгорици и остављала је утисак веома складне целине упркос ауторској и медијској различитости њених пет сегмената и великог броја радова.

Решавање питања поставке у различитим и новим изложбеним просторима (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево, Подгорица) које претпоставља адекватан начин представљања радова свих уметника (21), такође и у оквиру наведених ауторских концепата (5), представљало је, са једне стране, велики изазов за кустосе, али је, пак, са друге, отварало нове ситуације и питања која се тичу дијалога, сучељавања и усаглашавања идеја, медија и слично, што је коначно резултирало тиме да сама изложба у свих пет варијанти поставке генерише могућност за вишестрану критичку визуру савремене уметничке продукције.

Прејознавање 2 – о мобилности кустоса

На искуствима првог циклуса изложби настала је идеја о настављању пројекта као другог издања, у коме су кустоси, препознавајући време и околности, постављали нове задатке наглашавајући и уведеном темом *Ксенофобија/Ксенофилија* сам назив пројекта и изложби. Како се у домену кустоских активности и послова у првом циклусу мобилност издвојила као веома битна димензија пројекта за његово функционисање и укупан допринос, то је у другом циклусу на самом почетку постављен изазов у виду кустоског измештања у ликовну средину других градова учесника пројекта, у смислу истраживања и упознавања њихове ликовне сцене, препознавања уметничких идеја и појава, уметничких начина и форми реализације, односно да те непознате или мање познате средине представе кроз ауторске приступе и селекцију радова и уметника. То је у основи подразумевало већи изазов и одговорност, али и веома интензивну кустоску сарадњу већ код почетних идеја и корака у припремама изложби. Тако је кустос из Крушевца био гостујући кустос-селектор у Чачку, кустос из Краљева у Подгорици, кустос из Ниша у Крушевцу, кустос из Чачка у Нишу, док је

кустос из Подгорице био селектор у Краљеву. Пет тако новонасталих ауторских изложби доносиле су различите приступе и погледе на савремене друштвене, економске, политичке и друге актуелности и околности, исказане језиком савремене уметности који по теми, проблематици, квалитету, начину реализације и значају превазилази оквир локалног контекста. Изложба из Крушевца (селектор Милица Тодоровић, уметници: Александра Поповић и Немања Панић) наглашава значај комуникације у савременом друштву, те комуникативности саме уметности, комуникације као провокације са два поља, виртуелног и архетипског; изложба из Краљева (селектор Љиљана Караџић, уметници: Миодраг Кркобабић и Ирена Келечевић) проблематизује неопходност суочавања у испитивању идентитета кроз, пре свега, лични идентитет у сложеним процесима и друштвеним околностима, као и у испитивању феномена простора као личних мисаоних и енергетских подручја; изложба из Чачка (селектор Биљана Грковић, уметници: Катарина Алемпијевић и Бранимир Чкоњевић) потенцира представе субјекта кроз преиспитивање доживљаја стварности и деконструкције успостављених митова, осећајности и појавности, као различитих приступа женском телу и мерила концепта женствености у савременом медијском и потрошачком друштву; изложба из Ниша (селектор Јулка Маринковић, уметници: Анђела Мујчић, Ивана Савић и Јадранка Мишић Пејовић) у препознавању идентитета као динамичне категорије претпоставља „три концепта идентитета" – као социјалног обрасца, процеса подложног непрестаном стварању и променама, и визуелизације као трага телесног; док изложба из Подгорице (селектор Љубиша Симовић, уметници: Иванка Вана Прелевић, Игор Ракчевић и Синиша Радуловић) путем три различите уметничке поетике посматрача суочава (сударa) са реалношћу и цинизмом стварности, кроз испитивање различитих односа на релацији човек-природа, као уточиштем у трагањима за сопственим местом у отуђеној реалности (Препознавање 2 2010–2012).

У складу са поднасловом циклуса и идејом ширења пројекта, делимично је измењен дизајн: промењена је боја каталога, плаката и позивнице за ову прилику у црвено, док је препознатљиви квадрат са називима четири града сарадника прешао у круг, и то отворени, који омогућава уписивање нових, придружених сарадника.

Обједињена поставка пет наведених изложби имала је прво издање у Подгорици, у Галерији Центра савремене умјетности Црне Горе, током марта 2010, а до краја године и у Србији, у свим градовима на пројекту: Чачак, Уметничка галерија „Надежда Петровић", април 2010; Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, јул 2010. и Крушевац, Уметничка галерија Народног музеја, децембар 2010 – јануар 2011. године. У Краљеву, које је било суочено са разорним

земљотресом новембра 2010. планирана изложба, као подршка граду и колегама, приређена је фебруара 2011. у Народном музеју.

Почетној основи пет ауторских изложби у заједничкој поставци у наредној фази овог, другог циклуса, прикључила се селекција (Северне) Македоније на изложби у Уметничкој галерији Музеја у Куманову, у јуну 2011 (селектор Гоце Божурски, уметници: Кристина Божурска, Далибор Тренчевски и Марина Цветановска Мартиновска), као суптилном сугестијом ка неопходности превазилажења конвенционалности медија њиховом надоградњом и савладавањем простора коришћењем одбачених предмета који су изгубили примарну функцију. Већ следеће године пројекту се придружила и Бугарска, те је током септембра месеца, у Софији, у Галерији Националне уметничке академије приређена нова поставка обједињена са седмом селекцијом, односно бугарским уметницима (селектор др Свилен Стефанов, уметници: Георги Јанков, Росен Тошев, Венелин Шурелов) чија уметност најчешће интерпретира теме које се односе, метафорично, на површност свакодневног живота, као и на утицај и последице „великих" и „малих" идеологија на нашу друштвену и личну судбину. Кустос на пројекту за Бугарску од тада је др Свилен Стефанов, професор Националне уметничке академије у Софији, захваљујући чијем преводу је прецизан назив изложбе на бугарском гласио *Разпознаване*, као лица и појаве које препознајемо, у овом случају блиске у остваривању одређених циљева на препознавању и повезивању различитих уметничких сцена у региону.

Прикључивање нових средина и проширивање мреже сарадника постављало је и нове и сталне изазове за саме кустосе. У другом циклусу били су то увид и избор са задате ликовне сцене друге средине, од упознавања са сценом кроз сарадњу са „домаћим" кустосом и уметницима, избора радова и уметника, те представљања селекције у текстовима каталога. У самој реализацији овакве изложбе отварала су се решавања другог сета проблема који су се односили на успостављање и испитивање односа, не само у оквиру појединачних селекција, већ и односа између селекција као носиоца, за одређену средину, карактеристичних појава, али и интеракција које су се успостављале између појединачних радова, на самим поставкама изложби које су повлачиле и установљавале увек нове релације у другим и различитим изложбеним просторима. И поред свих претходних припрема, што укључује увид и анализу сваког простора, кроз предочене њихове основе, консултација са кустосом „домаћином" постављање изложбе у другом простору са новом прикљученом селекцијом и, обично у веома кратком року, заснивало се, свакако, на богатом искуству свих кустоса, али и ентузијазму и енергији која је произлазила из тимског рада, без обзира да ли се радило о већ познатим или новим сарадницима на заједничким пословима.

Слика 4. Препознавање 2, Уметничка галерија, Куманово, 2011.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Слика 5. Препознавање 2, Галерија Националне уметничке академије, Софија, 2012.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Управо је, из саме кустоске праксе, после два издања уметничког пројекта *Препознавање* иницирана и регионална конференација, одржана 2013. године у Крушевцу, где су осим кустоског тима и уметника заступљених у оквиру самог пројекта учествовали угледни историчари уметности, већина са завидним кустоским искуством: др Ирина Суботић, проф. емеритус; др Драган Булатовић, проф. Филозофског факултета, Београд; Милица Петронијевић, директор Уметничке галерије „Надежда Петровић"; Уна Поповић, кустос Салона Музеја савремене уметности у Београду; Јелена Павличић, аутор и организатор пројекта „Виђења"; Ирена Шимић из НВО „Перионица", Мина Лукић и Јасмина Новаковић, као и уметница Бојана Стаменковић из удружења уметника „Лифт" из Чачка (Препознавање 2013).

Конференција је подвукла значај оваквих пројеката у области савремене кустоске, уметничке и музејске праксе усмерених ка препознавању вредности и повезивању људи, препознавањима као идентитету, као и важности улоге медија, образовања у култури, посебно о савременој уметности. Издвојено је неколико кључних питања која се односе на: препознавање сарадње кустоса као оних који чине институције и неопходност њиховог умрежавања за јачање позиције кустоса као носиоца програма; разматрање нових начина рада и потенцијала простора галерија и музеја; проблематизовање питања видљивости и динамичности савремене ликовне уметности; едукација; децентрализација; питања умрежавања на регионалном нивоу као платформе за развој различитих облика сарадње и културне стратегије.

Поред гостујућих учесника који су конференцији дали значајан допринос, износећи драгоцене увиде из области теорије уметности и музеологије, као и искуства у раду на пројектима и остварeним успешним кустоским сарадњама, о својим искуствима на Препознавању и/или другим сличним пројектима говорили су или дискутовали и кустоси самог пројекта: др Свилен Стефанов (проф. Националне уметничке академије, Софија), Љиљана Караџић (уметнички директор, Центар савремене умјетности Црне Горе), Милица Тодоровић (уметнички директор, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш), Љубиша Симовић (музејски саветник, Народни музеј Краљево), Биљана Грковић (музејски саветник, Уметничка галерија – Народни музеј Крушевац) и Јулка Маринковић (музејски саветник, Уметничка галерија „Надежда Петровић", Чачак), док су из домена уметничке праксе различита искуства учешћа у оквиру Препознавања или других партнерских пројеката представили уметници: Иван Петровић, Александра Поповић, Немања Панић, Бранко Николов, Божидар Плазинић, Катарина Алемпијевић, Иванка-Вана Прелевић, Росен Тошев, Венелин Шурелов, Георги Јанков и Бојана Стаменковић.

Слика 6. Препознавање – конференција, Уметничка галерија, Крушевац, 2013. (фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Препознавање 3 и 4 – резиденцијални програм као изазов

Сумирање претходна два циклуса, али и стални контакти између кустоса, као и иновативност којој је доприносио кустоски тимски дух у овако постављеном вишеслојном пројекту, омогућили су да од трећег циклуса *Препознавање* почиње резиденцијалним програмом који претходи изложбама. Та идеја о померању ка резиденцијалном програму као новој пракси пројекта, али и изазову у концепту, разматрана је и на конференцији, те су кустоска размишљања и усаглашавања која су уследила пред трећи циклус била усмерена у неколико основних смерова:

- Резиденцијалном програму нужно претходи део истраживања кустоса и уметника у одређеним контекстима који се препознају као заједничке теме и специфичне уметничке праксе и као подршка уметничкој продукцији
- Препознавање, осмишљавање одређених теоријских оквира у контексту, пре свега, места, околности одржавања резиденцијалног програма као тема програма
- Кустоски избор уметника као представника одређене ликовне сцене града укљученог у пројекат је веома ограничен: 1 на 1 – 1 кустос и 1 уметник
- Представљање уметника и њиховог стваралаштва

- Обилазак околине одржавања резиденцијалног програма и упознавање са природним знаменитостима и културним наслеђем
- Иницирање настајања нових радова кроз продукциону подршку
- Обезбеђење услова за рад и план рада
- Утврђивање термина наредне фазе – изложбе и каталога
- Питање колекције

Увођење резиденцијалног програма, дакле, усложњава кустоске приступе и изазове у ионако сложеној реализацији. Део кустоских послова подразумевао је, од првог циклуса, у мањој или већој мери, и низ других и нових организационих активности (администратори, водичи, фотографи, возачи...), које су се тицале успешне припреме и реализације пројекта. Ипак, захваљујући резултату унапред утврђених корака и послова, одржан је први резиденцијални програм у Сићеву и Нишу (2014), чиме је започео трећи циклус пројекта.

Полазни теоријски оквир трећег циклуса пројекта, осим односа савремене уметности према прошлости и природи, произашао је из контекста места и везе једног дела институција окупљених на пројекту (Сићево, уметничка колонија, сликарка Надежда Петровић, галерије у Нишу и Чачку), а постављен је као актуелни однос уметности и друштва, односно проблематизовање питања да ли је савременом друштву потребна уметност имајући у виду феномен доминантног присуства спектакла и забаве у јавној сфери, какви су однос и место уметника, кустоса, уметности у таквом окружењу, начинима видљивости и потреби деловања у сфери уметности, повезивању и искоришћавању постојећих ресурса као платформи за развој и повећање улоге уметности у друштву. На резиденцијалном програму учествовали су уметници из шест градова: Младен Лазаревић (Крушевац), Стеван Китић (Ниш), Раде Мутаповић (Чачак), Милица Дукић (Краљево), Росен Тошев (Софија) и Дарко Вучковић (Подгорица) у избору шест кустоса окупљених на овом пројекту.

Испуњавање задатака постављених резиденцијалним програмом подразумевало је за кустосе, већ током самог његовог трајања, и покретање тема које су се тицале активности везаних за наредну фазу, односно, припрему изложби и каталога што је у основним цртама подразумевало: праћење идеје рада, материјалну подршку настанку радова, продукцију, осмишљавање текстуалног приступа и образложења, припрему каталога и изложби, усаглашавање термина одржавања, поставке у новим просторима, медијску кампању и слично.

У каталогу изложбе кустоси су тумачили радове уметника који су настали у контексту резиденцијалног програма, а чија су полазишта ишла од прошлости у третирању савремених процеса, појединаца и одређених друштвених група,

Слика 7. Резиденцијални програм *Препознавање 3,* Ниш, 2014.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Слика 8. Препознавање 3, Уметничка галерија „Надежда Петровић", Чачак, 2016.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

до система вредновања на пољу културе, а задирала су у питања која произлазе и у вези су са природним законитостима и феноменима укупне друштвене стварности (Препознавање 3 2015).

Сама организација изложби, осим усаглашавања термина одржавања, подразумевала је послове прикупљања радова, превоза изложби и учесника и постављање изложбе као задатка и изазова за сваког кустоса домаћина изложбе у Србији. Изложбе су приређене почев од децембра 2015. у изложбеним просторима установа галерија/музеја сарадника у Нишу и током 2016. у Крушевцу, Краљеву и Чачку. Потом је, као резултат кустоских активности и договора, дошло до проширивања мреже сарадника установама и кустосима који нису били учесници и аутори изложби и представљање пројекта и изложбе 2017. у Градској уметничкој галерији у Пловдиву и Галерији „Никола I" Музеја у Никшићу.

Охрабрени резултатима претходног циклуса, наредно издање *Прейознавање 4* започело је резиденцијалним програмом, 2017. у Рибарској Бањи и Крушевцу, као следећем граду-сараднику на пројекту, а кустоски задаци који су претходили били су утврђивање основне теме која произлази из околности у којима настаје уметност, појава на савременој ликовној/визуелној сцени и избор уметника у сталном пропитивању и праћењу савремених локалних ликовних сцена.

Постављени теоријски оквир од стране кустоса гласио је: Данас смо сви под стресом, забринути и оптерећени људи у потрази за смислом и скоро антихеројски и анестезирано живимо плитке животе. Да ли је природа постала лаж за којом жудимо и о којој маштамо једино кроз имагинарне и екранске слике лепоте и раскоши у које желимо да пројектујемо сами себе? Или нам може помоћи да се повежемо са собом и ослободимо се друштвених баласта који нас роботизују и одузимају идентитете? Да ли је боравак урбаног човека стваран у природи или је само средство концептуалног маневрисања и пројектовања себе у природу из које је можда трауматично искључен? Да ли је боравак у природи ескапизам или се можемо исконски повезати са њом? Да ли постајемо непатворени, племенити и чисти или нам је важан угођај, краткотрајна туристичка пријатност овековечена фотографијама? Да ли је непосредан и дубок контакт са природом кључ за препознавање природе уметности? Који је пут којим се уметност са маргине враћа у авангардне просторе друштва, њено природно место?

Заступљени уметници, селектирани од стране кустоса били су: Јелена Рубил (Крушевац), Нина Галић (Краљево), Весна Илић Даријевић (Чачак), Ивана Станковић (Ниш), Јована Вујановић (Подгорица) и Богдан Александров (Видин), а нове установе-сарадници били су Народни музеј Црне Горе на Цетињу и Уметничка галерија „Никола Петров" Видин.

Слика 9. Галерија савремене ликовне уметности –
Павиљон у Тврђави, Ниш, март 2019.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Слика 10. Плакат за изложбу *Препознавање 4* у Уметничкој галерији
„Никола Петров“ у Видину, октобар 2019.
(фотографија: Документација уметничког пројекта *Препознавање*)

Сам резиденцијални програм подразумевао је упознавање нових учесника са пројектом и подсећање за остале учеснике, као платформе и за стално преиспитивање улоге пројекта и представљање сваког од уметника кроз презентације њиховог рада и разговоре, како о појединачним стваралаштвима тако и о неким заједничким и постављеним оквирима. Такође, важан сегмент представљало је и упознавање са околином, природним знаменитостима и културном баштином као програмског и тематског дела истраживања, а уприличен је био и сусрет са новинарима.

Наредна фаза подразумевала је стални контакт кустоса и уметника, продукцију радова, представљање уметника и насталих дела, прикупљање на једном месту материјала за каталог, уређивање, сарадњу са преводиоцем, лектором и дизајнером, уз организацију и утврђивање редоследа и времена за реализацију појединих сегмената, а упоредо и рад на припреми изложбе. Као и резиденцијални програм и организација и реализација изложбе и каталога почива и на кустоском ангажовању на обезбеђивању финансирања, са најзначајнијом подршком кроз пројектно финансирање Министарства културе и информисања Републике Србије.

У оквиру четвртог издања уметничког пројекта *Препознавање* приређене су изложбе током 2018. и 2019. у Крушевцу, Чачку, Краљеву и Нишу, потом и Видину у Бугарској, и 2020. у Бару, што је подразумевало поставке и адекватно представљање са омогућавањем интервенција од стране уметника на радовима у различитим просторима, као и организована стручна вођења од стране кустоса која су појединa дела и савремену уметност чинила приступачнијим за публику.

У насталим и изложеним радовима објављеним у каталогу изложбе, кроз текстове кустоса наглашена је њихова различитост као део одређених стваралаштава: мапирање питања уочених савремених процеса, пре свега, места појединца у савременом свету, те питање зла, манипулативности, истине, односа према природи, технологији, дигиталној култури, екранској слици, као појава и питања која произлазе из укупних социјалних и економских прилика данашње епохе (Препознавање 4 2018).

Такође, дугогодишње искуство кустоса у околностима рада на пословима савремене уметности као веома живе материје која подразумева и музеолошки рад у нашим установама укљученим у пројекат, допринело је флексибилности и прилагођавању реализације појединих сегмената сходно условима, од финансијских и организационих, до околности које су непредвидиве, као што је био земљотрес у Краљеву у данима када је требало поставити изложбу 2010. или епидемија ковида 19 која је условила завршетак циклуса изложби у Црној Гори у оквиру програма *Препознавање 4*, али и почетак петог издања уметничког пројекта.

Такође, на самом почетку утврђен начин финансирања пројекта, где је свака установа обезбеђивала средства за реализацију своје ауторске изложбе, учешће у превозу изложбе и учесника, поставке и отварања изложбе у свом простору, био је један сложени организам који је требало спојити у целину, који је осим кустоског ангажовања уживао подршку и управљачког дела свих установа, а посебно помоћ колегиница и директорки крушевачког Музеја Еме Радуловић, чачанске Галерије Милице Петронијевић, али и Драгана Драшковића, директора краљевачког Музеја. Финансијска структура се са развијањем пројекта унеколико мењала и допуњавала, а пројекат је имао и континуирану подршку Министарства културе Републике Србије (као пример добре праксе представљен је у публикацији „Савремене визуелне уметности и мултимедије", Конкурс Министарства културе Републике Србије, 2002–2008).

И на крају, зашто је кустоски посао истовремено и финансирање и администрирање? Иако у оквиру установа и подршке институција, детаљи пројекта и изложби ствар су разраде настале на кустоским договорима и резултатима кустоског рада, захтева изложби, продукције радова, поставки... Састављање (конкурсне) документације за финансирање почива на кустоском образложењу, на планирању припреме и реализације, а прецизно предвиђање активности значи и прецизно одређивање и планирање трошкова и њихову успешну реализацију. Ако се узме у обзир да је ово регионални и међународни пројекат, то подразумева додатно администрирање, од израде документације до прибављања дозвола за привремени извоз, како према закону о културним добрима, тако и према царинским прописима, а ту су и пратња изложби и рад са царинском службом.

И као резиме сва четири циклуса (оно са чиме су се кустоси сусретали у свом раду), ту су и питања која су се тицала усаглашавања термина одржавања резиденцијалног програма, усаглашавања термина и темпа одржавања изложби у оквиру годишњих програма галерија и музеја, укључивања и сарадње са другим актерима, пре свега, кустосима у датим градовима, координације превоза изложби, учесника, поставки, пратећих програма, као и презентације пројекта, вођења кроз изложбу и медијске кампање, дистрибуције каталога, евалуације и извештаја.

Закључак

Кустоском праксом и подршком институција партнера и сарадника, од 2004. године до овог тренутка, постигнуто је да је *Препознавање* данас дугорочни међународни уметнички пројекат посвећен успостављању и промовисању партнерске сарадње у заједничком деловању на представљању и вишеструком повезивању савремених уметничких сцена у региону. Као један од најстаријих пројеката који се тичу савремене уметности у региону, карактеристично је да је од почетка, и у оквиру свих досадашњих циклуса, кустоска пракса почивала на преплитању тема које се тичу дуализма: глобално-локално, периферија-центар. Тако су, с једне стране и кустоси као селектори чинили да се локалне сцене упознају боље, а с друге, препознавали су се и феномени који проистичу како из одређених средина, тако и из саме природе савремене уметности.[2] Током четири циклуса кустоси су у оквиру ауторских приступа представили више од 50 уметника из Србије, Црне Горе, Северне Македоније и Бугарске и омогућили стварање нових институционалних, кустоских и уметничких мрежа, што је доприносило успостављању нових сарадњи и широј регионалној културној сцени.

Представљање искуства кустоса у раду на једном сложеном, вишеслојном пројекту који свој наставак има у новом петом издању које почиње управо ове године резиденцијалним програмом и уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, настојање је да се пројекат *Препознавање* сагледа из непосредне визуре и пренесе део искуства кустоске праксе која се развијала непосредно са развојем самог уметничког пројекта у условима петнаестогодишњег трајања.

2 О овим феноменима писали су, у мањем или већем обиму, сви кустоси у текстовима каталога, али истицали и у говорима на отварањима изложби, што је нагласила и кустоскиња црногорске селекције Љиљана Караџић на отварању завршне изложбе *Препознавање 4* у Бару, Дворац краља Николе, Музеј Бар, 10.9.2020, *Jedna izložba, mnoštvo tema, šest autora i prožetih poetika na „Ljetopisu*", http://montenegrina.net/fokus/jedna-izlozba-mnostvo-tema-sest-autora-i-prozetih-poetika-na-ljetopisu/ (приступљено 11.9.2020).

Литература

Грковић, Б. 2005.
Увод, у: *Препознавање – Крушевац, Краљево, Чачак, Ниш, Подгорица 2005-2007,* ур. Б. Грковић, Крушевац: Народни музеј, Краљево: Народни музеј, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Ниш: Галерија савремене ликовне уметности, 5.

Грковић, Б. 2019.
Уметнички пројекат *Препознавање* као начин дугорочне партнерске сарадње музеја и галерија, *Музеји* 6: 45-62.

Препознавање 2005–2007.
Препознавање – Крушевац, Краљево, Чачак, Ниш, Подгорица 2005–2007, ур. Б. Грковић, Крушевац: Народни музеј, Краљево: Народни музеј, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Ниш: Галерија савремене ликовне уметности.

Препознавање 2 2010–2012.
Препознавање 2 – Крушевац, Краљево, Чачак, Ниш, Подгорица, Куманово, Софија, 2010–2012, ур. Б. Грковић, Крушевац: Народни музеј, Краљево: Народни музеј, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Ниш: Галерија савремене ликовне уметности.

Препознавање 2013.
Препознавање 2013, програм Конференције, Крушевац: Народни музеј.

Препознавање 3 2015.
Препознавање 3 – Крушевац, Краљево, Чачак, Ниш, Подгорица, Софија, 2014–2016, ур. Б. Грковић, Крушевац: Народни музеј, Краљево: Народни музеј, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Ниш: Галерија савремене ликовне уметности.

Препознавање 4 2018.
Препознавање 4 – Крушевац, Краљево, Чачак, Ниш, Цетиње, Видин, 2017–2019, ур. Б. Грковић, Крушевац: Народни музеј, Краљево: Народни музеј, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Ниш: Галерија савремене ликовне уметности.

Biljana B. Grković
Museum Advisor
Art Gallery – National Museum Kruševac
grkovicbiljana@gmail.com

Julka R. Marinković
Museum Advisor
Art Gallery *Nadežda Petrović* Čačak
julka.marinkovic@gmail.com

THE ART PROJECT *RECOGNITION* THROUGH THE CURATORIAL PRACTICE

Summary

The paper was written and presented at the expert meeting *To be curator – experiences from modern museums practice* of Art historians section of Serbian Museum Association. This multi-layered artistic project of museums/galleries, curators and artists which was executed through exhibitions and residential program, provides an opportunity to be understood from different points of view. The project started in 2004 and was based on previous experience of curators who introduced new incentives by expanding network of associates and increasing the mobility of both curators and artists. They tried to make art scene live spot for exchange of opinions and presentation of modern art practice.

This has been one of the oldest projects, related to modern art in this region. All cycles included the curatorial practice based on intertwining of topics dealing with dualism: global – local and periphery – centre. Therefore, on one hand, curators as selectors tried to make local scenes more recognizable, while on the other hand, phenomena arising both from certain environments and from the very nature of modern art were recognized. During four cycles, within authorial approaches, the curators presented more than 50 artists from Serbia, Montenegro, North Macedonia and Bulgaria. Thus, they made possible the creation of new of institutional, curatorial and art networks which led to establishment of new regional cooperations.

UDK 338.48-6:7/8(497.11)
338.483.12:069
COBISS.SR-ID 29037577

Др Бојана Б. Племић
научни сарадник
Академија струковних студија Београд, одсек Висока туристичка школа
bojana.plemic@visokaturisticka.edu.rs

МУЗЕЈИ И ЕДУКАЦИЈА О БАШТИНИ: РАЗМИШЉАЊА О ПОТЕНЦИЈАЛИМА ЗА РАЗВОЈ ТУРИЗМА НАСЛЕЂА У СРБИЈИ

Апстракт: У раду се разматра функција музеја у промовисању културног наслеђа Србије, не само кроз основну делатност чувања, излагања и интерпретације музејских предмета, већ и путем едукативних активности намењених креирању одговорног локалног друштва у односу према сопственој баштини. С обзиром на то да је тзв. туризам наслеђа вид туризма коме се у последњим деценијама поклања све већа пажња, овом приликом указали смо на могућност стратешког редефинисања едукативне улоге музеја као важног генератора развоја истог на нашем поднебљу. На тај начин, поред функције туристичких атракција, музеји би истовремено преузели значајну улогу у васпитању будућих генерација конзумената домаћег туризма наслеђа.

Кључне речи: културно наслеђе, музеји, туризам, атракција, едукација

У последњим деценијама све значајнија пажња се поклања културном туризму, чији саставни део представљају туризам наслеђа и тзв. уметнички туризам, где су музеји, неретко, водеће атракције. Трендови показују да је све више оних који као примарни разлог за путовање бирају посету неком културном садржају или споменику баштине, чинећи тако готово 40% свих туристичких

кретања (Nagy 2012: 46). Сходно томе да је културно наслеђе у константном фокусу европске заједнице,[1] односно да је културни туризам најразвијенији у оним земљама које се најодговорније понашају према својој баштини, овом приликом указаћемо на нове могућности у стратешком приступу развоју туризма наслеђа (*heritage tourism*) на домаћем тлу.

Туризам наслеђа представља крајње неопходну симбиозу: док наслеђе чини атракцију, туризам му обезбеђује економску и логистичку подршку (Hadžić 2004: 76). Иако још старим Грцима, Римљанима или Египћанима није било страно да посећују места одигравања важних догађаја из њихове прошлости, чему је био склон и средњовековни човек (Towner 1996), данас се туризам наслеђа посматра као новији феномен, односно ниша сегментисана из ширег спектра културног туризма захваљујући својим специфичностима (Richards 1996: 265-266). Тако се он дефинише као појава где је централни елемент туристичког производа заснован на културном наслеђу, уједно и главном мотиву за путовање, подразумевајући посету местима од историјског значаја, било у градским, било у руралним поднебљима, као и локацијама неких значајних догађаја људске прошлости или других културних тековина (Tymothy and Boyd 2006: 2). Јединственост овог облика туризма огледа се у чињеници да је наслеђе ресурс који углавном није обновљив, те да његовим угрожавањем нестаје и туристичка атракција и све што она у културном, политичком и економском смислу доноси. Стога је при експлоатацији наслеђа важно обезбедити његову одрживост, те овај вид туризма поједини аутори посматрају и као средство економског развоја у локалним заједницама које им, поред финансијских и социјалних бенефита, обезбеђује могућности за заштиту и промоцију баштине (Silberberg 1995). Из тих разлога постоји низ предуслова за успешан развој туризма наслеђа међу којима истичемо одговарајући менаџмент, затим адекватну заштиту, презентацију и интерпретацију наслеђа, квалитет и аутентичност туристичких производа и доживљаја, ограниченост броја посетилаца до мере која неће нанети физичка оштећења споменицима, док се као посебно значајна наглашава и сарадња професионалаца из различитих области попут археологије, конзервације и заштите, маркетинга, менаџмента и туризма, односно интерсекторско повезивање у циљу успешне валоризације баштине (McKercher and Du Cros 2000; Timothy and Boyd 2006: 10; Кривошејев 2014б).

1 Година 2018. проглашена је Европском годином културног наслеђа (www.eych2018.com), док је у Европи све израженији и тренд формирања тзв. културних рута са циљем да тематски обједињују специфично наслеђе појединих региона пласирајући их као итинерере који промовишу универзални карактер европског културног идентитета, Cultural Routes of The Council of Europe, https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/about (приступљено 22.7.2020).

О примарном значају музеја у културном туризму, као често водећих атракција са милионским годишњим посетама, сведоче бројне научне студије (Krivošejev 2012; Кривошејев 2014а). Интензивирање активности овог вида туризма довело је до тога да чак и објекти који некада нису били занимљиви посетиоцима или се њихова публика сводила углавном на ђаке и студенте, пуке заљубљенике и стручњаке, сада постају циљ масовне туристичке посете.[2] Нове тенденције условљене су променом у самој музеологији која премешта фокус са предмета ка посетиоцу (Krivošejev 2014б: 31). Истовремено, археологија као наука све више тежи да се отвори ка јавности. Тако је данас у литератури одомаћен појам јавне археологије (*public archaeology*) усмерене ка томе да уместо елитистичког приступа намењеног уском кругу професионалаца, понуди разумљивије и јасније тумачење археолошког наслеђа ширем слоју грађана (Matsuda and Okamura 2011; Richardson and Sanchez 2015; Varghese 2017). Поменути процеси заснивају се на комуникацији као кључној функцији музејске делатности, односећи се на креирање јавне доступности наслеђа путем изложби, публиковања резултата истраживања, предавања или организације различитих догађаја у сврху популаризације и промоције. Повеља ICOMOS-a (International Cultural Tourism Comitee) о културном туризму указује на то да наслеђе, поред физичке и интелектуалне доступности, мора имати и емотивну пријемчивост (Krivošejev 2014б: 128), док је константна потреба за иновацијама у туризму исказана кроз мото „Производ је оно што купујете а доживљај оно што памтите" (Nagy 2012: 52). Због свега тога је традиционална музејска комуникација у савременом добу надограђена функцијом анимације, подразумевајући оживљавање баштине и њеног контекста, односно стварање комплетног угођаја за посетиоце.

Да би се музеји уопште позиционирали као туристичке атракције, неопходно је „осавремењавање њиховог рада са различитих аспеката, од припреме атрактивних поставки, преко професионализације функције директора и упознавања основа културног туризма и менаџмента културе (перманентна едукација и менаџера и стручног кадра), до реорганизације структуре музеја са развојем независног одељења за рад са публиком, а потом разрада широког спектра његових сталних активности, од интерпретације, преко истраживања, до осмишљавања и реализације разноврсних програмских и промотивних послова..." (Krivošejev 2012: 320). Међутим, док се у погледу великих светских музеја говори као о значајним туристичким атракцијама или чак генераторима развоја свог окружења

2 Сталан пораст заинтересованости за културне садржаје одлично илуструје податак да је у Великој Британији 1860. године забележено постојање 90 музеја, док је тај број у последњој деценији 20. века износио чак 2.500 музејских институција (Richards 1996: 274, Tab. 2).

(Кривошејев 2014а: 26-28), морамо се запитати каква је позиција домаћих музеја. По основној хијерархијској класификацији туристичких атракција на примарне и секундарне, примарне атракције креирају основну мотивацију да буду посећене, тј. „доводе" туристе на дестинацију, док секундарне поседују туристичку привлачност и углавном су познате туристима пре путовања али не утичу на њихову одлуку о одредишту путовања (Rabotić 2010: 239), можемо рећи да су музеји у Србији више потенцијалне него истинске атракције. Таквом стању сигурно је допринела изузетно лоша ситуација у престоници, где је рад централне музејске институције, Народног музеја, као и Музеја савремене уметности, услед компликованих процеса реконструкције био на дугогодишњој паузи. И други музеји суочени су са бројним проблемима, па тако Музеј града Београда и Природњачки музеј још увек немају одговарајуће излагачке просторе (Subotić 2014: 198-199). Иако су два водећа београдска музеја недавно отворена, уз нове концепте и поставке у обновљеним просторима, пауза током које нису прописно радили, довела је до слабљења континуитета културних навика публике, те ће бити потребно неко време да се ове установе репозиционирају на домаћем и регионалном тржишту културног туризма где свакако припадају.[3] Са друге стране, не можемо се отргнути утиску о истинитости запажања да смо услед пропуштања шансе да на време препознамо музеје као суштински основ за развој културне стратегије модерног друштва, допринели креирању вишедеценијског пасивног односа локалне заједнице према музејима (Isto: 199-200), што представља један од кључних проблема у раду домаћих институција баштине.

Ипак, у Србији данас постоји више примера успешног функционисања музеја у контексту изградње доброг и континуираног односа са публиком, као и отвореног приступа туристима. У Новом Саду се издваја Галерија Матице српске која се прилагођава захтевима нове музеологије кроз иновативност поставки, различите интернационалне сарадње и богате културне програме који омогућавају сталан контакт са локалном заједницом, те је ова установа препозната као предводник у креативном приступу новим генерацијама публике (Isto: 200). Такође, једини музеј на отвореном у Србији, Старо село Сирогојно, успешно

3 Овом приликом истакли бисмо као изузетак изложбу *Чистач* Марине Абрамовић која је у Музеју савремене уметности одржана од септембра 2019. до јануара 2020, а коју је видело 62.000 посетилаца, учинивши Музеј савремене уметности бар привремено примарном туристичком атракцијом, не само локално већ и регионално, *Marina Abramović četiri meseca kasnije: Izložba je koštala 1,3 miliona evra, zarada 18 miliona dinara, „Čistača" videlo 62.000 ljudi*, https://www.blic.rs/kultura/vesti/marina-abramovic-cetiri-meseca-kasnijeizlozba-je-kostala-13-miliona-evra-zarada-18/kbld7dv (приступљено 23.7.2020).

примењује нове концепте интерпретације засноване на принципу *living history*,[4] стварајући аутентичне доживљаје за посетиоце уз класичну туристичку понуду, као симбиозу одрживости (Крстовић 2014). Додатно, Народни музеју у Ваљеву је након успешног процеса реорганизације у циљу стварања адекватног одговора на савремене потребе, постао један од најуспешнијих примера одрживости музеја у Србији. Тај релативно мали музеј, некада један од најнеразвијенијих у домаћој средини, након темељног процеса ревитализације простора, конципирања нових поставки и методологије у раду са публиком, постаје међу најпосећенијима, док његову публику у чак 70% случајева чине посетиоци са стране (Krivošejev 2012: 317-319; Krivošejev and Damnjanović 2014). Истовремено, он се успешно позиционирао као градски бренд Ваљева, те га данас са правом можемо сматрати његовом значајном туристичком атракцијом.

У контексту ефикаснијег развоја туризма наслеђа у Србији, значајну улогу имају музеји и визиторски центри у склопу локалитета. Чини се да је у последње време њихова делатност доста унапређена, посебно кроз примену иновативне интерпретације археолошког наслеђа, које се све више ослања на употребу нових технологија (Plemić 2018). Истакнути локалитети из римског периода, Сирмијум, Виминацијум и Феликс Ромулијана, одлично илуструју промене условљене појавом јавне археологије, препознајући неопходност да се наслеђе отвори за ширу публику путем лако разумљивог и пријемчивог тумачења артефаката прошлости на овим просторима, уз укључивање локалних заједница у догађаје у вези са процесима истраживања и промоције. Јединствен спој аутентичног наслеђа и туризма представља Виминацијум, први археолошки парк у Србији, који је, по нашем мишљењу, тренутно најзначајнији потенцијал домаћег туризма наслеђа са приближно 80.000 посетилаца годишње (Ibid.: 232, note 27). У последњим годинама значајна улагања у модернизацију презентације бележи и Феликс Ромулијана, чија је досадашња посета ишла до 40.000 посетилаца на годишњем нивоу, укључујући већи проценат туриста из региона, првенствено из Бугарске (Ibid.: 227-230, Tb. 1-4). Успешно презентованим локалитетима, са мањим музејима *in situ*, добро конзервираним објектима, уз одговарајућу туристичку инфраструктуру (билетарница, обележене стазе, инфо панели, дигиталне, тј. виртуелне табле са подацима и приказима, холограмске анимације) придружују

4 Концепт *living history* у музејима на отвореном заснива се на циљу да „се омогући посетиоцима да искусе како су људи живели кроз непроменљиве друштвене кодове: рођење, образовање, свакодневни живот, породица, болест, смрт. Најзначајнија музејска „прича о прошлости" више није оријентисана ка објектима, већ ка животу и свакодневици... Различитим модификацијама ове, назовимо је, примењене интерпретативне филозофије развили су се, односно дефинисали, многи прецизни методолошки облици музејске комуникације са посетиоцима" (Крстовић 2010: 36).

се и већ поменути Сирмијум, затим Медијана, Лепенски вир и Дреновац. Нова атракција туризма наслеђа у Србији је и обновљена Голубачка тврђава која има за циљ да унапреди комплетну туристичку понуду области Доњег Подунавља, док су средњовековни манастири још раније препознати и валоризовани кроз културну руту Савета Европе под називом *Трансроманика*.[5]

Без обзира на постојање значајних иницијатива у случају појединих локалитета, као и на чињенично стање да Србија поседује 782 категорисана непокретна културна добра, од чега 200 од изузетног а 582 од великог значаја,[6] што је евидентно изузетан потенцијал за туризам наслеђа, ми о њему још увек не можемо говорити као развијеној туристичкој ниши на локалном тлу. Вредност баштине нашег поднебља често је боље препозната кроз процесе истраживања заједничких корена културног идентитета Европе. Због тога су присутнији различити међународни пројекти који се односе на изучавање и популаризацију локалног археолошког наслеђа (Племић 2017), у односу на озбиљне и стратешке активности домаћих институција. Неки од таквих пројеката добили су своју конкретну валоризацију, па је тако 2015. године сертификована рута *Путевима римских царева и Дунавски пут вина* која обухвата 20 римских градова и 12 винских регија у Бугарској, Хрватској, Румунији и Србији.[7] Ипак, та рута, барем када су у питању римски локалитети у нашој земљи, представља само један део иницијалне замисли пројекта *Путевима римских царева* (*Itinerarium Romanum Serbiae*), чија је главна идеја да се комплетно унапреди и модернизује инфраструктура у вези са локалитетима на путевима римских императора у Србији. Повезивање прворазредних локалитета као што су Сирмијум, Виминацијум, Трајанова табла и Трајанов мост, Шаркамен, Наисус и Медијана, Царичин град, Дијана Караташ,

5 Европски пројекат *Трансроманика* понео је титулу *Главни пут културе* Савета Европе, удружујући локалитете европске културне баштине из периода романике у Шпанији, Француској, Немачкој, Италији и Србији. На локалном нивоу у руту су укључени манастири Жича, Студеница, Сопоћани, Градац, Ђурђеви ступови и црква Светих апостола Петра и Павла, *South-West Serbia*, https://www.transromanica.com/explore-transromanica/tourism/countries/ (приступљено 24. 7.2020).

6 Међу њима 155 споменика културе, 11 просторно културно-историјских целина, 18 археолошких налазишта и 16 знаменитих места од изузетног значаја и 512 споменика културе, 28 просторно културно-историјских целина, 25 археолошких налазишта и 17 знаменитих места од великог значаја, *Републички завод за заштиту споменика културе – Београд, Информациони систем непокретних културних добара*, http://www.heritage.gov.rs/cirilica/nepokretna_kulturna_dobra.php (приступљено 24.7.2020).

7 *Danube Competence Center, The Roman Emperors and Danube Wine Route*, http://danubecc.org/dcc-projects/the--roman-emperors-and-danube-wine-route/ (приступљено 25.7.2020).

Кале Кршевица, Хисар и Дреновац, уз делимичну реконструкцију римског пута, у културну руту од регионалног значаја, требало је да обезбеди просперитет ових налазишта, уз 300.000 посетилаца годишње и приход од приближно 300 милиона евра (Korać 2013: 11), што до данас, нажалост, није реализовано.

Шансу за развој туризма наслеђа у Србији представља и пројекат *Danube Limes Brand*, један од највећих пројеката заштите под покровитељством UNESCO-a (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). Некадашња римска војна граница (*limes*) представљала је непрекидан низ утврђења спојених речним и копненим путевима са циљем да се Римско царство одбрани од упада варвара, чему су као природне баријере послужиле реке Рајна и Дунав. Граница је обухватала више хиљада локалитета данас сврстаних у различите категорије (насеља, легијски логори, мања или већа утврђења, куле осматрачнице и слично). Њени делови из Велике Британије и Немачке већ су уписани на листу светске баштине, док су делови лимеса у Аустрији, Словачкој, Мађарској и Хрватској тренутно на UNESCO прелиминарним листама. Домаће римско наслеђе смештено у дунавском приобаљу такође се припрема за исти процес (Mrđić i Golubović 2013; Korać et al. 2014) и од 2015. године је на тзв. тентативној листи.[8]

Упркос свему изнетом, наша земља није препозната као истакнута дестинација туризма наслеђа у Европи, па ни у региону, те су још увек ретка наменска путовања усмерена ка Србији ради уживања у њеној богатој културној баштини. Чак и локални туристи знаменитости посећују успут, као секундарне или амбијенталне атракције, врло ретко у склопу неког тематског итинерера, чему се најчешће посвећују ђачке или стручне студентске екскурзије. О томе нам сведоче статистике посећености споменика и археолошких локалитета које су много мање у поређењу са неким европским атракцијама сличног типа.[9] Имајући у виду да је Србија земља која нема излаз на море, поред природних лепота које одликују њену територију, управо је наслеђе ресурс од великог значаја за њено (ре)позиционирање на међународном туристичком тржишту. Стога нам је намера да укажемо на један од, по нашем мишљењу, кључних предуслова за развој домаћег туризма наслеђа.

8 *Rimski Limes u Srbiji na preliminarnoj Listi svetske baštine*, http://www.danubelimes-serbia.rs/rimski-limes-u-srbiji-na-preliminarnoj-listi-svetske-bastine/ (приступљено 24.7.2020).

9 Примера ради, археолошки парк Карнутум у Аустрији на годишњем нивоу посети нешто више од 150.000 посетилаца, *Freilichtmuseum Petronell – Archäologischer Park Carnuntum (AT)*, http://openarchaeology.info/institutional-members/freilichtmuseum-petronell-archaologischer-park-carnuntum (приступљено 24.7.2020), што приближно чини исти број годишњих посета Виминацијуму, Сирмијуму и Феликс Ромулијани заједно (Plemić 2018).

Наиме, поред већ поменуте неопходности постојања одговарајућег партнерског односа између различитих сектора који се односе на истраживање, управљање и популаризацију, међу водећим проблемима у вези са заштитом наслеђа, па и његовом валоризацијом, истиче се крајње неодговоран однос локалних заједница према баштини, настао првенствено услед недовољног знања о њеном значају. На такво стање најчешће указују археолози суочавајући се са девастацијом локалитета[10] које месно становништво некад користи и као извор грађевинског материјала. Додатно, крађа археолошког материјала у Србији је честа појава, услед тога што бројни локалитети немају адекватно обезбеђење и надзор, те тако налази завршавају на црном тржишту уместо у музејским витринама.[11] Такође, у ранијем раду већ смо скренули пажњу на слабо познавање најзначајнијих топонима домаће археолошке баштине међу млађом популацијом. Док је мањи проценат наших испитаника познавао географску позицију локалитета, идентификујући његов антички назив са модерним местом, врло је ретко било располагање неким додатним информацијама у погледу њиховог историјског контекста и хронолошког опредељења (Племић 2015). Том приликом указали смо и на неопходност веће заступљености градива које се односи на домаће културно наслеђе у наставним програмима и уџбеницима основне или средње школе, уз одговарајући отклон уколико је до сада нешто по том питању промењено.

Као један од разлога за пораст интересовања усмерног ка европском културном туризму у литератури се наводи јачање средње класе која је подразмевала одређени вид образовања и културних навика, чији се припадници сматрају доминантним конзументима такве врсте путовања (Richards 1996: 262-263). Располагање већим знањем о баштини свакако да је и најисправнији пут за стварање поверења у сопствене културне вредности (Tomka 2002: 7). Додатно, на тај

10 Из тог разлога, Српско археолошко друштво је у сарадњи са Министарством културе и информисања Републике Србије од 2017. године покренуло пројекат *Подизање свести о значају археолошкоī наслеђа*. Циљ пројекта је да се кроз сарадњу са доносиоцима одлука и стручним службама локалних самоуправа, као и надлежним музејима, отпочне рад на широј кампањи подизања свести о значају археолошке баштине, упознавању са прописима и процедурама, те тако утиче на поправљање односа шире заједнице према археолошком наслеђу.

11 Недавно је римски епиграфски споменик нађен на једној од депонија у Винчи украден и то непуна два дана након открића. Наиме, након што је стручњак из Народног музеја у Београду обавио увид на лицу места и израдио одговарајућу документацију, споменик је, будући изузетно тежак, остао да чека одговарајући транспорт у музеј и том приликом нестао, *Нестао римски сӣоменик из Винче*, http://www.politika.rs/scc/clanak/458734/Nestao-rimski-spomenik-iz-Vince (приступљено 24.7.2020). Међутим, захваљујући брзој реакцији надлежних убрзо је и нађен, *Saznajemo: Pronađen ukradeni rimski spomenik neprocenjive vrednosti, lopovi ga bacili u žbunje kod manastira!*, https://www.blic.rs/vesti/drustvo/saznajemo-pronaden-ukradeni-rimski-spomenik-neprocenjive-vrednosti-lopovi-ga-bacili-u/xlbtyy2 (приступљено 24.7.2020).

начин се гради одговорнији однос према наслеђу а самим тим стварају и добри предуслови за његову експлоатацију. У том смислу сматрамо да музеји могу имати врло одговорну улогу,[12] те да је њихове едукативне активности неопходно стратешки редифинисати у правцу интензивније популаризације и промоције домаћег наслеђа, односно сталне сарадње са школама на том пољу.

Данас се едукација сматра општим местом у раду музеја (Krivošejev 2014б: 71), а васпитно-образовна улога музеја призната је како од стране стручњака, тако и од социјалног окружења (Džinkić i Milutinović 2019: 95). У последњим деценијама све се више инсистира на концепту музеја као јавних институција које нужно морају допринети јавном образовању, постајући најпопуларнија места за учење путем слободног избора и учење ван школе (Hein 1998; Bamberger and Tal 2007). Чињеница је да већина музеја у Србији има солидну сарадњу са школама, као и занимљиве програме којима деци приближава своје поставке. У пракси се показало да је радионица вид едукације који оставља најзначајнији утисак, посебно због активне укључености учесника (деце) и могућности да сами нешто креирају (Киурски 2019: 130-131; Gajić i Milutinović 2011). Сматрамо да би управо те добре праксе требало надоградити у перманентну сарадњу која би функционисала тако да се део градива у вези са културним наслеђем обавезно представи у музеју. Тој идеји би требало одговорно приступити, па тако, где је физички могуће, у сталне поставке укључити бар сведене презентације које се односе на најближе (или најзначајније) атракције културног наслеђа у Србији. То би могло да подразумева и неку врсту интерактивних (виртуелних) изложби уз помоћ нових технологија које не изискују пуно простора, а којима су данашње генерације врло наклоњене. Тако би се деца или одрасли посетиоци музеја упознали са локалитетима који су физички удаљени или теже приступачни, те заинтересовали да их посете. С обзиром на то да је „најучинковитије оно музејско знање које има везе са животом ван музеја“ (Киурски 2019: 128), увиђа се да би едукација у музеју дала најбоље резултате у комбинацији са екскурзијом, односно уколико би представљала непосредан мотив за путовање.

Свакако да поменути концепт изискује решавање низа проблема у већ довољно компликованом фукционисању наших музеја, почев од додатних финансијских средстава, недостатка простора, реконструкције сталних поставки, увођења иновативних начина презентације (интерактивни панели, холограми, анимације и сл.), као и питања кадра који би се искључиво бавио оваквом врстом

12 У ранијој литератури већ је указано на потенцијално значајну улогу музеја у промоцији римског лимеса у Србији, као специфичног споменика, изазовног како са позиције менаџмента, тако и музеолошког приступа, више о томе видети у: Цвјетићанин 2015.

едукације. Стога је неопходно имати стратешки приступ и генерално одговорну културну политику која би наведене процесе посматрала као део ширег контекста за развој културног туризма, односно туризма наслеђа у Србији. Иако смо од тога у овом тренутку још увек далеко, указивање на овакво размишљање може бити почетни корак ка том циљу. Бенефити би били бројни: почев од тога да присуство музеја као сталног места у формалном образовању деце и младих утиче на промену односа млађих генерација према њему, тј. одгаја их као сталну музејску публику, до тога да градиво које се односи на културно наслеђе, пласирано у аутентичном амбијенту уз могућност упознавања са стварним предметима са локалитета, превазилази границе пуких историјских података и много је пријемчивије. Коначно, на тај начин усвојена знања, са посебним акцентом на значају сопственог наслеђа, могу допринети стварању одговорне локалне заједнице, као и друштва у целини, истовремено формирајући будуће генерације конзумената културног наслеђа. Исправан однос локалног становништва често је најјача, а у појединим случајевима и једина карика у процесу очувања наслеђа, па самим тим и културног идентитета, док је одговарајуће образовање неопходан темељ сваке успешне валоризације баштине.

Литература

Bamberger, Y. and Tal, T. 2007.
Learning in a Personal Context: Levels of Choice in a Free Choice Learning Environment in Science and Natural History Museums, *Science Education* 91(1): 75-95.

Varghese, R. A. 2017.
Archaeology and Its Public(s): Thinking Through the Archaeology – Public Relationship, *Heritage: Journal of Multidisciplinary Studies in Archaeology* 5: 56-68.

Gavrilović, Lj. 2007.
Cyber Museum: Tools for Heritage Protection, in: *Condition of the Cultural and Natural Heritage in the Balkan Region*, ed. M. Popović-Živančević, Belgrade: National Museum, 147-157.

Gajić, O. i Milutinović, J. 2011.
Vaspitanje umetnošću – Emancipatorni potencijal u društvu znanja, u: *Daroviti u procesu globalizacije*, ur. G. Gojkov i A. Stojanović, Vršac: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Mihailo Pavlov, 173-184.

Киурски, Д. 2019.
Како деца уче у музеју?, *Музеји* 6: 125-135.

Korać, M. 2013.
Pre-feasibility Study Itinerarium Romanum Serbiae, *Archaeology and Science* 9: 9-35.

Korać, M., Golubović, S., Mrđić, N., Jeremić, G. and Pop-Lazić, S. 2014.
Frontiers of the Roman Empire – Roman Limes in Serbia, Belgrade: Archaeological institute.

Krivošejev, V. 2012.
Menadžment i reorganizacija u funkciji pozicioniranja muzeja kao turističkih atrakcija, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 21: 309-323.

Кривошејев, В. 2014а.
Музеји као примарне туристичке атракције у функцији општег развоја окружења, *ХиТ менаџмент* 3(1): 20-30.

Krivošejev, V. 2014б.
Upravljanje baštinom i održivi turizam, Valjevo-Beograd: Narodni muzej – Artis centar.

Krivošejev, V. and Damnjanović, I. 2014.
Visits to Local Museums in Serbia – The Average Model and Programmed Exception, *American Journal of Tourism Management* 3 (1B): 26-33.

Крстовић, Н. 2010.
Скансени – поново модерни, *Етнолошко-антрополошке свеске* 15 (н. с.) 4: 23-43.

Крстовић, Н. 2014.
Музеји на отвореном: живети или оживети свакодневицу?, Сирогојно: Музеј на отвореном Старо село – Београд: Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Matsuda, A. and Okamura, K. (eds). 2011.
New Perspectives in Global Public Archaeology, New York Dordrecht Heidelberg London: Springer.

McKercher, B. and Du Cros, H. 2000.
Cultural Tourism: The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management, Binghampton, N.Y: Haworth Press.

Mrđić, N. and Golubović, S. 2013.
Danube Limes as UNESCO World Heritage Site, *Archaeology and Science* 9: 101-118.

Nagy, K. 2012.
Heritage Tourism, Thematic Routes and Possibilities for Innovation, *Club of Economics in Miskolc' TMP* 8/1: 46-53.

Племић, Б. 2015.
Образовање као неопходан услов превенције и очувања археолошке баштине у Србији, *Гласник српског археолошког друштва* 30 (2014): 353-361.

Племић, Б. 2017.
Европски пројекти културе и њихова улога у промоцији домаће археолошке баштине, *Туристичко пословање* 19: 5-13.

Plemić, B. 2018.
New Technologies in the Presentation of Serbian Archaeological Heritage: Impact on Tourism, in: *Giving gifts to God, Proceedings of the 1st & 2nd Kokino International Conference,* ed. D. Gjorgjievski, Kumanovo and Skoplje: National Institution Museum of Kumanovo and Ministry of Culture and Archaeological Museum of Macedonia, 225-236.

Племић, Б. и Работић, Б. 2018.
Улога интерпретације у промоцији археолошког наслеђа Србије, у: *SITCON (Singidunum International Tourism Conference), Култура, наслеђе и развој туризма*, ур. М. Станишић, Београд: Универзитет Сингидунум, 123-130.

Rabotić, B. 2010.
Teorijski koncepti turističke atrakcije, *Singidunum revija* 7/2: 233-246.

Richards, G. 1996.
Production and Consumption of Europe Cultural Tourism, *Annals of Tourism Research* 23(2): 261-283.

Richardson, L. J. and Almansa-Sánchez, J. 2015.
Do You Even Know What Public Archaeology is? Trends, Theory, Practice, Ethics, *World Archaeology* 47:2: 194-211.

Silberberg, T. 1995.
Cultural Tourism and Business Opportunities for Museums and Heritage Sites, *Tourism Management* 16(5): 361-365.

Subotić, I. 2014.
Museums in Serbia and Sustainable Development, in: *Culture and Sustainable Development at Times of Crisis – Conference Proceedings*, eds. M. Dragićević Šešić et al, University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts – Institute for Theatre, Film, Radio and Television Belgrade, 197-203.

Timothy, D. J. and Boyd, S.W. 2003.
Heritage Tourism. Harlow: Pearson.

Timothy, D. J. and Boyd, S.W. 2006.
Heritage Tourism in the 21st Century: Valued Traditions and New Perspectives, *Journal of Heritage Tourism* 1/1:1-16.

Tomka, D. 2002.
Obrazovanje stanovništva i kulturne navike kao osnova uspešnog kultrunog turizma, *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 103/104: 1-9.

Towner, J. 1996.
An Historical Geography of Recreation and Tourism in the Western World: 1540–1940, Chichester: Wiley.

Hadžić, O. 2004.
Tourism and Digitization of Cultural Heritage, *Review of The National Center for Digitization* (Belgrade) 5: 74-79.

Hein, E. G. 1998.
Learning in the Museum, London: Routledge.

Цвјетићанин, Т. 2015.
Дунавски лимес у Србији: Улога музеја у интерпретацији и промоцији Граница римског царства, *Зборник Народног музеја Београд – Археологија* XXII /1: 363-383.

Džinkić, O. i Milutinović, J. 2019.
Učenje u muzeju u svetlu konstruktivističke teorijske osnove, *Zbornik Odseka za pedagogiju* 28 (Filozofski fakultet Novi Sad): 93-110.

Bojana B. Plemić, Ph.D.
Research Associate
Academy for Applied Studies Belgrade (The College of Tourism)
bojana.plemic@visokaturisticka.edu.rs

MUSEUMS AND EDUCATION ON HERITAGE: REFLECTIONS ON POTENITIALS FOR DEVELOPMENT OF HERITAGE TOURISM IN SERBIA

Summary

This work considers the function of museums in promoting the cultural heritage of Serbia, not only through the main activity of preservation, exhibition and interpretation of museum objects, but also by educational activities intended to create responsible society in relation to its own heritage.

Despite the fact that our cultural heritage possesses incredible potential and heritage tourism becomes more popular on global market, there is no strategic approach to its development in Serbia. We have used this occasion to point out the specific distinction of this tourist phenomena that heritage is poorly renewable resource. Therefore, it is necessary to make big efforts to ensure its protection and revitalization i.e. the sustainability in the process of its final preservation. However, the irresponsible attitude of local communities toward heritage is a frequent problem in our country, which, often, leads to deterioration of archaeological sites followed by frequent thefts of archaeological material.

Considering that it is possible to influence the broader understanding and universal possibilities of cultural heritage only by continuous education, we have discussed the possibility of strategic redefinition of educational role of museums in terms of permanent i.e. formal cooperation with schools directed toward popularization and promotion of heritage. Thus, apart from being tourist attractions, the museums would assume the significant role in education of future generation as consumers of domestic heritage tourism.

UDK 379.822:[069.02:39(497.11)
902.2(497.11)
COBISS.SR-ID 29037833

Др Милица Д. Тапавички-Илић
виши научни сарадник
Археолошки институт, Београд
mtapavic@sbb.rs

ОДШКРИНУТА ВРАТА – АРХЕОЛОШКИ МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ

Апстракт: У овом чланку ауторка уводи читаоца у тему археолошких музеја на отвореном који тек у последњих неколико година проналазе своје место у Србији. Такође, говори о циљној групи посетилаца ових музеја и музејској педагогији која се примењује у археолошким музејима на отвореном. На појединим местима дато је поређење археолошких музеја на отвореном са класичним музејима и наведене су мане и предности једних и других.

Кључне речи: археолошки музеји на отвореном, музејска педагогија, демонстрација, Стапари, Радмиловац, Плочник

Још од почетка 2007. године различите групе чланова EXARC-а (Experimental Archaeology) покушавале су да осмисле минимум дефиниције за појам археолошког музеја на отвореном (енг. *archaeological open-air museum*, скраћено *AOAM*). Те групе су обухватале учеснике пројекта *live*ARCH, учеснике EXARC-овог годишњег скупа – Annual General Meeting (AGM), EXARC-ову комисију за акредитацију и управни одбор EXARC-а. Ова дефиниција мора да буде свеобухватна, без обзира на земљу у којој се овакав музеј налази и на епоху коју такав музеј представља.

У јулу 2008. године јавности је представљена следећа дефиниција: *Археолошки музеј на отвореном је стална непрофитна институција са архитектонским*

реконструкцијама израђеним у размери 1:1 и постављеним у спољном простору, а заснованим на археолошким налазима. Овакав музеј садржи скуп различитих аспеката нематеријалног културног наслеђа и омогућава интерпретацију живота и делатности људи у прошлим епохама.[1]

Интерпретација се заснива на ICOM-овој (International Council of Museums) дефиницији музеја која гласи: *Музеј је некомерцијална, стална установа у служби друштва и његовог развоја, отворена према јавности, која сакупља, чува, истражује, објављује и излаже материјална сведочанства о људима и њиховој околини у циљу образовања, проучавања и естетског доживљаја.*[2]

Професионална пракса и прикази у археолошким музејима на отвореном требало би да буду усклађени са ICOM-овим Етичким кодексом за музеје.[3]

Ипак, када се дефиниција археолошког музеја на отвореном примењује у пракси, ствари не изгледају нимало једноставно. Већ сам назив може да доведе у заблуду. Док у неким археолошки музејима на отвореном постоји тенденција да постану музеји у најужем смислу те речи, други заступају став да ће класични музеји са експонатима у витринама изумрети и да су управо музеји на отвореном ти који ће их наследити.

Свакако, археолошки музеј на отвореном није музеј у класичном смислу те речи. У њему је дозвољено додиривати и употребљавати експонате. Употреба експоната је постављена у одговарајући контекст. У археолошким музејима на отвореном четири кључна појма укључују: образовање, презентацију, експеримент и комерцијализацију (Paardekooper 2003: 143). Како се испоставило, овакви центри немају лошији или мање успешан приступ у односу на класичне археолошке музеје. Ипак, класични музеји представљају наслеђе једне нације и њихово постојање је неопходно, па зато уживају заштиту државе. То се не може рећи за археолошке музеје на отвореном.

Музеји на отвореном се углавном не налазе на локацијама оригиналних археолошких налазишта. У том смислу, они су лажњаци (енг. *fake*). Разлог за то лежи у чињеници да се већина археолошких налазишта не може похвалити спектакуларним изгледом, а многа од њих нису ни лако приступачна модерном човеку са његовим прохтевима и очекивањима. Због тога прави идентитет оваквих центара не лежи у оригиналним налазима и грађевинским остацима, већ у

1 *Museum Practice in Archaeological Open-Air Museums*, https://exarc.net/archaeological-open-air-museum (приступљено 7.9.2020).

2 Статут ICOM-а, усвојен у Бечу 24.8.2007. године, члан 2, параграф 1, *ICOM-ov kodeks profesionalne etike*, http://www.mdsrbija.org/2016/wp-content/uploads/2016/08/ICOM-ov-kodeks.pdf (приступљено 7.9.2020).

3 *Code of Ethics, ICOM 2006*, www.icom.museum (приступљено 7.9.2020).

реконструкцијама. Примери за то у Србији су Радмиловац код Винче[4], Стапари код Ужица[5] и Плочник код Прокупља.[6]

Радмиловац код Винче је огледно пољопривредно добро на земљишту које припада Центру за рибарство београдског Пољопривредног факултета.[7] У оквиру пројекта „Мали Дунав" на овом простору је направљен водени екосистем Дунава који се бави животом у њему и око њега. Он укључује акваријуме, ботаничку башту, зоо-парк и најзад, археолошки парк на отвореном. Копију праисторијског насеља (или, боље речено, праисторијских насеља) на овом простору саградили су управо стручњаци из Центра за рибарство у сарадњи са археолозима са оближњег чувеног Археолошког налазишта Винча. Овде подигнути објекти приказују како су на простору српског Подунавља живели носиоци три цивилизације: лепенске, старчевачке и винчанске. Од укупно седам реплика праисторијских грађевина, три припадају култури Лепенског Вира, две су полуукопане старчевачке колибе и три неолитске винчанске куће. Све грађевине су подигнуте током 2018. и 2019. године и конструисане су на основу оригиналних налаза стамбених објеката из Лепенског Вира, Старчева и Винче.[8]

Следећи музеј на отвореном, Стапари код Ужица, формирао се током 2019. и 2020. године. Званичан назив овог музеја је „Стапарк". Реплике праисторијских (неолитских) грађевина у овом парку настале су на основу оригиналних археолошких налаза са локалитета Велика градина удаљеног око 2,5 км од самог музеја на отвореном. Док се археолошко налазиште налази на врху брда и тешко је приступачно, археолошки музеј на отвореном се налази у клисури Ђетиње, готово на самој обали реке. Од укупно пет реплика неолитских објеката (кућа), четири су колибе од плетара и лепа, а једна је направљена у форми полуземунице. Што се садржаја ових објеката тиче, у сваком ће бити представљена по нека од активности типичних за период неолита – ткање, израда грнчарије и неки

4 *Pravo naselje praistorijskog ribara – u Beogradu*, https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/2523/nauka/3671669/pravo-naselje-praistorijskog-ribara--u-beogradu.html (приступљено 10.9.2020).

5 *U klisuri reke Đetinje niče replika neolitskog sojeničkog naselja*, https://www.danas.rs/ekonomija/u-klisuri-reke-djetinje-nice-replika-neolitskog-sojenickog-naselja/ (приступљено 10.9.2020); *Gradi se Arheološki muzej Staparska gradina*, https://uzicemedia.rs/gradi-se-arheoloski-muzej-staparska-gradina/ (приступљено 10.9.2020).

6 *Druženje i učenje u Arheo parku „Pločnik" kod Prokuplja*, https://www.juznevesti.com/Kultura/Druzenje-i-ucenje-u-Arheo-parku-Plocnik-kod-Prokuplja.sr.html (приступљено 10.9.2020).

7 *Centar za ribarstvo i primenjenu hidrobiologiju „Mali Dunav"*, http://www.cefah.agrif.bg.ac.rs/index.html (приступљено 8.10.2020).

8 Ауторка овом приликом захваљује колеги кустосу Д. Јанковићу са Археолошког налазишта Винча на несебичној помоћи у прикупљању информација у вези са изградњом реплика праисторијских објеката у Радмиловцу.

други занати. У осмишљању и изградњи „Стапарка“ учествовали су кустоси из ужичког Народног музеја, као и стручњаци из Археолошког института.[9]

Археолошки музеј на отвореном који се званично зове „Обновљено неолитско насеље Плочник“ може се сматрати најстаријим овог типа у Србији. Наиме, 2009. године је, паралелно са археолошким истраживањима овог насеља, почео пројекат „Плочник – прошлост уживо“, кроз који је започета директна презентација резултата ископавања (Кузмановић-Цветковић 2013: 88). Носилац овог пројекта је био Народни музеј Топлице у Прокупљу, а реализован је на простору који је изнајмљен од Железнице Србије, у непосредној близини самог археолошког локалитета. Пројекат је предвиђао да се израде реконструкције пет неолитских кућа, чији су изглед, основе и садржај подражавали објекте откривене током ископавања (Исто: 89). Материјал за израду кућа је узет из природног окружења локалитета, онакав какав је могао бити коришћен и у неолиту – грабове греде за зидове и носаче кровних конструкција, пруће за израду зидног плетара, а глина за премазивање плетара или трска за покривање кровова (Исто). Свих пет реконструкција је подигнуто током 2009. године, у року од три месеца. Слично „Стапарку“, у свакој је представљена по нека од активности типичних за период неолита – ткање, израда грнчарије, израда предмета од камена, кости и рога и ковање. У петој кући је смештена тзв. „Задруга“, нека врста саборне куће (Иста 2014: 168).

У великом броју археолошких музеја на отвореном посетиоци могу да виде тзв. „радионице“ у којима се израђују предмети од окресаног камена, од обрађеног дрвета, кости, коже или било ког другог материјала. Производи из оваквих радионица су такође лажњаци, али имају огромну улогу у образовању и у објашњавању свакодневног живота у некој прошлој епохи. Ипак, суштина археолошких музеја на отвореном не лежи у радионицама, нити у предметима који настану на овај начин, већ у преношењу информација посетиоцу о људима који су некада израђивали и користили такве предмете, као и о њиховом животу и друштвеном уређењу. Подаци о некадашњем друштву и начину живота додатна су прича која се плете и обавија око сваког предмета, оживљава га у руци наратора и даје чар целом догађају.

С обзиром да је наведено шта археолошки музеји на отвореном нису, потребно је навести шта заправо јесу. Они суштински обухватају образовање, експерименте и сазнање које из њих произлази, као и квалитетно проведено слободно време (Paardekooper 2003: 145).

9 Ауторка овом приликом захваљује колегници архитекти др Е. Николић из Археолошког института на несебичној помоћи у прикупљању информација у вези са изградњом реплика праисторијских објеката у „Стапарку“.

Образовање се у овом конексту описује као музејска педагогија (Jantzen 1994: 18-19). Образовање је главни разлог за постојање археолошких музеја на отвореном. У оквиру формалног образовања оно се односи на групе школске деце и екскурзије, а у оквиру неформалног на туристе.

Када се говори о експериментима и сазнањима која из њих произлазе, ниједан археолошки музеј на отвореном не може бити успешан без искусних људи како у занатским вештинама, тако и у археологији, а неретко и у преношењу знања попут врсног педагога. Ако изостане било који од ових аспеката, постоји ризик да се изгуби кредибилитет како код струке, тако и код публике, тј. посетилаца.

Слободно време појединца је период током којег посетиоци могу да дођу у музеје. Оно што је специфично за археолошке музеје на отвореном по том питању јесте флексибилност. Они најинтензивније раде у периоду од маја до октобра, док зими могу пословати са активношћу сведеном на минимум или чак бити потпуно затворени. Довољно је рећи само да се готово све ђачке екскурзије организују у мају или октобру.

Музејска педагогија је на специфичан начин присутна у археолошким музејима на отвореном, а стоји у директној вези са свим напред наведеним: образовањем, стручним преношењем знања и квалитетно проведеним слободним временом.

У директној вези са овим стоји чињеница да је оно што археолошки музеји на отвореном нуде у великој мери усмерено ка млађој публици – деци и омладини.[10] Оваква публика захтева догађај који ће се одвијати пред њиховим очима (енг. *live performance*), а догађај је утолико бољи уколико је могуће узети учешћа у њему (Jantzen 1994: 18). Управо су због тога археолошки музеји на отвореном за овакву публику много привлачнији него класични музеји.

Ипак, управо на месту на којем се преплићу делатности археолога и музејских педагога појављују се потешкоће. Музејска педагогија се често не схвата озбиљно и најчешће није осмишљена са довољно пажње, па неретко доспева у ћорсокак и своди се на пуко понављање. Стога циљној групи врло често постаје досадно, а сами музејски педагози губе мотивацију. Са друге стране, број археолога који се баве методама експеримента и демонстрације константно расте, па би овај проблем релативно лако могао да се реши. Сасвим сигурно је могуће ангажовати експерименталне археологе као гостујуће музејске педагоге, а са друге стране је сасвим могуће да они своја знања и вештине пренесу редовним музејским

10 J. Anđelković Grašar, B. Novičić Korać, Viminacium for Millennials, предавање одржано на конференцији *Sense and Sustainability: International Conference on Archaeology and Tourism*, мај 2019, Загреб.

педагозима који би на тај начин своју причу учинили занимљивијом. Ипак, требало би се чувати сценарија у којем се публици у виду неме демонстрације показује неки поступак. Уз сваку овакву демонстрацију неопходно је осмислити добру причу која на најбољи могући начин дочарава неки тренутак из прошлости (Tapavički-Ilić and Anđelković Grašar 2020).

Досадашња искуства показују да се кроз демонстрацију врло добро преносе поступци обраде различитих сировина или израде различитих предмета (Jantzen 1994: 19). Овакве демонстрације могуће је приказати помоћу извора и средстава који најчешће већ стоје на располагању и могу се реконструисати на задовољавајући начин, а притом наилазе на добар одзив код публике. Ово друго не само зато што буди основно интересовање, већ и зато што се може повући паралела са савременим животом.

Ипак, највећи број демонстрација није осмишљен тако да публика учествује у њима. Публика може да се прикључи само тамо где не постоји могућност да угрози исход поступка, односно код једноставних помоћних поступака. Упркос овоме, чари демонстрација су да одају оптичке и акустичне утиске, да се осете специфични мириси или високе температуре, као и да је могуће узети у руке алатке које се користе у процесу израде или обраде неког предмета. Посетиоци на свако питање могу одмах да добију одговор (Wilmy 2010: 29), као и да осете радост услед успешно израђеног или обрађеног предмета. На тај начин се кроз демонстрације избегавају мане многих традиционалних изложби које дају статичну слику и усмерене су на једно чуло, а не нуде могућност комуникације.

Литература

Jantzen, D. 1994.
Erst das Experiment und dann... Zum praktischen Nuzen experimenteller Archäologie, in: *Experimentelle Archäologie,* hrg. M. Fansa, Bilanz, 15-22.

Кузмановић-Цветковић, Ј. 2013.
Плочник – прошлост уживо, *Етно-културолошки зборник за проучавање културе источне Србије и суседних области*, књ. XVII: 87-92.

Кузмановић-Цветковић, Ј. 2014.
Плочник на праисторијски начин, *Гласник друштва конзерватора Србије* 38: 165-172.

Paardekooper, R. P. 2003.
The story behind the product, *Experimentelle Archäologie in Europa*, Heft 1 (Bilanz): 139-150.

Tapavički-Ilić, M. and Anđelković Grašar, J. 2020.
Storytelling. Is there a better method of archaeological site interpretation?, in: *Conference acta MetArh, 6th international scientific conference Methodology and Archaeometry*, ed. I. Miloglav, Zagreb: 2020 (for 2018), 125-133.

Wilmy, A. 2010.
Experimentelle Archäologie und Living History – ein schwieriges Verhältnis? Gedanken aus der Sicht eines Archäologen und Darstellers, *Experimentelle Archäologie in Europa*, Heft 9 (Bilanz): 27-30.

Milica D. Tapavički-Ilić, Ph.D.
Senior research associate
Institute of Archaeology, Belgrade
mtapavic@sbb.rs

A DOOR SLIGHTLY OPEN – ARCHAEOLOGICAL OPEN-AIR MUSEUMS

Summary

The paper deals with archaeological open-air museums and their relation to classical museums. The author tends to give a definition of an archaeological open-air museum and describes its advantages compared to classical museums. Further on, she describes museum pedagogy applied in such museums that mostly includes various demonstrations. The author gives credit to them because of their attractiveness that easily draws attention of the basic target group of visitors – children and teenagers. Archaeological museums in Serbia are scarce but with growing conscience about their importance in education about country's cultural heritage, this might change.

Translated by Milica Tapavički-Ilić

UDK 37.091.33-027.22:[069:7(6)(497.11)
COBISS.SR-ID 29038089

Ивана В. Војт
кустоскиња
Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара
i.vojt@mau.rs

ПРАКТИКУМ

ОРГАНИЗОВАН ПРОГРАМ СТРУЧНЕ ПРАКСЕ ЗА СТУДЕНТЕ У МУЗЕЈУ

Апстракт: Музеј афричке уметности у партнерству са Центром за развој каријере и сарадњи са Институтом „Main Point“ реализује програм праксе „Практикум“ намењен студентима Филозофског факултета у Београду. На основу процене потреба младих за стицањем стручне праксе у току студија, осмишљен је програм који нуди усавршавање на плански, процесно организован и креативан начин. У раду је представљено осмогодишње искуство у реализацији програма „Практикум“ са циљем да се укаже на потенцијал креирања посебних едукативних музејских програма за студенте у свим универзитетским градовима у Србији и понуди један могући модел.

Кључне речи: музеј, студенти, факултет, Филозофски факултет, Универзитет, стручна пракса, обука, едукација, јавна вођења, Музеј афричке уметности

У музејима који се налазе у универзитетским градовима широм Србије постоји потреба за креирањем посебног програма намењеног студентској популацији у којој ће они препознати могућност да стекну значајно искуство, знање и вештине, али и да учествују у културном животу града на најнепосреднији начин, дајући допринос креирању и реализацији програма намењених публици у музејима.

Истраживање Центра за културни развитак из 2011. године на тему „Културни живот и потребе студената у Србији“, аутора мр Слободана Мрђе, показује изненађујући податак – 80% студената не учествује у културном животу (Мрђа 2011: 79). Међу свим културним институцијама најмање се посећују музеји: чак 83,5% студената ретко их или никад не посећује (Исто: 66). Као разлог за то најчешће наводе недостатак времена, интересовања и новца, као и неодговарајућу понуду (Исто: 76-77).

Недостатак времена и интересовања се наводи као разлог код студената прве и друге године студија, док студенти завршних година више замерају недостатак адекватне понуде под којом подразумевају начин презентације културне баштине, актуелност, едукативне активности, комуникацију са медијима и публиком и сл. (Исто: 71). Занимљиво је да се међу прва четири разлога наводи недостатак новца, иако у многим музејима и уопште културним институцијама студенти имају право на попуст или слободан улаз. Међутим, због ниских прихода родитеља и лоше економске ситуације у којој се задовољавају само основне потребе, културне навике се нису створиле и зато студенти не иду у културне институције иако имају могућност бесплатног улаза (Исто: 48).

Са друге стране, у оквиру рада „Волонтеризам у Србији: између друштвеног доприноса и неразумевања“ Вишња Кисић је 2010. године спровела истраживање о волонтирању у музејима. У резултатима истраживања наведено је да 80,8% музеја сматра да волонтери треба да буду студенти или дипломци Филозофског факултета, што се поклапа са податком да се у већини музеја волонтеризам тумачи као стручна пракса (Kisić 2010: 67). Овакав став проистекао је вероватно из чињенице да је стручна пракса у музејима ретко плаћена категорија. Иако можемо да закључимо да већи број музеја нуди праксу студентима Филозофског факултета, мало њих им то нуди на планиран и организован начин уз обавезну обуку (Isto: 73). У истом истраживању, већина испитаних студената је одговорила да нису волонтирали у музејима јер нису информисани о таквим опцијама, што значи да пракса није довољно промовисана на факултету. Регрутовање волонтера се обавља насумице, без јасне стратегије, било да се студенти сами јаве, да их пошаљу са Бироа за запошљавање или их неко други препоручи (Isto: 71-72).

Креирање програма

С обзиром на резултате поменутих истраживања која показују да су студенти ретки конзументи музејских садржаја, али и да недостају организоване обуке и праксе, у Музеју афричке уметности осмишљен је програм са настојањем да се

студентска рецепција музејских садржаја оснажи и повећа њихов степен интересовања и учешћа. Такође, подстрек за оснивањем оваквог програма налази се и у претходном искуству кустоскиња (ауторки програма) којима је у току студија недостајао практични рад у музејима.

Слика 1. Плакат програма „Практикум“ за мајски циклус вођења, 2015 (дизајн: Ф. Анђић)

Укрштајући објективни и субјективни поглед на стручну праксу, кустоскиња Емилиа Епштајн и ауторка овог текста, 2013. године осмислиле су програм „Практикум – практична обука студената за самостална тематска вођења кроз сталну поставку Музеја афричке уметности“ (у даљем тексту: „Практикум“). Програм је понуђен студентима завршних година, имајући у виду да су резултати поменутих истраживања утврдили да студенти треће и четврте године немају адекватну понуду, а имају више слободног времена. Програм је усмерен на студенте Филозофског факултета пошто су они таргетирани као група која нема много могућности за усавршавање у оквиру организованог и дефинисаног

музејског програма, а за то има највише потребе због природе посла за који се студирањем припремају. Фокус је био на пружању знања из једног значајног сегмента кустоског посла који се односи на вођење кроз изложбену поставку.

Већ на самом почетку је било јасно да ће бити потребно да се уђе у партнерство са студентским удружењем које ће вршити функцију посредника између Музеја афричке уметности и Филозофског факултета у Београду. Као релевантни партнер препознат је Центар за развој каријере Филозофског факултета (у даљем тексту: Каријерни центар) који је у то време био тек формирана организација са пуно ентузијазма и младалачке енергије. Њихова улога у пројекту била је организација промоције, као и благовремено информисање и регрутовање заинтересованих студената за програм који је понуђен. С обзиром на то да је један од примарних задатака овог удружења да указује студентима на могућности радне праксе, врло брзо је окупљена циљна група која је путем њихових канала комуникације обавештавана о „Практикуму", односно условима и садржају пријаве за учествовање у програму.

У садржајном смислу програм „Практикум" обухвата сложен процес упознавања студената са основним појмовима уметности и културе, пре свега, западноафричких држава. Познато је да је студентски силабус минимално усмерен на упознавање студената са уметностима, традицијама и уопште културама афричког континента. Само у оквиру студија етнологије и антропологије постоји један предмет који обрађује старе цивилизације Африке са освртом на обичаје и културу афричког континента данас.[1] На осталим одељењима Филозофског факултета не постоји предмет у оквиру којег студенти могу да стекну шири увид у разноликост овог континента, те продубе интересовања за даље проучавање. Програм „Практикум" студентима нуди могућност да добију основне информације о културама афричког континента, као и да у оквиру тих сазнања потраже тему коју ће ближе истражити.

Такође, у овом програму се инсистира на личној интерпретацији сталне поставке чиме се студенти позивају на слободан, креативни приступ материји у којем ће изградити сопствени однос према изложеним предметима, а самосталном селекцијом изговореног текста избећи репродуковање туђих, већ готових текстуалних решења. На овај начин студенти развијају сопствене креативне

1 Курс „Антропологија Старог света" води др Сенка Ковач, редовни професор, на првој години студија етнологије и антропологије на Филозофском факултету у Београду. Требало би напоменути да је ово једини курс у оквиру кога свака генерација са професорком посети Музеј афричке уметности. Више о овом курсу видети на: *Основне академске студије етнологије-антропологије*, http://www.f.bg.ac.rs/etnologija_antropologija/program_studija.php?IDK=4471 (приступљено 3.9.2020).

потенцијале, али и сензибилитет за реакцију публике на садржај и начин презентације. Посебна обавеза и задатак кустоскиња-менторки је да их упуте или само подсете на постојање стереотипних и поједностављених тумачења која се могу појавити како код публике, тако и код сарадника током вођења кроз изложбе.

Слика 2. Први час јавног наступа
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

Концепт програма омогућава да се учесници оснаже у јавном говору и наступу пред публиком. У циљу развијања реторичких способности код студената, као важног сегмента јавног вођења кроз изложбу, остварена је сарадња са Институтом „Main Point“ који се бави едукацијом за јавни наступ. У оквиру пет радионица које Слободан Роксандић и Марко Миловановић, едукатори за јавни наступ, реализују у Музеју афричке уметности, студенти се упознају са техникама ослобађања од треме, елементима невербалне комуникације, дикције и правилног дисања.

Програм „Практикум“ имао је за циљ привлачење нове младе публике у Музеј афричке уметности. Користећи утицај вршњачке едукације и комуникације, круг сазнавања о уметностима и културама Африке се шири са примарног (студенти-учесници) на секундарну циљну групу (публика), а број посетилаца-студента се повећава. Долазећи да чују своје колеге, студенти се информишу и о другим активностима музеја и настављају да их прате, чиме постају део

редовне посете. Видљивости програма на Филозофском факултету, али и другим београдским факултетима, доприноси штампани промотивни материјал „Практикума“ у виду плаката и брошура које потписује Филип Анђић, графички дизајнер.

Кустоскиње музеја, Емилиа Епштајн и ауторка овог текста, прате студенте у припремама тема које су изабрали за вођења, а едукатор за јавни наступ их усмерава на вештине које ће новостечена знања подржати у финалној презентацији пред публиком. Практичан рад третира се као допуна теоријском раду са којим заједно чини целину и зато се, поред спремности студената за излагање и истражене теме, посебна пажња посвећује раду на њиховом вербалном изражавању, гестикулацији, односу према публици, начину одговарања на постављена питања и другим елементима укупне интерпретације.

Програмом „Практикум“ студентима се гарантује да ће сваком појединачном учеснику бити посвећено одређено време од стране кустоскиња и едукатора за јавни наступ који ће заједно пратити њихов лични развој и напредак у намери да овладају једним значајним доменом кустоске праксе, као што су јавна вођења.

Практикум – један могући модел

Програм „Практикум“ је организован у четири сегмента: регрутација, интензивна обука, реализација вођења и евалуација. Сваки од ових сегмената је подељен на више јединица.

Припремни период траје два месеца (март, април), док реализација вођења траје осам месеци (од маја до децембра).[2] У току периода интензивне обуке, сви студенти заједно долазе два до три пута недељно на консултације са кустоскињама-менторкама и едукатором за јавни наступ у трајању од два сата.

1. Регрутација

У сарадњи са Каријерним центром организује се промоција програма на Филозофском факултету, а затим се расписује конкурс на који се студенти пријављују. Када студентска организација сакупи пријаве, прослеђује их Музеју

2 Овај временски оквир другачији је само за генерацију која је своје учешће у програму започела у марту 2020, које је потом прекинуто због пандемије изазване корона вирусом. Изузимајући неколико сусрета у марту, за ову генерацију период интензивне обуке одвијао се од почетка јуна до краја августа, док су се вођења реализовала током јесени и зиме уз поштовање свих епидемиолошких мера.

афричке уметности где се врши одабир кандидата на основу њиховог мотивационог писма и биографије. Број примљених кандидата је ограничен на десет како би сви чланови групе добили адекватну пажњу ментора. Студентска организација објављује ранг-листу и организује први долазак у Музеј афричке уметности, чиме се завршава важан део њиховог учешћа у програму. Даљу координацију програма и менторство преузимају кустоскиње, ауторке програма.

Слика 3. Консултације са кустоскињама Музеја
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

2. Интензивна обука

У првих неколико сусрета кустоскиње упознају примљене кандидате са историјатом и садржајем зграде и, нарочито, сталне поставке Музеја. Студенти се потом упућују да ближе осмотре и ослушну амбијент, дела и артефакте у изложбеном простору, како би сачинили избор и осмислили тему и концепт за своје јавно вођење. Њихове идеје и предлози тема су веома разноврсни и креативни било да се ради о музици, мотивима у уметности, плесу, анонимном уметнику, култу плодности, тајним друштвима или, пак, афричкој магији у блокбастер филмовима, Фројдовом појму 'зазорно' у културама западне Африке и др. Стална поставка Музеја афричке уметности није организована линеарно (кроз собе или временску хронологију), те омогућава студентима да кроз њу креирају путање у више праваца у зависности од наратива који желе да испричају. Студенти истражују профилисане теме на бази текстова, књига, ТВ емисија и филмова

препоручених од стране кустоскиња, испитују могућност да се она исприча указујући на одређене предмете на сталној поставци, дефинишу основну идеју вођења, креирају целине, пишу концепт, бирају наслов вођења и, напослетку, утврђују кретање кроз сталну поставку. Затим следе три радионице јавног наступа где се студенти упознају са начинима превазилажења треме, правилним говором, техником дисања, као и невербалном комуникацијом.

Пре него што изађе пред публику, сваки учесник има прилику да испроба вођење и тако искуси како функционишу замишљена путања и припремљен текст у односу са публиком коју, у пробама, чине остали учесници програма.

Слика 4. Предавање о програмском историјату Музеја афричке уметности (фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

Након сваког пробног вођења следи разговор са кустоскињама, али и осталим учесницима од којих се тражи да критички сагледају вођења својих колега и дају корисне и добронамерне савете. Циљ ове вежбе је да се побољша квалитет сваког појединачног вођења и развије спремност на примање критике, као и зрелост за њено давање. Пре јавних вођења, студенти имају и трећу радионицу јавног наступа, за коју припремају исечак од десет минута у оквиру свог вођења. На основу овог узорка, едукатор за јавни наступ анализира сваког студента и даје му финалне савете.

Пред прва јавна вођења организује се сусрет са прошлогодишњом генерацијом учесника програма „Практикум“. Преношење искуства од стране оних

који су били у истој позицији пре само годину дана, даје добре резултате у охрабривању актуелних учесника програма. У завршници обуке студенти пишу кратке најаве сопственог вођења које ће се наћи у штампаној брошури. Студенти организују дистрибуцију промотивног материјала (брошура и плаката) на факултетима и у другим омладинским центрима. Кроз ову фазу студенти уче да промовишу програм који су креирали, односно да допру до публике за свој наступ. Каријерни центар у завршној фази обуке учествује у промоцији и даје подршку студентима у ширењу вести о недељи „Практикума" на Филозофском факултету.

Слика 5. Проба вођења
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

3. Реализација вођења

Јавна вођења се организују у неколико циклуса, од којих је први недеља „Практикума", где током десет дана у мају месецу сваки дан по један студент представља своје тематско вођење. Сваки студент има посебну тему коју излаже водећи кроз сталну поставку Музеја, тако да публика у десет дана има прилику да бесплатно чује десет различитих вођења. Сва студентска јавна вођења се снимају и снимци се достављају студентима. Након завршеног првог циклуса вођења отворених за публику, едукатор за јавни наступ на завршној радионици

анализира снимке истовремено дајући савете на чему би требало да раде у будућности да би усавршили свој наступ.

Следећи циклус јавних вођења одвија се током тродневне манифестације „Афро фестивал“ у јуну месецу, где студенти понављају тематска вођења и примењују савете ментора. Такође, вођењем кроз сталну поставку Музеја током

Слика 6. Снимање јавног вођења
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

Афро фестивала, студенти стичу искуство презентације у специфичним фестивалским условима, где је посета бројнија и флуиднија. Студенти представљају публици своја тематска вођења у још два циклуса: током градске манифестације „Дани европске баштине“ у септембру и у оквиру програма „Недеља у МАУ“, који се одржава увек недељом од октобра до децембра.

Након вођења која су била намењена одраслима, студентима се, у последњем циклусу вођења, нуди прилика да се опробају у музејској едукацији за децу и младе. Колегиница Марија Милош, виша кустоскиња-едукаторка у Музеју афричке уметности, упознаје полазнике са специфичностима вођења школских група различитог узраста. Учесници „Практикума“ добијају савете како да прилагоде своја вођења дечијем језику, сензибилитету и интересовањима. Студенти се потом укључују у вођења школских група кроз сталну изложбену поставку Музеја афричке уметности током октобра, новембра и децембра.

4. Евалуација

У самој завршници програма „Практикум“ менторке организују радионицу евалуације помоћу које ментори и учесници сабирају утиске и добијају повратне информације. Након радионице студенти добијају потврду о учешћу у програму.

Слика 7. Студенти са потврдама о учешћу у програму, генерација 2017.
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

Развој/препознавање програма

Током осам година реализације програма практичне обуке студената за самостална тематска вођења непрестано су провераване, преиспитиване и ослушкиване потребе студената, а програм је из године у годину унапређиван.

Реализација пројекта је започета 2013. године, када су позвани студенти са само две, Музеју афричке уметности блиске, катедре Филозофског факултета: историје уметности и етнологије и антропологије. Већ следеће године су укључени студенти са других катедри и програм је отворен за све студијске групе Филозофског факултета у Београду, што је омогућило нове приступе и разноликост тумачења сталне поставке Музеја афричке уметности.

У трећој години реализације „Практикума“ започет је рад на допуни програма у правцу учења посебних вештина потребних за успешан јавни наступ, омогућивши студентима једну радионицу на ту тему. Евалуација извршена на крају програма те године показала је да студенти имају већу потребу за сазнањима

из области јавног наступа који одговара на њихове потребе. Тај циљ је остварен већ следеће године када су за студенте организоване четири радионице јавног наступа, што због обима рада опет није било довољно, те је у каснијим издањима програма као оптималан број утврђено пет радионица јавног наступа.

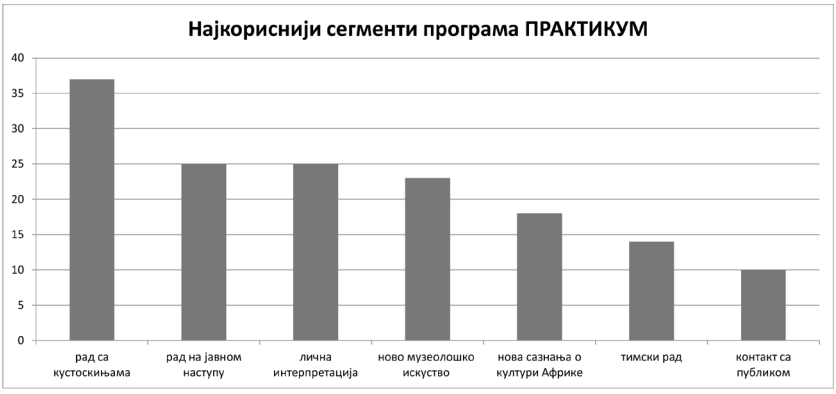
Такође, студенти су у евалуацији тражили већи број вођења, тако да је у том сегменту проширено деловање њиховим укључивањем у вођење школских група, што је захтевало да се додатно обуче за рад са децом и младима у завршном циклусу програма. Ова промена је захтевала да се, после четири године, продужи време трајања пројекта са пет (март – октобар) на десет месеци (март – децембар).

Слика 8. Час јавног наступа – анализа снимака
(фотографија: Документација Музеја афричке уметности)

Прве две године „Практикум“ је, као програм Музеја афричке уметности, реализован без посебно опредељених финасијских средстава у оквиру Плана и програма. Треће године опредељена су финансијска средства за организацију једне радионице јавног наступа, као и за дизајн и штампање брошура и плаката. Четврте године програм добија финансијску подршку Секретаријата за спорт и омладину која је омогућила већи број радионица јавног наступа, да би пете године реализације програм добио већу подршку поменутог Секретаријата која је, поред штампаног промотивног материјала, омогућила стабилних пет радионица по генерацији, а који у континуитету траје до данас.

Закључак

Музеји имају обавезу да буду важан полигон за развијање одговорних чланова друштва. То су простори усавршавања, активног учешћа, сазнавања, грађења самопоуздања и интеракције са предметом. Рад на граници учења и забаве развија чула, одгаја лични израз и изграђује стваралачке личности, способне за логичко и самостално закључивање. Тако се стварају здрави, самосвесни, критички оријентисани грађани, активни учесници друштва (Subotić 2005: 23). Музејска едукација би требало да буде изнад пуког процеса преношења знања и да препозна да је њен задатак да побољша друштво (Hein 2012: 11).



Слика 9. Графикон – евалуација програма
(аутор: И. Војт)

Пре свега, задатак сваког музеја јесте да ослушкује и разуме пулс града у коме делује. Музеј афричке уметности се налази у Београду који је универзитетски град у коме живи група младих људи којима је музеј потребан како би се спремили за одабрани позив. Обавеза кустоса је да отвори врата, позове студенте, учини простор музеја доступним за истраживања и пружи неопходну помоћ. Нарочито је важно да се уваже знања која су стекли током студија, њихова лична интересовања и жеља за напредовањем. Њима је потребно да раде у контролисаним условима, по одређеном плану и програму, где је сваки долазак у музеј осмишљен и вођен од стране ментора, тако да немају осећај губитка времена, већ напротив, континуираног напредовања.

Студенти који су били полазници програма „Практикум“ у анонимном евалуационом формулару (документација Музеја афричке уметности) отвореног типа нагласили су да им је највише значила прилика да буду вођени од стране ментора, затим да усаврше вештине јавног наступа, као и да сами креирају текст и осмисле вођење. Подршка кустоскиња и едукатора за јавни наступ, у свакој фази развоја, доступност, пријатељски однос и отвореност, нешто је што студенти наводе као значајне ставке у раду. Могућност да сталну поставку лично интерпретирају, да је самостално истраже и прилагоде својим интересовањима,

Слика 10. Тематско вођење на Афро фестивалу испред чамца на коме пише „Nyimpa kor Ndzidzi“, што у пренесеном смислу значи „Човек не може опстати сам“ (фотографија: М. Пирошки)

пролазећи процес од празног папира до четрдесетопетоминутног вођења пред музејском публиком, програм „Практикум“ за многе студенте издваја од других програма које музеји нуде овој групацији.

Као добру страну програма студенти наводе прилику да боље упознају „музеј изнутра“, да осете посао кустоса и рада у музеју. Такође, учесници програма истичу да су знатно проширили знања о културама афричког континента захваљујући подстицају и могућностима истраживања које нуде Музеј афричке уметности и овај посебан програм намењен студентима. Значајан број студената цени подржавање тимског рада, односно избегавање такмичарске атмосфере,

као и пружање могућности за упознавање и повезивање учесника са различитих одељења Факултета. Искуство рада са различитим узрастима, од предшколаца до старијих посетилаца, за један број студената било је веома подстицајно и потпуно ново.

У нашем друштву постоји значајан потенцијал за већу повезаност и сарадњу музеја и факултета у раду са студентима. Чак и када су у питању факултети који припремају будуће музејске стручњаке, структурална повезаност ове две институције је веома слаба, те су овакве иницијативе које долазе из музеја неопходне и студентима пружају могућности какве не могу добити кроз универзитетску наставу. Нудећи им простор и стручну помоћ за усавршавање, музеј одговара на потребе једне групе грађана. Музеј би морао да посредује између различитих страна као што су факултет, студенти, публика. Тако позициониран, он успоставља везу са градом и постаје део агоре, негујући публику и непрестано стварајући нову (Subotić 2005: 19).

Програм „Практикум" већ осам година доказује да потреба за структурално уобличеним планом реализације стручне праксе постоји међу студентима. Канцеларија за младе је 2018. године препознала значај овог програма доделивши му награду „Звезда Београда" за најбољи пројекат који је подржан на конкурсу организационих јединица града Београда. Овај програм ће наставити да се развија уважавајући мишљења и потребе учесника и тражећи начина да буде бољи и свеобухватнији, јер не смемо заборавити да у фокусу музеја није предмет, како се чини, већ увек и једино – човек.

Литература

Hein, G. E. 2012.
Why Museum Educators? in: *Old Questions, New Answers: Quality Criteria For Museum Education*, ed. Ž. Jelavić, Zagreb: ICOM Hrvatska, 9-18.

Kisić, V. 2010.
Volunteering in museums in Serbia: between social contribution and misunderstanding. Master thesis, University of Arts in Belgrade, Center for Interdisciplinary Studies - Universite Lumiere Lyon 2, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, https://www.academia.edu/1118718/Volunteering_in_museums_in_Serbia_between_social_contribution_and_misunderstanding (приступљено 30.7.2020).

Мрђа, С. 2011.
Културни живот и потребе студената у Србији, Београд: Завод за проучавање културног развитка, https://zaprokul.org.rs/2011/04/14/kulturni-zivot-i-potrebe-studenata-u-srbiji/ (приступљено 20.7.2020).

Subotić, I. 2010.
Stvoriti i voleti publiku, u: *Muzeji koji prilvlače javnost: u žiži javnosti*, ur. A.B. Oliva, Beograd: Clio, 5-32.

Ivana V. Vojt
Curator
The Museum of African Art – The Veda and Zdravko Pečar collection
i.vojt@mau.rs

PRACTICUM
ORGANIZED PROGRAM OF MUSEUM PROFESSIONAL PRACTICE FOR STUDENTS

Summary

The alarming statistical data from 2011 show that Serbian students rarely visit cultural institutions, of which museums are the least visited. Also, the surveys show that small number of museums offers professional practice to students and it is very difficult to reach. Considering this facts, in 2013, the curators Emilia Epštajn and Ivana Vojt designed a special program of museum practice in the Museum of African Art for the students of the University of Belgrade, Faculty of Philosophy.

The program *Practicum – student practical training for independent thematic guidance through the permanent exhibition of the Museum of African Art* has been carried out in partnership with Centre for Career Development, Faculty of Philosophy and in cooperation with the Institute *Main Point*, involved in public performance education. The program is organized in four main segments which take place over the ten month period: recruitment, intensive training, realization of guidance and evaluation. Besides working with curators – mentors, the students take part in five public performance workshops where they can improve verbal and non-verbal communication skills. The aim of this program is to provide students with opportunity of mentor-led training and to invite students to listen to their friends and visit museums, get interested in programs and keep following them.

Evaluating the program *Practicum*, the students points out the following segments as most useful: work with curators – mentors, public performance training, opportunity to get acquainted with the culture of African continent, team work and contact with audience.

UDK 014.3:050МУЗЕЈИ"2008/2019"
COBISS.SR-ID 28883465

Маја Д. Гојковић
библиотекар
Музеј Војводине, Нови Сад
maja.gojkovic@muzejvojvodine.org.rs

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА ОБЈАВЉЕНИХ У ЧАСОПИСУ *МУЗЕЈИ* 2008–2019.

Апстракт: Овим радом обухваћени су сви прилози који су објављени у часопису *Музеји* у периоду од 2008. до 2019. године. Подељени су на осам група: *Радови о музеологији* (14 библиографских јединица), *Радови о изложбама, збиркама, пројектима и уметничким делима* (28 библиографских јединица), *Радови о култури и заштити културног наслеђа* (7 библиографских јединица), *Радови о етнологији* (8 библиографских јединица), *Радови о конзерваторској заштити* (4 библиографске јединице), *Радови о музејској педагогији* (2 библиографске јединице), *Радови о приказима и прегледима* (18 библиографских јединица) и *Библиографије* (1 библиографска јединица). Библиографски опис урађен је према упутствима за примену стандарда ISBD за опис прилога у серијским публикацијама. Библиографију прати *Регистар личних имена*.

Кључне речи: библиографија, библиографски опис, музеологија, часопис *Музеји*

Први број часописа *Музеји* као гласила Музејско-конзерваторског друштва Србије из Београда објављен је 1948. године. Часопис је имао континуирану нумерацију и излазио је до 1965. Прекид у његовом излажењу обухватао је период од 1965. до 2007. године. Часопис је поново покренут 2008. године, под истим насловом, али као нова серија. Након дугогодишње паузе непубликовања садржаја у вези са музејском тематиком, дошло је до многих промена када је у питању

приступ музеју и музеолошким питањима. Тако су и текстови објављивани у новообновљеном гласилу пратили нешто другачији поглед на музеологију и свет музеја. О томе сведочи и овај рад, чији је предмет библиографски опис прилога у часопису *Музеји* у периоду од 2008. до 2019. године. У том периоду објављено је шест бројева: 2008, 2009, 2013, 2015, 2017. и 2019. године.

Библиографски опис урађен је према упутствима за примену стандарда ISBD за опис прилога у серијским публикацијама. Први сегмент библиографске јединице чине подаци о аутору и наслову прилога. Одредница је презиме и име аутора, наведена ћириличким писмом, док је у опису свака јединица урађена писмом на којем је прилог објављен. Други сегмент библиографске јединице чине подаци о броју часописа и години када је прилог објављен, као и материјални опис – број страна на којима се рад налази. У напоменама је дат податак о резимеу.

Разноврсност тема које су заступљене у часопису *Музеји* условила је поделу библиографске грађе на осам група:

- *Радови о музеологији* (14 библиографских јединица);
- *Радови о изложбама, збиркама, пројектима и уметничким делима* (28 библиографских јединица);
- *Радови о култури и заштити културног наслеђа* (7 библиографских јединица);
- *Радови о етнологији* (8 библиографских јединица);
- *Радови о конзерваторској заштити* (4 библиографске јединице);
- *Радови о музејској педагогији* (2 библиографске јединице);
- *Радови о приказима и препорукама* (18 библиографских јединица);
- *Библиографије* (1 библиографска јединица).

Библиографију прати именски регистар у коме су лична имена дата по азбучном реду.

За израду библиографије коришћена је грађа која се налази у Библиотеци Музеја Војводине под сигнатуром P I 81.

Циљ ове библиографије је да прикаже све чланке који су објављени у часопису *Музеји* у периоду 2008–2019. године и да донесе што потпунију и прецизнију поделу радова који се на различит начин баве музејском тематиком. Сагледавањем тих и таквих разноликих приступа, музеј као институција која акумулира објекте материјалне културе, али и као институционализовани когнитивни систем који акумулира цивилизацијска знања и сазнајна достигнућа (Матић 2008), добија ново место и значај како у социјалној заједници, тако и у индивидуалној перцепцији.

Радови о музеологији

1. БАБИЋ, Мирко
   Менаџмент малих музеја у времену транзиције / Мирко Бабић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 57-75.
   Summary.

2. ВАСИЉЕВИЋ, Љубиша Б.
   The Roman Frontier along the River Rhine The Role of Museums in revitalizing Cultural Landscapes Renger De Bruin, Astrid Hertog and Roeland Paardekooper (eds), 2018. Published by ICOM Netherlands ISBN: 978-90-828845-0-0 / Љубиша Б. Васиљевић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 151-159.

3. ВАСИЉЕВИЋ, Љубиша Б.
   Награда „Михаило Валтровић“ Музејског друштва Србије у периоду 2001-2005. / Љубиша Б. Васиљевић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 161-162.

4. КАРАПАНЏИЋ, Милица Д.
   Пример добре праксе : пројекат Виртуелни музеј / Милица Д. Карапанџић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 163-167.
   Summary.

5. КРИВОШЕЈЕВ, Владимир А.
   Баук приватизације кружи музејима или о погрешном схватању једног појма / Владимир А. Кривошејев // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 27-42.
   Summary.

6. МАТИЋ, Милош
   Употреба музеализованих знања као агенса друштвене промене и развоја / Милош Матић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 7-20.
   Summary.

7. МИЈИЋ, Сузана
   Манифестација „Златна свадба“ у функцији музеологије / Сузана Мијић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 105-133.
   Summary.

8. МИЛЕНКОВИЋ-Пађен, Сања
Музеји у Војводини – стање, могућности, перспективе на основу мултидисциплинарног истраживања / Сања Миленковић-Пађен // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 169-192.
Summary.

9. ЊЕГОВАН, Драго
Јован Цвијић и српска музеологија / Драго Његован // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 53-60.
Summary.

10. ПЕТРОВИЋ, Славољуб
Музеј и интернет – нова стварност / Славољуб Петровић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 21-39.
Summary.

11. ПОПАДИЋ, Милан
Брачно путовање музеологије и архитектуре / Милан Попадић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 59-69.
Summary.

12. СПАСОЈЕВИЋ, Бојана
Музеј као легитимацијски дискурс / Бојана Спасојевић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 37-43.
Summary.

13. ЦЕТИНА, Клаудио
Улога креативног директора у стратешком програмирању музејских пројеката / Клаудио Цетина // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 193-222.

14. ШЕКАРИЋ, Богдан М.
Утицај теоријског приступа Јована Цвијића на научни рад Радивоја Симоновића / Богдан М. Шекарић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 171-180.

Радови о изложбама, збиркама, пројектима и уметничким делима

15. БАБИЋ, Бранка
Изложба и радионица „Срце у калупу“ / Бранка Бабић и Бојана Видовић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 181- (нема завршне странице, дошло је до штампарске грешке)

16. БУГАР, Марин Ј.
Ранохришћански мозаик у новој сталној поставци Народног музеја Крушевац – пример презентације / Марин Ј. Бугар // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 9-22.
Summary.

17. ВАСИЉЕВИЋ, Љубиша Б.
Античка археолошка збирка Народног музеја Крушевац и сазнања о античкој прошлости крушевачког краја // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 9-21.
Summary.

18. ВРБАШКИ, Милена
Зашто стандарди? : Сликарство, пилот-стандард / Милена Врбашки // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 41-46.
Summary.

19. ГАЈИЋ, Мила Ј.
Предмети примењене уметности : примери стандардизације / Мила Ј. Гајић и Јелена П. Перић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 31-40.
Summary.

20. ГВОЗДЕНОВИЋ, Жана
Музејски стандарди за музеје – дугорочни нереализовани пројекат / Жана Гвозденовић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 23-29.
Summary.

21. ГРКОВИЋ, Биљана Б.
Уметнички пројекат *Прејознавање* као начин дугорочне партнерске

сарадње музеја и галерија / Биљана Б. Грковић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 45-63.
Summary.

22. ДРАЖИЋ, Владимир
Наратив модерне уметности у контексту музеја / Владимир Дражић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 45-57.
Summary.

23. ЈАНИЧИЋ, Чедомир Н.
Осврт на законске претпоставке у постављању стандарда – криза критеријума? / Чедомир Н. Јаничић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 57-69.

24. ЈОВАНОВИЋ, Ивана Д.
Други тријенале уметности самоуких визионара / Ивана Д. Јовановић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 31-43.
Summary.

25. ЈОВАНОВИЋ, Ивана Н.
Анђели и виле у наивној и маргиналној уметности / Ивана Н. Јовановић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 129-132.

26. КНЕЖЕВИЋ, Наташа М.
Приказ пројеката : Фитотерапија – народна медицина са прегледом најзначајнијих лековитих биљних врста на територији средњег Баната / Наташа М. Кнежевић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 91-106.
Summary.

27. КОВАЧИЋ, Драгана
Музеолошка обрада штампане графике / Драгана Ковачић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 47-56.
Summary.

28. КРИВОШЕЈЕВ, Владимир
Снешко Белић у храму муза / Владимир Кривошејев // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 41-56.
Summary.

29. КРУЧИЧАН, Иван
Прилагођавање збирке Доситеја Обрадовића у Музеју Вука и Доситеја за слепе и слабовиде посетиоце / Иван Кручичан // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 77-94.
Summary.

30. МАРТИНОВИЋ, Драгана
Поводом књиге Александре Савић „Музеји у јавности, јавност у музејима – музејски PR: савремени приступи“, Завод за уџбенике и Природњачки музеј, Београд, 2012. / Драгана Мартиновић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 107-115.
Summary.

31. МИЛОЈКОВИЋ, Јелица В.
Разматрање проблематике везане за несигнирана и погрешно датирана дела Милене Павловић Барили / Јелица В. Милојковић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 43-74.
Summary.

32. МАТИЋ, Милош
Култура исхране у Србији / Милош Матић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 185-186.

33. МИЛИКИЋ, Никола
Изложба о Михајлу Пупину у Историјском музеју Србије / Никола Миликић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 223-233.

34. МУЧАЛИЦА, Марина З.
Да ли су заиста старе...? : (пројект „Браћа Радовановић“) / Марина З. Мучалица // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 83-90.
Summary.

35. ОРЛОВИЋ-Чобанов, Милица А.
У додиру с чулима тактилна изложба Спомен-збирке Павла Бељанског / Милица А. Орловић-Чобанов и Снежана М. Николић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 25-40.
Summary.

36. ПАВЛОВИЋ Лазаревић Гордана
Да ли могу опет да дођем? : едукативна радионица у Педагошком музеју - пројекат / Гордана Павловић Лазаревић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 121-163.

37. ПЕТРОВИЋ, Славољуб Л.
Нумизматичка изложба : шта, како и зашто? / Славољуб Л. Петровић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 75-81.
Summary.

38. РОМЕЛИЋ, Живка
Нереализовани пројекти / Живка Ромелић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 95-103.
Summary.

39. ТОМИЋ, Снежана
План развоја сталне музејске поставке у Музеју на отвореном „Старо село“ у Сирогојну / Снежана Томић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 159-170.
Summary.

40. ЋИРИЋ, Ивана Д.
Фонд Музеја Никола Тесла / Ивана Д. Ћирић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 65-84.
Summary.

41. ЧАЂЕНОВИЋ, Гордана Д.
Нови налаз винчанске фигурине из Виткова : (заштитна археолошка ископавања 2019. године) / Гордана Д. Чађеновић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 23-30.
Summary.

42. ЏЕКО, Лебиба Ф.
Afrička zbirka Muzeja Franjevačkog samostana u Tomislavgradu / Lebiba F. Džeko // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 137-146.
Summary.

Радови о култури и заштити културног наслеђа

43. БУЛАТОВИЋ, Драган
Музеализација стварније будућности: баштина и ресурси / Драган Булатовић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 7-15.
Summary.

44. ЂОРЂЕВИЋ, Биљана
Заштита старих и традиционалних заната – европска конвенција и национални интерес / Биљана Ђорђевић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 147-171.

45. ЈАКОВЉЕВИЋ, Тијана
Конкурентност музеја на тржишту културе / Тијана Јаковљевић и Ивана Јовановић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 85-93.
Summary.

46. ЈАНИЧИЋ, Чедомир Н.
Stop welfare? : оглед о културној економији, теме за неформалну расправу / Чедомир Н. Јаничић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 9-26.
Summary.

47. МАТОВИЋ, Данијела
Спонзорство у култури на примеру Уметничке колоније „Бакар“ / Данијела Матовић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 79-84.
Summary.

48. ТОМИЋ, Јоковић Снежана
Улога Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну у очувању и оживљавању старих заната и занимања / Снежана Томић Јоковић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 95-101.
Summary.

49. ШАПОЊИЋ-Ашанин, Снежана
Импровизација драгачевске свадбе у служби представљања културног наслеђа / Снежана Шапоњић-Ашанин // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 143-158.

Радови о етнологији

50. ИДВОРЕАН-Стефановић, Братислава Д.
Предмети традиционалне културе и савремености у музеолошком контексту – идеја за пројекат Етнолошке секције МСД / Братислава Д. Идвореан-Стефановић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 99-108.
Summary.

51. ЈОВАНОВИЋ-Гудурић, Ивана Љ.
Етнографска музеологија др Миленка С. Филиповића / Ивана Љ. Јовановић-Гудурић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 109-122.
Summary.

52. МОЛНАР, Ирена О.
Rave као нематеријално културно наслеђе Србије : изазови за нову музеализацију / Ирена О. Молнар // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 133-147.
Summary.

53. НЕДЕЉКОВИЋ Ангеловска, Весна С.
Етнолошка музеологија актуелне свакодневице / Весна С. Недељковић Ангеловска // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 123-132.
Summary.

54. ПАЈИЋ, Гордана В.
Презентација Етнолошке збирке Народног музеја Ваљево у заштићеним руралним целинама – утицај идеологије // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 71-81.
Summary.

55. РОМЕЛИЋ, Живка
Из искуства једног музеалца : емотивна димензија етнолошких истраживања / Живка Ромелић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 117-127.
Summary.

56. РОМЕЛИЋ, Живка М.
Одевни предмети као симбол једне генерације из Етнолошке збирке

Народног музеја Крушевац / Живка М. Ромелић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 83-97.
Summary.

57. ТРИФУНОВИЋ, Љиљана Л.
Случај једног кустоса / Љиљана Л. Трифуновић // Бр. 5 (н. с.) (2017), стр. 149-162.
Summary.

Радови о конзерваторској заштити

58. ВАСИЉЕВИЋ, Љубиша Б.
Преглед досадашњих истраживања Лазаревог града у Крушевцу / Љубиша Б. Васиљевић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 9-24.
Summary.

59. МАТИЋ, Милош
Традицијске вештине конзервације намирница и питање идентитета / Милош Матић // Бр. 4 (н. с.) (2015), стр. 85-98.
Summary.

60. ПОПОВИЋ-Живанчевић, Мила
Процес планирања новог музеја / Мила Поповић-Живанчевић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 17-36.
Summary.

61. РАШОВИЋ, Јованка П.
Конзервација и рестаурација питоса из касноантичког периода / Јованка П. Рашовић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 117-124.
Summary.

Радови о музејској педагогији

62. БАБИЋ, Мирко
Музејске едукативне радионице : у програму интерактивних наставних и ваннаставних активности наших школа / Мирко Бабић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 103-119.
Summary.

63. КИУРСКИ, Драган Б.
Како деца уче у музеју? / Драган Б. Киурски // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 125-135.
Summary.

Радови о приказима и препорукама

64. БАБИЋ, Катарина
Арт галерија, Крагујевац : изложба слика Ђорђа Обрадовића, 15. март – 25. април 2013. / Катарина Бабић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 138.

65. БАБИЋ, Катарина
Градска галерија „Мостови Балкана“ Крагујевац : изложба скулптура „Плес богиње“ Драгане Станковић 26. децембар – 22. јануар 2013. / Катарина Бабић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 133.

66. БАБИЋ, Катарина
Градска галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац : изложба скулптура „Балетанке“ Андреје Прокопијевић 6 – 17. априла 2012. / Катарина Бабић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 134.

67. БАБИЋ, Катарина
Градска галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац : изложба слика Пала Дечова 26. октобар – 6. новембар 2012. / Катарина Бабић // Бр. 3 (н. с.) (2013), стр. 136.

68. БАБИЋ, Катарина
Изложба слика и објеката „Конструкције“ Зорана Игњатовића : Галерија Народног музеја Крагујевац, 2. септембра – 18. октобра 2002. године / Катарина Бабић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 175-177.

69. БАБИЋ, Катарина
Изложба слика Параплегичне мрдалице Слободана Јелесијевића : Градска галерија *Мостови Балкана,* 28. 10 - 10. 11. 2009. / Катарина Бабић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 177.

70. БАБИЋ, Катарина
Изложба слика *Реакција* Јелене Ђурић : Градска галерија *Мостови Балкана*, 11. 6 - 7. 7. 2009. / Катарина Бабић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 178.

71. ЂОРЂЕВИЋ, Биљана
Joan Santacana Mestre, Francesc Xavier Hernandez Cardona MUSEOLOGICA CRITICA, Edicion Trea, S. L. Gijon (Austrias) 2006. / Биљана Ђорђевић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 187-190.

72. ЈОВАНОВИЋ, Ивана
Четрнаести бијенале наивне и маргиналне уметности / Ивана Јовановић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 165-170.

73. ЈОРГИЋ Степановић, Кристина З.
Излагање лудила у музејима : представљање психијатрије кроз збирке и изложбе / Кристина З. Јоргић Степановић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 163-165.

74. МАТИЋ, Милош
The George Line – опредмећена музика / Милош Матић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 192-194.

75. МАТИЋ, Милош
Ивана Ћирјаковић *Посуђе кроз време* : Народни музеј Чачак, децембар 2009. / Милош Матић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 172-175.

76. МЕНКОВИЋ, Мирјана
Историја одевања и моде / Мирјана Менковић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 173-185.

77. МИХАЈЛОВИЋ, Димитрије М.
Од сна до јаве : Музеј присаједињења 1918. Стална поставка Музеја Војводине / Димитрије М. Михајловић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 147-149.

78. РОМЕЛИЋ, Живка
А некад смо волели шампите : изложба *Заборављени укуси* / Живка Ромелић // Бр. 2 (н. с.) (2009), стр. 171-172.

79. СТОЈАНОВИЋ, Марко
Љиљана Гавриловић, *Култура у излоју : ка новој музеологији*, Етнографски институт САНУ, Београд 2007. / Марко Стојановић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 191-192.

80. СТОЈАНОВИЋ, Марко
Живот у Србији уочи електрификације / Марко Стојановић // Бр. 1 (н. с.) (2008), стр. 194-196.

81. ЧЕКОВИЋ, Светлана М.
Драгица Премовић Алексић, *Цркве и манастири Старе Рашке*, Музеј „Рас“, Нови Пазар, 2015. : сећање на колегиницу Драгицу Премовић Алексић / Светлана М. Чековић // Бр. 6 (н. с.) (2019), стр. 167-169.

Библиографије

82. ГОЈКОВИЋ, Маја Д.
Библиографија радова објављених у часопису *Музеји* (1948–1964) / Маја Д. Гојковић // Бр. 6 (н.с.) (2019), стр. 85-117.
Summary.

Именски регистар

Бабић, Бранка 15
Бабић Катарина 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70
Бабић, Мирко 1, 62
Бугар, Марин Ј. 16
Булатовић, Драган 43

Васиљевић, Љубиша Б. 2, 3, 17, 58
Врбашки, Милена 18

Гајић, Мила Ј. 19
Гвозденовић, Жана 20
Гојковић, Маја 82
Грковић, Биљана Б. 21

Дражић, Владимир 22

Ђорђевић, Биљана 44, 71

Идвореан-Стефановић, Братислава Д. 50

Јаковљевић, Тијана 45
Јаничић, Чедомир Н. 23, 46
Јовановић, Ивана Д. 24, 72
Јовановић, Ивана Н. 25
Јовановић-Гудурић, Ивана Љ. 51
Јоргић Степановић, Кристина З. 73

Карапанџић, Милица Д. 4
Киурски, Драган Б. 63
Кнежевић, Наташа М. 27
Ковачић, Драгана 26
Кривошејев, Владимир А. 5, 28
Кручичан, Иван 29

Мартиновић, Драгана 30
Матић, Милош 6, 32, 59, 74, 75
Матовић, Данијела 47
Менковић, Мирјана 76
Мијић, Сузана 7
Миленковић-Пађен, Сања 8
Миликић, Никола 33
Милојковић, Јелица В. 31
Михајловић, Димитрије М. 77
Молнар, Ирена О. 52
Мучалица, Марина З. 34

Недељковић Ангеловска, Весна С. 53
Његован, Драго 9

Орловић-Чобанов, Милица А. 35

Павловић Лазаревић Гордана 36
Пајић, Гордана В. 54
Петровић, Славољуб 10, 37
Петровић, Славољуб Л. (види Петровић, Славољуб)
Попадић, Милан 11
Поповић-Живанчевић, Мила 60

Рашовић, Јованка П. 61
Ромелић, Живка 38, 55, 56, 78
Ромелић, Живка М. (види Ромелић, Живка)
Спасојевић, Бојана 12
Стојановић, Марко 79, 80

Томић, Снежана 39
Трифуновић, Љиљана Л. 57

Ћирић, Ивана Д. 40

Цетина, Клаудио 13

Чађеновић, Гордана Д. 41
Чековић, Светлана М. 81

Џеко, Лебиба Ф. 42

Шапоњић-Ашанин, Снежана 49
Шекарић, Богдан М. 14

Литература

Матић, М. 2008.
Употреба музеализованих знања као агенса друштвене промене и развоја: повратак народних знања у будућност, *Музеји* (н. с.) 1: 7-20.

Maja D. Gojković
Librarian
Museum of Vojvodina, Novi Sad
maja.gojkovic@muzejvojvodine.org.rs

BIBLIOGRAPHY OF ARTICLES PUBLISHED IN THE JOURNAL *MUSEUMS* BETWEEN 2008 AND 2019

Summary

The bibliography of works published in the journal Museums includes all annexes related to the period from 2008 to 2019. The works are divided into eight groups: articles on museology (14 bibliographic units), articles on exhibitions, collections, projects and works of art (28 bibliographic units), articles on culture and protection of cultural heritage (7 bibliographic units), articles on ethnology (8 bibliographic units), articles on conservation protection (4 bibliographic units), articles on museum pedagogy (2 bibliographic units), articles on reviews, recommendations (18 bibliographic units) and bibliographies (1 bibliographic unit). The bibliographic description was made according to the instructions for application of the ISBD standard for the description of annexes in serial publications. The bibliography is followed by the Register of Personal Names.

Translated by Maja Gojković

UDK 069.01:305-055.2
069(100)"19/20"
COBISS.SR-ID 28762889

Кристина З. Јоргић Степановић
кустос
Спомен-парк „Крагујевачки октобар“, Крагујевац
kjorgic@gmail.com

МУЗЕЈИ ЖЕНСКЕ ИСТОРИЈЕ

КРИТИЧКИ ОСВРТ НА КОНЦЕПТ РОДНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ У МУЗЕОЛОШКОЈ ПРАКСИ

Апстракт: Рад обрађује друштвени аспект оснивања женских музеја као продукта другог таласа феминизма у Европи и свету, истражујући њихову тренутну бројност и класификације. Будући да стоје у тесној вези са тренутним процесом редефинисања музеја, женски музеји се у музеолошкој пракси третирају као манифестације родне перспективе. У фокусу истраживања налазе се музеји женске историје, који у савременом музеолошком концепту преиспитују постојеће историјске наративе. Уз квантитативне анализе, рад доноси преглед и анализу виртуелних изложби Националног музеја женске историје (National Women's History Museum) у Вашингтону. Представљајући критику феминистичке теорије у музејима, рад пружа основни увид у општи контекст тренутних музеолошких тенденција на европском нивоу, чији је родни приступ неотуђиви део.

Кључне речи: женски музеји, музеји женске историје, род, музеологија, феминизам

Женски музеји

Тренутне тенденције у музеологији, као и њена будућност, представљали су предмет разматрања тридесет седмог ICOM-овог (International Council of Museums) симпозијума одржаног у Паризу 2014. године. Уочивши да су се

„музеји радикално мењали последњих деценија", ICOM је као једну од основних промена навео приступ публици (Mairesse 2015: 13). Као кључне тенденције препознати су још и: (1) измена улоге кустоса, (2) препорука да се публика ангажује више путем изложби и различитих музејских акивности, као и (3) изузетан значај дигиталних медија и друштвених мрежа (Bourke 2013: 11). Будући да рад обрађује питање оснивања женских музеја, односно музеја женске историје и њихове критике, нарочито је важно истаћи проблем приступа публици. Скоро деценију пре поменутог ICOM-овог симпозијума, Лаурајана Смит (Laurajane Smith) спровела је истраживање 2004. године анкетирајући велики број посетилаца енглеских музеја. Смит је констатовала да су посетиоци изразили јасну повезаност са наративима које изложбе презентују, будући да су их довели у релацију са својим личним породичним причама и/или искуствима, али рефлектујући најпре сопствени доживљај мушкости/женскости. Анализирајући утиске и ставове посетилаца, али и саме изложбе које су посетили, она је истакла да музеји углавном негују садржаје који се карактеришу као традиционално-конзервативни у родном смислу, с тим да неретко поспешују и родне стереотипе (Smith 2008: 171). Као резултат истраживања дала је препоруку да родно осетљиви садржаји морају наћи адекватно место у музеолошкој пракси, премда то није „ни лак ни краткотрајан процес". Посебно је нагласила значај изложби које преиспитују улогу жена кроз историју (Ibid: 166). Ово истраживање Лаурајане Смит извршило је велики утицај на истраживања релације концепта рода и/или феминизма у музеологији (Pyburn 2007; Long and Labadi 2010; McGill 2015), те се са правом може рећи да је оно посебно оснажило женске музеје (Hill 2016: 47-49), премда њихови зачеци сежу неколико деценија раније.

Пракса оснивања женских музеја нераскидиво је повезана са другим таласом феминизма који је отпочео у Сједињеним Америчким Државама (САД) раних 1960-их година и обележио наредне две деценије америчког и европског друштвено-политичког живота. Реализација изложби искључиво женских аутора попут *Жене уметници у Револуцији* (*Women Artists in Revolution*) у Њујорку 1970, као и организовање групе уметница које су осликавале женске портрете у Копенхагену 1971. године, трасирали су пут пионирском подухвату групе феминисткиња које су само годину дана касније у Холивуду основале *Женску кућу (Womanhouse)* као место где ће бити представљани феминистички уметнички радови и перформанси (Krasny 2013: 11-13). Као продукт другог таласа феминизма основан је први формални женски музеј (*Frauenmuseum*) у Бону 1981. године. Од тада, према Међународном удружењу женских музеја (International Association of Women's Museums 2020), закључно са 2019. годином, у свету постоји 96 женских музеја, од којих је 19 виртуелних. Њихова заједничка

карактеристика, уколико им се анализирају циљеви, јесте активно учешће у презентовању историјске, друштвене, економске и политичке улоге жена.

Промишљајући у музеолошком смислу о женским музејима најпре се поставља питање потребе за њиховим оснивањем. Према дефиницији ICOM-а из 70-их година прошлог века музеј се дефинише као „непрофитна, јавна установа, која се бави прикупљањем, чувањем, конзервацијом, истраживањем, комуницирањем и излагањем нематеријалне баштине човечанства и његовог окружења, у служби друштва и његовог развоја, а у сврху образовања, проучавања и уживања" (Статут НК ICOM Србија 2017: 2). Међутим, јула 2019. године, ICOM (ICOM 2019), са својих 40.000 чланова и чланица широм света, оглашава намеру да преиспита значење музеја, односно изврши редефинисање појма, шаљући недвосмислену поруку да музеји промовишу „људско достојанство и социјалну правду, светску једнакост и благостање". Према речима Маргарет Андерсон, чланице ICOM-овог комитета која је и била у комисији која се бавила редефинисањем појма музеја, постојала је опозиција овом чину. Андерсон то објашњава чињеницом да су одређени музејски радници и раднице доживели да нова дефиниција политизује музеје. Међутим, тврдећи да су музеји творевине наших заједница, она истиче да им музеји стога и припадају, те да са тим истим заједницама морају сарађивати (The Link between Museum and Activism 2019). Управо је усвајање нове дефиниције музеја и званично довело у тесну везу са друштвеним активизмом. Тиме је феминистичко деловање у музејима, односно родни приступ у музејској пракси, више него икада пре добило на значају.

Будући да је указано на податак да закључно са 2019. годином у свету постоји 96 женских музеја, важно је скренути пажњу на чињеницу да је далеко већи број иницијатива за оснивањем женских музеја. Под иницијативом се подразумевају активности које за циљ имају представљање јавности женске историје, женске уметности и, генерално узевши, феминистичког приступа музеологији, а чије се представљање грађе/материјала/музеалија не може третирати као виртуелни музеј. Класификацију и потврду ових иницијатива спроводи поменуто Међународно удружење женских музеја. У Табели 1. представљени су женски музеји према географској распрострањености и врсти, док су у Табели 2. представљени женски музеји (физички и виртуелни) према континенталној распрострањености:

Табела 1. Класификација женских музеја и иницијатива према континенталној распрострањености

		Физички музеји	Виртуелни музеји	Иницијативе	Укупан број	Удео на светском нивоу
Европа		23	5	23	51	35,92%
Азија		13	5	4	22	15,5%
Америка	Северна	27	6	2	35	35,2%
	Јужна	4	3	8	15	
Африка		6	0	7	13	9,15%
Аустралија		4	0	2	6	4,23%
Укупно		77	19	46	142	100%

Табела 2. Заступљеност физичких и виртуелних женских музеја по континентима

Континент	Заступљеност физичких и виртуелних женских музеја
Европа	29,2%
Америка	41,7%
Азија	18,8%
Африка	6,3%
Аустралија	4,2%

Колико је комплексно промишљати чак и о базичном концепту родне равноправности у музејима указала је историчарка уметности и феминисткиња Данијела Хамер Тугендхат (Daniela Hammer-Tugendhat). Она је у раван поставила два једнако важна елемента: (1) присутност жена као уметница, односно излагача; (2) њихова дела. Дакле, колико је важно да жене буду једнако заступљене као излагачи, исто тако је важно промишљати и о томе шта оне доносе: као што постоје уметнице које руше родне стереотипе, исто тако постоје и оне које их, можда и несвесно, негују и у својим радовима презентују публици (Krasny 2013: 19). У музеолошком оквиру феминистичког приступа музејима, посебно

женским, истиче се да је историјско искуство показало да се потчињеност жена мушкарцима не огледа искључиво у њиховим биолошким карактеристикама, већ у комплексном развоју друштва, те да представља сложен историјски продукт (Tejero Coni 2007: 64). Овде је неопходно скренути пажњу на сам термин рода који се користи и у обележавању (новог) приступа музеолошким оквирима. *Pog (gender)* потиче из енглеског језика те је адекватније рећи да је термин позајмљен из књижевности, односно лингвистике, него из социолошких студија (Papić i Sklevicky 2003: 398).

Музеји женске историје

Уколико се у обзир узму циљеви првих женских музеја који се оснивају на европском континенту, јасно је колико родна (женска) историја стоји у тесној вези са овим музејима. Настојећи да очувају културно-историјске специфичности жена одређеног простора, њихову традицију која полако изумире или да представе јавности значајне жене из прошлости (Mendes 2009: 65-69), женски музеји сасвим су се приближили женској историји. Као резултат овог процеса основани су музеји женске историје, најпре у Сједињеним Америчким Државама, а потом и у Европи (Armitage 2005: 8). Међутим, пре него што је отпочео процес оснивања ових музеја, поставило се кључно питање историјског али и музеолошког приступа: да ли у постојећим музејима вршити редефинисање, односно нудити нове интерпретације прошлости сагледане из женског угла, односно женске историје, или напустити постојеће изложбе и/или сталне поставке и окренути се оснивању засебних установа. Одабрана је друга опција а пример за то пружио је Национални музеј женске историје (National Women's History Museum), основан 1996. године у Вашингтону. „Борба против заборава" и „подизање свести о достигнућима жена о њиховој улози у друштву" представљају истакнуте крилатице у мисијама ових музеја, које у исто време стоје у тесној вези са преиспитивањем постојећих историјских наратива. Параметри који дефинишу делокруг њиховог рада јесу углавном XIX и XX век, што и не чуди уколико се зна да је ово кључни период феминистичког активизма, односно почетак активне политичке борбе за женска права. Са овог аспекта неопходно је осврнути се управо на Национални музеј женске историје у Вашингтону, који се сматра водећим у овој области, будући да поседује једну од највећих дигиталних база посвећених женској историји (Mission & Vission 2020). За потребе овог рада анализиране су виртуелне изложбе доступне јавности на званичном сајту Музеја. Од њих тридесет, највећи број прати професионална достигнућа

жена у одређеној области кроз историју. На другом месту према заступљености налазе се изложбе посвећене сифражеткињама и борби жена за право гласа, док високо треће место припада теми борбе за грађанска права Афроамериканаца и Афроамериканки, сагледано из угла жена. У Табели 3. приказана је тематска класификација доступних виртуелних изложби овог музеја.

Табела 3. Тематска класификација виртуелних изложби Националног музеја женске историје у Вашингтону, САД

Тематска бласт	Број изложби
Професионална достигнућа жена кроз историју САД-а	9
Борба жена за право гласа у XIX и раном XX веку у САД-у	7
Борба за грађанска права Афроамериканаца и Афроамериканки у САД-у	4
Жене са простора САД-а у светским ратовима	3
Жене у политици САД-а	2
Медицинске сестре кроз историју САД-а	1
Свакодневица	1
Мода	1
Имигранткиње и њихов друштвено-политички положај кроз историју САД-а	1

Анализа доступних изложби доказала је недвосмислену примену приступа реинтерпретације досадашњег познавања прошлости, односно обогаћење историјског знања подацима који нам долазе из женског угла. Примера ради, ретко ко се не би сложио са чињеницом да су у истраживањима историје Олимпијских игара жене не само неретко изостављене, већ да су достигнућа победница одређених дисциплина потиснута мушким успесима и неоправдано заборављена. Изложба *Жене на Олимпијским играма* (*Women in the Olympics*) управо на другачији начин осветљава овај догађај. Публика сазнаје да је прва Американка која је освојила медаљу у одређеној дисциплини, голферка Маргарет Абот (Margaret Abbott), уместо медаље заправо добила порцеланску куглу док су на првој зимској Олимпијади 1924. године жене могле да се такмиче искључиво у уметничком клизању (Women in the Olympics 2020). Са друге стране, жене које су

активно учествовале у друштвено-политичком животу САД-а не представљају се искључиво из угла њиховог ангажмана и/или професионалне делатности. Њихове биографије имају и једну сентименталну ноту, у којој оне израњају у свим улогама које су имале (мајке, сестре, кћерке, супруге итд). Примера ради, при презентацији Харијет Табман (Harriet Tubman), познате афроамеричке активисткиње, ауторке су се определиле да биографске податке испрате сведочењима и сећањима саме Табман о неком догађају. Тако уз опис бекства Харијет Табман из Мериленда 1844. године тзв. „подземном железницом" стоји њено сећање: „Прешла сам границу. Била сам слободна али никог није било да ме дочека у земљи слободе. Била сам странац у страној земљи а мој дом је, на крају крајева, био Мериленд зато што су тамо били мој отац, мајка, браћа, сестре и пријатељи" (Harriet Tubman 2020). Насупрот дотадашњим представама овог догађаја којима су наглашаване храброст, непоколебљивост и одлучност, Табман се након бекства и ослобођења појављује као емотивно погођена, неснађена у новонасталој ситуацији и са очигледном дозом носталгије према Мериленду који је, како сама наводи, био ипак њен дом. Овај музеј жене представља у активним улогама, чврсто се држећи принципа по којем представљање жена у пасивним улогама са стереотипним особинама може нанети више штете него да се оне уопште и не помену (Јоргић 2018: 321-323). Очигледан пример за наведено јесте изложба *Временска линија ӣрвих дама (First Ladies Timeline)*, која супруге председника САД-а представља као изразито независне личности са сопственим уверењима и ангажманима. Тако је Абигејл Адамс (Abigail Adams), супруга Џона Адамса (John Adams), представљена као жена која је утицала на свог супруга по питању подизања свести о постојању једнакости права и образовању жена док чак и оне о којима готово да и нема података, попут Марте Џеферсон (Martha Jefferson), коју је смрт спречила да постане прва дана у тренутку када је Томас Џеферсон (Thomas Jefferson) постао председник САД-а, нису изостављене већ су публиковани познати подаци из њеног живота (First Ladies Timeline 2020).

Критика

Истражујући критичке расправе о музеологији у савременом друштву не може се избећи питање утицаја феминистичке теорије на музеје, па самим тим и питање женских музеја. Два фактора су се показала као кључна: (1) критика женске историје која се неизоставно одражава на рад, односно музеолошка решења женских музеја; (2) супротстављање издвајању одређених тема као женских, односно противљење дислоцирању одређених тема из досадашњих

преовладавајућих наратива. Што се тиче критике женске историје као посебног приступа самој методологији историјског истраживања, она је стара колико и сама женска историја. Неки од истакнутијих историчара-критичара постављали су питања сажета у следећем: данас можемо проучавати жене, али *можемо ли да преокренемо историју и исправимо предрасуде генерација из прошлости* (Blejk i Makrejld 2007: 178). Може се рећи да је код појединих критичара постојао евидентан страх од искривљавања слике прошлости уколико се женама ретроспективно да (политички) значај који у датом историјском тренутку нису имале. Тако Џон Винсет (John Vincet) у својој контроверзној студији наводи: *Ствари су онакве какве су, а не каквим бисмо ми (или модерни феминисти) желели да оне буду. Мало је касно да почнемо да прерађујемо прошлост у складу са модерним начелима* (Isto). Женску историју посебно је критиковала Кристина Хоф Самерз (Christina Hoff Summers) у својој студији *Ко је украо феминизам*, наводећи да су аутори женских историја заправо *родне феминисткиње* према којима се испољава изразито негативно мишљење (Hoff Summers 1994: 18). Са друге стране, основна тежња родне историје огледа се у преиспитивању прошлости на основу родног концепта. Ако се крене од начела да је род друштвено и културно условљен, онда је јасно да су полне (природне) разлике производ друштва и културе, тј. резултат историјског процеса. Из свега овога закључује се да се родна историја заправо тиче историје у њеном тоталитету. Она није усмерена само на очигледне „тачке сусрета" као што је нпр. брак, већ на све друштвене односе који су, у већој или мањој мери, изграђени у складу са родом (Тош 2008: 286).

Данас, међутим, у научним круговима нема дилеме да је феминистичка теорија заправо ревитализовала музеје и дала им „нову енергију", тематски ширећи простор њиховог ангажмана (Stern Hein 2007: 29-31). Испитујући друштвене улоге мушкараца и жена кроз историју, феминистичка теорија долази у контакт и са самим наслеђем, најпре кроз постављање питања о начинима на који су мушкарци и жене презентовани у установама културе, односно унутар музеја и галерија (Bergdottir 2016: 11-13). Све су чешћа и тумачења по којима се штетност доминације мушкараца у изложбама музеја и галерија, односно присуство жена на периферији њиховог простора, рефлектује на реалну слику стварности, чиме се публици шаље недвосмислена порука о патријархалној природи музеја (Macedo 2015: 85-86; Kokoli 2008: 251-255). У сваком случају, данас се струка не усуђује да музејске поставке и/или галеријске изложбе представи као перманентно неутралне: оне такође имају своју обојеност и неретко откривају наративе и историјске контексте из којих потичу (Bergdóttir 2016: 2). Управо су стога све већа упозорења у вези са музеолошким презентацијама, односно практичним решењима за којима кустоси и кустоскиње посежу: комбиновањем предмета

(музеалије), слике и пратећег текста аутори и ауторке не само да обликују већ и утичу на наше поимање стварности (Whitehead 2009: 38). У савременом друштву музеји више него икада раније стоје пред изазовима, од којих се свакако као један од највећих издваја управо питање идентитета: ко смо били, ко смо сада и какви ћемо бити.

Литература

Armitage, S. 2005.
Introduction, in: *Women and Museums: a Comprehensive Guide*, ed. V. J. Danilov, Oxford: Altamira Press, 1-11.

Bergdottir, A. 2016.
Museums and Feminist Matters: Consideration of a Feminist Museology, *NORA – Nordic Journal of Feminist Gender Research*, Vol. 24/2: 1-14.

Блејк, Џ. і Макрејлд, D. 2007.
Изучавање историје, Београд: CLIO.

Bourke, M. 2013.
Working Group 1 – New Trends in Museums of the 21st Century, in: *New trends in museums of the 21st century*, eds. A. Nicholls and M. Santi, Bologna: LEM, 9-14.

International Association of Women's Museums 2020.
International Association of Women's Museums, https://iawm.international/ (приступљено 20.7.2020).

ICOM 2019.
ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote, https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/ (приступљено 25.7.2020).

Јоргић, К. 2018.
Родни стереотипи у образовању – анализа основношколских уџбеника историје, *Методички видици*, бр. 9: 321-336.

Kokoli, A. 2008.
Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference, Newcastle: Cambridge Publications.

Krasny, E. 2013.
Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art. Vienna: Frauenmuseum Meran.

Long, C. and Labadi S. 2010.
Heritage and *globalization*, Abingdon, Oxon & New York: Routledge.

Macedo, A. 2015.
Visual literacy narratives of dissent: Unframing women and representation, *Journal of Romantic Studies,* No. 15: 83-98.

Mairesse, F. 2015.
New Trends in Museology, *ICOFOM Study Series*, Vol 43: 13-15.

McGill, A. 2015.
Cultural Diversity Cultivating Proud and Productive Citizens in Belizean Education, in: *Heritage Keywords: Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage*, eds. K. L. Samuels and T. Rico, Colorado: University Press of Colorado, 63-80.

Mendes, A. 2009.
Ecomuseus e museus de sociedade. Cultura e saber-fazer, in: *Museus e educação (Estudos: humanidades)*, ed. J. A. Mendes, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 63-74.

Mission & Vission 2020.
Mission & Vission, *National Women's History Museum*, https://www.womenshistory.org/about-us/mission-vision (приступљено 25.7.2020).

Papić, Ž. i Sklevicky L. 2003.
Antropologija žene, Beograd: Biblioteka XX vek, Krug: centar za ženske studije.

Pyburn, K. A. 2007.
Archeology as Activism, in: *Cultural Heritage and Human Rights*, eds. H. Silverman and D. F. Ruggles, New York: Springer, 172-183.

Smith, L. 2008.
Heritage, Gender and Identity, in: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, ed. B. Graham, Aldershot: Ashgate, 159-178.

Stern Hein, H. 2007.
Redressing the Museum in Feminist Theory, *Museum Management and Curatorship*, Vol. 22/1: 29-42.

Tejero Coni, G. 2007.
Why Create a Museum of Women?, *Museum International* 4/236: 63-69.

Тош, Џ. 2008.
У тражању за историјом, Београд: CLIO.

The Link between Museum and Activism 2019.
The Link between Museum and Activism, A Woman's Thing, https://awomensthing.org/blog/icom-museum-definition-art-activism/ (приступљено 14.6.2020).

First Ladies Timeline 2020.
First Ladies Timeline, National Women's History Museum, https://www.womenshistory.org/resources/timeline/first-ladies-timeline (приступљено 30.7.2020).

Harriet Tubman 2020.
Harriet Tubman, National Women's History Museum, https://www.womenshistory.org/exhibits/harriet-tubman (приступљено 30.7.2020).

Hill, K. 2016.
Women and *Museums*, *1850-1914*: *Modernity* and the *Gendering* of *Knowledge*, Manchester: Manchester University Press.

Hoff Summers, C. 1994.
Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women, New York: Simon & Schuster.

Whitehead, C. 2009.
Museums and the Construction of Disciplines: art and archaeology in nineteenth-century Britain, London: Bloomsbury.

Women in the Olympics 2020.
Women in the Olympics, National Women's History Museum, https://www.womenshistory.org/exhibits/women-olympics-timeline (приступљено 30.7.2020).

Kristina Z. Jorgić Stepanović
Curator
The Memorial Park *October in Kragujevac*, Kragujevac
kjorgic@gmail.com

MUSEUMS OF WOMEN'S HISTORY
A CRITICAL REVIEW OF GENDER PERSPECTIVE IN MUSEOLOGICAL PRACTICE

Summary

It has passed almost four decades, since the first formal women's museum (*Frauenmuseum)* was founded in Bonn in 1981. In this period, the feminist and pro-feminist theories exercised a strong social influence, which also had reflection on museums. According to the data of International Association of Women's Museums 2020, as of 2019, there are 96 women's museums in the world, 19 of them are virtual. Trying to keep cultural and historic features of the women characteristic for certain areas, their tradition or to present significant women from the past, the women's museums have got closer to the women's history. *Fight against oblivion* and *raising awareness about women's achievements and their role in the society* are prominent catchphrases used in the mission of these museums, while, at the same time, they are closely linked to re-evaluation of the existing historical narratives.

There is consensus in scientific circles today, that feminist theory actually revitalizes museums and gives them *a new energy* by thematically expanding the scope of their engagement. The harmfulness of men's dominance is pointed out both by museum and gallery exhibitions, because it reflects the actual image of reality and sends unambiguous message to the audience about the patriarchal nature of museums. By discharging all museum and/or gallery exhibitions as permanently neutral, museum profession, more than ever, takes into consideration their coloration, i.e. the narratives and historic contexts they come from.

Драгана Ч. Латинчић
кустос
Музеј града Београда
dragana.latincic@mgb.org.rs

Драган Б. Киурски
кустос
Народни музеј Кикинда
pedagoskanmk@gmail.com

ДРУГА КОНФЕРЕНЦИЈА СЕКЦИЈЕ МУЗЕЈСКИХ ПЕДАГОГА *МУЗЕЈСКИ ПРОГРАМИ ЗА ДЕЦУ: УЧЕЊЕ И/ИЛИ ЗАБАВА*

Конференција *Музејски програми за децу: учење и/или забава* одржана је у Нишком културном центру 16. и 17. децембра 2019. године у организацији Секције музејских педагога[1] Музејског друштва Србије, Центра за музеологију

1 Од свог оснивања 2015. године, Секција музејских педагога бави се развојем музејске педагогије, повезивањем са колегама из региона, али и праћењем проблема у раду музејских педагога у установама и у сарадњи са образовним институцијама. У претходних пет година, осим подршке манифестацијама *Тржница идеја* и *Мамутфест*, Секција је организовала низ различитих активности. Семинари *Музеј у покрету и Нацртано-научено* одржани су 2015. и 2016. године. Током 2017. организована је прва међународна конференција *Музеј и едукација – сарадња са образовним установама*, посвећена сарадњи образовних институција и културних установа, а исте године чланови Секције учествовали су на округлом столу *Школе, предшколске установе и музеј – сарадници у васпитању и образовању* одржаном у Бањалуци. У 2019. спроведен је конкурс *Недеља стваралаца европске баштине*, под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије, и организоване су изложбе радова пристиглих на конкурс у Крагујевцу, Нишу, Кикинди и Београду. Председник Секције више пута је, током претходних година, био пленарни излагач на годишњим конференцијама *Музеј и школа* организованим у различитим градовима Словеније. Активности Секције музејских педагога, као и презентације музејских едукативних програма, могу се пратити преко друштвене мреже Facebook – профил Muzejski pedagozi Srbije и група Muzejski pedagozi.

и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Народног музеја Ниш као домаћина. Организациони одбор чинили су: Гордана Пајић из Народног музеја Ваљево, председница Музејског друштва Србије; Драган Киурски из Народног музеја Кикинда, председник Секције музејских педагога и координатор конференције; доц. др Милица Божић Маројевић, управница Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду; Драгана Латинчић из Музеја града Београда, програмски координатор конференције; Катарина Драгин из Народног музеја Кикинда задужена за визуелни идентитет стручног скупа и Ивана Груден Милентијевић из Народног музеја Ниш, организатор конференције. Реализација стручног скупа омогућена је опредељеним финансијским средствима Музејског друштва Србије добијеним на конкурсу Министарства културе и информисања Републике Србије, као и средствима Народног музеја Ниш.

Конференција је, пре свега, била намењена музејским едукаторима, али и свима онима који користе баштину као инспирацију у образовању најмлађих нараштаја. Циљ стручног скупа био је да се, подсећањем на теоријска полазишта, као и приказима практичних примера на тему музејске едукације и разменом искустава, мотивишу и охрабре музејски стручњаци да се, у циљу едукације, смелије опходе са наслеђем, али и да се укаже на неопходност активнијег умрежавања музеја и њихових педагошких служби и подстакне успостављање нових сарадњи.

На конференцији су се окупиле 23 установе и организације и укупно 45 учесника, а колеге из региона (Хрватске и Словеније) су јој својим учешћем донеле међународни карактер. Према пристиглим пријавама могле су се начелно издвојити две веће теме: конципирање програма за децу и младе коришћењем класичних метода с једне и употреба модерних технологија у анимирању и едукацији млађе публике с друге стране, али у мањем броју случајева. Укупно 27 презентација тематски је подељено у четири сесије, а оба дана започињала су пленарним излагањима.

Пленарно излагање *Дигиталне приче за дјецу* др сц. Жељке Миклошевић са Одсјека за информацијске и комуникацијске знаности Катедре за музеологију Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу потврдило је да дигиталне технологије могу бити изузетно користан алат за учење кроз забаву у музејима, нарочито када су у питању индивидуалне посете, без водича. На примеру Уметничко-историјског музеја у Бечу показано је и да се коришћењем нових технологија може знатно смањити разлика у презентацији наслеђа за локално становништво и туристе. Подвучено је, наравно, да је и у оваквим презентацијама кључан садржај који подразумева познавање музејског фонда и истраживање

недовољно познатих и несвакидашњих детаља који баштину могу учинити додатно занимљивом.

У пленарном излагању *Деца у музеју, музеј у деци* доц. др Никола Крстовић из Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и председник Националног комитета ICOM-а (International Council of Museums) Србије је, кроз бројне примере едукативних програма, указао на неопходност искуственог доживљаја у истраживању музејских предмета и простора и потребу изазивања емоција у презентовању музејских прича, као и њиховог повезивања са ситуацијама из свакодневног живота, нарочито када су деца у питању. Такође, истакао је да се најмлађој популацији могу приближити различити догађаји упоређивањем прошлости и садашњости, а да би у креирању музејских програма чији је циљ учење кроз игру и забаву, требало инсистирати и на укључивању што више чула и користити принцип интерактивности.

Првог дана стручног скупа низали су се примери едукативних програма за различите узрасте деце у којима се користе класичне педагошке методе. Колегинице из Народног музеја Ниш и Народног музеја Топлице из Прокупља су, представљајући своје едукативне програме, изнеле проблем сарадње са образовним установама, а као могуће решење је, већ у наредном излагању, понуђен модел програма *Музеј у коферу* који, гостујући у школама, спроводи Градски музеј у Сомбору. Гошће из Словеније, из Школског музеја, презентовале су своје програме за ученике, а потом је уследило неколико одличних примера организовања школских часова у Галерији Сава Шумановић у Шиду. У наредном излагању је било речи о програму конципираном као потрага за предметима у Музеју града Београда – сталној поставци Конака кнегиње Љубице, док су колегинице из Музеја науке и технике представиле начин на који музејске поставке могу да се користе и у комерцијалне сврхе. Народни музеј Кикинда презентовао је новоотворени истраживачки центар намењен деци, акцентујући потребу истраживања локалног наслеђа и значај издвојеног простора за најмлађе посетиоце у музејима, а колеге из Двора Велики табор су показале како се у Хрватској користе дворишни простори музеја за креативне програме. Кроз пример Завичајног музеја у Књажевцу представљено је коришћење Архео-етно парка Равна у едукативне сврхе, уз подвлачење значаја употребе нематеријалног наслеђа (стари занати) у едукацији, истицање важности омогућавања посета особама са инвалидитетом оваквим локалитетима и посебно наглашену вредност програма којима се подстичу међугенерацијски сусрети и контакти. Излагање о пројекту *У додиру* Музеја савремене уметности у Београду, којим је испитиван начин да се уметничко наслеђе учини приступачним слепим и слабовидим особама, подстакло је најживљу дискусију учесника конференције, док је Народни музеј

Лесковац представио свој начин креирања и извођења програма за исту категорију посетилаца.

Другог дана конференције говорило се о коришћењу модерних технологија у осмишљавању и реализацији едукативних програма: организацији Skype часова Народног музеја Ниш, комбиновању дигитализованог наслеђа и савремених технологија са музејском едукацијом коришћењем методе „проширене реалности" (Augment reality) у Музеју Војводине и учењу о наслеђу кроз снимање ученичких филмова Удружења „Културнаут". Употреба драмских техника за креирање музејских програма представљена је кроз презентације Народног музеја у Београду, Природњачког музеја и Центра за позоришна истраживања Академије уметности у Новом Саду, а о томе како се могу повезати друштвене и природне науке у едукативним програмима излагале су колеге из Музеја Војводине, Етнографског музеја у Београду, Поморског и повијесног музеја Хрватског приморја Ријека и Техничког музеја Никола Тесла из Загреба. Посебну тему чинила су два предавања о програмима за младе, током којих је било речи о програму размене младих Народног музеја Кикинда или о њиховом директном укључивању у осмишљавање музејских садржаја у Галерији Матице српске.

На самом крају стручног скупа представљени су резултати одржаног конкурса *Недеља стваралаца европске баштине*[2], који као део међународне манифестације *Дани европске баштине* расписује Савет Европе неколико година уназад, са основним циљем да се млади заинтересују за културно наслеђе. Конкурс је као пилот-пројекат први пут спроведен у Србији 2019. године под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије, а у организацији Секције музејских педагога. Од укупно 43 приспела рада, пет је одабрано и послато на даље такмичење, а Србија је у коначном рангирању имала два награђена рада, од укупно десет са територије целе Европе. Један од њих је видео рад о књижевнику и дипломати Иву Андрићу, чији је аутор ученица Миа Митровић из Београда. Други награђени рад, анимирани филм *Vampires Among The Serbs,* приказан је учесницима конференције, а његов аутор, ученик Никола Михајловски из Ниша, као специјални гост је представио како је дошао на идеју за своје духовито и оригинално остварење.

Упознавање са историјом и знаменитостима Ниша, организовано љубазношћу и трудом колега из града-домаћина кроз обиласке Археолошке поставке Народног

2 *Winners of the European Heritage Makers Week Have Been Selected,* https://www.europeanheritagedays.com/EHD-Programme/Press-Corner/News/Winners-of-the-European-Heritage-Makers-Week-Have-Been-Selected?fbclid=IwAR3VrlOQsJrcigCZ8ZCk4_oqBrtuBs-YH_bUh4D9eH649wRoYPcYJ-6zLu50 (приступљено 12.9.2020).

музеја Ниш, Нишке тврђаве, Логора Црвени крст и Ћеле-куле, као и неформална дружења учесника, додатно су допринели квалитету одржаног стручног скупа.

Приликом резимирања утисака, узимајући у обзир излагања, дискусије које су пратиле сваку одржану сесију и неформалне разговоре, учесници конференције сложили су се да је атмосфера била радна и, већ пословично у сусретима музејских педагога, врло позитивна, динамична, подстицајна и колегијална. Осим дилеме класично или дигитално, која се искристалисала још у припреми стручног скупа и уобичајених размена мишљења и искустава о доброј или лошој сарадњи са школама на локалном нивоу, малом или великом броју посетилаца музеја, креирању програма за групе или за индивидуалне посете, потцртан је значај осмишљавања интергенерацијских програма као новије тенденције у музејској педагогији. Интердисциплинарност је означена као један од кључних приступа у креирању едукативних програма. Такође, поменута је и све присутнија мултимедијалност, а неки од представљених примера показали су добробити повезивања установа са приватним иницијативама, нарочито из домена дигиталних технологија. Конференција је затворена закључком да би наредна тема за разматрање требало да буду могући музејски садржаји и активности намењени средњошколској популацији, као једној од најспецифичнијих и најзахтевнијих циљних група, у циљу „активирања" ове узрасне категорије посетилаца из потенцијалне у праву музејску публику.

Излагања са конференције *Музејски програми за децу: учење и/или забава* биће публикована у Зборнику Народног музеја Ниш бр. 29 за 2020. годину.

Плакат конференције
(дизајн: К. Драгин)

Др Ана Р. Милошевић
музејска саветница
Београд
anamilosevitz@gmail.com

ТАЊА ВИЋЕНТИЋ, *Буковичка црква Светог Арханђела Гаврила у Аранђеловцу: династички програми и државне политике у процесима формирања насеља и парохијских храмова у унутрашњости Србије у 19. веку*

Црквена општина Буковичка – Народни музеј у Аранђеловцу,
Аранђеловац 2020.

Почетком 2020. године из штампе је изашла научна монографија посвећена Буковичкој цркви Св. Арханђела Гаврила у Аранђеловцу, ауторке Тање Вићентић, историчарке уметности и више кустоскиње аранђеловачког Народног музеја. Књига представља резултат дугогодишњег систематског рада на прикупљању писаних и визуелних извора, докумената и различитих сведочанстава који се директно и посредно односе на саму Буковичку цркву или на временски и географски оквир унутар кога је настала и живела.

Садржина монографије подељена је на уводни део и пет поглавља (последње поглавље је „Уместо закључка"), чији је разуђени садржај организован унутар више потпоглавља. У *Уводним разматрањима* Тања Вићентић објашњава одабрани методолошки приступ, као и циљеве које је при истраживању и писању себи поставила и упознаје нас са изворном грађом и литературом на којима је базирала монографију.

У првом поглављу *Династички програми и интереси као развојни подстицаји за формирање насеља* разматра се више тематских целина. Ауторка започиње излагање наводећи прве помене буковичког насеља и цркве, што нам даје

неопходну „предисторију“ за садржај који следи. У наставку је дат историјат два суседна села Буковика и Врбице кроз ривалски однос у првој половини деветнаестог века (до коначне преваге Врбице која је преко чаршије и варошице постала данашњи Аранђеловац), као и Буковичке школе кроз сложени однос цркве и школе.

Поглавље *Рефлектовање односа државе и цркве на парохијске храмове у унутрашњости Србије у 19. веку* упознаје нас са друштвеним и идеолошким контекстом, као и са околностима које су утицале да буковички храм постане социјални, верски и симболички топос младе српске државе. У целинама које су организоване као потпоглавља, ауторка разматра улогу проте Атанасија као „најзначајније личности у историји Буковичке цркве“, док се саборни карактер храма наглашава описом и анализом сложене функције коју је имао као средиште црквено-народног живота. Даље сазнајемо да је вишедеценијски процес формирања парохија након Првог и Другог српског устанка дестимулисао развој Буковика и омео планове за обнову Цркве Св. Арханђела – од буковичке су се одвајале нове парохије, а у непосредној близини, управо у ривалској Врбици, подигнут је репрезентативни храм посвећен истом светитељу.

Треће поглавље *Црква Светог Арханђела Гаврила у Аранђеловцу* представља централно поглавље у коме се Тања Вићентић бави материјалном страном споменика кроз анализу његових архитектонских карактеристика и сачуваног уметничког садржаја – икона, богослужбених предмета, књига. У овом делу ауторка детаљно прати фазе у градњи цркве, поткрепљујући излагање доступним резултатима археолошких истраживања. Исцрпни су и приказ тематског репертоара и стилска анализа сачуваних икона са иконостаса Живка Павловића, те њихово поређење са другим познатим радовима овог сликара и његове радионице. Ауторка је аргументовано показала да буковички иконостас представља један од последњих радова Живка Павловића чиме је умногоме допринела реконструисању његовог недовољно проученог стваралачког опуса. Након осврта на сачуване и изгубљене богослужбене предмете и књиге, поглавље се завршава идентификовањем грађевинских интервенција на Буковичкој цркви у двадесетом веку које су храму дале данашњи изглед.

У поглављу *Меморијална топографија* разматра се шири црквени комплекс – гробље и надгробни споменици, радови на уређењу црквене порте у деветнаестом и двадесетом веку и подизање спомен-чесме. Ауторка аргументовано показује њихову стварну и симболичку улогу у култури сећања у различитим историјским раздобљима.

Уместо закључка, ова обимна монографска студија завршава се истицањем феномена чија је динамика обликовала идентитет Буковичке цркве, о чему

сведочи наслов поглавља *Династичко позиционирање и „борба" за јавни простор*. Ауторка је показала да је „меморијски потенцијал" храма потекао из снажне локалне усмене традиције, али да није био довољан да се од стране државе препозна као меморијални топос званичне, репрезентативне културе.

Монографија *Буковичка црква Светог Арханђела Гаврила у Аранђеловцу: династички програми и државне политике у процесима формирања насеља и парохијских храмова у унутрашњости Србије у 19. веку*, историчарке уметности Тање Вићентић, представља заједнички издавачки подухват две изузетно важне локалне институције – Црквене општине Буковичке и Народног музеја у Аранђеловцу. Овом озбиљном и у сваком смислу репрезентативном публикацијом аранђеловачки музеј је потврдио примарну улогу установе заштите културних добара, али и позицију институције која даје значајан научни допринос на пољу хуманистике. Црквена општина Буковичка показала је високу свест о потреби очувања сопственог наслеђа кроз партнерство са Народним музејом из Аранђеловца у овом пројекту који представља наставак добре праксе започете уступањем на трајно чување некадашњих престоних икона које је средином деветнаестог века за цркву Светог Арханђела Гаврила у Буковику насликао Живко Павловић „молер пожаревачки".

Ова монографија читаоцу пружа много више од већине публикација са сличном тематиком које следе структурне, методолошке, али и истраживачке конвенције установљене у историји уметности. Брижљиво проучавање писаних извора, резултата археолошких истраживања, народног предања и разноврсног визуелног материјала, уз коришћење импозантне референтне литературе, водили су ауторку до нових открића и закључака који ревалоризују постојећа знања на пољу уметности и историје у периоду српске Кнежевине и Краљевине. Сигурни смо да ће монографија Тање Вићентић посвећена Буковичкој цркви бити радо читано штиво за различите профиле читалаца, од професионалних историчара до љубитеља историје уметности, и незаобилазно полазиште за будуће локалне истраживаче.

Предња страна корице монографије
(дизајн: DeKovach)

Јелена М. Огњановић
кустоскиња
Галерија Матице српске, Нови Сад
j.ognjanovic@galerijamaticesrpske.rs

ИЗЛОЖБА
ЂУРА ЈАКШИЋ. ИЗМЕЂУ МИТА И СТВАРНОСТИ

Ђура Јакшић и његово стваралаштво повезали су две националне музејске установе – Галерију Матице српске и Народни музеј у Београду – да заједнички реализују изложбу *Ђура Јакшић. Између мита и стварности*, којом је представљено ликовно дело овог значајног српског стваралаца XIX века. Изложба, настала као резултат дугогодишњег истраживања и докторске тезе Снежане Мишић, историчарке уметности и музејске саветнице Галерије Матице српске, одржана је најпре у Галерији Матице српске (април–јун 2019) у Новом Саду, а потом у Народном музеју у Београду (јун–септембар 2019).

На изложби је приказано преко четрдесет уметничких дела из неколико музејских колекција – Галерије Матице српске, Народног музеја у Београду, Музеја Југославије, Музеја града Београда, Народног музеја у Зрењанину, Народног музеја у Крагујевцу, Народног музеја Црне Горе на Цетињу, Скупштине града Београда, манастира Гргетега и Врањевшнице, Српске православне црквене општине Српска Црња, као и из приватног власништва. Поред добро познатих Јакшићевих дела као што су *Аутопортрет* (1857–1858), *Девојка с лаутом* (1856), *Устанак Црногораца* (1862) или *Бакљада кроз Стамбол-капију* (1859), јавности је откривено и једно дело из приватног власништва, до сада неизлагано, *Невеста Пивљанина Баје* (око 1862), осликано на металној подлози у облику сликарске палете. Најпознатија слика Ђуре Јакшића *Девојка у плавом* (1865) представљена је ексклузивно на овој изложби, мада на само свега неколико дана, у оквиру манифестације *Музеји за 10*.

Пресудно за разумевање Јакшићеве ликовне поетике било је формирање на академским правилима, искуство великих уметничких и културних центара (Пешта, Беч, Минхен) и стилски токови тога доба. Паралелно с уметничким одвијало се и његово идејно формирање. Историјске, политичке и друштвене

Слика 1. Отварање изложбе у Галерији Матице српске
(фотографија: Архива Галерије Матице српске)

прилике у Аустријском царству и Кнежевини Србији обликовале су Ђуру Јакшића стварајући од њега национално свесног и ангажованог уметника који је свој патриотизам отворено и срчано манифестовао непосредним учешћем у борбама српског народа, али и кроз ликовни и књижевни рад који представља један од најбољих примера национално ангажованог уметничког стваралаштва. Схватање личности Ђуре Јакшића као боема, несхваћеног уметника, модерног трагичног јунака, револуционара, борца за националну идеју и социјалну правду, династичког панегиричара, указује на бројне противречности које су, заправо, последица великих преокрета у другој половини XIX века. Јакшићева природа личности, његов живот и уметнички опус јединствена су целина у којој идејне и стилске особености нису у супротности, већ су саставни део индивидуалности уметника и сложености времена у којем је живео и стварао. Из тог разлога изложба је кроз неколико сегмената поставила „дилеме" о уметнику и његовом делу и уједно их објаснила на садржајан начин: Ђура Јакшић – *између сликара и песника*, *између реализма и идеализма*, *између истине и замишљања*, *између прошлости и актуелности* и, на крају, *између судбине и надања*. Поставка изложбе и назначене целине су на овај начин представиле Јакшићев комплексан уметнички рад од портретног, преко религиозног до историјског сликарства, а свако од изложених дела постављено је у одређени друштвени и/или уметнички

Слика 2. Отварање изложбе у Народном музеју у Београду
(фотографија: Архива Галерије Матице српске)

контекст који је омогућио дубље сагледавање и разумевање сликарevих намера, идеја и стилских промена које су се десиле у XIX веку.

Ако размишљамо о изложби као својеврсном виду комуникације између аутора/кустоса изложбе и посетиоца, можемо констатовати да је изложба *Ђура Јакшић. Између мита и стварности* кроз најразличитије медијуме настојала да публици приближи основну идеју изложбе. Посетиоци су имали могућност да посматрајући уметничка дела истовремено путем аудио-уређаја слушају стихове Јакшићевих песама и на тај начин доживе богатство вербално-визуелног прожимања које је карактеристично у његовом стваралаштву. Саставни део изложбе представља и мултимедијална презентација иконостаса из цркве Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи. У сарадњи с Факултетом техничких наука у Новом Саду (Катедром за рачунарску графику – Анимација у инжењерству), публици је, захваљујући савременој технологији, био доступан и овај Јакшићев сликарски рад. Изложена писма, фотографије и рукописи из фондова Матице српске, Музеја града Београда и Библиотеке Матице српске употпунили су Јакшићев сликарски опус животним причама, културним и политичким збивањима тога доба и појаснили однос између Ђуре Јакшића и Матице српске. Публика је, поред уметничких остварења и пратећих експоната, могла да се упозна са животом уметника и кроз мапу његових путовања и боравака

Слика 3. Поставка изложбе у Галерији Матице српске
(фотографија: Архива Галерије Матице српске)

по тадашњој Србији и Аустријском царству, као и путем временске линије која је указивала на везе приватног живота и историјских збивања. Захваљујући сарадњи Галерије Матице српске и Радио-телевизије Војводине снимљен је и на изложби емитован играно-документарни филм *Новосадски дани Ђуре Јакшића*, чији је квалитет потврђен и наградом „Медијакулт" Културног центра Војводине „Милош Црњански". Да би изложба била привлачна и млађим генерацијама, посетиоци су могли да уживају читајући *Ђурину песмарицу* с избором његових најпознатијих песама, а након обиласка поставке били су у прилици да се упусте и у авантуру решавања *Ђуриної квиза* или да саставе своје стихове користећи речи из његових песама. На крају су у музејској продавници могли да изаберу идеалан „Ђурин" сувенир као успомену на посету изложби. Такође, креирана је виртуелна шетња изложбом уз снажан тродимензионални доживљај, у сарадњи са Студиом 360 из Новог Сада, чиме је постала доступна и ширем аудиторијуму.

Током трајања изложбе како у Новом Саду, тако и Београду, садржајна поставка употпуњена је богатим пратећим програмом који је имао за циљ да публику уведе у шири контекст стваралаштва Ђуре Јакшића и кроз живу реч приближи лик и дело овог уметника. Разнолики спектар тема и стручњака презентовали су како саму изложбу и поједина дела, тако и Јакшићев песнички опус, односе са српским династијама, његову личност и мит о „уклетом уметнику". Могли

Слика 4. Поставка изложбе у Народном музеју у Београду (фотографија: Архива Галерије Матице српске)

бисмо рећи да је Ђура Јакшић инспирисао и ауторку изложбе и целокупан тим колега и сарадника да га публици представе у новом светлу. Имајући у виду да Галерија Матице српске посебну пажњу поклања програмима намењеним деци и младима, у оквиру пратећег програма одржан је и циклус креативних радионица за децу, као и радионице за децу вишег основношколског и средњошколског узраста. Искорак у комуникацији са публиком представљала је и сарадња с посластичарницом „Времеплов" из Новог Сада која је, инспирисана личношћу и стваралаштвом Ђуре Јакшића, специјално осмислила *Ђурин колач* који је посетиоце путем чула укуса „вратио" у Јакшићево доба.

У оквиру промотивне кампање за изложбу Галерија Матице српске је сарађивала са Академијом уметности у Новом Саду која је снимила рекламни спот и промотивни филм „Моментум". Ови аудио-визуелни формати су рађени по принципу „живе слике" (*tableau vivant*) у којем су кустоси и конзерватори Галерије Матице српске „оживели" Јакшићеву слику *Устанак Црногораца*. Квалитет и иновативни приступ препознала је и музејска заједница ван граница наше земље што је потврђено међународном наградом *Museums in Short* за најбољи кратки музејски филм по гласовима публике.

Концепт изложбе и изложена дела трајно су забележена у каталогу изложбе публикованом двојезично (на српском и енглеском). Пројекат је заокружен објављивањем монографске студије о Ђури Јакшићу која сажима целокупно стваралаштво овог уметника, а коју потписује ауторка изложбе др Снежана Мишић.

Монографске изложбе које би на свеобухватан начин требало да представе стваралаштво једног уметника стављају пред кустоса обиман, вишегодишњи задатак који у себи носи различите изазове. С научне стране потребно је поставити савремени методолошки приступ који ће понудити ново и другачије читање у односу на постојећа тумачења, а с друге стране омогућити публици да изложбу разуме и доживи на својствен начин. Пример такве изложбе управо је изложба *Ђура Јакшић. Између мита и стварности.* Поред изузетно садржајно постављене изложбе, у прилог овој тези говоре и следећи резултати: током трајања, изложбу је у Галерији Матице српске и Народном музеју у Београду видело преко 26.000 посетилаца, а у медијима је објављено око 300 прилога.

Ђура Јакшић, уметник аутентичне и снажне стваралачке личности, инспирисао је и подстакао како ауторку изложбе, тако и целокупан тим стручњака и сарадника Галерије Матице српске и Народног музеја у Београду, да у нашем времену оставе траг и сведочанство о ствараоцу који несумњиво заузима истакнуто место у српској култури и уметности.

Нада Ј. Маринковић
сарадница
Музејска збирка – Народни универзитет Трстеник
nada.marinkovic62@yahoo.com

ИЗЛОЖБА
ГЕНЕРАЛ ДУШАН ДОДИЋ, ЈУНАК ВЕЛИКОГ РАТА

У приказу ће бити речи о изложби *Генерал Душан Додић, јунак Великог рата*, која је настала у оквиру обележавања стогодишњице од завршетка Првог светског рата. Реализована је у сарадњи са Завичајним музејом у Јагодини, под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије и Општине Трстеник. Аутори изложбе су кустос-историчар Јелена Вукчевић из Музејске збирке у Трстенику и музејски саветник-историчар Душко Грбовић из Завичајног музеја у Јагодини. Повод за изложбу је публиковање књиге „Душан Додић. Ратни дневник 1918–1919" која је плод међуинституционалне сарадње Народног универзитета Трстеник и Завичајног музеја у Јагодини. Наведена књига, изложба и каталог изложбе, представљени су у оквиру пројекта „Век Великог рата 1918–2018", који су подржали Министарство културе и информисања Републике Србије и Општина Трстеник.

Дневник који је водио Душан Додић, тада мајор, настао је у периоду од 27. августа 1918. (по старом) до 23. јуна 1919. године (по новом календару). Писан је ћирилицом, највећи део графитном оловком, а понегде зеленим и браон мастилом и представља изузетан историјски извор првог реда. Данас се чува у Завичајном музеју у Јагодини. Аутор дневника, генерал Душан Додић рођен је у трстеничком селу Милутовац 1883. године. Прва четири разреда основне школе завршио је у свом родном селу, а четири разреда гимназије у Крушевцу. Пети и шести разред гимназије је завршио у Крагујевцу. Први разред Ниже школе Војне академије, као питомац 33. класе је уписао је 1900, а завршио 1903. године. У активној војној служби био је од 1903. до 1939. године. Учествовао је у оба балканска и у Првом светском рату. У свом личном Ратном дневнику оставио је белешке о пробоју Солунског фронта и борбама након пробоја. У чину мајора,

Отварање изложбе у Трстенику
(фотографија: Архива Музејске збирке Трстеник)

Душан Додић учествовао је у ослобађању Кавадараца, Штипа, Кочана, Врања, Ниша, Алексинца, Јагодине, Велике Плане, Смедерева, Беле Цркве, Вршца и Темишвара. Одликован је са петнаест домаћих и пет страних одликовања. На почетку Другог светског рата из пензије је враћен у активну војну службу, на место помоћника команданта и команданта позадине Ибарске дивизије. Заробљен је у Априлском рату 1941. године. Током рата се налазио у заробљеништву у замку Фарлар у Оснабрику (Доња Саксонија). После Другог светског рата није се вратио у отаџбину. Преминуо је 1955. године у Оснабрику, где му се гроб и данас налази.

Прво отварање изложбе *Генерал Душан Додић, јунак Великог рата* било је у септембру 2018. у Завичајном музеју у Јагодини, а потом, 15. октобра 2018. у Музејској збирци у Трстенику. У Трстенику се постављена изложба састојала од шеснаест паноа на којима је приказана биографија генерала Додића. Изложене су три уметничке слике, четири рама са породичним фотографијама, славска икона и осам витрина са личним и породичним предметима генерала Додића. На изложби су изложене и реплике две униформе из Првог светског рата – српска и француска. Изложени предмети су из Завичајног музеја Јагодина, приватне збирке породице Вељка Милутиновића (унука генерала Додића) и Музејске збирке Народног универзитета Трстеник. Приликом отварања изложбе у

Музејској збирци у Трстенику, ангажовани су глумци трстеничког позоришта, Душан Јовић и Иван Симоновић, који су, изводећи дијалог на основу Додићевих ратних бележака, приближили посетиоцима време и прилике које се у дневнику описују. Аутори су представили изложбу и упознали публику са књигом „Душан Додић. Ратни дневник 1918–1919." коју су приредили и публиковали. На отварању је говорио и унук генерала Додића, проф. др Вељко Милутиновић. Изложба, која је трајала месец дана, одлично је посећена и медијски пропраћена. Посете је пратило стручно вођење од стране ауторке. Одржана је и интерактивна радионица са ученицима основних школа на тему Првог светског рата. Кроз причу о части и пожртвованости, приближени су лик и дело човека који је учествовао у ослобађању наше земље.

После Јагодине и Трстеника изложба је гостовала у Казнено-поправном заводу Ћуприја, Дому културе „Влада Марјановић" Старо Село код Велике Плане, Културном центру Алексинац и Народном музеју Топлице у Прокупљу.

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069

МУЗЕЈИ = Museums / главни и одговорни уредник Гордана Пајић. - 1948, бр. 1-1965, бр. 18; н.с., 2008, бр. 1- . - Београд : Музејско друштво Србије, 1948-1965; 2008-
(Чачак : Атеље Јуреш). - 24 cm

Годишње.
ISSN 1821-0694 = Музеји
COBISS.SR-ID 51173132

ISSN 1821-0694