



МУЗЕЈИ

Број 3
2013

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ

Музеји 3 (н.с.)/2013.



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ



MUSEUMS

No. 3 (n.s.)

Editor in chief:
Čedomir Janičić

Editorial board:
PhD Vesna Marjanović, president of Editorial board
Dragica Premović Aleksić,
Dragan Drašković,
Delfina Rajić,
Olga Kovačev Ninkov,
MA Svetlana Milenković,

Secretary
MA Marina Mučalica

ISSN 1821-0694 = Музеји

BELGRADE 2013



МУЗЕЈИ

Бр.3 (н.с.)

Главни и одговорни уредник:
Чедомир Јаничић

Председница Уређивачког одбора:
Др Весна Марјановић

Чланови Уређивачког одбора:
Драгица Премовић Алексић,
Драган Драшковић,
Делфина Рајић,
Олга Ковачев Нинков,
Мр Светлана Миленковић

Секретар Уређивачког одбора:
Мр Марина Мучалица

ISSN 1821-0694 = Музеји

БЕОГРАД 2013.

Издавач:
МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
Београд, Трг републике 1а
www.mdsrbija.org

За издавача:
Чедомир Јаничић, председник МДС

Лектор:
Александра Херцег-Рокнић

Превод на енглески језик:
Славица Перишкић

Припрема за штампу:
Павле Карабасил

Штампа:
КриМел, Будисава

Тираж:
200 примерака

**Припрема и штампање овог броја у целини су финансирани средствима
Министарства за културу и информисање републике Србије**

САДРЖАЈ SUMMARY

УВОДНА РЕЧ

Чедомир Јаничић, STOP WELFARE, ОГЛЕД О КУЛТУРНОЈ ЕКОНОМИЈИ,
ТЕМЕ ЗА НЕФОРМАЛНУ РАСПРАВУ

Čedomir Janičić, STOP WELFARE, AN ESSAY ON CULTURAL ECONOMY,
TOPICS FOR INFORMAL DISCUSSION

Владимир Кривошејев, БАУК ПРИВАТИЗАЦИЈЕ КРУЖИ МУЗЕЈИМА или о
погрешном схватању једнога појма

Vladimir Krivošejev, A SPECTRE OF PRIVATIZATION IS HAUNTING
MUSEUMS OR THE MISCONCEPTION OF A CONCEPT

Јелица Милојковић, РАЗМАТРАЊЕ ПРОБЛЕМАТИКЕ БЕЗАНЕ ЗА
НЕСИГНИРАНА И ПОГРЕШНО ДАТИРАНА ДЕЛА МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ
БАРИЛИ - ПРОБЛЕМИ И ИЗАЗОВИ

Jelica Milojković, ANALYSIS OF THE ISSUE RELATED WITH NON-SIGNED
OR WRONGLY SIGNED WORKS OF ART OF MILENA PAVLOVIĆ BARILLI
PROBLEMS AND CHALLENGES

Славољуб Петровић, НУМИЗМАТИЧКА ИЗЛОЖБА - ШТА, КАКО И ЗАШТО?
Slavoljub Petrović, NUMISMATIC EXHIBITION - WHAT, HOW, WHY?

Марина Мучалица, ДА ЛИ СУ ЗАИСТА СТАРЕ...? (ПРОЈЕКТ „БРАЋА
РАДОВАНОВИЋ”)

Marina Mučalica, ARE THEY REALLY OLD...? (PROJECT: BROTHERS
RADOVANOVIĆ)

Наташа Кнежевић, ПРИРОДА И МУЗЕЈ - ПРИКАЗ ПРОЈЕКТА:
ФИТОТЕРАПИЈА – НАРОДНА МЕДИЦИНА СА ПРЕГЛЕДОМ
НАЈЗНАЧАЈНИЈИХ ЛЕКОВИТИХ БИЉНИХ ВРСТА НА ТЕРИТОРИЈИ
СРЕДЊЕГ БАНАТА

Nataša Knežević, NATURE AND THE MUSEUM - PRESENTATION OF
PROJECTS: PHYTOTHERAPY - FOLK MEDICINE WITH A REVIEW OF THE
MOST IMPORTANT MEDICAL PLANT SPECIES ON THE TERRITORY OF
CENTRAL BANAT

Драгана Мартиновић, ПОВОДОМ КЊИГЕ АЛЕКСАНДРЕ САВИЋ „МУЗЕЈИ
У ЈАВНОСТИ, ЈАВНОСТ У МУЗЕЈИМА – МУЗЕЈСКИ PR: САВРЕМЕНИ
ПРИСТУПИ“, ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И ПРИРОДЊАЧКИ МУЗЕЈ, БЕОГРАД,
2012.

Dragana Martinović, REVIEW OF THE BOOK “MUSEUMS IN PUBLIC, PUBLIC
IN MUSEUMS – MUSEUM PR: MODERN APPROACHES “ BY ALEKSANDRA
SAVIĆ, INSTITUTE FOR SCHOOL BOOKS AND NATURAL MUSEUM,
BELGRADE, 2012.

Живка Ромелић, ИЗ ИСКУСТВА ЈЕДНОГ МУЗЕАЛЦА - ЕМОТИВНА
ДИМЕНЗИЈА ЕТНОЛОШКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Živka Romelić, FROM THE EXPERIENCE OF A MUSEUM WORKER
EMOTIONAL DIMENSION OF ETHNOLOGICAL RESEARCH

Ивана Јовановић, АНЂЕЛИ И ВИЛЕ У НАИВНОЈ И МАРГИНАЛНОЈ
УМЕТНОСТИ

Ivana Jovanović, ANGELS AND FAIRIES IN NAÏVE AND MARGINAL ART
Катарина Бабић, ГРАДСКА ГАЛЕРИЈА „МОСТОВИ БАЛКАНА“,
КРАГУЈЕВАЦ - ИЗЛОЖБА СКУЛПТУРА „ПЛЕС БОГИЊЕ“ ДРАГАНЕ
СТАНКОВИЋ, 26. ДЕЦЕМБАР – 22. ЈАНУАР 2013.

Katarina Babić, CITY GALLERY “BALKAN BRIDGES” KRAGUJEVAC -
SCULPTURE EXHIBITION “THE DANCE OF A GODDESS” BY DRAGANA
STANKOVIĆ, 26TH DECEMBER 2012 – 22ND JANUARY 2013

Катарина Бабић, ГРАДСКА ГАЛЕРИЈА „МОСТОВИ БАЛКАНА“,
КРАГУЈЕВАЦ ИЗЛОЖБА СКУЛПТУРА „БАЛЕТАНКЕ“ АНДРЕЈЕ
ПРОКОПИЈЕВИЋ 6–17. АПРИЛА 2012. ГОДИНЕ

Katarina Babić, CITY GALLERY “BALKAN BRIDGES” KRAGUJEVAC -
SCULPTURE EXHIBITION “BALLET SHOES” BY ANDREJA PROKOPIJEVIĆ,
6-17TH APRIL 2012

Катарина Бабић, ГРАДСКА ГАЛЕРИЈА „МОСТОВИ БАЛКАНА“,
КРАГУЈЕВАЦ - ИЗЛОЖБА СЛИКА ПАЛА ДЕЧОВА, 26. ОКТОБАР – 6.
НОВЕМБАР 2012.

Katarina Babić, CITY GALLERY “BALKAN BRIDGES” KRAGUJEVAC -
EXHIBITION OF PAINTINGS OF PAL DEČOV, 26TH OCTOBER– 06TH
NOVEMBER 2012

Катарина Бабић, АРТ ГАЛЕРИЈА, КРАГУЈЕВАЦ - ИЗЛОЖБА СЛИКА ЂОРЂА
ОБРАДОВИЋА, 15. МАРТ – 25. АПРИЛ 2013.

Katarina Babić, ART GALLERY KRAGUJEVAC - EXHIBITION OF PAINTINGS
OF ĐORĐE OBRADOVIĆ, 15TH MARCH – 25TH APRIL 2013

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РАДОВА ЗА ШТАМПАЊЕ У ЧАСОПИСУ
МУЗЕЈИ, МУЗЕЈСКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

Часопис Музеји намењен је превасходно музеалцима и замишљен је у форми дијалога музејских посленика. Међутим, како то већ бива, музејска делатност је у овом периоду, чини се, запала у већу кризу него претходних времена. Под сталним притисцима у настојању да се успостави нови, трансформисан, рedefинисан садржај рада музеја у Србији, музејски радници нису довољно инспирисани да и писаном речју, која, и поред електронских и других облика комуникације, још увек остаје и опстаје, воде јавни дијалог о свим текућим стручним и ширим културолошким темама и проблемима. Но, ипак, неколицина аутора у овом броју часописа представља свој истраживачки рад на пољу културне политике, музеологије и појединачних дисциплина из музејског рада и можда ће својим размишљањима покренути чланове Музејског друштва Србије да се активније укључе у представљање и анализу рада у својим музејима. Чињеница је да већина музеја у Србији имају своје зборнике у којима се публикују квалитетни текстови музејских радника. Међутим, сабрани на једном месту посвећеном музеологији, кровној дисциплини, они битно утичу на квалитетније разумевање проблематике с којом се музејски радници данас сусрећу у креирању шире културне политике важне не само за Србију, већ и за регион.

Нови број часописа Музеји Музејског друштва Србије, представља се после дужег времена стручној и широј јавности са текстовима подељеним у две тематске целине. Чедомир Н. Јаничић у чланку *Stop Welfare? Оглед о културној економији*, теме за неформалну расправу бави се проблематиком аутономије уметности са позиције финансирања, те културној политици додаје расправу о суштинским питањима економије културе или економије уметности. Владимир А. Кривошејев у раду *Баук приватизације кружи музејима или о погрешном схватању једнога појма проблематизује питање приватизације музеја и музејске праксе*. Марина З. Мучалица у раду *Да ли су заиста старе...? (Пројекат „Браћа Радовановић“)* јавности представља дела браће Радовановић, која поред доприноса природним наукама имају велики значај и у домену књижевности. Заступљен је и рад Јелице Милојковић – *Разматрање проблематике везане за несигнирана и погрешно датирана дела Милене Павловић Барили; Славољуб Л. Петровић у тексту Нумизматичка изложба – шта, како и зашто? покреће питања организовања и излагања предмета на музејским тематским изложбама, бавећи се конкретно проблемима са којима се музеалци сусрећу у излагању нумизматике*. Наташа М. Кнежевић, у тексту *Природа и музеј, приказ пројеката: фитотерапија – народна медицина са прегледом најзначајнијих лековитих биљних врста на територији средњег Баната*, бави се фитотерапијом као делом културног наслеђа; Драгана Мартиновић у раду *Поводом књиге Александре Савић „Музеји у јавности, јавност у музејима – Музејски PR: савремени приступи“* даје исцрпну анализу и расправу о музејској проблематици инспирисану књигом А. Савић. Живка Ромелић у тексту *Из искуства једног музеалца: емотивна димензија етнологских истраживања јавности приближава емотивно стање етнолога-музеалца при раду на збирци или када се нађе на терену обављајући поверени му задатак*.

У рубрици Прилози налазе се прикази Иване Јовановић и Катарине Бабић.

др Весна Марјановић

Чедомир Н. Јаничић
Градски музеј Сомбор
cedomir.janicic@gmail.com

STOP WELFARE?¹ **ОГЛЕД О КУЛТУРНОЈ ЕКОНОМИЈИ, ТЕМЕ ЗА** **НЕФОРМАЛНУ РАСПРАВУ**

Жалосно је што нико не схвата да, као што држава нема својих сопствених пара, тако нема ни своје сопствене моћи. Сва моћ коју има произилази из онога што јој друштво допушта или оно што, с времена на време под разним изговорима, од тог друштва одузима.

Вилијам Ф. Бакли Млађи (William F. Buckley Jr.)

Основни проблем с људима попут нас, кажем себи, јесте у томе што сви мислимо да имамо шта да изгубимо.

Џорџ Орвел (George Orwell)

Доминантно уверење уметника и посленика који одржавају културу и уметнички живот у земљи, утемељено је у неупитно хуманистичком концепту уметности и идеалима велфера, по којем уметност има своју неприкосновену аутономију коју ваља подржавати државним парама без икакве обавезе, нарочите не оне која би водила некој утилитарној намени.

У тексту постоје покушаји да се досадашња пракса обједињавања сличних тема под изразом културна политика, постави јасније у оквиру нечега што бисмо могли назвати економија културе или економија уметности.

Редови који следе нису намењени полемици са гледиштима која рачунају на неисцрпне ресурсе и услове који не познају рецесију.

Кључне речи: културна економија, велфер, финансирање културе, култура, уметност.

¹ Овај текст је својеврсна допуна рада спремљеног за стручни скуп на Палићу «Феномен '60-тих данас: институционализација и уметничка слобода» који је организовала Модерна галерија «Ликовни сусрет» из Суботице поводом педесетогодишњице рада Галерије. Истовремено, тема је сасвим савремена и у немерном складу са огромним незадовољством културних посленика смањеним издавањем из буџета Републике Србије за културу (свега 0,62%) у пројекцији за 2013. годину.

Увод

Доминантно уверење уметника и посленика који одржавају културу и уметнички живот у земљи, утемељено је у неупитно хуманистичком концепту уметности и идеалима велфера², по којем уметност има своју неприкосновену аутономију коју ваља подржавати државним парама без икакве обавезе, нарочите не оне која би овај однос водила према некој утилитарној намени.

Економија чини оно шта може и како зна и уме. Њени закони чине се јасни онолико колико су јасне просте рачунске операције. Проблем, изгледа, није у њој, већ у инертности културе и њеном одбијању да економским питањима приђе као нечем нечистом, нечем што би је непоправљиво окаљало и, у нашим и туђим очима, заувек упрљало.

С друге стране, употребом уобичајених економских мерних инструмената, дакле, оних који мере сасвим извесне трошкове и пројектовану зараду, промашује се најмање онолико колико и игнорисањем правила од важности у финансирању културе и уметности. Права мера овог односа учиниће да економија престане са доминантним подозрењем када су у питању издвајања за културу и да смишља разне технике спотицања, а култура би постала много конкурентнија и гласнија чак и у секторима где је нико не очекује.

Основно питање овог односа је: Како бити успешан на једном сасвим новом пољу (имати ауторитет, те врло јасно и прецизно конкурисати за подршку јавног финансирања³), а не забасати у замку срцепарајуће приче да се без уметности и културе «не може живети»?

У овом тексту ћемо покушати да понудимо конкретне смернице за размишљање о несразмери успешног и неуспешног мешања државе у појаве у култури и уметности. Понегде се нуди нови термилошки апарат, а понегде и крајња решења. Такође, у тексту постоје покушаји да се досадашња пракса обједињавања сличних тема под изразом културна политика, јасније постави у оквиру нечег што бисмо могли назвати економије културе или економије уметности.

Редови који следе нису намењени полемици са гледиштима која рачунају на неисцрпне ресурсе и условима који не познају рецесију.

Краћи преглед важнијих радова о економији уметности

Рођење економије уметности⁴ као самосталне дисциплине у оквиру економске науке везује се за појаву књиге коју су потписали Вилијам Бомол и

² У тексту се користи термин велфер (welfare) који упућује уопштено на вид државне интервенције у економији али другим аспектима друштвеног живота. Заправо, сам појам је нешто шири и подразумева обезбеђивање и активну друштвену подршку за достизање благостања свих грађана. Ова подршка уопште не мора да долази само од државе. Такође, она подразумева постојање тржишта и демократије. Коначно, welfare је благостање, а welfare state је држава благостања.

³ Владе све више и прецизније одмеравају за шта ће, а за шта неће давати државни новац. «Они не могу да потроше исти новац двапут: на болницу и на уметничку галерију» (Bakhshi, Freeman and Hitchen 2009: 11).

⁴ Свакако да је и раније било разрађених идеја као што су Volkswirtschaftliche Blätter (Економске новине) из 1910. године, специјални број посвећен уметности и економији. Међу идејама Џона Раскина такође је могуће пронаћи тезу да уметност поседује иманентну вредност као део своје «економске понуде», затим ту је и деловање Џона Мејнарда Кејнза (славног економисте али и члана култне «Блумсбери групе») око оснивања Британског уметничког савета избегавањем нижих управних инстанци и стављањем Савета под директно финансирање из трезора итд.

Вилијам Боуен, Извођачке уметности-Економска дилема, из 1966. године (Baumol and Bowen 1966). Отад културна економија цвета по свим западним земљама, поготову Француској, Италији и Швајцарској.

Главно питање новооткривеног подручја било је: Шта је то у уметности што изазива државу да је финансира? Одговор је био противречан: свакако да је у питању вредност, али таква какву истовремено не можемо мерити тржиштем ни избегавањем тржишта. Суштинско питање ове дисциплине је остало актуелно до данас: Како две до сада супротстављене стране, уметнике и економисте, учинити савезницима?

Праву револуцију изазвала је књига британског економисте Џона Мајерскофа, Економски значај уметности у Британији (Myerscough 1988). Књига која је крајем осамдесетих година, када је изашла, пала на плодно тле, између осталог, захваљујући краху берзе 1987. године и рецесији из раних деведесетих, догађајима који су иницирали настанак инхерентних теорија и стратегија културе и уметности усмерених, пре свега, на локални и регионални одрживи развој. Управо је Мајерскоф потврдио да је уметност катализатор обнављања града и та теза довела је до правог процвата нових културних политика деведесетих.

Као симптом већег поверења у инвестирање у културу као фактора одрживог развоја локалних заједница, појављује се утицајна шведско-немачка новинарка Лизбет Линдеборг (Lisbeth Lindeborg) која објављује два рада: Култура као фактор локације - искуства из Немачке (*Kultur som lokaliseringfaktor – erfarenheter från Tyskland*) и Значај културе (*Kulturens betydelse*), оба из 1991. године (према: Ilmonen 2009: 6 и даље). Ове публикације охрабрују инвестиције у културу и улогу приватног пословног сектора као партнера локалне заједнице. Њена истраживања темеље се на примеру Рурске области у Немачкој која је од строго индустријског ареала, захваљујући култури, али и индустрији софтвера, трансформисана у «остиндустријску» област, не губећи пословни замањ и посвећеност општем благостању.

Истовремено, као једна од последица краха берзе и рецесије појавила се такозвана бихевиорална економија која је почела да проучава и примењује ефекте друштвених, когнитивних и емоционалних фактора на појединце и институције у економији и последице на тржишне цене, профит и алокацију ресурса. Свакако да је овај креативни процес добио свој пун замањ после 1996. године када је Вилијам Гласер (Glasser 2000), амерички психијатар и терапеут, објединио своја истраживања у специфичну Теорију избора⁵.

Овај тренд је, у извесном смислу, добио своју круну у тексту европске, пре свега, политичке агенде, под називом Есенска декларација, из 2000. године (Essen Declaration 2000).

Откриће релационих вредности културе и уметности учинило је ове конкуретнијим за финансирање из јавних фондова, без обзира на то да ли се радило о директним субвенцијама, несуштинским пословима, чији је раст помало нескромно пројектован као изговор за главне трошкове финансирања, или,

⁵ Доминантна теорија бихевиоризма и ослањање на физиологију као главног покретача свих људских активности свакако су моћни генератор храбријег економистичког приступа култури и уметности. Уз честе осцилације на глобалном нивоу у виду све драматичнијих рецесних периода, ова гледишта постају полако и једина важећа.

напросто, «преливању» (spillover) пожељних споредних ефеката на економију и становништво.

Суштински, ово су све били класични европски модели снажно навикнути на велферизам и непрекинуто «одржавање» у којима се мање-више модификује основни тон доктрине Џона Мејнарда Кејнза (John Maynard Keynes): повећана интервенција државе у сфери прерасподеле дохотка и разне субвенције од образовања, културе и здравства до контроле над значајним привредним системима.

Изазов овим струјањима које нису узимала у обзир ограничења ресурса, па су се, почесто, уместо алокацијом бавила дистрибуцијом (разлика је баш у суженом избору прерасподеле у оквиру ресурса - алокација, у односу на пласман «неограничене» робе крајњим корисницима, односно њиховим потребама, стварним и измишљеним - дистрибуција), дошао је у првој деценији новог века и миленијума.

Овде издвајамо веома вредан покушај групе аутора: Хасан Бакши, Алан Фримен и Грејем Хичен, Мерење интринсичне вредности - како зауставити економију бриге и љубави (Bakhshi, Freeman and Hitchen 2009), у дефинисању проблема «интринсичне вредности» (појма преузетог из анализа група за заштиту природе) као важног алата приликом (само)процене културе и уметности. Ту је и самостални рад Бакшија (Bakhshi 2012) о мерењу културних вредности на истоименом форуму у Сиднеју у Аустралији. Покушај да се језик културе помири са економским, а да се при том занемаре дотадашњи невољни изговори да се тако «напросто мора», оцртао је једну храбрију стратегију као збиљни корак напред у односу на протекла искуства. Даље у тексту ћемо се више позабавити управо овим предлозима⁶.

Код нас преведена и оригинална литература о овој области обично се комбинује са маркетингом, фандрејзингом и другим оперативним знањима и вештинама без којих се савремено вођење било којег и било коликог система тешко може замислити. Ипак, култура и економија у овим радовима ретко се међусобно преплићу, тако да пажња остаје усмерена више на (иначе, веома корисне) технике «удварања» и «читања мисли» потенцијалних спонзора или на акције обраћања јавне пажње, него на упознавање са структуром финансијских потреба и богатства употребе новца у свом слободном току, те њиховог ангажовања у изградњи прецизније форме «социјалног софтвера», тј. културе у свом најраскошнијем релационом издању.

Криза струке

Недодиривост струке једна је од важних тековина велферизма. Држава која прописује ко ће се, чиме и на који начин бавити одређеним пословима ствара монопол који омета постојање алтернатива и калцификује радне биографије чинећи их предвидивима и истима за подручје целе струке и свих генерација у оквиру исте струке.

Страх стручњака да ће већина у друштву, без неког облика присиле,

⁶ У поглављу под називом Интринсичне вредности vs. Инструментализоване вредности, говоримо само о идејама изнесеним у ова два рада.

предност дати другим приоритетима - доколици и забави⁷ пре свега - радо дозива «чвсту руку» државе у помоћ⁸. Ова страховања, опет, нису поткрепљена никаквим стварним доказима, а светска искуства у мерењу појединачних приоритета управо говоре супротно⁹. Избор доколице и забаве не морају да уруше тражњу за високом културом, али могу значајно да промене укус и потребе на које се не може реаговати спонтаношћу изолованих експерата. Уобичајени облик кабинетске акумулације знања стручњака је прилично спор и тром, па тиме и дефанзиван. С друге стране, ако не постоји баш никаква акумулација, експертиза се топи у добро познати колумнизам наручених «аналитичара».

Ову, никако обавезујућу, дихотомију подржавају бројне дисциплинарне предрасуде учитане већ кроз процес образовања. Без јасног стратешког циља који би морао недвосмислено означити образовање као укупни друштвени приоритет и најснажније средство за прераспodelу повољних прилика, оно ни не може имати другу сврху него ону која се управо бави усађивањем предрасуда или општих места.

Томе можда највише придоноси пословична мржња интелектуалаца према капитализму, о чему речито говори Роберт Нозик (Robert Nozick) у свом тексту *Зашто су интелектуалци против капитализма?*, (Nozick 2005). И заиста, капитализму се највише опире управо култура и то онај део који Нозик назива «wordsmiths», ковачи речи, односно дискурзивни интелектуалци који се разликују од оних који се баве «сликама» и «бројевима», тј. ликовних уметника и техничко-математичке интелигенције. Нозик претпоставља да је у питању жеља за доминацијом оних који свој успех у школи и омиљеност (бриљантност!) код професора теже да пресликају у свет који није више учioniца, већ и школско двориште и ходници, где владају нека сасвим друга правила и системи вредности. Капитализам је, упозорава Нозик, далеко од «штреберског» раја. Његова меритократија не зависи од наклоности ниједног неупитног ауторитета. Напротив, сви ауторитети по себи морају проћи кроз пажљива преиспитивања готово код сваке нове микрогенерације, а, по мишљењу доследних либертаријанаца, и сваког појединца.

Откриће Роберта Нозика објашњава једну сложенију слику чији је фокус расподела моћи. Дежурни експликатори стварности имају моћ да нам намећу теме и да у оквиру тих тема, наративном журбом коју такође намећу и себи и нама, сугеришу моделе мишљења. Свакако да је ова позиција (без обзира што је у себи међусобно посвађана), с правом алергична на сваку алтернативу која доводи у питање приоритете у понуђеним темама, па и сам модел мишљења као такав. Монопол који не мора бити одговоран тржишту, већ дуго и сигурно бити

⁷ У Централном комитету Савеза омладине Југославије још 1963. године указивало се на то да је време високе културе прошло, а да је време за популарну културу. Поређене су посете позориштима са оном у биоскопима, па чак и фудбалским утакмицама (!) (Раковић 2012: 115–116).

⁸ «Није свако школовање образовање, нити је свако образовање школовање. Активности државе су већином ограничене на школовање» (Fridman i Fridman 1997: 142).

⁹ Код нас је овај тип мерења пулса јавног мњења најалост у великом заостатку за развијенијим друштвима. На пример, често се истиче огромно поверење грађана Србије у Српску православну цркву. С друге стране, довољно је погледати недељом на литургији колико верника заиста упражњава своје (обавезно) молитвено присуствовање у храмовима. Уколико прихватимо аутентичност тог мерења, требало би измерити шта је то конкретно због чега грађани имају толико поверење у Цркву и да ли је то баш њена «црквеност» или нешто друго.

неуспешан, па и сугерисати неуспешност као неку врсту модне обавезе и тренда, заиста је антикапиталистички. Тога, наравно, има много мање код ИТ инжењера или уметника као дизајнера наше доколице.

Млађи културни оперативци и уметници већ имају усађени маркетиншки барометар. Нипошто алергични на новац, све радије бирају послове у комерцијалним медијима, што је за креативну особу много корисније од рада у школи или на факултету. Уметник постаје део једног когнитаријата, најамника у свету забаве и осмишљавања доколице. Мера његове успешности је у способности да се друштвено помеша са светом успешних капиталиста.

Држава која обећава издавања за уметност без икаквог збиљног повода, заправо спречава аутономни процес који се нужно јавља код произвођача културе, а то је развој естетике масовне потрошње¹⁰.

Напокон, и проблем новца као таквог, још увек је у сфери бројних дисциплинарних предрасуда. Вероватно највећи анахронизам влада баш по овом питању. Понајмање тзв. радионица бави се новцем, а ретки су они, које чак убрајамо међу веште «менаџере», који о овом проблему имају икаквог појма.

Држава, пентименти социјализма

Расипање државних ресурса није толико у количини тих ресурса, новца, времена, капацитета, кадрова и сл., већ у малом броју могућности њиховог коришћења на који се ослањају садашње управе.

Уопште није важно колики је проценат издавања из државног буџета све док имамо алтернативе и док постоје регулаторна и надзорна тела која прате потрошњу од трезора до крајњег корисника. Ако немамо ни једно ни друго, проценат може да се пење до неразумног нивоа без икакве стварне везе са оним коме је намењен.

Шта гарантује државној својини недодиривост у условима кризе исте те државе? У Есенској декларацији, речитом покушају конкретизовања регионалне европске политике, напосто се прескачу националне државе и фокус ставља на регионалну, локално-урбану и општеевропску ситуацију.

Међутим, колико год да су заводљиве приче о *laissez-faire* капитализму који ограничава самовољу државе и нуди слободу у избору бројних алтернатива, утицај државно-буџетског финансирања културе и уметности задуго неће, поготову код нас, имати озбиљнијег такмаца¹¹.

Сређивање процедура јавне потрошње остаје тако најургентнији задатак државе, а активно учешће у овом уозбиљавању према буџетском новцу самим

¹⁰ Много уметника млађе генерације ми је говорило о својој збуњености пред потпуно различитим критеријумима домаћих «куратора» и ситуације на коју наилазе радећи и излажући у иностранству. По мишљењу уметника, учествовање у озбиљним селекцијама је стварање неопходног референтног оквира који креира цену њиховог рада на тржишту, док у домаћем случају исте референце (уз обавезна утицајна познанства) препоручују уметника приоритетима државног финансирања. Уметност која настаје изван државног дотирања у Србији, другим речима, као да ни не постоји. Ипак, независан простор друштвених мрежа, преливање западних утицаја и све чешћи позиви и конкурси из иностранства ову сцену битно оснажују.

¹¹ Али ни у свету. Згодна мисао Вилијама Баклија Млађег на почетку овог текста ипак може да се оповргне и то у потпуности. Не само да држава има свој новац, него је сав новац њен (у смислу да га она на најконкретнији начин и производи).

корисницима буџетских средстава¹².

Непрофитност-камен спотицања у сиромашним државама

Питање трансформације јавног у приватни сектор када говоримо о непрофитним делатностима најчешће ретко се поставља, а још ређе налазимо корисне одговоре. Трансформација нема смисла уколико се не одржи принцип непрофитности. Ако тај принцип нарушимо, доводимо у питање саму сврху и делатности и установа које је подржавају.

Али, ако нешто жели да постане музеј, и при том је спремно да плати за ту трансформацију, ко би могао да ограничи тај напор и чиме? Ако је услов да неки музеј постане *for profit* важан да би се из мрака анонимности извукли важни докази наше (и не само наше!) прошлости и креације, зашто му стајати на путу? То је *start up* предузеће као и свако друго.

Но, да ли је непрофитност исто што и волонтеризам? Моја слободна одлука да нешто радим без надоканде и стварам вредност која нема материјални еквивалент добити, није исто са заинтересованошћу државе да одређене области законски уреди и пропише њихово функционисање, како према својим светоназорним, тако и према општеважећим, уређеним међународним принципима. Држава уводи процес принуде у непрофитни сектор, док волонтеризам искључује сваку принуду.

Уверење да тржишни појам вредности доводи до сличног појма вредности и за људе и појединце према себи самима и ономе што је њима посебно блиско и интимно важно, ствара једну, пре свега, светоназорну напетост коју би требало пре искључити него уважити када су у питању практичне ствари од важности за културу и уметност. Тамо где се сматра да су нападнута основна хуманистичка начела и где се примећује удар на најосетљивији део друштвене структуре која омогућује прецизна и финија подешавања, држава има право, не само на заштиту, већ и на прогресивни развој својих активности.

То, дакако, није осокољени кејнзенијанизам у форми отшкринутих врата кроз која би држава наново загосподарила друштвеним активностима регулишући све процесе, већ трезвен однос према непрофитним капацитетима који остају такви проласком и кроз најгушћи фридмановски филтер неолибералистичке алергије на све државно.

Одржавајући садашњу инерцију потрошње, свет из културе ће се још увек посмартати као малолетан, неспособан да зарађује и троши више од прописаног државног депарца.

Посебно је индикативна противречна претпоставка непрофитности музеја као изазова корпорацијском добу: како је могуће да се у оквиру дебата о културној политици музеји сматрају конзервативнијим и мање креативним делом културе, а припадају радикално непрофитној грани која се не може прикључити културним индустријама, па тако ни продати «прљавом новцу» корпорација; није ли управо несводивост музеја само на бренд, корпорацијску мантру «бренд да, производња не», тврдоглаво инсистирање на материјалности и непрофитности, главни камен

¹² «Mora postojati razlika između kupovanja-i-prodavanja i pljačkanja. A tu razliku može da uspostavi država i pravni sistem države» (Poper 2002: 53).

спотицања баш за корпорацијски тип понашања који је себе назвао неоконзервативним.

Да, али тачно је, с друге стране, и то да музеји имају мало тога у себи субверзивног, још мање хировитог, да би били у фокусу антикорпорацијских дружина и њихових акција.

Шта да радимо, дакле, ако нисмо грабежљиви и не потпадамо под сферу социјалног дарвинизма, а нисмо ни расположени за герилски рат непрекидне саботаже и ироничног ретуширања већ постојећих реклама (toucher upper)?

Решење ове недоумице је, по свој прилици, у мешовитим компетенцијама једног нарочитог гешталта, у којем би посебне активности биле под непосредним надзором различитих стручњака, а њима би управљао (не на начин менаџера, већ координатора), борд задужен за стратешка питања.

ПР цветови од *rapier machea* или Епифаније закашњења

Игнорисање државне контроле изазвало је бројне покушаје (не)помирљивих понуда које су, скоро све углас, нападале «старо» и «дотрајало» у установама културе у Србији. Ова нетрпеливост, пре и поврх свега, према материјалности музеја, тј. зградама, збиркама, предметима, депоима, па и запосленима, заслуга је помало закаснеле корпоративистичке матрице која се слободно размахала српским друштвом после петог октобра. Идеја по којој су лого, бренд и агресивни маркетиншки наступ (чији се циљеви не поклапају са природом производа, већ «духом» који треба да оживљава својим рекламним порукама), важнији од самог производа, оних који производе, па и самог тржишта омеђеног сасвим разумљивим ограничењима, напосто је један на брзину преписан фридманизам чија је једина последица посвемашна пустош коју оставља за собом управо зато што затире сваку алтернативу. Стога, није чудно да се баш такав помодни фридманизам, понајчешће, неометано гаји из «сигурне куће» какве Владине агенције или канцеларије. Уосталом, и то је виђено у кампањи «С културом је лепше»¹³, деведесетих.

С друге стране, уз оправдање да постоји право на утисак сваке нове генерације, читав референтни оквир старији од пар година углавном се одбацује као да је у међувремену откривено да је земља коцкаста. Као да се старе предрасуде само мењају новима, узрокујући нова закашњења¹⁴.

Свакако, после овог неолибералистичког удара и вакуума који он оставља за собом, ваља очекивати противудар у облику оног што Наоми Клајн зове «неокејнзијанске епифаније». Оне се код нас, у много мање спектакуларном виду, већ појављују у алармантним позивима упомоћ бројних престоничких музеја и бивших шампиона који су изгубили наклоност властодржаца.

¹³ Све ноле замршеније идеје се овом приликом одбацују као сувише озбиљне (читати: досадне) и сматрају се крајње непрактичним основом за убедљив, економски исплатљив пројекат. Не смета, при том, што иза тог става не постоји никакав конкретан културни «производ». Сама ПР кампања овде је вредност по себи и не треба је мешати са уобичајеним културним производом (изложба, концерт, трибина и сл). То је, уосталом, сасвим јасно у маркетиншки веома успелој Ноћи музеја.

¹⁴ «Uznemiran sam iskrenim verovanjem studenata da je moja uloga – i što je još gore, uloga Frojda, Šekspira i Blejka – da razonodim, zabavim, zainteresujem..» каже један амерички универзитетски професор (према: Klajn 2003: 140).

Менаџеризам који је, у једном тренутку, захватио домаћу културну сцену, и то ону коју финансира држава, треба вратити у оквире координације, а менаџере државног - дакле, ипак, туђег - новца, превести у координаторе који служе као међуслој између државне касе и конкретних трошкова одржавања, програма и акција. То би вероватно довело до повећане бирократизације, више различитих инстанци које би пратиле ток државног новца од планирања, преко свих фаза извршења до евалуације. Вероватно би умногостручило «папирологију» и канцеларијску датотеку, отело доста времена по састанцима разних форума, дало већу улогу «несуштинским» пословима (који би се, руку на срце, јефтиније и брже обављали уговарањем и подуговарачком мрежом), успорило креативност и осујетило спонтаност многим појавама, али би ред и тектоника овог механизма била гарант успостављања снажног мејнстрима и вратило конкретну друштвену вредност култури постављајући је у координате строгих и јасних процедура, нарочито оних који подразумевају потрошњу.

На тај начин би се уштедело доста новца и у процесу едукације, будући да би реално испитивање стварне, а не пројектоване ситуације на терену, довело до мера које имају везе са стварношћу и лечење озбиљне болести, а не пренесене и лоше преписане ситуације «у свету», ма шта та магловита и површна фраза значила.

Страх од финансирања «хладног погона¹⁵» одржавања капацитета у стању мировања), међутим, остаје као трајни проблем државног финансирања.

Фандрејзинг (fundraising), колико музике - толико пара

Прво, фандрејзинг није исто што и финансирање. То је скуп техника којима долазимо до финансијера и финансија како бисмо постигли нешто тако прикупљеним новцем. Стални изазов фандрејзинга додатно компликује и овако компликован положај и дефиницију професионалца у култури и уметности. Дакле, ко је већи професионалац: онај који дође до пара или онај који зна да ради посао (који се не може урадити без пара), али не зна да дође до пара?

Онај који долази до новца је, у сваком случају, главни играч на сцени. Он одређује како ће та средства да се троше, те шта ћемо и колико да добијемо као еквивалент уложеном новцу. Он се брине о дистрибуцији новца, али и вредности коју тим новцем добијамо. Он може оно што ми не можемо. Ми не можемо без онога што он може. Он одређује без кога или чега се може и без чега или кога се не може. Такође, ваља имати на уму и збиљно мањи углед културе «спонзоруше» ако се има на уму са су спонзори понајчешће «лукави паразити спектакла» Graskamp 2003).¹⁶

Свуда где је потрошња државног новца у питању, морамо имати на уму да је за присутну бирократију која опслужује ову делатност потрошња суштинскија од заправо суштинског посла струке везане за културу и уметност. Оне су заправо изједначене управо из напред реченог, а то је праћење новца који из трезора треба да стигне до крајњег корисника без успутног одливања. Ова појава простог

¹⁵ Шта би у култури уопште било хладни погон?

¹⁶ Руку на срце, спонзори чији се назив појављује у програмима културе, поистовећују се са било којом другом комерцијалном трансакцијом која подразумева ПДВ и порез. Истовремено, не постоје никакве фискалне олакшице за меценат.

трансфера, без икаквог међуслоја који би помирио струку и финансијера, нажалост озбиљно ремети јасну поделу улога у систему, па се, током године, готово сав институционални потенцијал културе у земљи равна према календару исплате танких субвенција процеђених бројним закидањима и спотицањима.

С друге стране, долазак до средстава из иностраних фондова, нрп. Европске уније, условљена је циљевима одређених финансијских кругова који уопште не морају бити (најчешће и нису) идентични циљевима самих корисника. Не би требало заборавити да су земље Уније такође усвојиле лоше јавне политике, скупе и пререгулисане, што подстиче расипање државног новца и умножава бирократију која води главну реч у свим питањима од важности за ЕУ, пре свега у сфери финансирања.

Подешавање својих циљева циљевима фондација, имајући на уму искуство деведесетих, обично нема одржив карактер. Међусобна отворена сарадња и заједничка контрола нивоа и домета те сарадње обично је много ефикаснија, мање бирократизована и не обавезује на одрживост идеје која би у једном времену изгледала добро, али не би морала да остане таква у будућности. Но, овакви модели сарадње између стратешких и тактичко-оперативних инстанци, чини се, немају у себи развијен фондус различитих могућности. Ипак, уколико се на националном, регионалном или у појединачном институционалном плану изађе са јасном стратегијом и циљано се приступи захтевима за средства, успех може бити извеснији. Такође, ове стратегије морају бити краткорочне, поготову тамо где не можемо да контролишемо процес. У противном, можемо слободно да отворимо својеврсни музеј стратегија у Србији, од којих ниједна није донела никоме ништа.

Постоје два начина савладавања ове напетости: или да се уз стручне квалификације запослених у култури на стручним пословима траже и способности у финансијском менаџменту, или да се јасно и прецизно раздвоје ове способности законским словом. Наше мишљење је да би, рецимо, управљање збиркама, што је право звање музејских кустоса, било много динамичније и разноврсније у првом споменутом случају. Истовремено, овај избор би помео сваки траг анонимном, сиромашном културном бирократи, уобичајеном фотоботу за рад у овим установама.

Интринсичне вредности vs. Инструментализоване вредности¹⁷

Досадашња емпиријска истраживања која су за циљ имала финансирање културе, као да пате од једностраних методолошких перспектива без икаквих покушаја развијања дискусије или бар појашњења кључних појмова око којих се окрећу бројне културнополитичке матре. Ипак, без њих мрак који обавија ову област био би неупоредиво гушћи.

Свакако, ригидни економски показатељи нису, и не могу то никако бити у потпуности, подесни арбитри за процену вредности културе и уметности, али не могу се, само због своје ригидности, поготову у условима рецесије и кризе, пренебрегнути нити маргинализовати баш сви економски приступи уметности.

Тешко је поверовати да сложена машинерија материјалног капитала

¹⁷ У питању су појмови из етике још из радова Платона и Аристотела.

(финансије и организациони тимови), треба да буде само подршка или у неком анциларном (*ancilla*), положају у односу на тешко мерљиви нематеријални капитал какав се описује изразима као: стваралачка атмосфера, снажнији осећај за лични и колективни идентитет, чвршћа друштвена кохезија, пријатнија атмосфера за улагања, бољи друштвени имиџ, пожељност једне локације у односу на друге и сл.

Уколико се економска вредност прогласи ненадлежном за процењивање иманентне вредности уметности, требало би проверити да ли та ненадлежност завршава или тек почиње са економијом. Просто, не чини се оправданим улагати новац и елан у културу и уметност када оне не враћају тако много.

Повољни масовни учинак уметности, с друге стране, напосто није могућ јер у својој суштини, својој иманентној структури, уметност има нешто што се противи свему што подразумева масовну употребу. То би требало имати на уму и када се говори о њеној «хуманој» употреби, јер је то заправо само још једна њена (зло)употреба. Оно чиме у уметности располажемо и шта експлоатишемо јесу њени предмети и вредност која им се приписује понајчешће услед субјективних околности. Овај опортунитет став који стоји испред сваке валоризације, открива предност ефективног пропорционалног представљања као једино могућ избор, а личну арбитражу као једино исправну.

Из ове личне перспективе могуће је, ипак, говорити о вредностима. Постоје вредности средстава и вредности циљева као и вредности посредовања између две споменуте вредности. Култура се може процењивати кроз вредности сва три фактора. Заправо, трећи, као посредни, јесте у самом бићу културе када је посматрамо као «социјални софтвер», тј. базу социјалних релација и медијације.

Основна тешкоћа свих покушаја приближавања економије и културе јесте израчунавање вредности које је тешко изразити на прецизан нумерички начин. Како потребу за уметничком галеријом, музејем, библиотеком претворити у убедљив статистички показатељ? Ако ових показатеља нема, на који начин држава одређује колико ће новца, како и коме упутити на рачун непрофитних делатности међу којима су образовање, здравство, заштита животне околине итд?

Установе културе најчешће се оријентишу према служби јавним интересима који су поуздано иза приватних уснова и иницијатива. Ову очигледност, на коју се људи из културе тако тешко навикавају, могуће је изразити финијим алатима емпиријских истраживања и стварњем једног новог језика који би био способан да обухвати пун обим вредности изражене кроз културу, а да, истовремено, та вредност буде видљива и инвеститорима. Прилично апстрактна и непроверена аргументација по којој уметност подстиче креацију, толеранцију и иновацију, а ове опет климу у којој се боље, више и успешније ради, танка је мелодија за све глувље уши инвеститора, па и саму државу.

Уместо истраживања културних потреба, рецимо, људи са ниским примањима, нуди се потцењивачки скромни пакет решења из добро познатог арсенала културе сиромаштва из деведесетих година прошлог века. Релативно лако је упоредити потрошњу из кућног буџета за културне потребе по земљама у ЕУ (*Pocketbook on «Cultural Statistics»*) и даљим анализама усмеравати амбициозније тендеције усмерене на раст потреба и број могућих решења за задовољење тих потреба.

Веома је важно истакнути како је потцртавање одређених вредности у

зависности ког инвеститора бирамо, кључни показатељ како и шта се финансира у култури. Дакле, ако се обраћамо држави, приватним инвеститорима или добротворним установама, морамо водити рачуна о реалним показатељима који истичу социо-економске (држава), комерцијалне (приватни капитал) или општедруштвене (добротвори), вредности и ефекте. Држава која се понаша као добротворна установа, једно велико сиротиште, свакако да ће у први план истакнути, помало тугаљиве, вредности хуманизма опште праксе. За разлику од своје праве улоге и јасних правила које мора да уведе у друштво, држава одбацује социо-економске факторе или њима безочно манипулише, док свој новац несметано одлива у «социјално одговорне» (sic!) сврхе. Култура и уметност као *јавно добро* типично је постигнуће велфера. Култура тако постаје масовна непрофитна забава коју паушалним износима плаћа влада. С друге стране, инклузивна концепција вредности, по којој се иманетна вредност уметности изражава што је могуће приближнијим мерењем њене комплексности и укључивањем њеног вредновања у систем јавне потрошње, нуди јасније процедуралне смернице како би се избегала баш та насумичност у процени издавајања.

Ваља знати да ће уметност бити маргинализована и скрајнута од важнијих токова инвестирања све док буде инсистирала на томе да је *једино* важна уметничка вредност. То није ништа ново. Ипак, одговор на тај изазов не чини се нарочито убедљив. ПР кампање не «продају» културну вредност. Оне продају саме себе, а пажња коју јавности обраћају на конкретни културни програм је проста адаптација општем медијском «шуму» за који се верује да представља једини поуздан рецептор савременог човека. Тоталитарни облик ове праксе може се приметити у објавама као што је: Оно чега нема у медијима, као да се није ни десило. Дакле, ако нас нема у медијима, не постојимо. Ово мишљење је једнострано, између осталог, и зато што медије и њихову природу тумачи крјање поједностављено.

Но, како знамо која је уметност вреднија од друге? И да ли се ова, пре свега, дубоко субјективна одлука може измерити када се за њу плаћа из јавних фондова? Инсистирање на културној вредности саме културе, аутономији уметности и сл. умањује њен релациони потенцијал и баца је на маргину.

Морамо такође водити рачуна да се колективна слика о значају уметности не мора нужно поклапати са индивидуалним учешћем и коришћу. Људи који, иначе, не иду у музеје и галерије, на посредан начин користе предности ових установа. Мало је вероватно да би се неко сложио с тим да се музеји и галерије (бар они који раде) затворе. Људи, напосто, желе да имају у свом граду или суседству музеј, галерију или позориште, без обзира на то да ли их посећују или не. То је оно што економисти препознају као корист од самог постојања (existence benefit), нешто од могуће директне користи за њихове потомке; или као корист од бројних могућности (option benefit), велики број разноврсних садржаја које не морамо све ни да видимо, нити у њима директно да уживамо, али, опет, добро је да су ту.

Озбиљније посвећивање послу око квантификовања вредности и улоге уметности у друштву, уметност ставља у равноправнији положај са другим областима које такође полажу право на подршку државног буџета на основу својих специфичних вредности: здравство, образовање, социјална заштита, заштита околине и сл. Избори које субјективно доносимо, а где је, наизглед,

немогућа било каква квантификација, увек имају сасвим измерљиву последицу.

Економски приступ уметности помаже овој да се избави из свог модуларног стања у којем функционише и развија се у скаду са «пријатељском» оклином, а затвара се и чека боље дане, плутајући у непријатељском окружењу ограничених ресурса. Технике које мере «хипотетичку вредност» (Contigent Value) и сродну «спремност да се плати» (Willingnes to Pay), процењују вредност за јавност, питајући је колико је спремна да плати суочена са избором да свој новац потроши негде друго. Субјективност у корену стварања судова у уметности коју је тешко ухватити економетријским средствима, право је средство за модерне микроекономске теорије које почивају баш на субјективним приоритетима у доношењу одлука. Ослањање на Теорију избора, да се вратимо на почетак овог огледа, овде би био главни адут и безпоговорни ауторитет.

Контроверзе уместо закључка

Наши идентитети, како је једном рекао Пол Рикер (*Paul Ricœur*), су као приче које се стално препричавају и ревидирају у светлу нових околности. Ослањање на једну врсту извора и поверење у трајност правилног емитовања зрачења из тој јединог извора чит је знак малаксалости духа. Најзад, живимо у добу више симултаних извора и управо захваљујући бројним интерференцијама које спонтано слабе и јачају добијамо основни ритам динамике на друштвеној мрежи. Противречја која нас најчешће збуњују, управо су последица различитих услова (контекста) под којима се извори појављују и мењају свој интензитет, смер и снагу. Не постоји хармонија у унапред познатој законитости којој је довољно да се предамо. Од нас се очекује управљање (кибернетика) разним нивоима интерференције и препуштање вибрацијама које би требало да слободно струје кроз нас као општи услов времена у којем живимо.

Упркос свему наведеном и даље баш није јасно зашто би се уметници и културни посленици бавили економским питањима, па све и када је реч о културној економији. Свако ново сазнање и нови углови гледања су добродошли, у то не би смело бити никакве сумње. Продор савремене уметности «у свакодневицу» баштина је уметничких авангарди, а данас постоји прави процват уметничких акција и јавно изражених ставова који, итекако, укључују конкретну свакодневицу са збиљним људима. Дакле, нема бојазни да ће савремена уметност, не пронађе ли формулу за своју иманентну вредност коју могу прочитати и економисти, запасти у неки од слепих путева неразумљивости. Даље, ако се уметност упореди са другим непрофитним гранама које се издржавају из јавних фондова, разлика је очигледна и не би је требало посебно наглашавати. Нико није остао неписмен, сиромашан или му није пружена адекватна лекарска нега зато што је држава потрошила нешто новца на уметничку галерију или музеј или је одлучила да допуни неку збирку откупом (код нас поготову) «испод цене». И обрнуто. Није познато да је ниједан уметник пропао зато што је држава одлучила да неког школује или лечи, рецимо, од АИДС-а, док можда јесте зато што је држава повећала издвајања за војне, безбедносне и надзорне сврхе. Такође, постоји мање-више оправдана бојазан да је економетријски приступ уметности, као можда последњем преосталом бастиону личне неспутане слободе, заправо израз тежње суперкапитала да евентуалне и конкретне претње нове и најновије левице стави

под надзор и контролу. То би била најдиректнија претња демократији и концепту слободног друштва. Демократизовати не значи уједначити и прилагодити, већ ослободити. (Zask 2004). Културна економија, на крају, делује као упутство за акцију нове моралне већине. Њом се јасно ставља до знања докле се толеришу несташлуци левице.

Ништа није тачније и ништа није погрешније од вредности које напишемо бројкама¹⁸. И, заправо, у томе је позив на опрез свима који размишљају о овој теми.

¹⁸ «Кључно питање ионако nisu bilansi, već ciljevi kulturnih ustanova?» (Graskamp 2003).

Литература:

1. Anders, G. 1996.
Svet kao fantom i matrica, prev. Borivoj Kaćura, Fenomeni, Novi Sad: Prometej.
2. Bakhshi, H. 2012.
Measuring cultural value, London: Nesta,
www.nesta.org.uk/.../measuring_cultural_val... (преузето 10.12. 2012).
3. Bakhshi, H., Freeman, A. and Hitchen, G. 2009.
Measuring intrinsic value: how to stop worrying and love economics, Archive MPRA Paper No. 14902, Munich: Personal RePEc, <http://mpra.ub.uni-muenchen.de/14902/> (преузето 20.12. 2012).
4. Baumol, W. and Bowen, W. 1966.
Performng arts: the Economic Dilemma, New York: The Twentieth Century Fund Study.
5. Glasser, W. 2000.
Teorija izbora, nova psihologija osobne slobode, prev. Mirjana Zećirević, Zagreb: Alinea.
6. Graskamp, V. 2003.
Umetnost i novac: scene iz jednog mešovitog braka, prev. Marijana Ljepoja, redigovao Branimir Živojinović, Beograd: Clio.
7. Dragičević Šešić, M. i Dragojević, S. 2005.
Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima, Beograd: Clio.
8. Dragičević Šešić, M. i Stojković, B. 2007.
Kultura, menadžment, animacija, marketing, Beograd: Clio.
9. Essen Declaration 2000.
Essen Declaration: 10 Axioms for the Culture Industries in Europe,
www.ericarts.org/.../culture_industries_essen_..
10. Zask, Ž. 2004.
Umetnost i demokratija, prev. Gorica Todosijević, Beograd: Clio.
11. Ilmonen, K. 2009.
The role of Culture in Regional Development: work-changes and tensions, Kokkola: University of Jyväskylä Kokkola University Consortium Chydenius,
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/.../978-951-39-3744-7.pdf?...>
(преузето 20.12. 2012)

12. Javna i kulturna politika 2002.
Javna i kulturna politika: socio-kulturološki aspekti, prir. Milena Dragičević Šešić, Beograd: Magna agenda.
13. Klajn, N. 2003.
Ne Logo, prev. Vesna Hadžić i Jelena Stakić, Beograd: Samizdat B92.
14. Klajn, N. 2009.
Doktrina šoka: procvat kapitalizma katastrofe, prev. Tanja Milosavljević, Beograd: Samizdat B92.
15. Кривошејев, В. 2009.
Истраживање буџетског финансирања културе у градовима у Србији,
Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику
125: 225–234.
16. Maze, K. 2008.
Bezgranična zabava, uspon masovne kulture 1850–1970, prev. Nina Petrović, Beograd: Službeni glasnik.
17. Mat, G., Flac, T. i Lederer, J. 2002.
Menadžment muzeja, Beograd: Clio.
18. Myerscough, J. 1988.
The economic importance of the arts in Britain, London: Policy Studies Institute.
19. Nozick, R. 2005
Zašto su intelektualci protiv kapitalizma?,
<http://katalaksija.com/2005/02/28/zasto-su-intelektualci-protiv-kapitalizma/>,
prev. Aleksandar Novaković (преузето 12.12. 2012).
20. Popper, K. 2002.
Lekcija ovog veka: intervjui Đankarla Bosetija s Karlom Popperom sa dva izlaganja o slobodi i demokratskoj državi, prev. Dragan D. Lakićević, Beograd: Alexandra press i Nova srpska politička misao.
21. Pocketbook on "Cultural Statistics"
Pocketbook on "Cultural Statistics", dostupno na veb sajtu Evropske komisije.
22. Раковић, А. 2012.
Рокенрол у Југославији 1956–1968: изазов социјалистичком друштву,
Београд: Архипелаг.
23. Rot, P. 1995.
Sponsorisanje kulture, prev. Maja Anastasijević, Beograd: Clio.

-
24. Smirs, J. 2004.
Umetnost pod pritiskom (promocija kulturne raznolikosti u doba globalizacije), prev. Nataša Vavan, Novi Sad: Svetovi.
 25. Fridman, M. i Fridman, R. 1997.
Kapitalizam i sloboda, prev. Zoe Pavlović, redakcija prevoda Miroslav Prokopijević, Novi Sad: Global Book.
 26. Handbook of Cultural Economics 2011.
A Handbook of Cultural Economics, 2nd ed., edited by Ruth Towse, Edward Elgar, [www. books.google.rs/books?isbn=1848448872...](http://www.books.google.rs/books?isbn=1848448872...)(преузето 20.12. 2012).
 27. Šola, T. 2003.
Marketing u muzejima, Beograd: Clio.

Čedomir Janičić

STOP WELFARE? AN ESSAY ON CULTURAL ECONOMY, TOPICS FOR INFORMAL DISCUSSION

The dominant belief of artists and art workers who maintain and lead the culture and artistic life in a country, is based on an unquestionable humanistic concept of art and ideals of welfare, according to which the art has its own inviolable autonomy, which is to be supported by the state money, without any obligation, especially without that one which would lead to an utilitarian purpose.

This text is an attempt to position more clearly the present practice of unifying similar topics under the term cultural policy into something that could be called economies of culture or economies of art. The lines that follow are not meant for polemics with people whose attitudes count on endless resources and conditions which know no recession.

Владимир А. Кривошејев
Народни музеј Ваљево
Пословни факултет Универзитета Сингидунум
krisha@open.telekom.rs

БАУК ПРИВАТИЗАЦИЈЕ КРУЖИ МУЗЕЈИМА ИЛИ о погрешном схватању једнога појма¹

Од краја прошлога века расправе на тему приватизације су довеле до великих брига међу музејским круговама у Србији. Основа за брига је био процес који се одигравао у Европи. Међутим, европска пракса приватизације музеја не може да се поистовети са приватизацијом привредних субјеката, јер овде није реч о препуштању власништва над музејима у приватне руке, већ о осамостаљењу и деетатизацији и даље државних субјеката, како би се постигла већа ефикасност и ефективност рада. То је захтевало напуштање принципа директног државног управљања кроз трансформацију из несамосталних органа државне управе у неки од правно самосталних видова, у које спадају и установе, као и професионализацију музејског менаџмента. Међутим, још од времена развоја самоуправног система музеји у Србији имају статус самосталних јавних служби типа установа. Сходно томе, они су већ прошли кроз процес „приватизације“, али самоуправни систем а потом заустављена транзиција, су онемогућили реализацију другог императива битног за постизање веће ефикасности и ефективности – развоја новог професионалног јавног менаџмента.

Кључне речи: Музеј, приватизација, менаџмент, установе, професионализација.

Од отварања за јавност краљевских и кнежевских ризница музеји егзистирају у тесној вези са властима на свим нивоима. И сам почетак дефиниције музеја као не-профитне институције која је у служби друштва и његовог развоја утврђујући институционални карактер, истиче и улогу музеја као јавног сервиса који обавља друштвено корисне активности, а условно га, индиректно, повезује са државним властима. Тиме је музеј трајно позициониран у оквиру сфере деловања културне политике као јавне практичне политике власти, односно државних органа који својим правним, политичким и финансијским ауторитетом оснивају и финансирају музеје и на различите начине, сходно природи модела културне политике, утичу

¹ Уз извесне допуне и измене рад је заснован на деловима докторске дисертације аутора (Кривошејев 2011) која је објављена преконципираној верзији (Krivošejev 2012).

на њихове активности.

У основи, музеји у Европи егзистирају на различитим државним нивоима – од државе, преко региона, провинција и департмана, до општина (Gob i Druge 2009: 46), с тим што се формално-правни статуси, од којих зависи и природа односа музеј : управа, разликују зависно од епохе, државе, регије, али и музеја.

Музеји као несамостални државни органи

Државни модел културне политике, какав је деценијама доминирао у Европи, довео је до стварања музеја које Мат и Ледерери означавају као „државне”, а који егзистирају под директном управом власти (Mat, Lederer i Lederer 2002: 35–40). По свом статусу, овакви музеји су несамостални органи управе (попут агенција, дирекција, савета...) који се образују (а не оснивају) у саставу самосталних органа управе (министарства и секретаријати) како би вршили стручне, или и стручне и управне послове. Органи управе јављају се на свим нивоима власти и њима руководе старешине органа које, као и сам орган, имају веома ограничену самосталност у раду (Lazarević i dr. 1988: 1853–1854).

На опште стање државних музеја у Холандији на крају прошлога века указује извештај државне финансијске контроле из 1998. по коме су музеји, организовани на овај начин, неефикасни, нефлексибилни и некономични. Њима се не руководи стручно, будући да директори не познају менаџмент, нити су самостални. Они налоге добијају од надређених из управне хијерархије. Зато су без личне иницијативе, што се преноси и на запослене стручњаке који су у статусу чиновника, и тако се и односе према послу. Поред тога музеји – органи управе – не могу да располажу сопственим приходима јер морају да их уплаћују у државну касу (Mat, Lederer i Lederer 2002: 35–36). На сличне закључке дошао је и Андреас Визанд анализирајући државне музеје у Немачкој. Он их је описао као несамосталне органе, оптерећене општим бирократским потешкоћама. То у великој мери отежава, па и онемогућује динамичност рада и програмску флексибилност наметнуту новим задацима музеја. Истовремено, такви односи онемогућују и стицање додатних средстава, неопходних за реализацију проширених задатака (Wiesand 2001: 34).

У оваквој ситуацији европске државе су почеле да траже друге моделе правног устројства својих музеја који би омогућили ефикасније и ефективније испуњавање нових задатака. На један од путева ка променама указивала је пракса либералне културне политике Сједињених Америчких Држава где, од друге половине 19. века, већину музеја оснивају удружења – trustови; њима управљају преко савета повереника – trustees, који директно руководе институцијама, а чији чланови су утицајни грађани, обавезни да и лично доприносе не само редовним активностима, већ и финансирању, било директно, било лобирањем, користећи своје везе. У таквим односима trustови – савети повереника (управни одбори), имају водећу улогу у управљању, а постављени менаџери, у већини случајева, само извршавају њихове налоге (Gob i Druge 2009: 293). По мишљењу Мотоле Молфино, „повереници trustова су свемоћни при одлучивању о културној политици, о набавкама и о распореду финансијских средстава музеја; директори морају да буду послушни” (Isto). На основу познавања америчке праксе сличне закључке износи и Вера Золберг, тврдећи да такви музеји немају аутономију, те да су чак и европски музеји, који су под директном државном управом, слободнији (Isto).

Приватизација или осамостаљивање музеја

Познајући америчку праксу, европске државе су се од деведесетих година прошлога века окренуле другим путевима промена статуса својих музеја означених као процес приватизације (Mat, Lederer i Lederer 2002: 36, Gob i Druge 2009: 29; i Wiesand 2001: 44). У овом случају тај појам нема ни приближно исто значење као приватизација привредних субјеката какву познајемо из праксе земаља у транзицији са краја 20. и почетка 21. века, али и претходне праксе неолибералног тачеризма у Британији. Европска приватизација музеја није процес престанка државне бриге и препуштања свих ресурса и права на управљање приватним субјектима. Њена суштина је у осамостаљивању руководства и њиховог права на управљање, а уз даљу државну бригу и власништво над збиркама. Фактички, реч је о деestatизацији. Овај процес држава спроводи како би се обезбедио одрживи развој музеја које је основала и он представља примену нових стратегија културне политике – приватизације и деestatизације (Ђукић 2010: 279).

Ако се појам приватизације не дефинише искључиво као процес трансфера имовине, односно капитала из јавне (државне) у приватну својину већ и као приватно управљање државном имовином, приватизација музеја представља овакву приватизацију. Базирана је на делимичном или потпуном напуштању принципа директног државног управљања, са преношењем обавеза и права управе на професионални менаџмент који музејима треба да управља са основа приватног права.

Описујући ове промене Гералд Мат користи изразе издвајање и осамостаљивање, (Mat, Lederer i Lederer 2002: 8, 35, 38–40) будући да је реч о издвајању из управног апарата формирањем самосталног тела, али уз јасно дефинисање и обавеза државе и одговорности музеја. Овакву поделу права и обавеза прати формирање ефикасног и ефективног, небирократизованог менаџмента који добија права на коришћење сопствених средстава и стварање нових инструмената за њихово додатно стицање. На такве начине се ригидан државни орган трансформише у флексибилан самосталан субјект са већим дијапазоном слободнијег и креативнијег програмског деловања, а ради испуњавања циља ефикасније и ефективније реализације свих задатака које пред музеје поставља савремено доба (Mat, Lederer i Lederer 2002: 35–54; Gob i Druge 2009: 285–295).

Процес приватизације (издвајања, осамостаљивања) пратила је и бојазан за даље функционисање музеја на новим основама. Међутим, нова организација, издвојена из државне управе и ослобођена директног управљања, основ је за побољшање функционисања. Гералд Мат сматра да „за издвајање не постоји алтернатива. Ако музеј жели да функционише као средство комуникације између уметности, уметника и публике, мора да се ослободи државног старатељства и структуре. Ради се, међутим, само о издвајању организације, али не и финансирања. Оснивачки акт и одговорност државе за финансирање музеја морају јасно да се дефинишу.” (Mat, Lederer i Lederer 2002: 37–38) Тако осамостаљени, музеји у Холандији су и даље финансирани од државе да би бринули о државним збиркама, а истовремено уживају статус „заштићеног подстанара” у државним зградама. Такође имају право да тај простор користе и за додатно стицање прихода издавањем и отварањем музејских продавница и ресторана (Gob i Druge 2009: 287–288; Mat, Lederer i Lederer 2002: 38). После процеса приватизације амстердамски Рајксмузеј знатно

је проширио своју делатност, чинећи је разноврснијом, а истовремено и усмереном према различитим циљним групама, стварајући сопствену пирамиду публике (Dragičević-Šešić i Dragojević 2005: 182).

Постојећи страхови за функционисање осамостаљених, „приватизованих” музеја који се јављају на почетку овог процеса су, по Мату, само параван страху од одговорности коју самосталност са собом носи, као и страху од других додатних обавеза које су предуслов пуном ефекту осамостаљења (Mat, Lederer i Lederer 2002: 37). Међутим, битно је напоменути да нови начин функционисања захтева и нови вид руковођења, са личном одговорношћу руководства које се преноси и на запослене, тако да уместо испуњавања радних обавеза у први план долази одговорност и иницијатива. То подразумева и додатно образовање за директоре, не само са аспекта струке већ и менаџмента (Isto, 40).

Указујући на разлике између традиционалног и савременог руковођења институцијама културе, Клод Молар презентује и термиолошку поделу. Разликујући једноставно, административно руковођење и потпуно руковођење, закључује: „Административно руковођење изналази најбоље начине да се потроше добијени кредити (овај вид руковођења одговарао би „државним” музејима; напомена В. К.), док потпуно руковођење установом подразумева управљање и издацима и приходима, што представља не само строгост у расподели издатака, већ и способност иновација у приходима (овакав вид руковођења неопходан је у осамостаљеним музејима; напомена В. К.)” (Molar 2000: 104). Моларово потпуно руковођење одговара и појму новог јавног менаџмента, (Cliche and Wiesand 2007: 7), као и појму система АМК – адаптивног менаџмента квалитета (adaptable quality management) (Dragičević-Šešić i Dragojević 2005: 7, 189 i dalje), заснованог на постизању изврсноности са стручних аспеката и неаутократском лидерству и флексибилном управљању, усмереном ка постизању изврсноности са менаџерског аспекта. За постизање одрживости реорганизованих институција културе, од пресудног значаја је њихово удаљавање од бирократског апарата управе и дебирократизације музејских администрација. То се постиже изградњом професионалне менаџерске структуре, са менаџерима едукованим и спремним да прихвате нове изазове, нова знања и вештине.

У Европи, на почетку двадесет првог века, и даље постоје државни музеји као несамостални органи управе. Осамостаљени музеји егзистирају у више различитих статусних облика: као јавне установе, задужбине/фондације, удружења и деоничарска друштва са ограниченом одговорношћу. Поред тога, постоје и потпуно приватни музеји, али они углавном нису резултат приватизације – осамостаљивања, већ такав статус имају од оснивања.

Трансформација државних музеја у јавне установе

Жак Салоа, директор централног државног органа Француске, који брине о свим музејима, закључио је 1996. године да је модел директног државног управљања музејима неподесан и zaloжио се за њихово осамостаљење у виду формирања јавних уснова, са својим независним управама. Таква трансформација није спроведена у свим француским музејима, али је обухватила оне највеће, централне, попут Лувра, Орсеја или Бобура (Gob i Druge 2009: 287; Molar 2000: 104–107).

Установа има статус независног правног лица чиме је одвојена од државне

управе. Јавне установе, заједно са јавним предузећима, припадају групи такозваних недржавних субјеката као вршиоца управне делатности. Они се оснивају да би обављале једну или више делатности које не могу бити у вези са управним пословима. Имовина установа је државна, а може бити и другог оснивача. Установе се оснивају управо да би располагајући имовином испуњавале „јавно корисну сврху”, у оквиру законских ингеренција будући да им се „одређена управна овлашћења поверавају посебним законима” који између осталог регулишу и постојање статута установе, независних органа управе, али и обавезу надзора од стране власти (Lazarević i dr. 1988: 1855).

Пререгистрација у јавне установе најчешће је коришћен вид осамостаљивања постојећих музеја под државном управом и у Аустрији (Mat, Lederer i Lederer 2002: 41). Као и у Француској и Аустрији и у Белгији су највеће музејске институције које су егзистирале у склопу федералне администрације, велики „краљевски” музеји стационирани у Бриселу: Краљевски музеј историје и уметности, Краљевски музеј лепих уметности, Краљевски природњачки музеј и др. крајем двадесетог века постали независне „јавне установе са издвојеном администрацијом”, док је већина музеја у градовима остала под директним ингеренцијама локалних власти (Isti, 287; Molar 2000: 104–107). Трансформација у установе примењује се и у Холандији где је власт, како је већ наглашено, крајем прошлог века, у оквиру широкообухватне реформе културне политике, усмерене истовремено ка интересима публике и диверсификацији материјалних ресурса, покренула процес осамостаљивања са циљем да се музејима додели широк степен “аутономије у управљању, укључујући и управљање запосленима и зградама, док саме збирке остају власништво државе” (Gob i Druge 2009: 287–288).

Уочава се да се овакви процеси срећу не само у државама са парадржавним моделом културне политике, попут Холандије, већ и у земљама са изразитим државним моделом, попут Француске (Ђукић 2010: 96–118). Тако, примењујући осамостаљивање државних музеја трансформацијом у јавне установе, државе Европске уније примењују комбинацију државног и парадржавног модела културне политике где држава не управља директно музејима, али задржава неке надлежности: надзор, власништво збирки и сл. То су само неке од мера смањења ризика приближавањем различитих модела и разлика међу њима. Оцењујући ефекте осамостаљивања музеја пререгистрацијом у установе, у аустријском државном извештају о култури за 1998. забележено је: „Јавна установа поседује ствари, односно иметак којим не располаже ниједан од чланова, односно деоничар. Установа има статус правног лица којим на основу прописане сврхе управљају одређене особе (...) при чему у првом плану стоји друштвена корист (...) Претварање државних музеја у јавне установе донело је најмање промене и незнатне захвате у њихову организациону структуру ради очувања историјски насталог и цењеног идентитета појединих музеја.” (Mat, Lederer i Lederer 2002: 41).

Задужбине и фондације као облици непрофитног удруживања

Задужбине и фондације представљају посебне облике непрофитног удруживања, са одређеним оснивачем или оснивачима, за које су карактеристични специфични циљеви у јавном интересу чије извршавање контролише држава. Таква правна структура углавном се примењује у германским и англосаксонским земља-

ма, а мање у осталим деловима Европе. У основи, са практичних аспеката, реч је о веома сродним видовима организовања који се у детаљима разликују од државе до државе, а у федералним државама и од једне до друге федералне јединице. По Гералду Мату, суштинска разлика између задужбина и фондација у Аустрији је у томе што фондација није трајна те се у потпуности може утрошити за намењену сврху, док се код задужбина могу користити само остварени приходи, без употребе главнице. Према аустријском Савезном закону о задужбинама и фондацијама, задужбина је иметак задужбинара који је њиховом вољом трајно поклоњен (Mat, Lederer i Lederer 2002: 41–42).

Задужбине и фондације, као посебан вид организовања, применљиве су за широк спектар друштвено корисних активности, па и за управљање музејским збиркама. Задужбина има статус правног лица и уписује се у регистар фирми, подложна је државној контроли, а приходи који се на основу овог поклона остварују намењени су за друштвено корисне сврхе (Isto, 41–43).

Са друге стране у Србији, законским прописима о задужбинама и фондацијама из 1989. године, „задужбину могу основати физичка лица сопственим средствима, а фондацију правна лица друштвеним средствима” ради „подстицања стваралаштва и остваривања хуманитарних и других друштвено корисних циљева” и то тек онда „ако се обезбеђеним средствима могу остварити циљеви ради којих се оснивају” (Закон о задужбинама и фондацијама 1989). Међутим, крајем 2010. усвојен је нови Закон о задужбинама и фондацијама који одређује задужбине и фондације као непрофитне, невладине организације са статусом правног лица без чланова, основане ради „доброчиног испуњавања општекорисног циља”. Основна разлика међу њима је што за фондације оснивач није дужан да обезбеди оснивачку имовину, док оснивач задужбине мора да при оснивању обезбеди имовину у вредности од најмање 30.000 евра (Закон о задужбинама и фондацијама 2010).

Зависно од тога ко је оснивач, задужбина, односно фондација, може бити јавна и приватна. Приватне задужбине чест су облик организовања новооснованих музеја насталих кроз приватне иницијативе уметника, колекционара, али и предузећа. У Келну, Немачкој, на крају 20. века није било државних музеја већ су сви оснивани као задужбине појединих грађана на бази њихових колекција, али уз уговором дефинисано суфинансирање града (Wiesand 2001: 63 i dalje). Тако је и Хуан Миро, седамдесетих година двадесетог века, иницирао оснивање свога музеја у Каталонији на овај начин. Музејем руководи Патронат (управни савет) састављен од представника породице Миро и угледних личности из света уметности и културе. Део својих управних обавеза Патронат преноси на директора, кога сам именује (Gob i Druge 2009: 290). Сличне примере представљају и аустријске задужбине Леополд, Лудвиг и Кислер. Док задужбина Кислер има управу од девет чланова, задужбина Леополд има председништво од осам чланова, од којих пола именује задужбинар и један од њих је, као представник породице, доживотни члан (Mat, Lederer i Lederer 2002: 42).

Јавна задужбина, односно фондација, у којој се јавни/државни субјекти са својом имовином појављују као утемељивачи, један је од модела за осамостаљивање државних музеја. У Аустрији, поред трансформације државних музеја у јавне установе, среће се и пракса трансформације у јавне задужбине. Таква пракса постоји од 1993. и у Холандији, где је основано двадесетак музејских задужбина са

циљем да се укидањем вишеструке државне хијерархије успостави јасна подела задатака између музеја и државе и „обезбеди стручан, компетентан, делотворан и економски утемељен менаџмент” (Isto, 43). И у Канади, одлуком власти округа Халтон, њихов регионални музеј је 1998. године, после четврт века постојања, осамостаљен од окружних власти и функционише као фондација (Krivošejev 2012: 123–124).

У Немачкој је задужбинарско организовање примењено приликом реорганизације музеја које је основао град Хамбург. Издавањем из државног апарата и претварањем у јавне задужбине, музеји су добили слободу независног одлучивања, без уплитања државне управе и политику, а са државом су потписали уговоре о обавезама финансирања и услугама које заузврат морају да пружају. У основи, те су услуге остале исте као и раније и односе се на набавку, чување и истраживање музејских предмета, с тим што је акценат, знатно више него раније, стављен на преношење знања и функцију услужног сервиса за публику. Надзор над радом ових музеја има савет од десет чланова који чине представници музеја, друштва пријатеља музеја и уметнички и културни посленици, али и представници привреде. Редовним радом музеја руководи директор коме помаже финансијски директор, а бирају се на мандат од 5 година (Mat, Lederer i Lederer 2002: 36–37, 43).

Један од илустративних примера фондацијског утемељења музеја пружа Алиментаријум – музеј исхране у швајцарском граду Вевеју. Овај музеј је 1985. основао светски гигант кондиторске индустрије Нестле како би представио историјат компаније, да би 2002. добио потпуно нови, не само концепцијски, већ и организациони облик. Послови обнове и садржајног проширења музеја захтевали су стварање фондације, што је донело и низ пореских олакшица, али функција музеја – фондације није смела да се ограничи на рекламирање. Зато, да би избегла да музеј изгледа као гламурозни излог фирме, Нестле није презентовала само оне садржаје који је као фирму интересују, већ је тематика музеја прошириена на целокупну исхрану. Тако је рекламни фабрички музеј постао музеј исхране презентационо конципиран као спој четири генеричке активности: купити – припремати – јести – варити (Gob i Druge 2009: 141–142, 289, 291). Ово је пример трансформације приватног (корпорацијског) музеја у други вид организовања.

Музеји под окриљем удружења

Као и код задужбина и фондација, и музеји формирано од стране цивилних, грађанских удружења срећу се у два вида: као музеји који су настали радом удружења које је некада и формирано иницијативом појединаца чији је примарни циљ оснивање музеја, али и осамостаљивање постојећих државних музеја. Овакав вид деловања музеја је уз фондације веома чест у америчкој пракси, нарочито у раду локалних и регионалних музеја. Тако Регионални музеј Викторије егзистира као Victoria Regional museum association (Victoria Regional museum), а Музеј Форт Мек Артур као Fort Mac Arthur Museum Association (Fort Mac Arthur Museum). У таквој пракси учешће власти изузетно варира: или им дају зграду на располагање, или субвенционису њихово функционисање, или плаћају запослене, или финансирају само одређене пројекте (Gob i Druge 2009: 288).

Поред музеја који у потпуности функционишу у виду удружења чији је једини, или бар примаран циљ егзистенција музеја, постоје и они који представљају

један од метода за испуњавање шире мисије удружења, попут Спартанбуршког регионалног историјског друштва из Јужне Каролине, које је своју мисију формулисало као: истраживање и чување историје региона кроз прикупљање и ширење прича људи који су је обликовали; у том циљу се реализују различити живи програми и догађаји и подстичу се ученици свих узраста да истражују историју која почиње у сопственом дворишту, на нашим историјским локалитетима и у регионалном музеју. Обављајући ову мисију удружење се појављује као оснивач регионалног музеја (Regional history museum Spartanburg). Сличан пример пружа и француски музеј Ван Сен Ламбер у Серену такође основан од стране локалног удружења (Gob i Druge 2009: 291).

Са друге стране, постоје примери где се поједина удружења која у основи немају додирне тачке са музејском активношћу, обављајући своју ширу мисију, појављују као оснивачи музеја. Такав је случај са Музејом лутака у Индији (Rotary 3060 dolls museum) и Музејом старе фарме у Калифорнији (Museum at Martinez park), које су основали Ротари клубови. Нешто другачији случај представљају различита удружења која оснивају музеје како би представили своју историју и активности попут Масонског меморијала Цорац Вашингтон (George Washington Masonic Memorial).

Поред примера музеја који од оснивања постоје у виду цивилног, непрофитног удружења, овај облик организовања присутан је и у процесу осамостаљивања музеја формираних од власти. Таквим новоформираним удружењима, односно „удружењима која контролише власт” (Gob i Druge 2009: 46), управни органи поверавају управљање музејима, задржавајући право одлучивања. Удружења у име власти управљају музејима, али и зградама и збиркама које остају државно власништво. Запослени задржавају статус државних службеника, али се избегава ригидност државне управе и омогућује формирање издвојеног руководства које ће динамичним управљањем покренути разноврсне активности, а приходе, уместо у државну касу, усмеравају у јачање квалитета и квантитета основне делатности (Gob i Druge 2009: 288). Према Гералду Мату, оваква пракса примењује се у Аустрији, с тим што удружења морају да својим статутом јасно дефинишу недобитне и друштвено корисне циљеве, али и механизме транспарентног рада и контроле (Mat, Lederer i Lederer 2002: 48–54). Истовремено, у Француској су само велики национални музеји осамостаљени од државне управе добијањем статуса установа, док је у локалним срединама већина музеја остала под директним државним управљањем општина и округа, од којих се само поједине институције осамостаљују, попут Музеја савремене уметности у Бордоу који ради у складу са Законом о удружењима (Molar 2000: 105, 115).

Друштво са ограниченом одговорношћу

По Гералду Мату још један од путева за осамостаљење државних музеја је стварање друштва са ограниченом одговорношћу (ДОО), с тим што овакав облик организовања нуди најмање самосталности у раду будући да власник, у овом случају држава, покрајина или општина, као једини, или већински деоничар задржава механизме директног утицаја (Mat, Lederer i Lederer 2002: 48).

ДОО је вид удруживања правних или физичка лица за обављање одређених делатности; оснивачи не одговарају за обавезе друштва, а сnose ризик до висине

властитог улога. ДОО оснива се уговором о оснивању, а ако је само један оснивач – одлуком, а има и своје руководство: директор, управни и надзорни одбор (Lazarević i dr. 1988: 990). У основи, овакав вид удруживања осмишљен је ради обављања профитних делатности – остваривања и поделе добити, али је погодан и за активности са недобитним циљевима и усмеравање добити у основну делатност. Такав је и Музеј екологије у Алзасу (Molar 2000: 115).

Приватни музеји

Сви набројани видови за осамостаљивање државних музеја припадају доменима приватног права, што је наметнуло и употребу појма приватизације. Међутим, у већини примера говорило се о музејима у којима власт, мењајући правни статус са циљем побољшања функционисања, ипак задржава право власништва, тако да није било говора о заиста приватним музејима. Такви музеји били би они код којих свим ресурсима располажу приватна лица, било као појединци, односно физичка лица, било као комерцијална предузећа – односно правна лица – што је најчешћи случај. Фабрички музеј пива Бел Ви у Бриселу, сенфа Амора у Дижону, чоколаде Жак у Епену, као и Мерцедесов и Пежоов музеј аутомобила у Штутгарту, односно Сошоу, припадају тој категорији. Они, за разлику од помињаног фонда цијског Нестле музеја прехране у Вевеју, презентују само историјат привредног развоја својих оснивача и у имену носе њихову комерцијалну марку тако да непрофитне циљеве музеја подређују профитним маркетиншким циљевима, услед чега су нека врста гламурозних излога власника (Gob i Druge 2009: 291). У оваквим случајевима општедруштвена корист, као битан императив постојања музеја, бива подређена користи власника. То није неуобичајено, па ни негативно. Међутим, у таквим случајевима не постоје обавезе финансирања рада музеја јавним средствима, као ни права на повластице, што је био разлог да Нестле промени и тематику излагања, као и статус свога музеја.

Такав приступ није неуобичајен, па ни негативан, али мора да се напомене да одсуство, или подређено општедруштвене користи, носи и непостојање потребе а тиме и обавезе финансирања јавним средствима, као и права на повластице, што је и био разлог да Нестле промени и тематику излагања, као и организациони приступ и статус свог музеја.

Статуси музеја у Србији

Путеви за јачање ефикасности и ефективности наших музеја се не могу тражити у њиховом осамостаљивању, какав је случај са музејима у државама западне Европе, будући да су, за разлику од њих, музеји у Србији већ деценијама, бар формално, осамостаљени. Процес њихове децентрализације (осамостаљивања, приватизације) започео је раних педесетих година двадесетог века развојем самоуправљања, настављен 1955. доношењем Закона о управљању културно-просветним, уметничким и научним установама, а завршен уставним променама из 1963. године (Krivošejev 2012: 238–244).

Увођењем самоуправне праксе отпочела је и нова управљачка фаза у којој нестаје административно управљање преко директних утицаја народних одбора. Сада се примењује нови систем са управником као извршиоцем, чиме су музеји

осамостаљени да би се даље развијали у оквиру самоуправног система, са статусом установа које су организације удруженог рада – ОУР-и. Крахом самоуправног система и почетком блокиране транзиције, некадашњи ОУР-и настављају своју егзистенцију као независне јавне службе – установе, са новом организацијом заснованом на одредбама закона о јавним службама, локалној самоуправи и културним добрима. Сходно овим законским актима, средства којима установе послују могу бити у свим облицима својине, (Закон о локалној самоуправи 2007, чл. 2, 4 и 7) а по одредбама новог Закона о култури може да их оснује и Република Србија, аутономна покрајина, јединица локалне самоуправе, као и друго правно или физичко лице (Закон о култури 2009, чл. 22 и 23).

На почетку двадесет првога века 69 музеја основаних од стране републике, покрајина, градова и општина у Србији, као и већи број специјализованих музеја и независних галерија има статус самосталних установа. Као установе, музеји раде на основу Закона о јавним службама (Законом о јавним службама 1991), чиме имају висок степен самосталности у односу на управн државни апарат, и на њих се не примењује Закон о радним односима у државним органима, већ општи Закон о раду. Поред тога, постоје и музејски субјекти који делују при другим јавним установама, као њихове радне јединице – збирке. Тако Музеј Јадра у Лозници, са 8 запослених, поседује основне музејске капацитете, али представља радну јединицу установе културе Центар за културу „Вук Караџић“, док при културној установи Библиотека „Јанко Веселиновић“ у Коцељеви постоји музејска збирка са само једним запосленим. (Krivošejev 2012: 275-279)

Према наведеном, апсолутна већина музеја у Србији има статус јавних установа, или егзистирају као радне јединице других установа. Међутим, има и ретких изузетака. У овом тренутку једини музеј који обавља све музејске функције као самостални орган управе јесте Војни музеј у Београду, који је у саставу Министарства одбране. Доскора, сличан статус имао је и Музеј историје Југославије који је радио у оквиру савезних органа СР Југославије све до формирања Државне заједнице Србија и Црна Гора 2003. године, када је Народна скупштина Републике Србије донела одлуку о прихватању споразума држава чланица којом је утврђено да музеј постане део управних органа Републике Србије, да би у новембру 2007. године, одлуком Владе Републике Србије, постао независна установа у области културе. То би у Србији био један од ретких примера „приватизације – осамостаљивања“ музеја трансформацијом у установу, какав се од 90-их година двадесетог века среће у европским државама, по принципу претварања самосталног државног органа у самосталну јавну установу, с тим што је ту реч о изједначавању статуса овога музеја са статусом апсолутне већине других музеја у Србији.

Другачији, али опет усамљени примери „осамостаљивања“ срећу се у Тополи и Пожаревцу. Године 1990. Центар за културу „Душан Петровић Шане“ из Тополе, у чијем саставу се налазио и Историјски музеј Топола као и спомен-комплекс Карађорђевића, општинском одлуком променио је име у Задужбина краља Петра II Карађорђевића да би потом, на основу закључака Владе Републике Србије из 1991. године и одлукама Скупштине општине Топола и Министарства културе из 1993. године, целокупна имовина комплекса ушла у састав и званично обновљене Задужбине коју је 1914. основао краљ Петар. Овом задужбином руководи Управни одбор у коме се налазе представници државе, цркве, Општине Топола и породице Карађорђевић. Управни одбор именује управника Задужбине. Задужбина се превасходно финансира коришћењем имовине која јој је на располагању,

и то продајом улазница и сувенира, издавачком делатношћу, изнајмљивањем простора и продајом вина (Krivošejev 2012: 275–279).

Са друге стране, пожаревачка Галерија Милена Павловић Барили је, од оснивања 1966. године, егзистирала као посебна радна јединица, депанданс Народног музеја Пожаревац. Године 1997. осамостаљује се од музеја, али не као установа, већ као фондација, под називом Фондација Миленин дом – галерија „Милена Павловић Барили“. Оснивач ове Фондације је град Пожаревац, који је у Фондацију унео легат породице Павловић-Барили. Фондација Барили се, поред збирке и куће, састоји од још једног објекта, са више локала. Издавањем тих локала, али и продајом улазница и издања, фондација остварује око 55% годишњих прихода, док преосталих 45% обезбеђује буџетским финансирањем града као оснивача, на основу планова редовне делатности. У пракси, град финансира плате запослених, а по потреби и веће инвестиције и значајније програме, док се материјални трошкови и редовна програмска делатност финансирају од средстава Фондације, као и из других извора (средства Министарства културе и сл.). Радом Фондације руководи управни одбор, именован од стране градске скупштине, која на предлог управног одбора поставља и управника (Isto).

Један од ретких, али краће време постојећих, примера посебног вида статуса музеја пружа историјат Пољопривредног музеја у Кулпину, који је током деведесетих година протеклог века радио под покровитељством Пољопривредног факултета из Новог Сада, али као субјект поверен на управу удружењу грађана, да би 2004. године званично постао одељење у саставу Музеја Војводине (Isto, 275–279).

Такође у Србији на почетку 21. века егзистирају и приватни музеји. Неке су основала физичка лица, попут Српског музеја хлеба Слободана Јеремића Јеремије у Пећинцима и Музеја пчеларства породице Живановић у Сремским Карловцима (Бендераћ 2000: 173 и 207), или скорије основаног уметничког музеја Мацура у Новим Бановцима, али они фактички пре функционишу као специјализоване музејске збирке приступачне јавности него као музеји који обављају све музејске функције. Изузетак би могао да представља скоро основани музеј Цептер, отворен у центру Београда средином 2010. У њему је, у тренутку отварања, на површини од 1.200 квадрата, на три нивоа, било изложено преко 350 уметничких дела 132 аутора.

Један од специфичних, у свету уобичајених, а за услове који владају у Србији атипичних односа, представља Музеј аутомобила у Београду. Настао је као резултат споразума Братислава Петковића, власника збирке, и Града Београда, власника простора старе јавне гараже у коме је збирка изложена. Град финансира трошкове чуварске службе, док се материјални и програмски трошкови, уз волонтерски рад власника збирке као номиналног директора и његовог помоћника, покривају приходима од улазница и изнајмљивања аутомобила – експоната (Krivošejev 2012: 275–279).

Истовремено, у Србији постоје и музеји у саставу разних субјеката, како јавних („државних“), тако и приватних. ПТТ и Железнички музеј у саставу су државних јавних предузећа ПТТ саобраћаја Србије и Железница Србије. Постоје и музеји у саставу приватних привредних субјеката, попут Музеја црне металургије при железари Ју-Ес Стил у Смедереву (Бендераћ 2000: 21, 87 и 197) или Музеја пива у Челареву, који послује у оквиру пиваре Калсберг (Музеј Carlsberg Србија).

Један од новијих примера је још један Музеј аутомобила који постоји у Шимановцима. Он послује у саставу грађевинске фирме Becad doo (Музеј Automobila). Егзистирају и музеји различитих других субјеката, као музеј Фудбалског клуба Црвена звезда, Српског лекарског друштва, Српске православне цркве и Јеврејски историјски музеј Јеврејске општине Београд (Бендераћ 2000: 26, 63, 65 и 69). Занимљив пример представља и својеврстан музеј на отвореном, поред Цркве Успења Пресвете Богородице у Добром Потоку поред Крупња, настао личном иницијативом и ангажовањем пароха Александра Ђурђева (Krivošejev 2012: 275–279).

Различите статусне примере пружају нам археолошки локалитети припремљени за пријем публике по стандардима музејских комуникација. Док се пећина Рисовача налази у склопу музеја из Аранђеловца, као и антички локалитети Наисус и Феликс Ромулијана који су у склопу нишког, односно зајечарског музеја, антички царски дворца у Сирмијуму послује у оквиру Завода за заштиту споменика културе из Сремске Митровице. У наведеним случајевима реч је о јавним установама, док је пример Виминацијума нешто другачији. Овај археолошки парк функционише независно од пожаревачког музеја и њиме, уз Археолошки институт САНУ, руководи и Друштво са ограниченом одговорношћу „Центар за нове технологије – Виминацијум”. Са друге стране Смедеревском тврђавом, као и београдским Калемегданом, управљају локална јавна предузећа, а сличан организациони облик управе се припрема и за Лепенски вир (Krivošejev 2012: 275–279).

Закључак

Већ дужи низ деценија музеји у Србији спадају у независне јавне установе, односно у једну од оних организационих категорија у коју од деведесетих година прошлога века, прелазе многи европски музеји, одвајањем из структура државне управе а у тежњи за ефикаснијим и ефективнијим пословањем. Тиме су музеји у Србији приватизовани – осамостаљени – деетатизовани пре музеја у већим државама Европе, а да нису достигли ниво ефикасности и ефективности који је био циљ „европске приватизације музеја”. Са формалном самосталношћу је испуњен само први предуслов да се ригидан државни орган трансформише у флексибилно тело са већим дијапазоном слободнијег и креативнијег програмског деловања, али није испуњен други предуслов, није развијена ефикасна менаџерска структура за нови јавни менаџмент. А то је онемогућио управо развој система који је допринео настанку музеја као самосталних установа, система самоуправљања, у коме је менаџерски приступ руковођењу осуђиван, и на партијским форумима и јавно али и на судовима. Потом, са распадом самоуправног система, током времена блокиране транзиције деведесетих година прошлога, као и транзиције у лавиринту из прве деценије овога века, пропуштено је да се успоставе јасни стандарди новог руковођења не само музејима већ и другим јавним службама. Неувођење адекватног образовања, као и развој партократије и јачање бирократских тенденција којима са једне стране политички партијски а са друге стране бирократски чиновнички апарати настоје да успостави суперматрију над законски независним установама поништили су ефекте формалне „приватизације” (деетатизације, осамостаљења) а уз то су и онемогућили изградњу професионалне менаџерске структуре, са менаџерима еду-

кованим и spremnim da prihvate nove izazove i savladaју i primene metode potpunog rukovoђења odnosno novog javnog menadzmenta, koje bi zamениle administrativno rukovoђење. A bez toga je nemoguће dostiћи ciljeve zbog kojih su evropski muzeji realizovali proces „privatizacije”: uspostavljanje kvalitetnog sistema poslovanja a sa ciljem што efikasnije i efektivnije ispunjavanja svih zadataka koje savremeno doba postavlja pred muzeje kao опште korisne a programски комплексне javne servise.

Литература:

Бендераћ, Љ. 2000.

Музеји Србије, Београд: Завод за проучавање културног развика.

Victoria Regional museum.

Victoria Regional museum, www.victoriaregionalmuseum.com [приступ 18. марта 2010].

George Washington Masonic Memorial.

George Washington Masonic Memorial, www.gwmemorial.org [приступ 1. марта 2010].

Gob, A. i Druge, N. 2009.

Muzeologija : istorija, razvoj i savremeni izazovi, Beograd: CLIO.

Dragičević-Šešić, M. i Dragojević, S. 2005

Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima, Beograd: CLIO.

Ђукић, В. 2010.

Држава и култура : студије савремене културне политике, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности.

Закон о задужбинама и фондацијама. 1989

Закон о задужбинама и фондацијама, Службени гласник РС, бр. 59/89, Београд.

Закон о задужбинама и фондацијама. 2010

Закон о задужбинама и фондацијама, Службени гласник РС, бр. 88/10, Београд.

Законом о јавним службама. 1991.

Законом о јавним службама, Службени гласник РС, бр 42/91, Београд.

Закон о култури. 2009

Закон о култури, Службени гласник РС, бр. 72/09, Београд.

Закон о локалној самоуправи. 2007.

Закон о локалној самоуправи, Службени гласник РС, 129/07

Закон о управљању културно-просветним, уметничким и научним установама. 1955.

Закон о управљању културно-просветним, уметничким и научним установама, Београд: Службени гласник РС, бр. 57/55.

Кривошејев, В. 2011.

Менаџмент регионалних музеја у Србији са посебним освртом на организацију потенцијала културног туризма, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности Београд.

Krivošejev, V. 2012.

Muzeji, menadžmet, turizam : ka savremenom muzeju od teorije do prakse, Valjevo, Beograd: Narodni muzej Valjevo i NIPObrazovni informator.

Lazarević, Lj. i dr. 1988.

Priručnik za polaganje pravosudnog ispita knj. 2, Beograd: Savremena administracija.

Mat, G., Lederer, T. i Lederer J. 2002.

Menadžment muzeja : umetnost i ekonomija, Beograd: CLIO.

Молар, К. 2000.

Културни инжењеринг, Београд: CLIO.

Museum at Martinez park.

Rotari club Fort Collins, Museum at Martinez park, lins.org/museumatmartinez-park.html [приступ 1. марта. 2010].

Muzej Carlsberg Srbija.

Carlsberg Srbija, Kulturno nasleđe, www.carlsbergsrbija.rs [приступ 21. марта 2011].

Muzej automobila.

Šimanovci, Muzej automobila, www.simanovci.rs [приступ 21. марта 2011].

Regional history museum Spartanburg.

Spartanburg County Historical Association, www.spartanburghistory.org [приступ 21. марта 2011].

Rotary 3060 dolls museum,

Rotary 3060 dolls museum, www.rotary3060dolls.org [приступ 1. марта 2010].

Fort Mac Arthur Museum.

Fort Mac Arthur Museum, www.ftmac.org [приступ 18. марта 2010].

Cliche D. and Wiesand A. 2007.

„Arts and Artists in Europe: New Challenges“, a briefing paper about trends, issues and questions for arts policy in Europe commissioned by the International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA) for a meeting of its European Members and its Board in Athens, Greece, on 2-3 November 2007, www.ifacca.org/media/files/ [преузето 21. новембра 2010].

Wiesand, A. 2001.

Država kulture i individualni muzej, Beograd: Balkan-Kult.

Vladimir A. Krivošejev, PhD

**A SPECTRE OF PRIVATIZATION IS HAUNTING
MUSEUMS
or
On a misconception of a notion**

Speaking about museums as non-profit institutions, the notion “privatization” cannot be equated with the same notion in the business world. Privatization of a museum is a transformation from non-independent organ of state administration in one of independent forms of organization. The goal of such privatization is to enable better efficacy and effectiveness of work, which, besides letting go of the principle of direct state management, requires professionalization of management. Since the times of development of self-management system, museums in Serbia, have had status of independent public services – institutions. As a result, they have passed through the process of “privatization”. However, the self-management system and later the aborted transition, have disabled realization of the second imperative important for reaching higher efficacy and effectiveness – development of professional management.

Јелица В. Милојковић
Фондација Миленин дом
Галерија Милене Павловић Barilli
Пожаревац

РАЗМАТРАЊЕ ПРОБЛЕМАТИКЕ ВЕЗАНЕ ЗА НЕСИГНИРАНА И ПОГРЕШНО ДАТИРАНА ДЕЛА МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ

проблеми и изазови

Од око 60 слика насталих после 1932. године, које се данас налазе у нашим музејима, седам слика Милена није потписала.

У тежњи да се јасније осветле нека од питања која се јављају приликом проучавања уметничког опуса Милене Павловић Барили, овом приликом посебна пажња је посвећена проблематици која се односи на датирање неких Милениних слика које немају сигнатуру, као и оних код којих је сигнатура непотпуна или погрешно прочитана. Тај потпуни изостанак сигнатуре или касније направљене грешке и пропусти, имали су за последицу да је датирање појединих капиталних радова у стручној литератури постало контроверзно и непоуздано.

Досадашњи истраживачи Милениног дела датирање несигнираних слика изводили су на основу стилских поређења. У овом тексту, међутим, утврђивање године настанка непотписаних радова, као и коректура погрешно датираних, заснивају се на документацији која је ранијих година истраживачима била недоступна, као и комплексном методолошком приступу који се односи на анализу несигнираних и погрешно датираних слика Милене Павловић Барили у светлу проучавања архивске грађе, библиографије, фото-документације, физичко-техничких карактеристика платна и обимним појединачним, аналитичко-синтетичким разматрањима наведених слика.

Кључне речи: Милена Павловић Барили, сигнатура, несигнирана дела, погрешно датирана дела, физичко-техничке карактеристике платна.

Када је педесетих година овог века отпочео мукотрпан посао на сређивању и проучавању оскудне документарне и архивске грађе и уметничког опуса Милене Павловић Барили (Barilli), испоставило се да расположиви фактографски материјал није био довољан да послужи као чврста основа у уобличавању објективне слике о необичном и несвакидашњем лику једног изузетног ствараоца (Васић 1953; Протић 1954; Којић 1955). Контуре тог лика тек су се наслућивале, што је наговештавало да ће реконструисање једног величанственог мозаика бити тежак и дуготрајан посао. Показало се такође да сваки камичак није био и онај прави, нити да је стављен на адекватно место. Камичци су се често мешали, па и губили, понекад управо „благодарећи“ подацима које су истраживачима у писаној или вербалној форми саопштавали некадашњи Миленини познаници, пријатељи

и колеге. Са пуно драгоцених информација, али и са много емоција, а понекад и неприкривене горчине, слику о Милени је из свог угла посматрања и закључивања формирала и њена мајка Даница, тада већ нарушеног здравља и у поодмаклим годинама које су учиниле да прохујала збивања изгледе или се сагледавају кроз искривљену оптику¹.

Потпуно нови аспект посматрања и снажно светло у разрешавању овог проблема унело је осамдесетих година откриће докумената у обимној заоставштини Данице Павловић која обухвата архивску грађу, породичну кореспонденцију, рукописе, позивнице, каталоге, хемеротечке јединице, најстарију фото-документацију као и неколико спискова Милениних уметничких радова који су сачињени у послератном периоду у распону од око 15 година². Међутим, и поред тога што се радило о аутентичним документима, њихов значај у расветљавању одређеног проблема није био исти, а њихова поузданост се понекад чинила неуверљивом.

Још приликом обраде и првих ишчитавања ове архивске грађе, наслућивало се да ћемо о Миленином животу и уметничком делу имати прилике да говоримо и пишемо са много више аргумената и на посве нов начин. Каснија студиознија проучавања ове документације резултирала су открићима која су превазилазила чак и очекивања истраживача. У току сложених испитивања и компаративних анализа на светлост дана су изашли нови моменти који су отворили бројна питања, али на велико задовољство дали и многе праве одговоре (Милојковић 1992; иста 1994; иста 1994а; иста 1996).

После вишегодишњег истраживачког рада на расветљавању живота и дела Милене Павловић Барили, у прилици смо да објавимо неке новије резултате тог сложеног посла који ће, верујемо, допринети да се неки од „камичака“ поставе на право место.

У тежњи да се јасније осветле нека од питања која се јављају приликом проучавања уметничког опуса Милене Павловић Барили, овом приликом посебна пажња ће бити посвећена проблематици која се односи на датирање неких Милениних слика које немају сигнатуру, као и оних код којих је сигнатура непотпуна или погрешно прочитана. Тај потпуни изостанак сигнатуре или касније направљене грешке и пропусти, имали су за последицу да је датирање појединих капиталних радова у стручној литератури постало контроверзно и непоуздано.

Ова проблематика је веома важна, будући да је Миленин уметнички опус сажет у свега деценију и по стварања, а посебно због тога што је број њених слика у нашој земљи релативно мали, тако да је свако појединачно дело изузетно значајно за целокупну националну баштину. Због тога је важнио што је могуће прецизније утврдити све материјалне чињенице о сваком делу, у шта спада и датирање.

Досадашњи истраживачи Милениног дела датирање несигнираних слика изводили су на основу стилских поређења. У овом тексту, међутим, утврђивање

¹ Даница Павловић Барили је аутор мемоарског рукописа *Миленин живот* чији се оригинал чува у Галерији Милене Павловић Barilli у Пожаревцу. Текст је писан искључиво по сећању због чега у материјалу егзистирају крупне грешке.

² 1982. године комисијски су отворени сандуци и кофери у које је после смрти Данице Павловић, новембра 1965. године, био спакован и запечаћен сав ситан инвентар, архивска грађа и документација затечена у кући. У посебним кутијама, фасциклама и ковертама налазио се брижљиво чуван драгоцен материјал – кореспонденција, текстови и приватне белешке, који Даница никада није показивала истраживачима.

године настанка непотписаних радова, као и коректура погрешно датираних, заснивају се на документацији која је ранијих година истраживачима била недоступна.

Кратак осврт на сигнатуру Милене Павловић Барили

У уметничком опусу Милене Павловић Барили несигнираних радова је релативно мало. Већину својих слика и цртежа Милена је, почев од 1926. године редовно потписивала и датирала, што умногоме олакшава хронолошко разврставање и периодизацију њеног опуса. Сигнатура се мењала: ране радове из 1926. и 1927. године, настале током школовања на *Blocherer Bosshardt* и *Knirr Schule* у Минхену, Милена је потписивала великим рукописним латиничним иницијалима МРВ, однос МВР, наводећи редни број месеца и годину израде, исписујући по некад и Мi. Током 1927. године, појављује се рукописни латинични потпис Мiлена (на студијским цртежима уз оба презимена), са назнаком године, док се током 1928. и 1929. године мешају штампани и рукописни латинични потпис, са или без године. Има, међутим, примера да је слика сигнирана само великим штампаним иницијалом имена. После 1931. године, преовлађује латинични потпис рукописним словима Мiлена, по правилу уз назнаку године.



Миленин потпис

I – Анализа несигнираних и погрешно датираних слика Милене Павловић Барили у светлу проучавања архивске грађе, библиографије и фото-документације

Од око 60 слика насталих после 1932. године, које се данас налазе у нашим музејима, седам слика Милена није потписала³. Међу њима су три слике из збирке пожаревачке Галерије: *Фантастична композиција са женским актом и змајем (Belli Russi)*, *Девојчица и соко*, *Арлекин са псом*, као и четири дела из збирке Музеја савремене уметности у Београду: *Аутопортрет са стрелцем*, *Носталгија*, *Аутопортрет са кичицом* и *Венера са лампом*. Занимљив је пример двеју слика, *Младић са псом у штиљи* и *Аутопортрет са белим шеширом* (Галерија М. П. Барили), код којих је година у сигнатури премазана наносом пасте, те је тешко уочљива и веома нечитка, због чега су и слике погрешно датиране. Код комплетно сигниране слике *Девојка са лампом* (МСУ – Београд) последњи број у години је погрешно читан.

У документацији и стручној литератури из времена после Другог светског рата подаци о сигнатури наведених радова су различити, а њихово датирање се кретало у распону од 1932. до 1938. године.

³ У приватним збиркама у Београду налазе се две несигниране слике из постандреалног периода које потврђују исправност коришћених метода и тачност закључака.

а) Фото-документација

Најстарија сведочанства о већини Милениних радова су њихове прве фотографије⁴. Миленина редовна пракса да фотографише не само своје слике, већ и цртеже, умногоме је олакшала посао на датирању несигнираних дела. Ове фотографије су такође једини материјални доказ о постојању многих радова које је Милена давно продала или поклонила и којима је загубљен траг.

Из периода Милениних припрема самосталних изложби у Паризу и Риму 1932. године, постоји веома богата фото-документација која је утолико драгоценија што је израду фотографија Милена поверила угледним фото-атељеима, PAUL BALASSA у Паризу и FABBRI у Риму. То је умногоме олакшало разврставање слика насталих и излаганих у распону од шест месеци⁵.

Из времена Милениног последњег боравка у Југославији, током друге половине 1935. и скоро целе 1936. године, у фото-документацији пожаревачке Галерије постоји велики број црно-белих фотографија уљаних слика, темпера и цртежа⁶. Све фотографије су урађене на идентичном фото-папиру, димензија 295 x 210 mm. Занимљиво је истаћи да су многе слике и цртежи снимљени пре исписивања сигнатуре. На полећини фотографија или на картону на који је фотографија била каширана, Милена је често записивала податке о времену и месту настанка многих својих радова.

Најчешћи запис је „Pozarevatz 1936“, односно „*Пожаревац 1936*“. На појединим фотографијама наведен је чак и месец. На аверсу свих фотографија снимљених цртежа из 1936. године, Милена је накнадно, оловком исписала своје име. Иако не носе жиг фото-атељеа, сва је прилика да је развијање негатива и израду фотографија Милена поверила неком римском фотографу.

Овој серији припадају и фотографије несигнираних слика: *Фантастична композиција са женским актом и змајем*, *Девојчица и соко*, *Аутопортрет са стрелцем*, *Аутопортрет са кичицом*, *Венера са лампом*, као и фотографија слике *Девојка са лампом* која је снимљена пре исписивања сигнатуре. У овој документацији међутим, не постоје фотографије слика *Аутопортрет са белим шеширом*, *Арлекин са псом*, *Младић са псом у шиљци* и *Носталгија*.

б) Архивска грађа, стручне публикације и студије

Трагање по предратној документацији, односно текстовима, преписци и каталозима Милениних изложби за било каквим писаним податком који би се односио на ових десет слика, за сада није довело ни до каквих резултата.

Прве писане помене о њима налазимо тек раних послератних година, у

⁴ У заоставштини Данице Павловић пронађени су бројни негативи и фотографије различитих формата на којима су снимљена дела из Милениног раног периода. Посебну вредност имају фотографије радова излаганих у Лондону 1931, Паризу и Риму, 1932, као и фотографије слика и цртежа припреманих за изложбу у Риму 1937. године.

⁵ У Галерији *Jeune Europe* у Паризу, априла 1932. године Милена је изложила двадесетак уља и темпера међу којима је било и декоративних илустрација излаганих у Лондону 1931. Шест месеци касније, октобра исте године у Риму било је изложено 38 слика и десетак цртежа насталих током три задња месеца у Италији. Изложбу у Паризу пратила је камера **Paul-a Balassa**, док су фотографије из Рима маркиране жигом **Foto-Fabbri-Roma**.

⁶ Фотографије су аутентичне, из времена настанка и пронађене су у заоставштини Данице Павловић. Снимци су педесетих година коришћени као прилози уз текстове у штампи и каталозима.

документима, пописима и списковима Милениних уметничких радова који су се налазили у породичној кући у Пожаревцу.

Нешто касније, податке о овим делима дају најпре скромни каталози комеморативних изложби, а потом и прве озбиљније студије, текстови и публикације из средине педесетих и раних шездесетих година.

1. Попис Данице Павловић Барили из 1946. године

Најстарији писани документ који се односи на зачетке уметничког фонда будућег меморијалног музеја датира из 1946. године. Наиме, јануара месеца те године, Даница Павловић Барили направила је својеручно, у два примерка, попис Милениних уметничких радова, личних предмета, библиотеке и неких породичних драгоцености које су ратне године провеле у кући брижљиво упаковане у два велика сандука⁷. Овај попис је, међутим, прилично непрецизан и непотпун, јер осим у двадесетак случајева не садржи поименичне називе дела. Због лакшег, практичнијег и сигурнијег паковања, радови су категорисани углавном по техници, величини и опреми, као на пример: *у раму, на блинд-раму, без рама, у застакљеном раму, уље на платну, уље на картону, темпера, настели* или пак: *фамилијарних, декоративно* и слично.

Поименично су наведени радови *У великом сандуку* и *У мањем сандуку*.⁸

2. Рад Комисије Савета за просвету и културу НР Србије, 1954.

Упоредо са настојањем да у Југославију пренесе што већи број Милениних слика и личних предмета,⁹ Даница Павловић Барили је после вишегодишње преписке са својим мужем, Бруном (Barilli Bruno), а нарочито после његове смрти 1952. године, предузела одлучне кораке код југословенских власти да као поклон држави остави непроцењиво вредно уметничко благо, заоставштину своје рано преминуле кћери.

То је била обострана жеља Милениних родитеља, последња Брунова опорука и Даничин завет.

У том циљу је Даница 19. јула 1953. године из Рима, где се налазила на лечењу, упутила Јосипу Брозу, председнику Републике, једно дирљиво писмо у

⁷ Сваки примерак списка садржи по пет целих листова и једну половину листа. Листови/формулари, непознате намене, имају одштампане хоризонталне и вертикалне линије. На два листа унети су подаци о садржини великог и мањег сандука, док је на три цела листа и једној половини листа унет инвентар сваког појединачног мањег сандучета, кофера, кутије и мапе из мањег сандука у којима су се налазили радови на картону (36 комада), темпера, настели и акварели (200 комада), студије, карикатуре и цртежи (446 комада), књиге (155 комада), као и разни одевни предмети, ћилими, новине, часописи и критике.

⁸ Попис је обухватио укупно 64 уља на платну, од чега 27 на блинд-раму, 2 слике у раму без стакла, уља на картону, темпера, настела, акварела, цртежа и карикатура. Укупан број радова затечених после рата у кући, судећи по овом списку био је 757. Оригинали спискова чувају се у Галерији Милене Павловић Barilli у Пожаревцу.

⁹ Даница Павловић је 13. маја 1947. године упутила писмо Амбасади Француске у Београду са молбом за интервенцију код Префектуре полиције Сене да се пронађу ствари које је 1939. године Милена Павловић Барили оставила у Grand Hotel-у у Паризу. Амбасада Републике Француске у Београду је дописом од 15. септембра 1947. године обавестила Даницу Павловић да директор хотела, господин Eche, још увек чува један закључан велики путнички ковчег, три насликана платна, неурамљена, један грамофон и тридесетак плоча, те да ће радо спровести инструкције које буде добио од Данице Павловић. Међутим, и поред свих Даничиних напора, Миленина заоставштина из непознатих разлога никада није допремљена из Париза.

коме је изразила жељу да поклони своју породичну кућу у Пожаревцу у којој се и Милена родила *да би се у њој уредио стални музеј сликарских радова Милене Павловић Барили*¹⁰... Убрзо потом, Маршалат је преко Савета за просвету и културу НРС формирао Комисију која је 5. октобра 1954. године посетила Пожаревац после чега је у писаној форми дала своје мишљење о збирци.

...Уметничка заоставштина пок. Милене Барили ... представља несумњиву уметничку вредност од нарочитог историјског интереса...

3. Уговор о поклону и Попис уметничких радова из 1954. године

У Пожаревцу је 18. октобра 1954. године закључен Уговор о поклону између дародавца, Данице Павловић, кћери Стојанове, с једне – и поклонопримца, Градске општине Пожаревац, са друге стране¹¹.

Овим Уговором Даница Павловић је Градској општини града Пожаревца поклонила своје непокретно имање: *Парцелу бр. 1241 – кућа са кућиштем у Краљевој улици бр. 34 од 1,51 ари и парцелу бр. 993 – кућа са кућиштем, једном зградом, двориштем и виноградом у улици Душановој бр. 8 од 15,07 ари, као и сликарске уметничке радове, библиотеку са намештајем у соби своје рано преминуле кћери Милене Гослен, рођене Павловић Барили...* У уговору је назначено да... *дародавка задржава право личне својине десет Милениних радова од којих један њен аутопортре који је издвојила...*

По регулисању правних односа и доношењу Одлуке о преузимању у државно-друштвену својину заоставштине дародавца Данице Павловић Барили, Народни одбор Градске општине Пожаревац формирао је *Комисију за попис уметничких радова Милене Павловић Барили које њена мајка поклања Народном одбору градске општине Пожаревац.*

Комисију су сачињавали: Надежда Пејчић, представник Ликовног клуба у Пожаревцу, Живојин Васић, правник из Пожаревца, Бранислав Којић, инспектор НОГО и Милан Пиндић, кустос Музеја.

Попис уметничких радова је обављен 6. новембра 1954. године у времену од 7 до 14.15 часова у одсуству Данице Павловић Барили, која је непосредно по потписивању Уговора отпутовала за Рим, тако да су Записник потписали њени пуномоћници, Љубомир Стојадиновић и Божидар Богосављевић.

Овај први званичан попис уметничких радова Милене Павловић Барили који су се налазили у породичној кући у Пожаревцу садржи 179 редних бројева под којима је појединачно уведено 158 радова, док је под 21 редним бројем унето укупно 560 дела, разврстаних по темама, техникама или груписаних у блоковима.

Списак је дакле обухватио 718 радова чији највећи део данас чини окосницу фонда Галерије Милене Павловић Barilli.

Списак садржи четири рубрике : *Редни број, Опис слике, Са потписом или без, Примедба*, али оне су очигледно биле недовољне да приме комплетне каталожке податке за свако појединачно дело. Потпуно су изостале драгоцене

¹⁰ После обављених консултација са нашим ликовним критичарима и институцијама, Кабинет Председника Републике упутио је 15. децембра 1953. године госпођи Даници Павловић Барили одговор који је потписао Генерални секретар Председника Републике, др Жожа Вилфан.

¹¹ Уговор о поклону ОВ.бр. 287/54 од 19. октобра 1954. године раскинут је између уговорних страна 21. септембра 1957. године.

информације о димензијама, док су шутири описи више одговарали називима радова. Посебан случај је сигнатура која је непотпуна, непрецизна, без тачног одређења, у многим случајевима чак и погрешно прочитана или нетачно откуцана. У рубрици *Примедба* уписани су подаци о техници и материјалу, мада ни ту није било правила, јер су често изостављени и материјал и техника или је и сама техника погрешно прочитана.¹²

Списак из 1954. године закључен је, дакле, редним бројем 179 под којим је заведен *1 мали скицен блок са 29 лис*, о коме је у рубрици *Са потписом или без записано*: *Да, 1925/26*, а под *Примедбом* су наведени материјал и техника: *папир–оловка*.

Оваквих и сличних случајева, када су под једним редним бројем уписиване групе радова или читави блокови са више десетина цртежа, има доста, на пример: *34 комада акт. студија 1926,27,28 г; 3 блока студија*, и слично.

Непоузданости података у овом списку у многоме је допринела и сама Комисија која је произвољно датирала непотписане радове¹³ или су пак, грешке настале приликом прекуцавања записника.¹⁴ Но, као што се показало, консеквенце су биле озбиљне и дугорочне, јер се каталошки подаци који егзистирају у каснијим студијама, каталозима и другим стручним публикацијама у многоме базирају управо на подацима наведеним у Списку из 1954. године.

Тако је већ на самом почетку формирања уметничког фонда будуће Галерије Милене Павловић Барили направљена велика збрка чије се последице осећају и данас.

Компаративном анализом спискова уметничких радова Милене Павловић Барили из 1946. и 1954. године долази се до закључка да званичан попис из 1954. године није обухватио све радове које је Даница Павловић пописала осам година раније. Њихов број је мањи за укупно 34 дела, то јест за 7 уља на платну и 27 радова у другим техникама које је Даница Павловић изузела из Уговора о поклону. Иако је у Уговору под тачком **ђ**) наведено да „дародавка задржава право личне својине 10 Милениних радова“, несумњиво је тај број био знатно већи.

Списак из 1954. године садржи укупно 58 радова у техници уља на платну, од тога 33 слике из „постнадреалног“ периода. Дајући њихов преглед без неке посебно утврђене методологије, попис је обухватио и 7 слика које су предмет нашег интересовања.

Као што се из датог прегледа види, незахвалном и непотребном послу датирања несигнираних радова, Комисија је приступила у случају *Аутопортрета (са кичицом)* и *Женског акта (Венера са лампом)* датирајући их у 1938. годину; поред слике *Композиција аждаје, Женског акта и роба (Фантастична композиција са женским актом и змајем)* у рубрици *Са потписом или без*, у два латинична примерка записника нема података о сигнатури, док је на ћириличном примерку откуцано *да*; на платну *Сликарка и амор (Аутопортрет са стрелцем)* „очитана“ је комплетна сигнатура са годином „1937.“ Годину настанка у сигнатури слике *Дама са лампом и визија позади (Девојка са лампом)*, чланови Комисије су прочитали као: „1936“, а веома нечитку годину код *Аутопортрета са белим шеширом* „очитали“ такође као „1936“.

¹² Пастел на папиру *Портрет мајке*, 1931. уписан је као уље на платну.

¹³ По сведочењу Милана Пиндића, археолога, члана Комисије за попис, „све је рађено на брзину и офрље“.

¹⁴ За слику *Портрет Гонзалеса*, из 1933. године, у рубрику „Са потписом или без“ унето је: „Да, 1923“.

Ови подаци са мање или више одступања понављаће се непрестано и у каснијим материјалима.

4. Комеморативна изложба, Галерија УЛУС-а, новембар 1955. године

Фебруара 1955. године Даница Павловић је из Рима послала дипломатском поштом у Југославију два пакета са 17 слика и три цртежа оловком.¹⁵ То је значајно обогатило уметнички фонд будућег меморијалног музеја. Но у том тренутку слике су значиле много више, јер су стигле као појачање прве постхумне изложбе Милене Павловић Барили у Југославији.

Комеморативну изложбу, одржану од 11. до 20. новембра 1955. године у Галерији УЛУС-а у Београду, организовао је Савет за просвету и културу НР Србије. На изложби су били презентовани радови *које је њена мати поклонила њеном завичају*, како је то у предговору каталога напоменуо Момчило Стевановић, наглашавајући да је *тај поклон само акт пијетета према интимном осећању уметнице и испуњење једног можда неисказаног али сигурног завета*.

Као што се види, каталог комеморативне изложбе не даје много информација које би омогућиле поуздану идентификацију појединих радова (*Портре, Портре мајке, Глава, Купачица, Торзо, Аутопортре, Девојчица, Композиција*).

Са ове изложбе Савет за просвету и културу НР Србије откупио је слику *Сова* из 1937. године.¹⁶

5. Radoslav Putar: Milena Pavlović Barili, 6 Peristil III, Zagreb 1960.

У периоду када се Пожаревац после раскида Уговора о поклону 1956. године суочавао са непријатном дилемом Данице Павловић коме ће граду и музеју у Србији завештати непроцењиво културно благо и када су нека капитална дела већ била откупљена за друге музеје и државне институције,¹⁷ интересовање за уметничко дело Милене Павловић Барили се нагло појачавало. Текстове Милени посветило је више истакнутих ликовних критичара и историчара уметности: Миодраг Б. Протић (1955), Момчило Стевановић (1955), Миодраг Коларић (1955), Богданка Познановић (1955), Лула Маговчевић (1955), Мића Милошевић (1955).

У издању загребачког Перистила објављена је 1960. године прва обимнија студија о Милени Павловић Барили, коју је припремио Радослав Путар. Стручно и исцрпно, у оној мери коју је омогућавао доступан материјал, Путар је у девет поглавља дао приказ Миленине животне и уметничке биографије. У VIII поглављу студије представљен је *Прелиминарни каталог* који је обухватио 114

¹⁵ Дописима од 22. фебруара и 9. априла 1955. године које је потписао аташе за штампу, Лука Солдић, Одељење за штампу Амбасаде НР Југославије у Риму потврдило је да је примило 20 слика Милене Павловић Барили од њене мајке, гђе Данице Павловић Барили, те да је Комисија за културне везе са иностранством, пошључу уз пропратно писмо предала 15. марта господину Миодрагу Б. Протићу, сликару и уметничком критичару, вишем чиновнику Савета за просвету и културу НР Србије.

¹⁶ Стручна комисија Савета за културу и уметност НР Србије у којој су били Алекса Челебоновић и Ото Бихаљи-Мерин, предложила је, а помоћник Секретара Савета, Ђорђе Крахтис донео Решење да се са изложбе пок. Милене Павловић Барили откупи слика *СОВА*, 1937, процењена на 40.000,00 динара.

¹⁷ Податак о куповини слике за државу записала је такође и Даница Павловић на полеђини велике фотографије ове слике.

радова насталих у периоду од 1927. до 1944. године, разврстаних хронолошки у 14 целина (године 1930, 1941. и 1942. нису заступљене ниједним делом).

У покушају да ближе дефинише хронолошку одредницу несигнираних радова, Путар је, као што се из прегледа види, Арлекина са псом (*Pierrot sa psom*) и Младића са псом у шпиљи (*Lik sa psom u špilji*) сврстао у групу радова из 1933. године, Фантастичну композицију са женским актом и змајем (Фантастична фигурална композиција) у 1934, Носталгију (Соколица уз гнијездо) и Аутопортрет са стрелцем у 1937, док је Аутопортрет, Венеру са лампом и што је најчудније, јер поседује комплетну сигнатуру, слику Девојка са лампом, сврстао у групу радова из 1938. године, али са знаком питања у сигнатури. Необично је такође, то што су изостављени подаци о димензијама, односно сигнатури код оних слика које су у време Путаревог рада на овој студији биле доступне истраживачима: Фантастична композиција са женским актом и змајем налазила се све време у Пожаревцу, док је Девојка са лампом (коју је Савет за културу откупио 1957. године) била привремено изложена у Извршном већу НРС.

Разлог изостављања ових елементарних каталошких података за слике које је аутор студије могао лично да види и каталошки их обради, можемо тумачити претпоставком да је Радослав Путар у време рада на студији, септембра 1959, само на кратко боравио у Пожаревцу. Судећи по сачуваној кореспонденцији Данице Павловић, све касније информације, публикације и фото-документацију, као и прецизне каталошке податке о сликама, Путар је добијао било од Данице, која се у то време налазила у Риму, било од њеног опуномоћеника, Божицара Богосављевића из Пожаревца. Разумљиво је стога (свакако не и оправдано) што је поједина дела за која је поседовао само најстарију фото-документацију, често без сигнатуре, Радослав Путар погрешно датирао. Као аргументацију овој претпоставци наводимо пример слике *Цвеће* (*Cvijeće u vazi, kat. br. 55*) из 1936. године која је у Југославију стигла тек 1964. године из Аустралије,¹⁸ а коју је Путар, на основу старе, црно-беле репродукције (на којој нема сигнатуре) датирао у 1933. годину.

6. Попис Комисије за примопредају имовине, 1961.

Од 1955. до 1961. године, када је између Данице Павловић Барили и Општине Пожаревац склопљен нови Уговор о поклону, десетак Милениних слика и многе непроцењиве породичне драгоцености откупили су београдски музеји.¹⁹

Новоформирана Комисија за примопредају зграде и плаца, слика, књига и намештаја, која је 22. новембра 1961. године извршила попис легата, начинила је

¹⁸ Никола Грубјешић, предатни конзул Југославије у Албанији и зет Данице Павловић, организовао је у Тирани, марта 1938. године малу Миленину изложбу. Уочи II светског рата Никола Грубјешић се повукао у Аустралију, поневши и слике са изложбе. Пошиљку са 13 радова Милене Павловић Барили Никола Грубјешић је 1964. године послао из Сиднеја у Југославију.

¹⁹ Модерна галерија (данас Музеј савремене уметности) у Београду откупила је слике *Портрет мајке*, 1928, *Циркус*, *Девојка са лампом*, 1935; *Цвеће* 1936; *Венера са лампом*, *Аутопортрет са стрелцем*, *Старица са лептиром*, 1936; *Аутопортрет са кичицом*, *Девојка са велом*, 1936; док је Народни музеј Београд откупио слику *Аутопортрет*, 1933. *Портрет мајке*, 1928; *Аутопортрет са стрелцем* – у власништву је Модерне галерије, односно Музеја савремене уметности у Београду. За пут у Београд биле су припремљене и слике *Париз*, 1933, *Младић са псом*, 1928; *Цвеће*, 1936. и *Циркус*, 1931, које су се ипак нашле у Списку уз напомену: „Модерна галерија“.

званичан, веома обиман и исцрпан списак који је, осим непокретне имовине, обухватио и све Миленине уметничке радове затечене у кући.

У Списку се, међутим, нису нашле, у међувремену откупљене: Сова, 1937 (Савет за просвету и културу), Аутопортрет, 1933 (Народни музеј – Београд), Девојка са лампом, 1935, Аутопортрет са кичицом, Венера са лампом, Девојка са велом, 1936, Старица са лептиром, 1936.

Попис из 1961. године у методолошком смислу је урађен много систематичније од оног из новембра 1954. године. Каталогски и други релевантни подаци о делима унети су у 10 рубрика:

1. Редни број; 2. Стари број; 3. Опис; 4. Техника; 5. Материјал; 6. Димензије; 7. Сигнатура са предње стране; 8. Сигнатура са задње стране; 9. Очуваност; 10. Примедба.

Списак је оверен печатом Меморијалног музеја Милене Павловић Барили у Пожаревцу, као и потписима поклонодавца, Данице Павловић Барили и чланова Комисије: Димитријевић Тодора, Радовановић Радомира, Пиндић Милана, Богосављевић Богољуба и Живковић Смиље.

У овом списку, међу 70 пописаних радова у техници уља на платну, појављује се 18 слика које не егзистирају у Списку из 1954. године: *Победа*, 1932; *Девојчица у зеленој хаљини* 1936; *Крилати младић са итулама*, 1932; *Женски торзо са велом*, 1932; *Девојка са гитаром*, 1932; *Седећи женски акт поред дрвета*, 1932; *Женски портрет са марамом*, 1936; *Црно-бело лице*, 1933; *Младић са белим коњем*, 1932; *Девојчица и соко*, *Женски торзо*, 1933; *Лутка (Композиција са лоптом)*, 1936; *Црна жена са фигуром*, 1933; *Младић са псом у ипиљи*, *Торзо са крилом*, 1932; *Портрет нана-Босе*, *Аутопортрет*, 1929. и *Портрет Бруна Барилија*.

Мада ни овај списак није лишен грешака направљених при узимању или уписивању података о техници, димензијама и сигнатури, о његовом великом значају говори и чињеница што он даје не само комплетне каталожке податке о делима, већ пружа и неке додатне информације: „стари број“, то јест редни број у Списку из 1954. године (чији изостанак значи да је дотично дело накнадно пристигло у Југославију, или га је пак, Даница Павловић задржала 1954. године у личном власништву): последња колона у Списку која у већини случајева садржи драгоцене информације о техничкој опремљености дела (на блинд-раму, без рама, у раму са стаклом и слично), дозвољава могућност делимичног срачњавања са Даничиним пописом из 1946. године.

Комисија је прилично коректно обавила посао, не упуштајући се у авантуру датирања несигнираних радова, што и није било у њеној компетенцији.

7. MIODRAG B. PROTIĆ, Milena Pavlović Barili, PROSVETA, Beograd, 1966

Свој вишегодишњи истраживачки рад посвећен проучавању уметничког опуса Милене Павловић Барили, Миодраг Б. Протић је синтетизовао у обимну монографску студију која је у издању београдске Просвете изашла из штампе 1966. године. У документарном поглављу монографије објављен је, између осталог, и обиман Каталог дела који је обухватио радове настале у периоду од 1918. до 1944. године.

Занимљиво је напоменути да се датација наведених радова из овог извода подудару са датацијом коју је дао Радослав Путар. Поновљена је чак и иста грешка: *Дама са петролејком* чија сигнатура није наведена, сврстана је у групу радова из 1938. године, уз погрешно наведене димензије (које су у Путаревом каталогу изостављене).

Упоређујући каталожке податке других дела обухваћених каталогом монографије са подацима из претходно рађених пописа, при чему се уочавају исте грешке и пропусти (драстичан пример: незавршена слика *Свети Јован*, која наравно нема сигнатуру, чије су стварне димензије 119,5 x 97,5 cm, у монографији из 1966. године, као и у Списку Комисије из 1961. године има истоветне, погрешне податке: димензије: 80 x 14, док је за сигнатуру наведено: „*на полеђини 1928*“. Стиче се утисак да каталожке податке није непосредно припремао сам аутор монографије, већ их је преузео делом из Путаревог каталога, а делом из Списка Комисије за попис уметничких радова из 1961. године.

8. MIODRAG B. PROTIĆ, Milena Pavlović-Barili (1909–1945); OLGA BATAVELJIĆ, Milena Pavlović Barili, Život i rad u Njujorku 1939–1945), MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, 1979.

Непоуздано датирање уметничких радова Милене Павловић Барили, уз често навођење погрешних података егзистираће дакле, у многим публикацијама чији су озбиљни, стручни и веома исцрпни текстови праћени списковима чији квалитет и поузданост нису били на нивоу самих студија.

Године 1979, поводом 70-годишњице рођења Милене Павловић Барили, Музеј савремене уметности у Београду организовао је ретроспективну изложбу која је праћена обимним студијским каталогом на чијој је припреми радио читав тим врских стручњака, од аутора студија, Миодрага Б. Протића и Олге Батавељић, до стручњака Одељења за документацију Музеја савремене уметности.

Каталожки одељак обухвата 163 дела Милене Павловић Барили која су методолошки веома прегледно разврстана у четири велике целине, унутар којих су, зависно од технике и материјала, разврстана у подгрупе. Периодизација у каталожком одељку прати методологију излагања аутора студије.

Каталожки подаци о делима су исцрпни и веома одређени: уз свако дело наведен је редни број (који се налази и уз репродукцију), назив (често двострук), година настанка, техника и материјала, димензије, прецизно одређена сигнатура и дискретан податак о власништву.

Упоређујући податке из Каталога ретроспективне изложбе са претходним материјалима уочава се да је у хронологији датирања дошло до извесних промена: Фантастична композиција са женским актом и змајем сврстана је у групу радова из 1932. године, док је година у сигнатури Девојке са лампом прочитана као „1936“. Остала дела датирана су углавном као и у претходним публикацијама.

Несумњиво је да чак и овај фрагментарни преглед документације која представља фундаменталну грађу за научно-истраживачки рад на проучавању уметничког опуса Милене Павловић Барили и историјата Галерије потврђује да су бројне грешке и пропусти начињени у периоду првих великих напора да се једна изузетно вредна оставштина што пре грубо попише и тиме сачува од распарчавања, током наредних година непрестано понављали, па и умножавали, стварајући тиме материјал за многе погрешне судове и закључке.

II Физичко-техничке карактеристике платна коришћеног у периоду од 1932. до 1936. године

Кориговање случајно начињених, углавном техничких грешака и пропуста насталих у току рада на попису уметничког фонда, могуће је обавити без посебног напора, коришћењем мерних и оптичких инструмената, па чак и пажљивијим посматрањем одређеног дела. Међутим, проблеми везани за датирање несигнираних радова, много су озбиљнији и захтевају одговоран рад и сложене анализе којима се морају подвргнути не само многа архивска документа, већ и озбиљне студије, каталози и друге стручне публикације.

Исправљање тих грешака и преиспитивање судова врских стручњака и истраживача незахвалан је и компликован посао. Прва фаза наших разматрања обухватила је анализу сигнатуре, као и преглед најраније фото-документације, архивске грађе, текстова и публикација које су праћене списковима, односно каталожским одељцима са пописом уметничких радова Милене Павловић Барили.

У овом поглављу даћемо краћи осврт на физичко-техничке карактеристике сликарског платна које је Милена користила у периоду од 1932. до 1936. године.

Анализа материјалне структуре, односно физичко-техничких карактеристика Милениних уља на платну, поуздани је путоказ за датирање оних радова које Милена није потписала или код којих је сигнатура погрешно прочитана.

Сликарско платно које је Милена користила почев од 1932. године захвалан је материјал за веома прецизно праћење хронологије, самим тим и за утврђивање места настанка многих слика. Захваљујући врсти материјала, односно структури и боји платна, а потом и димензијама слика, водећи при том рачуна о мотивима, односно иконографији радова, може се веома лако и поуздано одредити припадност поједине слике одређеној групи коју чине платна сродних иконографских и ликовних карактеристика.

Већ на примеру слика из 1932. године могуће је разликовати неколико врста сликарског платна на коме је Милена радила. Наиме њихова структура, боја и димензије у највећем броју случајева се потпуно подударују, тако да их је чак и на основу простог визуелног посматрања веома лако разврстати у веће или мање групе и подгрупе. Тако се уочава да се структура и димензије платна слика које су рађене и излагане у Паризу, априла 1932, разликују од оних насликаних и излаганих у Риму неколико месеци касније.

Слике из 1933. године које се налазе у Југославији рађене су на три врсте платна: прву, највећу групу чине слике рађене на платну светлије нијансе, таласастог ткања, ситног, зрнастог преплета; на овој врсти платна рађена је, између осталих и слика *Мотив са париског гробља*, димензија 46 x 54,5 cm; другој, мањој групи припадају слике чије је платно скоро исте нијансе, но чији је конач нешто тањи, а ткање правилно, под правим углом, без „таласа“; на платну тамније окер нијансе, правилног ткања, рађена је само једна слика, *Полуакт и портрет*. Када се зна да је Милена током 1933. године најдуже боравила у Паризу, да је у Југославији провела лето и рану јесен, а да је само на кратко, у априлу месецу била у Фиренци где је имала изложбу, могуће је са великом сигурношћу одредити где је која слика настала.

Упоредујући платно на коме је насликан проблематично датиран *Аутопортрет са белим шеширом*, са бројним сликама из постнадреалног

периода, уочава се да је оно потпуно исте структуре и идентичних димензија као и платно слике *Мотив са париског гробља*, 1933.

Велики број слика насталих током Милениног последњег боравка у Југославији, 1935/36. године такође је, зависно од димензија и структуре платна, могуће разврстати у неколико група, при чему се између појединих категорија уочавају аналогije: слике подударних или приближних димензија рађене су на истој врсти платна.

Током друге половине 1935. године, за време боравка у Југославији, Милена је углавном користила платно драпкасте боје веома fine структуре са меким, кратким длачицама због чега подсећа на фланел. На оваквом платну рађене су несигниране слике: *Носталгија*, *Девојчица и соко*, као и проблематично датирана *Младић са псом у штиљи*, док су потписане *Портрет са црном рукавицом* и *Жена у велу са псом и дететом* рађене на нешто светлијем платну исте структуре.

Слике из 1936. године рађене су на две основне врсте платна: највећи број радова насликан је на платну светлоокер нијансе, правилног преплета који обликује ситне, дугуљасте чвориће у облику мајушног зрна жита.

У највећем броју случајева, димензије платна (до ивица блинд-рама) су око 56 x 47 cm (неколико мртвих природа са цвећем, *Старица са лептиром*, *Женски портрет са марамом*, *Девојка са писмом и гитаром*, *Лутка* и др.), док неколико слика димензија 45 x 40 cm чине подгрупу ових (*Мадона*, *Девојка у велу*, *Девојчица у зеленој хаљини*, *Арлекин са псом*). Друга врста платна је такође светлоокер нијансе, правилног преплета у виду ткања газе. Уобичајене димензије ових слика по правилу су око 60 x 54 cm (*Портрет Сиба Милчића*, *Девојка са лампом*, *Фантастична композиција са женским актом и змајем*, *Аутопортрет са кичицом*).

С обзиром да је димензије блинд-рамова Милена прилагођавала платну, али и концепцији слике, у оквиру ових већих група могуће је формирати подгрупе у којима се налазе слике мањих формата чије су домензије по некад идентичне 1/2 димензија већег формата платна, по некад им је подударна само једна димензија, док друга у већој или мањој мери одступа од ове шеме. То је веома уочљиво код неких слика рађених на фланел платну: највећа од њих, *Портрет са црном рукавицом* има димензије 79,5 x 60,5 cm; следеће три: *Жена у велу са псом и дететом* (61 x 49,5 cm), *Младић са псом у штиљи* (60 x 49 cm) и *Девојчица и соко* (74 x 61 cm) у једној од својих димензија имају ширину слике *Портрет са црном рукавицом*, док формат мале слике *Носталгија* (40 x 30 cm) заузима 1/4 површине *Портрета са црном рукавицом*, односно, обе димензије су јој упола мање од њених.

III Појединачна, аналитичко-синтетичка разматрања

Аутопортрет са белим шеширом једна је од најчешће репродукованих Милениних слика. Веома једноставан, постављен ниско у односу на горњу ивицу, Миленин портрет је сликан транспарентно, лазурним наносима скоро суве пасте, чији је колорит сведен на прљавобелу, битумен-црну и широку скалу сивих и голубијеplавих тонова. Ову хладну палету нарушава само светли инкарнат лица и врата који открива трапезасти деколте елегантне хаљине.

Пажљивијим посматрањем уочава се да је портрет сликан преко раније

урађене слике од чијег се садржаја разазнају обриси наслаганих цигала у левом пољу и лисната гранчица изнад левог рамена. Сва је прилика да је и тамноплава сигнатура у горњем десном углу припадала претходној слици, а да ју је Милена премазала новим наносима светлије, сивоплаве пасте.

С обзиром да се слика још од првог званичног пописа 1954. до каталога ретроспективне 1979. датира у 1936. годину, морамо рећи да Миленин лик на овом портрету не одговара оном лику каквог видимо на фотографијама из 1936. године.

Упоредјујући карактеристике Миленине шминке и фризура из различитих година, недвосмислено се уочава да је кратку косу са карактеристичним увојком у облику „шестице“ намештеним изнад леве обрве (на сликама због одраза у огледалу, увојак се налази изнад десне обрве) Милена имала током 1932. и 1933. године, што се посебно уочава на фотографији послатој мајци из Рима, 1932, на фотографијама са отварања изложби у галерији *Jeune Europe* у Паризу, априла 1932, као и на фотографији из Фиренце снимљеној у пролеће 1933. године на којој Милена носи онај исти сиви шеширић који видимо на маленом *Аутопортрету са шеширићем* из исте године. Велика сличност у поставци тела, пре свега у идентичном, 3/4 en face положају главе, потпуно иста фризура са прилепљеним увојком над десном обрвом, а посебно коришћење истих ликовних средстава у наглашавању сенки, линија капака, носа, усана и браде, елементи су који указују да су слике рађене у кратком временском размаку. У прилог овој тези иду и карактеристике сликарског платна на коме је рађен *Аутопортрет са белим шеширом*: оно је исте структуре и истих димензија као и платно слике *Мотив са париског гробља*, 1933.

Од наведених десет слика Милене Павловић Барили чије је датирање проблематично, једина комплетно сигнирана и са јасно уочљивом ознаком исписаном црном пастом у доњем десном углу је *Девојка са лампом*.

Најранији документ о овој слици је њена најстарија црно-бела фотографија на којој нема сигнатуре, што значи да је снимак направљен пре но што је Милена потписала слику.

Најстарији писани помен о овом делу налази се у *Списку уметничких радова Милене Павловић Барили које њена мати поклања Пожаревцу* од 6. новембра 1954. године.

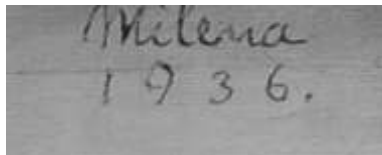
Слика је у Списку заведена под редним бројем 44, као *Дама са лампом и визија позади*. Година у сигнатури је прочитана као 1936. Годину дана касније слика је под називом *Девојка са лампом* излагана на Милениној комеморативној изложби у Београду што се види и из каталога изложбе, где, међутим, година настанка дела није наведена. У прелиминарном каталогу студије Радослава Путара исто дело је смештено у групу радова из 1938. године, што ће се поновити и у каталожском одељку монографије Миодрага Б. Протића, 1966. године. У последњој публикацији коју смо у овом раду користили као извор каталожских података, Каталогу ретроспективне изложбе из 1979. године, сигнатура је прочитана као „*Milena 936*“.

Као што се види из наведених података, у случају ове слике дошло је не само до грешака у навођењу димензија, већ је погрешно прочитана и година настанка, док су поједини истраживачи, у одсуству оригиналне слике, ослањајући се на њену најранију фотографију снимљену пре исписивања сигнатуре, *Девојку са лампом* датирали у 1936, односно 1938. годину.

Последњи број у сигнатури овог дела заиста може да изазове дилему уколико се не посматра пажљивије. Међутим, посматрањем сигнатуре из непосредне близине, а посебно под лупом, као и графолошком анализом других сигнатура на Милениним делима из 1935. и 1936. године, недвосмислено се може рећи да се овде ради о броју 5.



Сигнатура у д.д.у.слике
Девојка са лампом



Сигнатура у г.л.у. на слици
Старица са лентиром, 1936.

Разлика у исписивању бројева 5 и 6 код Милена је очигледна. При формирању броја 5 четкица полазећи одозго на доле, прави најпре кратак неправилан потез, потом се линија извија у десно, правећи лук у облику скоро затворене кружнице, завршавајући исписивање броја повлачењем горње, хоризонталне црте. На слици *Девојка са лампом* та црта је, као и доњи део лука, пунија и тамнија, до чега је дошло због поновног узимања пасте која је на четкици понестала; број 6 Милена извлачи полазећи одозго, формирајући веома благи лук најпре у лево (по негде је ова најдужа црта скоро вертикална), затим се извија на доле и у десно, завршавајући „лулицу“ отвореним луком, без формирања пуне кружнице, односно елипсе.

Девојка са лампом има своје аналогије у малој темпери *La Lettura – Девојка и лампа*, 1935, као и у неколико уљаних слика у којима се појављују исти или слични иконографски садржаји: *Девојка са лампом и веловима*, *Женско попрсје у вази*, *Double Face*, *Девојка и анђео*, чије најраније фотографије такође припадају серији фотографија из 1935. и 1936. године:

фото-папир је потпуно истог квалитета, идентичног формата, снимци су направљени у истим условима – под идентичним осветљењем.

Арлекин са псом, слика малих димензија, у документима се први пут помиње 1954. године у Списку уметничких радова Милене Павловић Барили под редним бројем 54, као *Човек са кишобраном и псом*. У фото-документацији Галерије међутим, не постоји најстарији снимак ове слике, као што је то случај са осталима. Слика није сигнирана, а Комисија се 1954. године није упуштала у њено датирање.

Први истраживач Милениног дела који је покушао да одреди годину настанка ове слике је Радослав Путар који је у Прелиминарном каталогу своје студије дело под називом *Pierrot sa psom* сврстао у групу радова из 1933. године. Ова година егзистираће и у свим каснијим каталозима и студијама.

Мада није јасно чиме су се истраживачи руководили када су ово дело датирали у 1933. годину, постоји довољно разлога који ову датацију доводе у озбиљну сумњу, указујући у исто време да је дело настало у Пожаревцу, 1935/1936. године.

Наиме, *Арлекин са псом* садржи несумњиве иконографске аналогије са многим Милениним уљаним сликама, темперама и цртежима из овог периода.

Фигура арлекина појављује у темпери *LA LETTURA* – *Младић са лезом* из 1935. године, док се мотиви пса, кишобрана и брода у Миленином опусу јављају тек 1935, односно 1936. године. Појава мотива пса, чија се симболика везује за улогу човековог пратиоца и будног чувара његовог боравишта, први пут се уочава у слици *Жена у велу са псом и дететом*, 1935. Раширени кишобран, један од најређих мотива у Миленином опусу, осим у овој слици присутан је још само у надреалном цртежу *Арлекин са кишобраном и добошем* из 1936. године. У оба дела кишобран потенцира симболику арлекина, оваплоћења непостојаности, човека без идеја, начела и значења. Мотив брода пак, јавља се у многим Милениним сликама и цртежима у периоду између 1936. и 1938. године и то у три варијанте: као мањи брод са широким димњаком (у *Арлекину са псом*), велики пароброд снажног прамца (као у цртежу *Одалиска* из 1936. године), или пак, као уклето једрењак празних катарки, насукан на морској обали (на сликама *Портрет Сиба Миличића*, 1936, *Жена пред решетком* и *Меланхолија*, 1938). Његова симболика у Миленином уметничком опусу може се тумачити трагањем за вечном верношћу и разочарањем које као бродолом долази после узалудног трагања за идеалом.

Сликана у тоновима светлоплаве, светло хром-зелене и порцелан-ружичасте, наглашеног тамног графизма изведеног танком четкицом која формира деликатан цртеж, ова слика наставља линеарни образац овог периода, као и *Старица са лампом*, 1936, *Девојка са велом*, 1936. и још неколико других.

Визуелна анализа физичко-техничких карактеристика као и димензије овог платна (45 x 40 cm) указују да је оно исте структуре и потпуно исте величине као и платно на коме су рађене *Девојка са велом*, 1936; *Девојчица у зеленој хаљини*, 1936; *Мадона са дететом*, 1936. На платну исте структуре чија је ширина приближна висини *Арлекина са псом*, сликане су и *Старица са лептиром* (56 x 44 cm), *Лутка* (56 x 47 cm), *Цвеће* (55 x 46 cm), *Цвеће II* (54 x 45,5 cm), све из 1936. године.

Све до појаве студије Радослава Путара 1960. године о слици *Младић са псом у шиљи* није било помена ни у пописима уметничке заоставштине, нити у стручној литератури.²⁰

У *Прелиминарном каталогу* Путареове студије, слика је под називом *Лик са псом у шиљи*, смештена у групу радова из 1933. године. Каталог наводи прецизне димензије дела, као и потпис у горњем левом углу, но без очитане године настанка.

У свим каснијим публикацијама, без изузетка, ова слика ће се везивати за 1933. годину.

Сигнатура на овом делу је заиста тешко уочљива јер је исписана само графитном оловком а затим је и то прекривено танким слојем пасте. Сам потпис у сигнатури је уочљивији од године која је исписана испод њега; уз доста тешкоћа она се ипак може дешифровати све до последњег броја, што упућује на претпоставку да се ради о бројевима 3, 5, или 6.

Анализа физичко-техничких карактеристика платна указује да је слика настала у периоду Милениног последњег боравка у Пожаревцу: платно је сивоокер нијансе, финог ткања са меким длачицама као и платно слике *Жена у велу са псом и дететом* из 1935. године, која има истоветне димензије (60 x 49 cm). Такође, на истој врсти платна рађен је и *Портрет са црном рукавицом*, 1935, чија је ширина идентична са висином претходне слике.

²⁰ Сва је прилика да је слика *Младић са псом у шиљи* послата из Рима у Југославију 1955. године.

Два основна мотива која чине иконографски садржај слике *Младић са псом у шпиљи*, фигура младића-арлекина и фигура пса, честа су појава у Милениним сликама и цртежима из овог периода, тако да се ово дело са великом вероватноћом може датирати у 1935. годину.

Аналогијама које се уочавају приликом анализе физичко-техничких карактеристика платна и једном новом мотиву, мотиву птице, посветићемо пажњу и у датирању слике *Носталгија* која је у фонд Музеја савремене уметности уведена 1969. године.²¹

У фото-документацији пожаревачке Галерије не постоји ни једна стара фотографија из времена настанка дела; оно није пописано 1954. године, јер се није налазило у Даничином власништву, нити је излагано на комеморативној изложби у Београду 1955. године.

У стручној литератури дело се први пут помиње у Путаревој студији под називом *Sokolica uz gnijezdo* где је под редним бројем 87 сврстана у групу радова из 1937. године, уз податак да се у то време налазила у Пожаревцу. Међутим, у каснијим публикацијама ово дело се уопште не помиње све до 1979. године.

У студији публикованој у каталогу ретроспективне изложбе 1979. године, анализирајући ово дело Миодраг Б. Протић запажа иконографске новине: „...Носталгија, на пример претставља гнездо са јајима, птицу, тмурна небеса, камење; слично открива и бизарни *Младић са псом у шпиљи*...“ У каталошком одељку слика се под редним бројем 82 налази у групи радова из 1933. године, као власништво Музеја савремене уметности у Београду. У овој публикацији слика је први пут репродукована.

Иконографски садржај *Носталгије* има, међутим, аналогије са многим Милениним цртежима и сликама припреманим 1935. и 1936. године за изложбу у **Galleria della Cometa** у којима се појављује читава серија различитих птица које продубљују симболички смисао одређене идеје и сна. Прецизније датирање омогућују наведене физичко-техничке карактеристике платна сивобеж боје, fine структуре са меким длачицама на каквом су рађене и бројне слике из 1935. године: *Жена у веду са псом и дететом*, *Младић са псом у шпиљи*, *Девојчица и соко* и *Портрет са црном рукавицом* чије су димензије двоструко веће.

Девојчица и соко је платно нешто већих димензија. Галерија у фото-документацији поседује рану фотографију из времена настанка дела. Међутим, први писани помен о слици налазимо тек у Списку Комисије која је 1961. године извршила попис фонда тек основаног Меморијалног музеја Милене Павловић Барили. У овом документу који иначе не даје називе, већ описе пописаних радова, слику *Девојчица и соко* уведена под редним бројем 34 препознајемо на основу следећег описа: „Старолика девојчица седи, глава са брадом, десно соко на грани“. У осталим рубрикама налазе се каталошки подаци о техници, материјалу, димензијама, као и место за „Стари број“ и „Примедба“. Међутим, рубрика Стари број остала је празна, а под Примедбом је наведено да је дело изгужвано.

Ови подаци указују да дело није ушло у попис 1954. године и да није поседовало никакву техничку опрему, вероватно чак ни блинд-рам, због чега је и било у тако лошем стању. С обзиром да је мало вероватно да је ова слика послата из Италије у Југославију 1955. године, сва је прилика да је она била изузета из

²¹ Сliku *Носталгија* Музеј савремене уметности је купио 1968. године од В. Ђорђевића.

Уговора о поклону 1954. године.

У стручној литератури њеним ближним хронолошким одређењем први се позабавио Миодраг Б. Протић који је у каталогу ретроспективне изложбе 1979. године слику сврстао у „постнадреални“, ренесансни“, односно „метафизички“ период. Дело се налази у групи радова из 1936. године, одмах после слике *Лутка (Композиција са лоптом)*. Ово одређење је сасвим логично јер оба дела, снажно наглашене иконографске фантастике имају неколико веома сличних мотива: бизарну фигуру стармале девојчице ружног, избораног лица, травнати терен на коме се дешава „радња“, дрвену тарабу у позадини. Сличне су им и ликовне одреднице: још увек присутан црно-бели графизам, исти тонови зелене, испраноцрвене и светлоплаве боје.

Слика је рађена на сивобезж платну финог ткања са меким длачицама, као и неколико других из овог периода, док су јој димензије приближне димензијама *Портрета са црном рукавицом*, што упућује на закључак да је дело настало у Југославији крајем 1935. или почетком 1936. године.

У фото-документацији Галерије налазе се две истоветне фотографије из времена настанка дела *Фантастична композиција са женским актом и змајем*. На једној од њих Милена је дуж десне бочне ивице тушем и пером исписала *Belli Russi*, што свакако означава оригиналан назив дела.

Слика се први пут децидирано помиње у Списку из 1954. године у коме је под редним бројем 9 за њу дат следећи опис: „Композиција аждаје, женског акта и роба“, док је у рубрици „Са потписом или без“ уписано „Да“.

У Прелиминарном каталогу студије Радослава Путара у групи радова из 1934. године под редним бројем 62 наведена је *Фантастична фигурална композиција* уз веома оскудне податке који не омогућавају поуздано одређење дела. Детаљним увидом у каталог у коме се више не помиње ниједна несигнирана слика из Пожаревачког фондуса чији би назив могао да асоцира на *Фантастичну композицију са женским актом и змајем*, може се са великом вероватноћом претпоставити да је Путар под редним бројем 62 навео управо ово дело.

У каталогу монографије Миодрага Б. Протића из 1966. године слика је сврстана у групу недатираних радова. Међутим, тринаест година касније исти аутор ово дело одређује у 1932. годину наводећи при том: *Уласком у тај зачарани круг почиње, дакле, њен други, линеарни период (1932, 1936). Нота притајене фантастике прожима читаву серију њених слика као што су Фантастична композиција са женским актом и змајем, Енигматска композиција (Жена са пробушеним листом), 1932... Слика из поднебља реалности прелази у поднебље сна, халуцинације, загонетне приче. Тако у Фантастичној композицији са женским актом и змајем у простору једног иреалног будоара са драперијом и завесама, сусрећемо на канабеу нагу жену распуштене косе, протегнуту увис према змају... Ивице предмета и облика се изоштравају, линије истанчавају, а као последица - да би нарација била читљива, паста постаје танка, провидна, сенке задимљене, а пропланци светлог, тек овлаш тонираног платна почињу да се шире као једно од битних својстава сликарског поступка и језика...*

Сложићемо се свакако да се фабула ове слике тако снажно испуњене чулношћу и чежњом, налази у поднебљу еротских снова. Међутим, њене ликовне ознаке припадају сасвим сигурно једној великој групи слика насталих после 1935. године: овде паста више није провидна нити има пропланака необојених

површина. Ни линија више није *главни кохезиони чинилац композиције*; гребање пасте уочава се само у извођењу крљушти змаја, коврца косе и тек по негде, при потенцирању мускулатуре роба. Приметно је потпуно одсуство сукоба светлог и тамног, сенке су једва назначене прљавозеленкастим тоновима; чак ни ватра која сукља из чељусту змаја не производи никакву светлост; њена функција је сведена на чисту симболику. Пастелни колорит који покрива читаву површину слике изражен је у распону од светло хром-зелених драперија, до млечних тонова маслинастозеленог змаја и плавозелене постеље. Из те хладне палете издваја се једра, нага фигура жене светле пути, дуге црне косе, као и бордо језичци ватре без сјаја, узана трака гајтана и испраноружичаста тканина пребачена преко руке младог, тамнопутог роба.

Физичко-техничке карактеристике платна, односно његове димензије и структура, исти су као код платна на коме је рађен *Портрет Сибџа Миличића*, 1936. године (65 x 54,5 cm).

Поуздано датирање ове слике омогућила је фотографија припремног цртежа, предлошка за слику. Снимак недвосмислено указује да је лист папира на коме је цртеж рађен припадао блоку у коме се налазило још тридесетак цртежа које је Милена направила 1936. године. Наиме, горња, дужа страна листа била је перфорирана са 74 мајушне рупице кроз које је пролазио везивни конач који је спајао листове.

Из свега се логично закључује да је и слика *Фантастична композиција са женским актом и змајем* то јест *Belli Russi* настала у Пожаревцу, 1936. године, где је и остала после Милениног одласка за Рим, тако да није ни излагана у **Galleria della Cometa** 1937. године.

Аутопортрет са кичицом један је од малобројних радова поименице наведених у попису који је 1946. године начинила Даница Павловић Барили (*у раму без стакла Мил. велики портрет*), што значи да се слика све време рата 1941–1945. године налазила у Пожаревцу. Међутим, Комисија Градског одбора општине Пожаревац која је 06. новембра 1954. године, за време боравка Данице Павловић у Риму, пописала уметничку заоставштину, ово несигнирано дело је датирала у 1938. годину не наводећи извор на основу кога је дошла до таквог закључка. Но, управо ова година одређиваће настајак дела и у свим каснијим материјалима и публикацијама. Међутим, свако датирање несигнираног дела, изведено без дубље стручне анализе, логично изазива озбиљну сумњу у његову тачност.

Слика је први пут репродукована на корицама каталога **MILENA PAVLOVITC-BARILI, 26 RIPRODUZIONI DELLE SUE OPERE, A CURA DEL PITTORE, ITALIA, Roma, 1955.**

На слици средњег формата, млада сликарка аристократске лепоте, обучена у битумен- црну елегантну хаљину, повезану око струка свиленом ешарпом, седи у плишаној стилској столици позлаћеног окова. Допојасно сликан портрет меланхоличног погледа окренутог ка посматрачу, уоквирен је смеђом, лепршавом, стилизовано сликаном косом чији праменови и увојци неодољиво асоцирају Ботичелија. Танка четкица у маленој шапи леве руке (у одразу огледала), усмерена је ка штафелају у доњем левом углу слике. Површину горњег левог угла заузима једноставна, непровидна сивомаслинаста драперија, набрана и одмакнута од великог, транспарентно сликаног светлоплавог простора ведрога

неба.

Најранија црно-бела фотографија овог дела која припада серији фотографија из 1935. и 1936. године, упућује на закључак да настанак слике треба везивати за период када је Милена последњи пут боравила у Југославији. У прилог овој тези потребно је истаћи да је и ова слика рађена на платну истих физичко-техничких карактеристика, то јест истих је димензија, структуре и боје, као и *Портрет Сиба Миличића* и *Фантастична композиција са женским актом и змајем*. Ову хронолошку одредницу потврђује и компарација лика на овој слици са *Аутопортретом са античком главом* из 1936. године, а посебно са бројним фотографијама из 1936. године, на којима се уочава карактеристична фризура са полудугом, благо таласастом косом зачешљаном уназад, са раздјелком на левој страни (на *Аутопортрету са кичицом* раздјелак се због одраза у огледалу налази на десној страни).

Највише аналогија овај портрет има са Миленином фотографијом из децембра 1936. године. На то указују многи сликани детаљи Миленине гардеробе, пре свега црна, свечана хаљина са „бауш“ рукавима у којој се Милена фотографисала пред полазак за Рим, децембра 1936.

На *Аутопортрету са кичицом* Милена је хаљину поједноставила елиминацијом крагне и украсног жабоа чиме је постигнута хармонија са смиреном концепцијом слике која наглашава рафиниран укус портретисане личности. Овом приликом треба истаћи да је црно-црвено-плаво-жута ешарпа са попречним пругама, која на слици обавија струк хаљине, остала у кући после Милениног одласка за Италију и данас се налази у фонду Галерије.

Најстарији документ о *Аутопортрету са стрелцем* такође је црно-бела фотографија из времена настанка дела. Симптоматично је међутим, да у предратној библиографској грађи, односно текстовима који су објављивани поводом Милениних излагања у Риму 1937, као и Паризу 1938. и 1939. године, о овој слици нема ни речи, нити је она игде репродукована. Потпуно одсуство било каквог помена о делу у предратним каталозима и приказима изложби враћа нас на проблем везан за годину настанка. Невероватно би, наиме било да *Аутопортрет са стрелцем*, који несумњиво спада у Миленина најбоља остварења из овог периода, остане потпуно незапажен не само на изложбама, већ и у њеним атељима у Паризу и Риму, где су је често посећивали многи ликовни критичари и новинари. То само наводи на закључак да нико од иностраних критичара дело није ни могао да види јер га је Милена оставила у Југославији.

Први конкретан писани помен о слици налазимо у Списку Комисије Градског одбора општине Пожаревац из 1954. године, где је заведена под редним бројем 34, као *Сликарка и амор*. У рубрици Са потписом или без, уписано је: „Да, 1937“. У каснијим студијама, односно каталозима, подаци о (не)постојању потписа у сигнатури су различити, али је слика редовно датирана у 1937. годину, иако је годину у сигнатури „уочила“ само наведена Комисија.

Узимајући овај податак као веродостојан, многи истраживачи су у својим каснијим студијама и текстовима овој слици придавали посебан значај у одређивању структуре генетског процеса Милениног уметничког дела чиме је и сама слика добијала на валоризацији. Тако на пример, датирајући *Сликарку са стрелцем* у 1937. годину, Миодраг Б. Протић у каталогу ретроспективне изложбе 1979. године констатује да је ова слика синтаксом истоветна *Девојци са лампом*,

али да...далеко изразитије развија и открива значај покрета који је дефинисан тонским преливањем, линеарним токовима као и покретом на самој позорници догађаја...

Међутим, чињеница да је дело пописано новембра 1954. године као део будуће збирке Галерије, говори у прилог тези да се заједно са осталим радовима за време рата налазило у Пожаревцу. Иако се у Даничином попису из 1946. године за *Аутопортрет са стрелцем* не наводи назив нити опис, судећи по његовим димензијама (78,5 x 64,5 cm), ово платно је свакако једно од оних двеју већих слика на блинд- раму које су се налазиле у мањем сандуку.

Настао као логичан резултат даљег развијања оне идејне концепције која прожима *Девојку са лампом*, *Аутопортрет са стрелцем* у ствари означава завршетак једног великог циклуса на чијем самом почетку стоје дела из 1935. године: *Жена у велу са псом и дететом*, *Девојка са лампом*, *Девојка са лампом и веловима*, а настављају га радови из 1936: *Фантастична композиција са девојком и анђелом*, *Double Face*, *Ружичасте панталоне I*.

Године 1954, приликом првог званичног послератног пописа Милениних уметничких радова, евидентирана је слика *Женски акт са лампом*, данас позната под називом *Венера са лампом*. Том приликом у рубрици *Са потписом или без* записано је: „Не, 1938“.

Слика је рађена на апсолутно нетипичном платну веома грубог ткања, сличном јути за вреће, сивкастоокер боје. На површини слике јасно се уочавају вертикалне кракелуре настале свакако услед увијања платна у ролну и неадекватног чувања.

Недоумица и неверица у вези са датацијом овог дела јавиле су се већ приликом првог ишчитавања и анализе поменутог Списка из 1946. године. Сумњу у оправданост датирања дела у 1938. годину које је обављено у периоду Даничиног боравка у Риму, појачала је и тврдња Милана Пиндића, археолога, једног од чланова Комисије за попис, да је „све рађено на брзину и офрље“. Ово потврђује и примедба у Записнику да је попис уметничких радова тога дана завршен у 14 часова и 15 минута. Под претпоставком да је рад Комисије отпочео у 7 часова, то би значило да су у једном дану, за седам сати, чланови Комисије пребројали и пописали преко 700 радова!

Међутим, чињеница да је слика пописана већ 1954. године упућивала је на логичну претпоставку да се налазила у кући и за време рата, те да је вероватно била депонована у једном од два велика сандука. Импозантне димензије (идентичне димензијама *Аутопортрета са стрелцем*) као и непостојање блинд-рама, свакако су диктирале и начин паковања, односно увијање у ролну, на шта указује и испуцала паста слике.

Следећи овај траг неизбежно се, као једна од метода у разрешавању тачног датирања овог дела, намеће анализа предратне документације – архивске грађе и најранијих фотографија Милениних слика и цртежа.

У предратним текстовима и каталозима Милениних самосталних и колективних излагања, о *Венери са лампом* нема никаквог помена; једини материјал из времена настанка дела су старе фотографије ове слике којима ће у даљој анализи бити посвећена највећа пажња.

Већ смо нагласили да је Миленина редовна пракса да фотографише своје радове умногоме олакшала посао на истраживању и датирању и других

несигнираних слика. Постојање тих најстаријих, црно-белих фотографија, посебно снимака многих непознатих цртежа из 1936. године, представља својеврсну драгоценост. Површно посматрање ових цртежа не изазива, наравно, дубље асоцијације нити упућује на постојање аналогија са Милениним уљима на платну као што је то случај код *Фантастичне композиције са женским актом и змајем*. Први утисак је задивљеност пред прелепом, сигурном и чврстом линијом која ненаметљиво али сугестивно формира обресе хватајући идеју у настајању, пратећи хитро промене у положајима младих, једрих фигура, смештених у столице, постеље, траву. Међутим, после дужег посматрања и проучавања Милениних еротских цртежа из 1936. године, посебно три фотографије лежећих *Венера* и *Одалиски* које имају сасвим развијену композицију са продубљеним простором, дакле своју поетску и ликовну причу, неизоставно се намеће питање: с обзиром да је *Фантастична композиција са женским актом и змајем* имала свој припремни цртеж (који припада овој серији), није ли Милена реализовала на платну још неку од ових скица? Све указује на то да је она желела и тражила нешто посебно, да је ишла ка новом квалитету, ка слици која би у исто време и на ликовном и на технолошком плану представљала нешто заиста изузетно.

У групи сигнираних слика из 1936. године није било могуће издвојити ниједно дело које би садржавало аналогије са еротским цртежима *Венера* и *Одалиски*. Међутим, када смо опсервацију проширили и на несигнирана дела, уочена је недвосмислена сличност између једног од најлепших Милениних еротских цртежа из 1936. године, *Женског акта на кревету*, и слике *Венера са лампом*.

Та сличност је управо фрапантна уколико се са цртежом упоређује црно-бела фотографија слике. Цртеж приказује једноставан ентеријер са металним креветом на коме лежи уснули младић, подно чијих ногу седи млада нага жена, чије је лице зачуђеног погледа обавијено лепршавом мрамором; десном руком жена је ослоњена на постељу, док полуподигнутом левом руком разгрће застор над уснулим младићем. Иконографију употпуњује зидно огледало иза њених леђа и труба на поду крај кревета.

Компарацијом овог цртежа са сликом *Венера са лампом*, добија се утисак да је на слици промењена само сценографија: фигура жене је из ентеријера премештена у екстеријер где је заузела удобнији положај: усамљена и беспомоћна своје уочиште је потражила усред травнате ливаде где је, податно опружена по божур-црвеној раскошно набраној свили, својим плећима пронашла ослонац на травом обраслом ниском брежуљку. Њено бледо лице обавијено тананом, попут ваздуха лаганом и провидном копреном, орошено је сузама, а њене крупне, тамне очи, после суочавања са непријатним сазнањем, резигнирано, али постојано очекују освит новог дана који се рађа на ивици хоризонта. У чаробној атмосфери кристално ведре звездане ноћи која се повлачи пред бледом светлошћу праскорорја, петролејска лампа раскошног абажура у коме је скривен скоро утрнуо пламичак и сама је постала нестварна и провидна попут визије из сна. Она не зрачи, не просипа светлост, већ читавој слици која евоцира тренутак буђења природе из сна, даје свечан и мистичан тон.

Уочљиво је да су промене основних елемената ликовног слоја слике повукле за собом гашење основног тона, као уосталом и код већине радова насталих у овом периоду чија је гама постала тамна, пиктурални слој пунији и

гушћи, а колористички регистар расхлађен, изражен у распону од сребрносивих до потмулих тонова француско-плаве и битумен-црне (*Девојка са лампом*, 1935; *Девојка са гитаром*, 1936; *Жена са шпанским чешљем*, 1936; *Лутка*, 1936; *Аутопортрет са стрелцем*, 1936). Усавршавајући технологију мешања материјала, као и технику сликарског извођења, Милена је свакако свој узор нашла и у ренесансним мајсторима.

Вештина сликања суптилних, прозрачних велова и финих мрежастих шалова/ешарпи, као и почетак експериментисања са лазурима, неким платнима дају изглед слика старих мајстора.

Венера са лампом по својим елементима припада тој јединственој групи радова који асоцирају атмосферу медитеранског поднебља у време топлих летњих сутона и ноћи у којима се сусрећу љупки анђели, шапућу суђаје, бешумно клизе сенке и привиђења, дремају крупнооке сове и циновски голубови осветљени сребрном светлошћу пуног месеца, трептавих звезда, или утрнулим пламеном из петролејке. Снажно обојено чулношћу и еротиком, испуњено најтананијим емоцијама и чежњом, ово дело снажне експресивности чија је основна концепција настала свакако под још свежом визијом из сна, даје нам за право да верујемо да га је Милена осмислила и материјализовала у тренуцима највећег надахнућа.

У прилог реалном и логичном закључку да *Венера са лампом* није насликана после 1936, а посебно не 1938. године, говоре такође и друге чињенице: у рукопису *Миленин живот*, њена мајка Даница Павловић Барили пишући о Милениним новим радовима насталим у Италији 1938. године, примећује да је Милена променила свој начин рада, наводећи при том мишљење неименованог критичара да је Милена прерафаелиста и да јој то одлично иде... Једну од тих слика што је тада у Венецији радила купила је Француска за свој Музеј Јеу де Раите...

Слика о којој Даница пише је *Девојка у соби*, дело које по својим стилским особеностима заиста указује на Миленину снажну инспирацију раноренесансним мајсторима. Међутим, на иконографском и ликовном плану *Девојка у соби* уводи неке новине којих нема у *Венери са лампом*: главна радња се дешава у простору у чијем се првом плану налази фигура младе, меланхолчно осмехнуте жене у ренесансној одећи, чији је луткасти, глатко сликан лик уоквирен прозрачним велом и стилизованом плавом косом; иза фигуре насликан је кревет са металним украсима у облику осмице и полумесеца, изнад чијег балдахина лебде аморети; дубина простора постигнута је геометријском перспективом и постављањем архитектонских елемената; леву половину ове слике испуњава отворен прозор кроз који се види ренесансни пејзаж са кривудаваом стазом.

Ови елементи налазе се и у осталим Милениним чврсто грађеним, педантно исликаним делима из 1938. године: *Девојка са соколом*, *Девојка пред решетком*, *Меланхолија (Бродолом)*, *Девојка са светиљком на лагуни (Венеција)*, *Жена са лепенцом*, *Композиција*.

Та нова слика успостављена 1938. године, заснована на парадигми музејске уметности, снажно наглашене сценичности призора, испуњена метафизичким звуком у чијој се мелодији одвија радња чији су актери младе бледолике, златокосе жене у лепршавим ренесансним одорама, трајаће у Миленином опусу и неколико наредних година.

Завршна разатрања

Најновија истраживања уметничког дела Милене Павловић Барили и докумената која се односе на историјат оснивања и рада меморијалне галерије у Пожаревцу, недвосмислено су показала да до 1955. године, осим маленог Портрета Бруна Барилија (*Mio papa*) из 1938. који је Даница Павловић донела из Рима 1940. године, као и уља на дрвету *Композиција*, такође из 1938. године, на тлу Југославије није било Милениних радова насталих после 1936. године.

Сасвим је сигурно да су се слике Милене Павловић Барили, обухваћене пописом 1954. године, за време окупације налазиле у породичној кући у Пожаревцу. Највећи број радова – уља на платну и картону, темпера, акварела, пастела, графика и цртежа, припада Миленином раном, школско-реалистичком периоду (1926–1931). Из каснијег, постнадреалног периода, осим извесног броја радова насталих од 1933. до 1936. године, које је Милена направила током својих боравака у Пожаревцу, Београду и Великом Градишту, у породичној кући се налазио и већи број слика које су излагане на Милениним самосталним изложбама у Паризу априла 1932, Риму октобра 1932. и Фиренци априла 1933, док је из 1934. године било веома мало радова.²²

У сачуваној породичној кореспонденцији и Даничиним текстовима нема података о томе када и на који начин су ове слике допремљене у Југославију. Но, сва је прилика да је двадесетак уља и већи број цртежа и графика Милена из својих атељеа у Риму и Паризу пренела у Пожаревац до 1935. године, приликом својих редовних долазака у Југославију.

Све слике које су остале у Миленином римском атељеу после њене самосталне изложбе у Galleria della Cometa, 1937. године, међу њима *Тишина* и *Сова*, налазиле су се у Риму све до 1955. године када је их је Даница послала у Југославију дипломатском поштом. Тринаест радова излаганих у Тирани у пролеће 1938. године, међу њима три уља: *Девојка са лезом*, 1934; *Цвеће* и *Цвеће* / из 1936. пристигло је из Аустралије 1964. године.

Судбина бројних слика насталих после изложбе у Риму, а које је Милена излагала у Паризу у Galerie Quatre Chemins и Galerie Billiet 1938, као и на изложбама југословенских уметника у Паризу и Хагу 1939, прилично је неизвесна.

Одлазећи 18. августа 1939. године за Њујорк, Милена је у својој хотелској соби у Паризу оставила три слике, сандук са књигама и више личних предмета којима се после 1947. године губи траг. У једном великом ковчегу понела је ипак три предивна уља из 1938. године: *Меланхолија*, *Девојка са соколом* и *Анђели* у *Зору*, као и недовршено платно *Помона* чији је шлајер довршила касније у Њујорку. У том периоду Милена је са *Musée du Jeu de Paume* у Паризу била у преговорима за откуп слике *Девојка у соби*, 1938. коју је исти музеј коначно купио и новац уплатио када је Милена већ била у САД-у.²³

²² Из 1934. године која је најсиромашнија у Милениној продукцији, датирано је шест слика: *Портрет мајке*, *Венецијански дужд са голубом*, *Црно-бело лице*, *Жена са лезом*, *Енигматска композиција са две главе* (све у власништву Галерије М. П. Varilli) и *Женска фигура са лезом* (непознато власништво).

²³ У писму мајци из Њујорка од 02. фебруара 1940. Милена пише: ...откупио ми музеј Же де Пом (Париз) ону код прозора што се смеши са расплетеном косом 1 000 фр-20 долара... јавићу им да у неку банку на твоје или мије име мету... (од овог писма је сачуван само ивични део листа са горњим и десним обрубом у ширини од око 1,5 cm, док је средина хартије исечена оштрим предметом прим. Ј.М).

Године 1991. у Југославију су, то јест Галерију Милене Павловић Varilli, почеле да пристижу донације из САД-а, најпре *Борба Добра и Зла (Анђели и дете)* из 1942. године, потом *Портрет Росамунд Фрост* и *Аутопортрет са штитом и орлом*, обе из 1940. године. Шест година касније стигла је пошиљка из Калифорније, слика *18. псалм* из 1942, а годину дана касније и Миленин малени *Аутопортрет*, такође из 1942. године. Донације је заокружила величанствена слика *Аутопортрет са велом*, 1939. коју је у Пожаревац, као поклон Маргарет Малори (Margaret Mallory) Миленином дому, донео господин Срба Топалски, на сам дан Ускрса, 16. априла 2001. године.

Бројна дела Милене Павловић Барили из 1937, 1938. и каснијих година, о којима сазнања имамо само у музејској документацији и стручној литератури, и даље се налазе у приватним и музејским збиркама у Италији, Француској, Великој Британији и САД.



АУТОПОРТРЕТ СА БЕЛИМ ШЕШИРОМ

уље на платну, 55 x 45,5 cm

сиг: г.д: Milena (нечитко)

вл. Галерија Милене Павловић Varilli



ДЕВОЈКА СА ЛАМПОМ
уље на платну, 63 x 53 cm
сигн:д.ду: Милена 1935.
вл. Музеј савремене уметности, Београд



ФАНТАСТИЧНА КОМПОЗИЦИЈА
СА ЖЕНСКИМ АКТОМ И ЗМАЈЕМ

уље на платну, 53 x 64 cm

без сигнатуре

вл .Галерија Милене Павловић Varilli, Пожаревац



АУТОПОРТРЕТ СА КИЧИЦОМ
уље на платну, 64 x 52,2 cm
без сигнатуре
вл. Музеј савремене уметности, Београд



АУТОПОРТРЕТ СА СТРЕЛЦЕМ
уље на платну, 78,5 x 65 cm
без сигнатуре
вл. Музеј савремене уметности, Београд

Литература:

1. Bataveljić, O. 1979.
Milena Pavlović Barili: život i rad u Njujorku (1939–1945), Beograd: Muzej savremene umetnosti.
2. Васић, Ж. 1953.
Пожаревац може да има галерију уметничких слика, *Реч народа*, Пожаревац, 17. јул 1953.
3. Којић, Б. 1955.
Шта је са уметничком галеријом у Пожаревцу, *Реч народа*, Пожаревац, 25. фебруар 1955.
4. Коларић, М. 1955.
Сликарство Милене Барили, *Новости*, Београд, 19. новембар 1955.
5. Маговчевић, Ј. 1955.
Милена Павловић-Барили, *Политика*, Београд, 26. новембар 1955.
6. Milojković, J. 1992.
Simbolički motivi u umetničkom delu Milene Pavlović Barili sa posebnim osvrtom na dosad nepoznata dela, *Viminacium* 7.
7. Milojković, J. 1994.
Izložba Milene Pavlović Barili u Bloomsbury Gallery u Londonu 1931. godine, *Viminacium* 8–9.
8. Milojković, J. 1994a.
Razrešena enigma slike Milene Pavlović Barili »Monahinja«, *Likovni Život* 49–50.
9. Milojković, J. 1996.
Izložbe Milene Pavlović Barili u Galeriji Jeune Europe u Parizu i Gallerie d'arte di Roma, 1932. godine, *Viminacium* 10.
10. Милошевић, М. 1955.
Изложба Милене Павловић Барили, *Борба*, Београд, 26. новембар 1955.
11. Roznanović, B. 1955.
Delo Milene Pavlović Barili, *Polja*, 4–5.
12. Протић, М. Б. 1954.
Милена Павловић Барили-Позната у свету, анонимна у нашој средини, *НИН*, Београд, 17. октобар 1954.

-
13. Протић, М. Б. 1955.
Комеморативна изложба Милене Павловић Барили, *НИН*, Београд, 20. Новембар 1955.
 14. Protić, M. B. 1966.
Milena Pavlović Barili, Beograd: Prosveta
 15. Протић, М. Б. 1979.
Миленa Павловић-Барили (1909–1945), *Браничево* 25/4: 233–279.
 16. Putar, R. 1960.
Milena Pavlović Barili, *Peristil* 3.
 17. Стевановић, М. 1955.
Миленa Павловић Барили 1909–1945, Београд: Галерија УЛУС-а.

Jelica Milojković

ANALYSIS OF THE ISSUE RELATED WITH NON-SIGNED OR WRONGLY SIGNED WORKS OF ART OF MILENA PAVLOVIĆ BARILLI

problems and challenges

Trying to shed more light on some questions that are asked when studying the art opus of Milena Pavlović Barili, on this occasion special attention is paid to the issue related to dating some of Milena's paintings with no signature, as well as those paintings on which the signature is incomplete or wrongly interpreted.

No signature at all or mistakes and omissions made later resulted in a situation when dating of certain capital pieces of work in scientific literature became controversial and unreliable. In documentation and scientific works from the times after the Second World War, the data on the signatures of the mentioned works of art are different and the dates ranged from 1932 to 1938.

This issue is of great importance, since Milena's artistic opus is compressed in only a decade and a half, especially because the number of her paintings in our country is relatively small, thus each individual piece of art is extremely significant for the whole national heritage. That is why it is important to be as precise as possible when establishing all material facts about each work of art, including dating.

Out of 60 paintings made after 1932 present in our museums today, seven paintings were not signed by Milena. Among them are three paintings now in possession of Požarevac Gallery: Fantastic Composition with a Female Nude and a Dragon, A Girl and a Falcon, Harlequin with a Dog, as well as four pieces of art from the fund of The Museum of Modern Art in Belgrade: Self-Portrait with an Archer, Nostalgia, Self-Portrait with a Brush, and Venus with a Lamp. Here is an interesting example of two paintings: A Young Man with a Dog in a Cave and Self-Portrait with a White Hat where the year in the signature was covered by a layer of pasta so that it is hard to notice and very illegible, so the paintings were wrongly dated; on the other hand, in the signature of the "Girl with a Lamp" long time ago, when it was read for the first time, the last figure of the year was wrongly read, so the mistake has been repeated over and over again. So far experts and explorers of Milena Pavlović Barili's work have used stylistic comparisons to find out the date of origin of unsigned paintings. In this paper, establishing the date of origin of unsigned paintings and correcting the wrongly made conclusions regarding dates of origin, is based on documentation which was not available to explorers in earlier times.

Славољуб Л. Петровић
Народни музеј Шабац
slavko015@open.telekom.ra

НУМИЗМАТИЧКА ИЗЛОЖБА ШТА, КАКО И ЗАШТО?

Међу бројним задацима музеја је и организовање изложби. По свом карактеру и организацији оне могу бити различите. Међу њима нумизматичке изложбе се доста ретко организују и поред тога што већина музеја у својим збиркама поседује нумизматички материјал. Ово је проузроковано великом проблематиком приликом организовања оваквих изложби. Циљ рада је да укаже на неке од ових проблема који се срећу, између осталог, од тога шта и како изложити, до врсте витрина, осветљења и пратећих натписа. Сваки од ових задатака је размотрен у основним цртама али коначна одлука како решити неки проблем зависи од конкретне ситуације, намере организатора изложбе и стручности кустоса. Савремене технологије умногоме олакшавају организовање оваквих изложби а и чине их занимљивијим и динамичнијим.

Кључне речи: музеј, изложба, новац, медаље, нумизматика

Данашње време музеја је време трагања за новим могућностима. Ово се односи на све области музејске делатности укључујући и излагачку делатност. Преко музејских изложби показујемо свој однос према прошлости, јер музеј, као и њему сличне институције, место је на ком се чувају колективна искуства (Šola 2003: 21). Због овога треба да се тежи за што бољом прегледношћу, већом забавношћу, детаљној и дубинској презентацији. Музеј треба да стреми ка стварању публике и да је приволи да учествује у музејским акцијама (исто: 176), да се публика у музеју осећа „као гост“ а не као досадни наметљивци или евентуални крадљивци (Gov и Droguet 2007: 95). Један од начина стварања публике су изложбе.

Музејска изложба је систем когнитивних алата који треба да нам тумаче неку тему. То је семантички простор у којем су комбиноване музеолошке методе, материјална култура и свест о посетиоцу. Музеј по својој природи (пре свега ако је у питању музеј историјског профила) служи за успостављање комуникације између генерација и традиције. Вештина је да предмет открије своје битне и аксиолошке информације о себи а не само да буде објекат.

Овом приликом намера нам је да скренемо пажњу на нумизматичке изложбе. Треба нагласити да је организовање изложбе само један сегмент делатности у нумизматичком одељењу музеја и да није најважнији. Од истраживача се очекује да прикупља материјал, региструје налазе, организује депо,

предлаже потребне конзерваторске захвате али пре свега да се бави истраживањем (Gedai 1997: 134).

Поставља се питање какве информације може да нам пружи нумизматички материјал у једној музејској поставци или изложби?

Новац крије у себи многе тајне. Металне и папирне монете, у последње време и од пластике, нису само просто средство свакодневног новчаног промета већ и интересантни извори сазнања о историји, култури и економији државе, региона или града који су их емитовали. Посматрајући нумизматичке споменике као саставни део материјалне културе друштва, долазимо до нових сазнања о њима. Није нам намера да говоримо о историји настанка и развоја новца и његовим естетским и другим вредностима. Пажњу смо усмерили пре свега на музејске колекције и проблематику излагања новца.

Доста давно, још 1966. године пољски нумизматичар Конопка поделио је нумизматичке збирке у музејима на четири категорије:

1. Збирке националних музеја
2. Збирке археолошких музеја
3. Збирке обласних музеја
4. Збирке осталих музеја (градских, специјалних и др.) (Конопка 1966: 74).

Нашу пажњу нећемо усмерити према великим националним музејима или специфичним установама, као што су музеји националних банке или музеји новца, који и излажу само ову врсту експоната. Од свих наведених музејских збирки које садрже нумизматички материјал за нас су свакако најинтересантније збирке обласних и градских музеја и како се у тим музејима јавности презентује новац. Обичном човеку најбоље информације о њему као индивидуи и дела колективног идентитета даће његов мали музеј у суседству (Leare 1997: 73).

Чињеница је да готово сваки музеј општег типа у нашој земљи има у својим збиркама нумизматички материјал, али су ретки музеји који имају посебну збирку нумизматике. Обично је новац подељен и уклопљен у друге збирке. Тако је антички новац у склопу археолошке збирке док је средњовековни и савремени новац у склопу историјског одељења. Такође је чињеница да је нумизматички материјал већим делом депонован у депо, могло би се рећи, на основу личног увида, да скоро 90 % нумизматичке збирке стоји у депоу, а излаже се тек највише 10 % а у неким случајевима и мање. Обично је изложен само одабрани број примерака који одговарају тој сврси, односно постављеној теми или који су најрепрезентативнији по реткости или врсти материјала. Када је у питању папирни новац или разни сурогати новца – жетони или бонови, ту је ситуација још поразнија. Углавном, кустоси задужени за збирке морају сами да донесу одлуку о улози њихове збирке која умногоме зависи како од квантитативних, тако и квалитативних димензија (исто: 73).

Постоји више начина валоризације овакве збирке као што је организовање повремених нумизматичких изложби или појединих нумизматичких објеката у оквиру сталне или неке тематске музејске поставке. Приликом оваквих поставки треба обрети посебну пажњу због њихове мале димензије и комерцијалне вредности, што ствара проблеме у вези са њиховим чувањем. Са друге стране они доприносе већем вредновању музеја и поставке (исто: 73).

Наравно, сврха изложених примерака није само да изазове код посетиоца импресију коју ће проузроковати изложени новац. Треба учинити видљиво оно

што се само по себи чини невидљивим. Треба приказати економску и културну еволуцију да би се уочила његова повезаност са осталим делатностима људског друштва и тако добије његова објективна вредност. При оваквом начину излагања нумизматички материјал добија оправдано важно значење.

Наравно, никада не треба да заборавимо да је новац у мањој или већој мери и уметничко дело. Ова чињеница још је наглашенија када су у питању медаље и плакете, али су они у првом реду историјски и културни документ. Ово су основни аспекти које треба истакнути када се нека нумизматичка збирка или појединачни примерци излажу у простору.

Управо ово представља главну потешкоћу обзиром да је овај материјал, по облику и величини углавном сличан, нема већих разлика у димензијама, нити је њихова скала ликовних елемената разнолика што би допринело да поставка такве збирке „оживи“. Због овога постоји опасност од монотоније редова једноличних форми који иду у недоглед и да при томе посетиоцу, коме то није посебна област интересовања, не пружи ништа што би пробудило његову пажњу.

Како би се оживео изложбени простор и изложени материјал учинио занимљивијим треба, кад год је то могуће, изложити и компаративни уметнички материјал који је повезан са збирком стилски и временски. Могу се истовремено излагати и други историјски значајни артефакти као што су карте, споменици са натписима, портрети владара или других личности које су емитовале новац, гравуре, делови намештаја и други предмети који су у директној или индиректној вези са изложеним нумизматичким материјалом. При овоме треба нарочито водити рачуна да овај пратећи, илустративни материјал не постане доминантан на изложби па самим тим и интересантнији од изложених нумизматичких експоната.

Приликом приказивања нумизматичког материјала већ одавно је превазиђен принцип да се материјал излаже по врсти материјала – посебно златни, сребрни, бронзани новац. Овако изложен материјал потенцијално једноличност и уноси досаду. Овај начин могуће је применити приликом постављања тематских изложби и у принципу је интересантан само уском кругу стручњака. Када се излаже новац постављен хронолошки, у једном низу, кован од различитих материјала и сличних величина и истог временског периода, то је далеко ефектније и занимљивије за широку публику.

Како би изложени новац, који је од различитих метала, дошао до свог пуног израза неопходно је да и подлоге на којима се изложе, буду од других материјала и боје. Посебан проблем је ако се у оквиру једне витрине излаже новац који је кован од различитих метала. Знатно једноставније је ако се у витрини излаже само новац од исте врсте метала. На црвеној подлози веома је уочљив новац који је кован од злата или бронзе. На другој страни, ова подлога не одговара за презентовање сребрног новца или новца кованог од других белих метала. Са друге стране, ако употребљавамо различите колористичке ефекте, можемо доћи до ситуације визуелног ефекта приказаног материјала, а осим тога такве витрине могу деловати пренатрпане што по сваку могућност треба да се избегне. Исто тако морамо водити рачуна о броју изложених примерака. Витрине са великим бројем комада новца, са свим варијантама и специфичностима, за лаика нису уочљиве, а ни интересантне, па публика на таквим изложбама не налази ништа што би је импресионирао и што би је задржало да пред тим и таквим материјалом застане и да на њега обрати пажњу.

На основу свега изнесеног, изложени материјал треба да буде усмерен ка презентовању сврхе саме збирке као и то да, без обзира на извесне вредности и варијетете главни акценат треба да се стави на основни материјал који доминира у збирци. И поред свега, приказани материјал треба првенствено да буде обрађен по научним принципима и у складу са основном темом, па због овога у неким случајевима естетски моменат може да буде у другом плану. Но, да би шира публика имала интересовања за њега, није могуће, а и не треба потпуно избегавати визуелни моменат.

Знатно је лакше приказивање новца на повременим и тематским изложбама на којима се углавном излаже и обрађује уско тематски, на пример, један историјски период, личност, историјски догађај, стил, налаз, легат и слично. На овим изложбама поред нумизматичког материјала могуће је приказати и већи избор компаративног и илустративног материјала. Како овакве изложбе имају специфичан научни карактер, оне стручњацима, и не само њима, него и осталим посетиоцима пружају занимљив материјал.

У сваком случају, треба да се у основи изложеног материјала види развој новца и настанак платежних средстава током историје. Да би се то учинило занимљивим, потребно је изложити најефективније примерке без обзира на њихову стварну материјалну и нумизматичку вредност. Са становишта стручњака стварна вредност новца је од секундарног значаја. Вредност новца, нумизматичка или колекционарска, може да буде тема специјалне изложбе или или тема у оквиру сталне и повремене поставке.

Значајан чинилац у начину излагања и спољњег изгледа изложбе је архитектонски простор у којем је она постављена. Примарни чинилац је сам простор, а потом је ту начин и врста осветљења. Боја и светлост су активни елементи архитектонских и уметничких решења изложбеног простора и имају значајан утицај на перцепцију како изложбе, као целине, тако и појединих делова и експоната. Светлост се користи за истицање естетских изгледа целокупне изложбе, али и појединих експоната, комбинујући тако изложбени комплекс у једну складну целину. Правилан избор осветљења помаже бољем уочавању детаља, док боја подлоге наглашава његову важност. Избор расвете у уској је вези и са архитектуром музеја. При одабиру типа осветљења, неопходно је повести рачуна о специфичностима изложеног материјала како би се одабрала најбоља расвета и на тај начин постигла боља перцепција код посетиоца. Често се дешава да је осветљење изложених предмета условљено избором витрина и њиховим бројем. Када је у питању нумизматички материјал, по нашим музејима употребљавају се различите витрине. Некада се новац излагао у положеним стакленим витринама на баршуну или некој другој текстилној подлози. Касније су се почеле користити усправне витрине што је омогућавало да посетиоци виде обе стране изложеног материјала. У пракси су се показале добре косе витрине, које додуше не омогућавају да се виде обе стране изложеног новца или медаља, али код којих светлост пада са страна и доприноси бољој прегледности. Усправне витрине или витрине са равним стаклом могу се користити у посебним случајевима и то најчешће када се у њима излажу медаље и плакете.

У последње време користи се систем огледала што омогућава да се са једног места погледа и аверс и реверс. Сви ови начини излагања допуштају употребу различитих типова осветљења што је од знатне важности.

Најидеалнији, али и најскупљи, начин излагања нумизматичког материјала било би излагање у покретним ламелама, које се по потреби могу нагињати и ротирати, што би омогућило да се погледа и друга страна новца или медаља, као и промену угла падања светлости.

Веома важан чинилац сваке изложбе, па и нумизматичке, јесу легенде. Оне не смеју да буду преопширне, јер у том случају постају незанимљиве и оптерећујуће с обзиром да одвлаче пажњу посетилаца од изложеног материјала. На изложби је немогуће прочитати све текстове, посетиоци у просеку прочитају једва трећину текстова (Gob и Drouguet 2007: 121). Са друге стране, ако су прекратке, нису довољно информативне. Добре и јасне легенде допринеће да изложени материјал у витринама постане интересантнији и лаицима. Легенда треба да допуни и осветли и оно што изложени материјал не говори – његов постанак и значај у развоју материјалне и духовне културе. При свему овоме мора се повести рачуна да легенда не постане доминантна у односу на предмет и на тај начин доведе до ситуације да предмет постане пратећи или илустративни елемент. Легенде морају да усмеравају, прате и допуњују процес откривања (исто: 120). О овоме треба повести веома много рачуна, поготово што је нумизматички материјал у принципу малог формата, па се већ приликом организовања изложбе мора водити рачуна да легенде и по форми и у простору морају бити у другом плану.

Употреба савремених електронских и техничких апарата као што су видеобимови, и компјутери доприноси да нове изложбе умногоме допринесе проширењу излагачких могућности, што истовремено значајно проширује и наше знање. Мултимедијални програми доприносе да се, са једне стране, обједине објекти, текстови, мапе, док са друге стране, статичну изложбу чине много динамичнијом, а тако и за посетиоце много интересантнијом (Gedai 1997: 135).

Литература:

1. Gedai, I. 1997.
Numismatic exhibitions. Exhibition in the Hungarian National Museum, *Proceedings of the ICOMON meetings held in: Stavange, Norway, 1995, Vienna, Austria, 1996*, Madrid: Museo Casa de la Moneda, 134–137.
2. Gob, A. и Drouguet, N. 2007.
Muzeologija: povjest, razvitak, izazovi današnjice, Zagreb: Antibarbarus.
3. Konopka, M. 1966.
Numizmatyka w muzealnictwie-proba oceny sytiacji, *Wiadomosci numizmatyczne* 10/2 (36.): 73–83.
4. Laere van R. 1997.
Numismatic Collections of Regional Museums, *Proceedings of the ICOMON meetings held in: Stavanger, Norway, 1995, Vienna, Austria, 1996*, Madrid: Museo Casa de la Moneda, 73–76.
5. Šola, T. 2003.
Eseji o muzejim i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju, Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.

СКРАЋЕНИЦЕ

ICOM (ИКОМ) - International Council of Museums (Међународни савет музеја)

Slavoljub L. Petrović

NUMISMATIC EXHIBITION WHAT, HOW, WHY?

Relatively few museums can boast successful numismatic exhibitions. This fact reveals the truth that putting up a numismatic exhibition is a bigger challenge than it seems at first sight. In complex museums, numismatic material is mainly subordinate to the museum theme and is merged in a general story.

A special problem are exhibitions organized from time to time and theme exhibitions with topics from the field of numismatics. These exhibitions deal with specific themes with exhaustive numismatic material with addition of other illustrative material. No matter what type of exhibition, problems start with choice of a show case, a base pad on which the selected material is placed, lighting, note tags, etc. Each of these problems needs to be solved separately so that the wholeness and integrity of the exhibited numismatic material is not disturbed. Thanks to usage of multi-medial techniques it is much easier to organize such exhibitions today.

мр Марина З. Мучалица
Природњачки музеј Београд
marina.mucalica@gmail.com

ДА ЛИ СУ ЗАИСТА СТАРЕ...?

(пројект „БРАЋА РАДОВАНОВИЋ”)

Пројект „Браћа Радовановић” је имао за циљ да из таме заборавата отргне три наша бриљантна ума која су за српску литературу значајнија од многих других имена која се у њој помињу, не само као пионири и пропагатори природних наука и материјалистичког погледа на свет, него и по књижевним квалитетима својих дела. Природњачки музеј је, ради што боље промоције и популаризације дела браће Радовановић, поред изложбе о њима, приредио и електронска издања монографије о браћи Радовановић и Зборника радова на DVD-у, са округлог стола „Одједи”, на коме су еминентни стручњаци говорили о значају њиховог рада.

Кључне речи: Браћа Радовановић, Дарвин, Хекел, римско право

Сврха билиотека је да сакупљају, организују, чувају и чине доступном културну и научну грађу свим садашњим и будућим генерацијама. Принцип универзалне доступности публикација, као део општељудског права на информације, основни је принцип библиотекарства. Руководећи се овим принципима, библиотека Природњачког музеја је кренула у пројект „Браћа Радовановић”.

Јелка (Шабац, 1821 – Београд, 1911) и Маринко (Богатић, 1813 – Београд, 1881) Радовановић су имали три ћерке: Катарину (1858–1878), Анку (1844–1916) и Цану (1848–1937) и три сина: Михаила, Милана и Алексу Радовановић.

Михаило Радовановић (Шабац, 13. август 1840 – Београд, 12 април 1863) завршио је права на београдском Лицеју и са деветнаест година отишао на студије права у Париз. Са двадесет две године је постављен за чиновника Министарства правде. За редовног члана Друштва српске слове-ности (Српска академија наука) је изабран 13. јануара 1863. године и нажалост у априлу исте те 1863. године је преминуо.

Михаило је за две године рада после студија објавио више својих и преведених чланака у периодичној штампи, а превео је и две књиге, које су угледале светлост дана после његове смрти: *Ортолан Ж. (1864): Основи казнителног права* и *(1864): Јустинијанове институције*. Настава римског права је први пут уведена 1949. године на правном одељењу Лицеја, а ова књига је била први



Слика 1. Михаило Радовановић

уџбеник и први превод римског права код нас.

Нажалост, први превод Јустинијанових институција је потпуно заборављен и потиснут од стране превода Луја Бакотића, који се појавио пола века касније.



Слика 2. Милан Радовановић

Милан Радовановић (Књажевац, 17. октобар 1849 – Београд, 21. мај 1878) завршио је права на београдском Лицеју, а потом га држава шаље у Берлин на студије медицине. У отаџбину се враћа са двадесет три године. Са осамнаест година је основао „Побратимство”.

Милан је од завршетка гимназије па до смрти имао десет година живота и рада. Поред студирања и рада успео је да напише две велике књиге Бележака (1877; 1879) и (1879): *Шта то пишеш?...* посвећено сестри Катарини и да преведе: Грове, У. Р (1870): *Физика: физичке силе и узајамни одношај*; Ди Боа-Рајмон, Емил (1873): *О границама сазнавања природе*; Свјатловској, Р. (1879): *О дејству хлорала-хидрата у перијоди отварања материце и истурања плода*; Есмерах, Фр. (1876): *Прва помоћ рањеном*; Хајфелдер, О. (1877): *Војени хирургијски требник* и (1877): *Аерацијона метода лечења рана*.

Најзначајнији превод му је Дарвин, Ч. (1878): *Постанак фела помоћу природног одбирања*. То је први, мада непотпуни, превод Дарвинове теорије еволуције. Милан је на самрти захтевао да се штампа само онај део превода за који је урадио коректуру, тако да је објављено 8 од 15 поглавља. Књига почиње Дарвиновим писмима захвалности упућеним Милану, а завршава се Дарвиновим писмом саучешћа упућеним Маринку, Милановом оцу.

Тек седамдесет година касније, 1948. године, појављује се први потпуни, превод ове књиге. Наш чувени биолог Недељко Дивац је преводилац, а исто толико чувен биолог-еколог Сениша Станковић пише предговор. Нажалост, у предговору се уопште не спомиње, иако непотпун, ипак први превод Милана Радовановића.



Слика 3 Алекса Радовановић

Алекса Радовановић (Књажевац, 15. март 1852 – Мерани, 12. март 1875) после завршених студија права на београдској Великој школи, започиње студије медицине на Универзитету у Берлину. Заједно са братом Миланом је учествовао у оснивању „Побратимства”.

Мада је преминуо прерано, са двадесет и три године, за тако кратко време је превео две књиге и учествовао у превођењу треће: Бекетов, А (1870): *Земља и природни појави на њој*; Бруер, Е. К. (1870): *Тумачење природних појава или зашто-зато*, у чијем је превођењу учествовао.

Најзначајнији превод му је Хекел, Е. (1875): *Природна историја постања*. То је прва књига из екологије, прва књига у којој је дата дефиниција екологије. Алекса је нажалост преминуо пре него што је књига објављена. Књига почиње писмима Хекела, у знак захвалности Алекси што ће превести његову теорију, а завршава се Хекеловим писмом саучешћа упућеним Маринку, Алексином оцу.

Када спомињемо браћу Радовановић и њихов рад, морамо имати на уму да су они живели, радили и стварали у XIX веку, веку без компјутера, интернета, имејла, факса; телефона; копир-апарата; писаћих машина, у веку у ком су се странице, редови, слова књига ручно слагали. Поред свега овога браћа Радовановић су превала или написала 15 књига. Преводили су са бугарског, румунског, немачког, француског и енглеског.

Мада је прошло више од 100 година од њихове смрти и мада су се многе ствари од тада промениле, основни принципи великих тековина науке, за које су се залагали врсни преводиоци: Михаило, Милан и Алекса Радовановић, остали су и даље непромењени. Они су били пионири и пропагатори природних наука и материјалистичког погледа на свет и творци наше научне терминологије, али су оставили и дубок траг и књижевним квалитетима својих дела.

Чињенице да су њихове књиге и преводи, као и научна терминологија, актуелни и данас, послужила је као основа за презентацију, промоцију, популаризацију и проучавање, али такве чињенице доводе и до питања да ли су стварно њихове књиге старе или су само неправедно заборављене као и њихови аутори и преводиоци?

Природњачки музеј је у циљу промоције музејске библиотеке, узевши библиотечку јединицу, књигу из Фонда старе и ретке књиге као музејски експонат, урадио врло запажену изложбу о браћи Радовановић. На 20 паноа великог формата и изузетног визуелног идентитета, представљена је публици свих узраста и образовних профила, на прегледан и атрактиван начин, прича о браћи Радовановић и њиховим књигама и преводима. Такође је објашњен и историјски контекст, аспекти развоја школства, преглед значајних савременика и утемељивача развоја српске науке, њихово виђење Радовановића, као и периода ондашњег времена.

Изложба је била постављена у Галерији општине Врачар и изазивала је велику пажњу како грађана, тако и учесника других манифестација организованих у Општини. Број посетилаца се процењује на 5000. Како је Галерија Општине доступна и лицима с посебним потребама, посета је била омогућена свим категоријама становништва. На основу информација објављиваних у медијима, за поставку изложбе чула је и гђа Даница Ћирковић, једна од ретких живих потомака породице Радовановић. У њеном власништву налазе се и оригинални примерци неких књига са посветама браће Радовановић.

Како би што боље промовисала и популаризовала дела браће Радовановић као наше научно наслеђе, а имајући на уму њихову актуелност и данас, урађено је електронско издање (DVD) монографије о браћи Радовановић (Мучалица 2009), које је издато на дан када се навршило 150 година издања Дарвиновог дела „Порекло врста”, 24. новембра 2009. Монографија нуди комплетне информације о животу и раду Михаила, Милана и Алексе Радовановић, као и могућност читања свих њихових дела и превода, уз могућност штампања. На овај начин је путем савременог и лаког приступа омогућено читање и проучавање ових књига.

Следећи корак је била организација изложбе у разним градовима Србије и презентација монографије о браћи Радовановић, у циљу што ширег информисања и упознавања различитих узрасних и образовних структура о животу и делу ове браће.

Ради објективне потврде вредности њиховог рада, организован је округли сто „Одједи”, на коме су еминентни стручњаци говорили о значају њиховог рада. Округли сто је почео презентацијом монографије о браћи Радовановић. Захваљујући сарадњи са Даницом Ђирковић урађен је и комплетни родослов фамилије (Мучалица 2010).

Први део округлог стола је био посвећен условно општим темама: др Ана Столић (2010) о историјском периоду у коме су браћа живела; проф. др Надежда Винавер (2010) о преводилаштву у XIX веку; Гордана Павловић-Лазаревић (2010), о настави јестаственице у Србији у XIX веку; Виолета Обреновић и Оливера Милијановић (2010) о преносу посмртних остатака браће Радовановић са Ташмајданског гробља на Ново гробље у Београду.

Куризитет другог дела округлог стола је било излагање проф. др Владимира Ортаковског (2010), правника, наследника браће Радовановић, који је управо говорио о првом преводу римског права код нас; затим је Миле Игњатовић (2010) осветлио допринос Милана Радовановића у развоју Српског санитета; Миодраг Јовановић (2010) је говорио о доприносу Милана и Алексе развоју еволуционизма у Србији, а Љиљана Гавриловић (2010) је говорила о Дарвину и дарвинизму који се ипак „није десио” код нас.

Пре одржавања округлог стола био је штампан и Зборник радова, (Мучалица 2010) који садржи и родослов породице Радовановић, као и скениране књиге које су се појавиле код нас као одједи на Дарвинову теорију еволуције: Марковић, Ђ. (1881): *О интелигенцији човека и животиња по Брик-у, Рекламу, Дарвину и другима*; (1891): *Дарвинизам или наука о развићу земље и организама на њој*; Раденковић, К. Р., преводилац (1897): *Социјализам и позитивна наука Дарвин – Спенсер – Маркс*; Ружић, Д. (1899): *Чарлс Роберт Дарвин: живот и рад његов*; Авелинг, Е. (1900): *Дарвин и Карл Маркс*.

Цео пројект је имао један циљ, а то је да их више никада не заборавимо. Остаје нам нада да ће се монографија о браћи Радовановић једном наћи на сајту Природњачког музеја, да ће се обновити њихов споменик на Новом гробљу, да ће бити постављена спомен-плоча на почетак улице која носи њихово име.

Можда ће једног дана и њихови портрети, који се налазе у Народном музеју, бити рестаурирани. Можда ће се основати друштво „Браћа Радовановић” које би се, између осталог, бавило праћењем студената биологије, медицине и права, и додељивањем поклон-књига, најзначајнијих превода и дела браће Радовановић, најбољим студентима.

Без обзира на сва „можда” и на све наше наде, чињеница је да су књиге и преводи браће Радовановић актуелни и данас, као што је и чињеница да су они творци научне терминологије која се користи и данас, а такве чињенице доводе и до питања да ли су стварно њихове књиге старе или су само неправедно заборављене као и њихови аутори и преводиоци?

Литература:

1. Авелинг, Е. 1900.
Дарвин и Карл Маркс, прев. с руског Вел., Београд: Штампарија Савић и Компанија.
2. Бекетов, А. 1870.
Земља и природни појави на њој, прев. Алекса М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
3. Бруер, Е. К. 1870.
Тумачење природних појава или зашто-зато, прев. Велимир Антић, Београд: Штампарија Николе Стефановића.
4. Винавер, Н. 2010.
Проучити и вредновати у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
5. Ди Боа-Рајмон, Е. 1873.
О границама сазнавања природе, с немачког од М. М. Радовановића, Београд: Државна штампарија.
6. Гавриловић, Љ. 2010.
Дарвин међу нама: даровани свет небројених искустава у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
7. Грове, У. Р. 1870.
Физика: физичке силе и узајамни одношај, са руског прев. Милан М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
8. Дарвин, Ч. 1878.
Постанак фела помоћу природног одбирања, прев. М. М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
9. Дарвин, Ч. 1948.
Постанак врста помоћу природног одабирања или одржавање повлађених раса у борби за живот, Недељко Дивац прев., Београд: Просвета
10. Дарвинизам или наука о развићу земље и организама на њој 1891.
Дарвинизам или наука о развићу земље и организама на њој, Београд: Штампарија Св. Николића.
11. Есмарх, Фр. 1876.
Прва помоћ рањеноме, с немачког прев. М. М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.

12. Игњатовић, М. 2010.
Српска санитарска служба 1820–1900 у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
13. Јовановић, М. 2010.
Допринос Милана и Алексе Радовановић развоју еволуционизма у Србији у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
14. Марковић, Ђ. 1881.
О интелигенцији чојека и животиња по Брикe-у, Рекламу, Дарвину и другима, Београд: Државна штампарија.
15. Мучалица, М. 2009.
Заборављена браћа Радовановић, Београд: Природњачки музеј, ДВД
16. Мучалица, М. 2010.
Лоза браће Радовановић, у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
17. Мучалица, М. (ур.) 2010.
Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
18. Обреновић, В. и Милијановић, О. 2010.
Пренос посмртних остатака браће Радовановић са Ташмајданског гробља на Ново гробље у Београду у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
19. Ортаковски, В. 2010.
Живот испуњен више делима него данима: Михаило Радовановић, Јустинијанове институције, превод, Београд, 1864. у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
20. Ортолан, Ж. 1864.
Основи казнителног права, прев. Михаило М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
21. Павловић - Лазаревић, Г. 2010.
Настава јестаственице у Србији у 19. веку у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.

-
22. Раденковић, Р. К. (прев.) 1897.
Социјализам и позитивна наука: Дарвин–Спенсер–Маркс, Београд: Парна радикална штампарија.
 23. Радовановић, М. М. 1849.
Шта то пишеш?... : посвећено сестри Катарини, Београд: Штампарија Н. Стефановића и Друга.
 24. Радовановић, М. М. (прев.) 1864.
Јустинијанове институције, прев. и са нуждним' објасњавајућим' приметбама пропратио Михаило М. Радовановић, Београд: Државна штампарија
 25. Радовановић, М. М. 1877.
Белешке: књига прва, *Српски архив за целокупно лекарство*, одељак 2, књ. 4: 226.
 26. Радовановић, М. М. 1877.
Белешке: књига друга, *Српски архив за целокупно лекарство*, одељак 2, књ. 5: 254.
 27. Радовановић, М. М. (прев.) 1878.
Аерацијона метода лечења рана, Београд: Државна штампарија.
 28. Ружић, Д. М. 1899.
Чарлс Роберт Дарвин: живот и рад његов, Београд: Народна радикална штампарија.
 29. Свјатловској, Р. 1876.
О дејству хлорала-хидрата у перијоди отварања материце и истурања плода, с немачког прев. М. М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
 30. Столић, А. 2010.
Између жеља и могућности: Кнежевина Србија шездесетих и почетком седамдесетих година 19. века у: *Одјеци: зборник радова са округлог стола са међународним учешћем, посвећеног браћи Михаилу, Милану, Алекси Радовановић*, Београд: Природњачки музеј, ДВД.
 31. Хајфелдер, О. 1877.
Војени хируршки требник, с немачког и француског прев. М. М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.
 32. Хекел, Е. 1875.
Природна историја постања, с немачког прев. Алекса М. Радовановић, Београд: Државна штампарија.

Marina Mučalica, Master of Arts

ARE THEY REALLY OLD...?

(Project: "Brothers Radovanović")

In the history of Serbian translation work surely there have been more comprehensive works with more elaborate expression; however, the books and translations left behind by the Radovanović brothers can hardly be surpassed by personal tragic destiny, the intensity by which they, in spite of all, came into being, and the deep and lasting influence they have made on the Serbian science, especially by their actuality in present times.

The creative opus of the Radovanović brothers can be seen in the Monograph (DVD) about them and the impact of their work on development of scientific thought in Serbia is presented in the Collection of works (DVD) from the round table "Echoes"

Наташа М. Кнежевић
Народни музеј Зрењани
natasa.knezevic@rocketmail.com

ПРИРОДА И МУЗЕЈ

ПРИКАЗ ПРОЈЕКТА: ФИТОТЕРАПИЈА – НАРОДНА МЕДИЦИНА СА ПРЕГЛЕДОМ НАЈЗНАЧАЈНИЈИХ ЛЕКОВИТИХ БИЉНИХ ВРСТА НА ТЕРИТОРИЈИ СРЕДЊЕГ БАНАТА

Лековито биље је веома популарна тема у ботаничким круговима, па и шире. Разлог томе је изузетан значај лековите флоре, како у народној, тако и у научној медицине. Са једне стране то је традиција дуга вековима, обликована искуством, а са друге савремена наука која потврђује активно деловање лекова биљног порекла и сврстава их у савремену фармакотерапију. Пројектом „Фитотерапија – народна медицина са прегледом најзначајнијих лековитих биљних врста на територији средњег Баната“ предвиђено је да се обради појам фитотерапије тј. народне медицине као део културног наслеђа, и да се уједно прикаже њен развој од обичаја, веровања, предања у народу, до фитотерапије као дела научне медицине.

Кључне речи: фитотерапија, лековите биљке, народна медицина, средњи Банат.

УВОД

Фитотерапија је метода лечења која се заснива на употреби лековитог биља. Реч фитотерапија потиче од грчких речи *phyton* – биљка и *therapeia* – лечити, третирати, и значи лечење биљем. Фитотерапија чини импозантни део традиционалног – народног метода лечења, то јест народне медицине, и као таква представља веома важну нематеријалну тековину сваког народа. Фитотерапија је стара готово колико и људски род, јер од кад постоји човек постоје и болести, и потреба за излечењем. Користећи биље у свакодневној исхрани, човек је постепено уочавао његова лековита својства. С обзиром да тада није имао велика сазнања о узрочницима болести, нити о томе која биљка би на који начин могла да се употреби за лечење, све се заснивало на искуству. Развојем људске заједнице и ступањем на стазе цивилизације, развијало се и лечење биљем, као главни вид медицинске помоћи.

Народна медицина представља значајан део нематеријалног културног наслеђа сваког народа. За разлику од научне медицине, код народне стварно средство излечења прати магија, мистика, бајалице и враџбине (Грубић 1997: 87).

Практично лечење биљем често излази из оквира реалног, тако се у народу сматрало да ће терапијско лечење бити успешније ако се појача бајалицама, неразговетним речима изговореним тихо, уз покрете, мимику, уз крстове, китицу босилка и сл. Да ли ће биљка постати лек у народу, често није зависило од њене стварне лековитости и праве примене, већ од тога да ли је убрана одређеног дана, у одређено време (поноћ, зора, подне), левом или десном руком итд. (Туцаков 1965: 45). Ова медицина је у нашем народу, све до прве половине XX века, имала ширу употребу од научне медицине.

Здравствена култура Србије, па и Балкана уопште, има примесе свих старих култура: Далеког истока, старог Египта, Блиског Истока и Рима, као и култура са сопственог тла, илирске и трачке, па и из старе словенске постојбине коју су народи Балкана примали и неговали. У сеобама становништва кроз епохе и векове сваки народ је донео нешто ново и оставио траг, те је тле на коме живимо богато елементима разних култура. Управо је то богатство остало у народу захваљујући усменим предањима и обичајима, понешто је и записано у рукописним књигама о лековима (лекарушама), терапијским зборницима, црквеним књигама и летописима (Марјановић и др. 1977:19). Најстарији сачувани документи о употреби биљака у лечењу (фитотерапији) јесу *Ходошки зборник* (XIV век) и *Хиландарски медицински кодекс* (XV и XVI век). Они се ослањају на Диоскоридову и Галенову науку о лековитом биљу, које су представљале основ западноевропске фитотерапије (Катић 1967:179).

Народни просветитељи, лекари, писци и њихова дела, умногоме су допринели развоју фитотерапије и популарисању употребе лековитог биља у периоду од XVIII до XIX века. Лаичка употреба лековитог биља у сврху лечења и превенције болести није увек сасвим једноставна. Тако је више него корисно било штампање и објављивање дела која су пружала детаљније информације о начину примене лековитог биља.

С временом су, током XIX века, развојем науке откривени разлози специфичне употребе лековитих биљака за одређене болести. Примена биљних лекова је тиме излазила из емпиријског оквира и заснивала се на објашњивим чињеницама. Данас се лековите биљке користе, пре свега, као сировине за екстракцију активних компоненти које се користе за израду синтетских лекова. Међутим и поред тога, народна медицина и знања стицана вековима остала су да живе у народним масама, мада доста редукована, и дан-данас. Последњих година, због тешког економског стања и глобалне кризе, приметно је да становништво, како у градовима тако и по селима, све више окреће традиционалној народној медицини и лековима „наших бака“. У борби против болести све већу примену поново добијају лековите траве које се беру по слатинама или се пак, купују у биљним апотекама.

За лековито биље се може рећи да је најстарији лек и првобитна лековита сировина. Лековитост биља зависи од садржаја активних материја специфичног хемијског састава и физиолошког дејства. У већини случајева није цела биљка лековита, већ само поједини делови (корен, лист, цвет, надземни део биљке и сл). Такође, постоје извесна правила приликом сакупљања лековитог биља. Постоје тзв. *календари брања* по којима се одређене биљке, односно њихови делови, сакупљају у одређено доба године, по сунчаном и сувом времену. Тако се нпр. цветови сакупљају чим почне цветање, потпуно процветали и оплођени цветићи

немају ни мирис ни лековитост. Кора се љушти најчешће у пролеће када има највише сокова, ређе у јесен кад лист отпадне. Корен и други подземни органи (ризоме, кртоле и луковице) копају се у пролеће и јесен. Цела биљка се бере кад почне да цвета (Туцаков 1948: 28).

Лековите биљке се данас често користе и као тзв. *биљни лек*. Под биљним леком се подразумева препарат који као активни састојак садржи уситњене или спрашене делове биљака, балсеме, смоле, лековита масна уља или екстракте биљака. Овом дефиницијом обухваћени су популарни чајеви и чајне мешавине, али и фитопрепарати у форми савремених фармацеутских облика: инстант прашка, таблета, шумећих таблета, таблета за жвакање, обложених таблета, капсула, сирупа, спрејева и сл. У неким замљама ЕУ, поједини биљни лекови припадају систему примарне здравствене заштите (издају се на лекарски рецепт). Код нас, као и у многим другим земаља широм света, биљни лекови се издају без рецепта, користе се претежно без упута медицинских стручњака, на основу сопствене одлуке пацијената, самостално, или у комбинацији са синтетским лековима.

Традиција проучавања и гајења лековитог биља траје већ деценијама, као и проблем претеране експлоатације и нарушавања природних популација. Објављени су бројни елаборати, монографије, научни и стручни радови, организовани стручни и научни скупови како би се указало на овај проблем. Са циљем да се промивише значај и стање угрожености лековите флоре у Војводини, Народни музеј из Зрењанина је, још давне 1988. године, приредио изложбу „Лековито биље Војводине и његова заштита“. Изложба је реализована у сарадњи са Покрајинским заводом за заштиту природе из Новог Сада.

Материјал који је презентован на изложби „Лековито биље Војводине и његова заштита“ поклоњен је Народном музеју из Зрењанина. До почетка радова на реновирању зграде музеја, када је уклоњен, материјал је био изложен у оквиру Природњачког одељења сталне поставке. Почетком 2009. године, ботанички материјал, представљен на панел-плочама, изложен је у новом простору и нешто измењеном изгледу, али суштина је остала иста. Уз поједине представнике лековитих биљних врста, приказан је начини и могућности узгоја лековитих биљака, обрада и добијање крајњих продуката, као и тренутно стање угрожености са могућим мерама заштите. Међутим, панел-плоче израђене пре више од две деценије, као и материјал који је на њима изложен, у лошем су стању. Било би корисно да се освеже и обнове, а сам приказ осавремени како би био



Слика 1 и 2, Данашњи изглед поставке на тему лековитог биља

интересантнији публици. Истовремено би се обновио овај сегмент сталне поставке и прича о лековитим биљкама.

И данас, након двадесет година, тема лековитог биља је веома популарна у ботаничким круговима па и шире. Разлог томе је изузетан значај лековите флоре, како у народној, тако и у научној медицини. Са једне стране то је традиција дуга вековима, обликована искуством, а са друге савремена наука која потврђује активно деловање лекова биљног порекла и сврстава их у савремену фармакотерапију. Фитопрепарати, уз пар изузетака, нису подесни за лечење акутних обољења, самим тим немају адекватну примену у болничком или амбулантном окружењу. Нису намењени лечењу ургентних стања, нити инфективних обољења. Снага фитотерапије није оличена толико у интервенцији, колико у превенцији. Њене максималне могућности се испољавају у побољшању квалитета живота: уклањању бола, тегоба, замора, страха, немира, неког функционалног поремећаја или специфичног симптома који не угрожавају живот пацијента. Деловање фитопрепарата наступа постепено, због чега се, у већини случајева, њихов максималан ефекат може очекивати тек десетак дана до две недеље од почетка примене. Поред особа код којих се одређено обољење испољава релативно благим симптомима, фитопрепарате веома често примењују пацијенти са хроничним обољењима.

ПРОЈЕКАТ

Министарство културе, информисања и информационог друштва Републике Србије је у октобру 2011. расписало конкурс за суфинансирање пројекта, који ће се реализовати у 2012. години, у области културног наслеђа. У области заштите, очувања и презентације нематеријалног наслеђа одобрен је пројекат под називом „Фитотерапија – народна медицина са прегледом најзначајнијих лековитих биљних врста на територији средњег Баната“. Аутор пројекта је Наташа Кнежевић, кустос биолог Народног музеја Зрењанин. Министарство културе, информисања и информационог друштва Републике Србије је одобрило средства за наставак пројекта који је планиран за 2013. годину.

Један од основних циљева овог пројекта јесте да се реновира и осавремени ботанички сегмент сталне поставке Природњачког одељења, истовремено да се допуни Ботаничка збирка. Уз то, организацијом изложбе на тему употребе лековитог биља у сврху лечења у народу, додатно ће се афирмисати тема природе и лекова које нам природа пружа, а којима се многи у данашње време окрећу.

Инспирација за овај пројекат била је изложба „Лековито биље Војводине и његова заштита“. За разлику од некадашње праксе, ми ћемо покушати да укажемо на фитотерапију као вид традиционалне медицине, и обичаје који су пратили практичну примену лековитог биља у сврху превенције болести у народу. Истовремено ће се указати на лековите биљне врсте карактеристичне за регион средњег Баната.

ОПИС ПРОЈЕКТА

Пројектом је предвиђено да се обради појам фитотерапије тј. народне медицине као дела културног наслеђа, и да се уједно прикаже њен развој од

обичаја, веровања, предања у народу, до фитотерапије као дела научне медицине. Теренским радом би се прикупиле неке од најважнијих лековитих биљних врста са територије средњег Баната, које би послужиле за израду музејског хербара чиме би се обогатила ботаничка збирка и омогућило чување података о распрострањености ових биљних примерака. Крајњи исход пројекта била би изложба.

Предвиђено је да се пројекат одвија у неколико фаза:

1. **Обрада литературе** – прикупљање података везаних за област фитотерапије и лековитог биља, што подразумева обраду стручне литературе и архивске гарађе. Тиме би се стекао увид у раније обрађене и објављене податке везане за традиционалну фитотерапију као вид народне медицине са једне стране, и улогу фитотерапије у савременој медицини и фармацији са друге стране. Обрадом постојеће литературе везане за лековите биљке, издвојили би се подаци о врстама карактеристичним за средњобанатски округ, како би се створила јаснија слика о стању на терену.

2. **Теренски рад.** На основу података добијених из литературе и стручних консултација, стекао би се увид у присуство лековитих биљних врста у оквиру одговарајућих локалитета на територији средњег Баната. Теренски рад би се одвијао у неколико етапа:

- a) *Мониторинг терена,*
- b) *Фотографисање станишта и биљних врста,*
- c) *Прикупљање биљног материјала,*
- d) *Обрада биљног материјала,*
- e) *Израда и музеолошка обрада хербара.*

3. **Изложба** ће бити постављена у изложбеном салону Народног музеја. Реализација завршне фазе би обухватила неколико подфаза:

- a) *Обједињавање прикупљених података.*
- b) *Израда каталога, паноа, легенди и CD-а.*
- c) *Изложба.*

Реализација пројекта, нарочито завршне фазе, имала би значај за шири круг јавности. Тема је до сада мало обрађивана, а и сам сегмент ботанике је у оквирима музејских активности слабије заступљен. Објављени резултати истраживања ће свакако значајно допринети не само бољем упознавању фитотерапије и лековитог биља које се у ту сврху користи, већ ће послужити и као основа за даља истраживања која би се односила на регију Војводине.

РЕАЛИЗОВАНЕ ФАЗЕ ПРОЈЕКТА

Обрада литературе

Обрадом стручне литературе и архивске гарађе, прикупљени су подаци везани за област фитотерапије и лековитог биља. Стекао се увид у раније обрађене и објављене податке везане за традиционалну фитотерапију као вид народне медицине са једне стране, и улогу фитотерапије у савременој медицини и фармацији са друге стране. Аутори чија су дела служила као основ за даље истраживање су Јован Туцаков, Веселин Чајкановић и Реља Катић. Катић је у својим делима указао на развој народне медицине код Срба, од најранијих периода до данас. Туцаков је дао детаљан опис ботаничких карактеристика и начина примене лековитих биљних врста. Његова веома цењена књига која обрађује фитотерапију је *Лечење биљем*. Чајкановић, са друге стране, у свом делу *Речник српских народних веровања о биљкама* приказује везу народних обичаја и веровања са биљкама које имају лековита и исцелитељска својства.

На основу резултата претходних истраживања на тему лековитог биља са подручја Баната, издвојени су подаци о врстама карактеристичним за средњобанатски округ. Тиме се створила јаснија слика о стању на терену. Издвојен је списак од 28 биљних фамилија, односно 50 врста, које би се могле наћи на територији средњег Баната. Фамилије које су издвојене су: *Asteraceae* (са 8 врста), *Lamiaceae* (8 врста), *Rosaceae* (4 врсте), *Malvaceae* (3 врсте), *Solanaceae* (3 врсте), *Papaveraceae* (2 врсте), *Fabaceae* (2 врсте), и са по једном врстом *Araceae*, *Poaceae*, *Liliaceae*, *Ruscaceae*, *Salicaceae*, *Boraginaceae*, *Rhamnaceae*, *Geraniaceae*, *Araliaceae*, *Hypericaceae*, *Rubiaceae*, *Moraceae*, *Plantaginaceae*, *Polygonaceae*, *Primulaceae*, *Sambucaceae*, *Urticaceae*, *Valerianaceae*, *Verbenaceae*, *Violaceae*, *Brassicaceae*.

Обрађен је календар цветања биљних врста, како би се у односу на њега организовао теренски део пројекта. Утврђено је да временски распон цветања траје од априла до септембра, у зависности од врсте. У складу с тим, на терен се излазило неколико пута.

Терен

Април–септембар 2012.

Одрађено је мапирање терена, при чему је издвојено неколико карактеристичних локалитата: (1) околина Зрењанина (отворена станишта на потезу Арадац–Елемир–Тараш–Меленци–Кумане), (2) Царска бара (потез између Лукиног села, Белог Блата и Перлеза), (3) Општина Сечањ (обала Тамиша), (4) Нови Бечеј (правац према Башаиду и Новом Милошеву). То су углавном пашњачке ливаде, предели уз речна корита, уз путеве и пруге, запуштена места у близини насеља, зелене површине у самом насељу и сл.

Након обраде литературе и прикупљања података релевантних за овај пројекат, прешло се на теренски део. Извршен је мониторинг терена, то јест испитивање станишта и утврђивање присуства карактеристичних лековитих биљних врста. Специфична станишта и биљни материјал је фотографисан, како би се подаци на терену и документовали. Предвиђено је да се фотографије користе

за потребе изложбе, а касније да се чувају у оквиру Ботаничке збирке. Суштина теренског рада јесте прикупљање биљног материјала, односно најзначајнијих представника лековитих биљних врста карактеристичних за средњи Банат. Тиме би се уједно и попунила Ботаничка збирка сегментом који се односи на лековите биљке.



Слика 3. Дивља ружа *Rosa canina* уз пругу

18. 05. 2012. и 21. 05. 2012.

локалитет: Зрењанин и околина

– обилажена су станишта у непосредној околини Зрењанина, уз путеве, пруге, ливине и ливаде на периферији града, као и травнате површине у самом граду.

– пронађене врсте:

1. ***Sambucus nigra***, зова

Зова се често среће у шибљацима поред путева, уз канале, као и уз ограде око стамбених објеката у Зрењанину. У граду се срећу појединачна стабла, или у групицама по неколико. Стабла су висока по неколико метара, граната. У околини Зрењанина уз путеве, најчешће у шибљу среће се зова, стабла су нешто нижа, граната. У фази цветања. Понегде се формирају и плави, бобичасти плодићи.

2. ***Papaver rhoeas***, булка

Крајем маја (до средине јуна) травнате површине прекривене су густим популацијама булке. У самом граду регистровано је присуство булке уз пругу, као и на самој прузи, по ливадама на периферији града, на травнатим површинама у круговима фабрика, поједини делови зелелених површина уз пут у насељу. Ван града булка се често среће уз пут, на обрадивим површинама, пољским путевима између ораница. Примерци су висине 20–40 цм. У фази цветања.

3. ***Chelidonium majus***, руса

За русу је карактеристично да као коров расте готово свукуда. Руса је регистрована у граду на неколико локација: уз зид на тротоару (у пукотинама бетона на тротоару, више десетина примерака у популацији) на запуштеним местима, на парцелама без стамбених објеката које су обрасле травом и коровом. Примерци су висине 20–50 цм. У фази цветања. Формирана и по која махуна.

4. ***Rosa canina***, дивља ружа, шипак

Дивља ружа је регистрована у зони шибљака поред путева у околини Зрењанина, уз пруге. У самом граду среће се уз ограде на запуштеним местима. Расте појединачно или у мањим групама, у виду гранатог шибља, висине 2–3 м. У фази цветања.

5. *Symphytum officinale*, гавез

Гавез се среће по већим травнатим површинама у граду, ливадама (мотел, периферија града). Углавном су појединачни примерци или у мањим групама од по 5 до 6 примерака. Висина гавеза је 20–40 цм. У фази цветања.

6. *Morus alba*, бели дуд.

Бели дуд је на територији града сађена врста, и често се среће испред кућа или у двориштима. Стабла су висока, граната, по неколико метара висине. У завршној фази цветања, понегде се постепено формирају плодови.

7. *Achillea millefolium*, хајдучка трава

Среће се на травнатим површинама у граду, уз пругу, ливаде на периферији града. У околини Зрењанина присутна је уз путеве, на лединама и ливадама. Популације броје од свега неколико примерака, па до неколико десетина примерака. Висина биљке је 20–30 цм. У фази цветања.

Пронађене су три врсте сађене липе на територији Зрењанина:

8. *Tilia cordata*, ситнолисна липа9. *Tilia tomentosa*, сребрнаста (бела) липа10. *Tilia platyphyllos*, крупнолисна липа

Сађена липа се веома често среће по насељеним местима, па и самом Зрењанину. Запажено је да су присутне различите врсте липе. Сађене су испред кућа, у двориштима, у парковима, по насељима, на излетишту на периферији града (мотел). Стабла су висока, граната. У фази цветања, веома пријатног мириса.

11. *Malva silvestris*, шумски слез

У насељу, шумски слез је регистрован на бројним зеленим површинама: уз ограде, у двориштима, на крчевинама, игралиштима, уз пут, као и на периферији насеља по лединама и ливадама. Појединачни раштркани примерци, ређе у групицама од по неколико јединки. Висине 20–60 цм. У фази цветања.

Пронађене су и две врсте љутића:

12. *Ranunculus polianthemus*, многоцветни љутић13. *Ranunculus repens*, пузави љутић

Обе врсте су заступљене на травнатим површинама, како у граду, тако и у његовој околини, уз путеве, на ливадама. Популације броје од неколико јединки до десетак. Ове зељасте врсте су висине 20–60 цм, многоцветни љутић је крупнији од пузавог. У фази цветања су.

14. *Robinia pseudoacacia*, багрем

На територији града примећено је да на појединим локацијама постоје засади багрема. Поред уобичајеног багрема са белим и светлорозим цветовима, веома занимљив је и багрем са циклама цветовима, регистрован у једном дрвореду уз пут у близини железничке станице. Стабла висока 3–4 м, процветала.

15. *Plantago lanceolata*, мушка боквица

Мушка боквица је регистрована на бројним зеленим површинама у граду (уз пут, на травњацима исл) и ван града (уз пут, на ливадама, пашњацима). Популације броје по неколико примерака висине 15–35 цм. У фази цветања.

16. *Verbena officinalis*, вербена

Вербена је, такође, регистрована на травнатим површинама (ледине, ливаде, пашњаци, травњаци у граду и околини). Углавном појединачни раштркани примерци, или у групицама од по неколико примерака. Висина јединки је 20–40 цм. У фази цветања.

15. 06. 2012.

локалитет: непосредна околина Царске баре

– обилажени су локалитети у непосредној околини Царске баре: влажна станишта у близини воде, насипи, ливаде и пашњаци.

1. ***Rubus ceasius***, дивља купина

У близини Царске баре јављају се бројни шибљаци. У појединим су регистровани и примерци купине, од једне до неколико примерака у групици. Висина овог жбунића је 40–100 цм. У фази цветања.

2. ***Taraxacum officinale***, маслчак

Маслчак је готово неизоставан на свим ливадама и травнатим површинама, како у насељеним местима тако и изван насеља. Најлепши и најбујнији примерци могу се наћи почетком маја. Маслчак цвета и касније током лета, али су примерци услед кошења оштећени, ситнији и закржљавији. Популације маслчка су на појединим ливадама веома густе. Висина маслчка се креће 10–20 цм. У фази цветања.

3. ***Malva silvestris***, шумски слез

Присуство црног (шумског) слеза је забележено на ливадама, такође, неколико примерака је регистровано уз пут у близини Царске баре. Примерци су висине 20–60 цм, распоређени у групицама које броје од неколико до 15-ак јединки. У фази цветања.

4. ***Salix alba***, врба

Како је за врбу специфично да јој пријају влажна места, непосредно уз реке, језера, баре и сл., она је веома честа уз обалу и на самој обали Царске баре. Стабла су веома граната, висока по неколико метара. Фаза цветања је на самом крају.

5. ***Inula helenium***, оман

У околини Царске Баре, уз пољски пут, на рубу шибљака, регистрован је оман. Међутим, како још увек биљка није цветала није узет примерак. Ова врста цвета касније, у јулу и августу.

6. ***Datura stramonium***, татула

У близини Царске баре, уз прилазни пут распоређене су популације татуле. Биљке су појединачне или у групицама по неколико примерака. Као коров уочава се и на запуштеним местима у близини насеља (Бело Блато). Биљке су висине 30–40 цм, у фази цветања.

7. ***Galium verum***, ивањско цвеће

Популације ове врсте су веома заступљене уз пут, на пашњацима и пашњачким ливадама у близини ечанских језера. Популације су веома густе и броје по неколико десетина јединки. Висина појединачних примерака је 20–60 цм. У фази цветања.

Напомена:

–на терену у близини Царске баре, на обали је пронађена једна биљна врста која је детерминисана као ***Lamium maculatum*** – мртва коприва, међутим каснија ревизија детерминације је показала да је у питању друга врста уснатице која је такође лековита, ***Ballota nigra***, црна коприва. Уочено је неколико раштрканих

јединки и група јединки у непосредној близини обале. Висина јединки је 30–60 цм, на почетку цветања.

Терен

Мај–август 2013.

13. 06. 2013. и 14. 06. 2013.

локалитет: потез Зрењанин–Елемир–Тараш

– обилажена су станишта на потезу Зрењанин–Елемир–Тараш. Ту се углавном срећу пашњачке ливаде, пашњаци, као и сегментирание травнате заједнице. Део терена између Елемира и Тараша, уз обалу Тисе представља влажно, плавлјено подручје.

–Пронађене врсте:

1. ***Matricaria chamomila***, камилица

Бројност јединки ове популације је релативно ниска. Углавном се срећу уз пут, понегде по ливадама у близини насеља. Уочене су групе које броје од два до три или неколико примерака (до десетак), ређе неколико десетина примерака у једној популацији. Популације су разуђене, удаљеност између појединих је и до сто метара. Јединке су висине 10–15 цм, у стадијуму цветања.

2. ***Achilea millefolium***, хајдучка трава

Уз путеве, на лединама и ливадама. Популације броје од свега неколико примерака, па до неколико десетина примерака. Висина биљке је 20–30 цм. У фази цветања.

3. ***Melilotus officinalis***, ждраљика

На потезу Зрењанин–Елемир–Тараш запажене су веома бројне популације ове врсте, нарочито уз или на самој прузи. Среће се и уз пут, на запуштеним, травнатим местима. Популације око пруге су веома густе и бројне, док су оне уз пут нешто разређеније и броје свега неколико примерака. Понегде уз пут јављају се и појединачни примерци ове врсте. Биљка је висине 30–160 цм, веома граната. У фази цветања.

4. ***Galium verum***, ивањско цвеће

Врста је заступљена уз пут, на пашњацима и пашњачким ливадама између Зрењанина, Елемира и Тараша. Популације су веома густе и броје по неколико десетина јединки. Висина појединачних примерака је 20–60 цм. У фази цветања.

Напомена:

–биљке које су само фотографисане:

1. ***Papaver rheoas***, булка

веома густе популације уз пут, на запуштеним местима, уз канал;

2. ***Malva silvestris***, црни слез

Појединачни примерци или по неколико примерака у групи, уз пут на травнатим повшинама, у близини пруге.

19. 06. 2013. и 20. 06. 2013.

локалитет: потез Зрењанин–Лукино Село–Царска Бара–Бело Блато–Ечка

– обилажени су локалитети на потезу Зрењанин–Лукино Село–Царска бара–Бело Блато–Ечка. Углавном се срећу сегментирание травнате заједнице уз пут, пашњаци, ливаде, пашњачке ливаде уз ечанска језера, као и влажна станишта уз обалу Царске баре.

–Пронађене врсте:

1. ***Plantago lanceolata***, мушка боквица
Уз сами пут, готово целом дужином на потезу Зрењанин–Лукино Село. Врста је присутна на релативно сувој и тврдој земљаној подлози. Јединке су висине 25–35цм, добро разбокорене. У фази цветања.
2. ***Verbena officinalis***, врбена
У близини Царске баре, уз насип, на релативно сувој, местимично каменитој подлози. Популације нису бројне, свега неколико јединки, висине 30–50 цм. У фази цветања.
3. ***Tilia platyphyllos***, крупнолисна липа
Поред Зрењанина, и за околна места је карактеристично да је сађена липа. Испред кућа, на травњацима у парковима, двориштима и сл. Стабла су висока, граната. Фаза цветања је на самом крају.

Напомена:

–биљке које су само фотографисане:

1. ***Chamomilla recuita*** (*Matricaria chamomila*), камилица
Регистрована је једна веома бројна популација, на потезу Зрењанин – Лукино Село, на рубу обрадиве површине (једним делом залази и у њиву).
2. ***Salix alba***, врба
На обалама Царске баре.
3. ***Galium verum***, ивањско цвеће
На пашњацима и пашњачким ливадама, уз пут, на пашњацима у близини ечанских језера.
4. ***Arctium lappa***, чичак
Уз пут, раштркане јединке, ређе по 2 до 4 примерка у групи. Још увек није у фази цветања.

15. 07. 2013. локалитет: потез Зрењанин–Сечањ–Бока–Конак

16. 07. 2013. локалитет: потез Сутјеска–Крајшник

17. 07. 2013. локалитет: потез Орловат–Томашевац (обала Тамиша)

18. 07. 2013. локалитет: Арадац (околина), обала Тисе; потез Зрењанин–Меленци

19. 07. 2016. локалитет: потез Зрењанин–Српска Црња

– локалитети на овим потезима су највећим делом представљени у виду сегментираних травнатих заједница уз путеве – ливаде, пашњаци, као и влажна станишта уз обалу Тисе и Тамиша, биљне заједнице уз пруге и на запуштеним местима.

1. *Arctium lappa*, чичак

У оквиру претходно наведених локалитета, чичак се често среће уз пут у групицама од две до неколико јединки, у близини пољских путева на рубовима пашњака и на напуштеним местима где су популације чичка релативно бројне са по неколико десетина примерака у групама. Висина чичка је од 20 до 110 цм. У фази цветања. Примерак је пронађен у околини Зрењанина (потез Зрењанин – Српска Црња).

2. *Plantago major*, широка боквица

Широка боквица се често среће на травњацима и другим травнатим површинама у насељеним местима у Средњобанатском округу. Углавном су у проређеним групицама од по неколико примерака. Висина је 20–35 цм. У фази цветања. Примерак је пронађен на травнатој површини у Зрењанину.

3. *Agropyrum repens*, пиревина

Пиревина је заступљена на травнатим површинама у насељеним местима, уз путеве, пруге, на запуштеним и каменитим местима, уз пољске путеве. Примерци су сакупљени у густе популације. Висина стабљике се креће 25–465 цм. У фази цветања. Примерак је пронађен у околини Зрењанина (потез Зрењанин Томашевац) уз пут.

4. *Cichorium intybus*, цикорија

Среће се на травнатим површинама у насељима, уз путеве, на пашњачким ливадама. Популације су релативно густе по неколико десетина јединки, понегде се срећу и расути појединачни примерци. Висина биљке је 25–50 цм. У фази цветања (последодне се цветови затварају). Примерак је пронађен у општини Сечањ.

Напомена:

—биљке које су само фотографисане:

1. *Salix alba*, врба

Уз обалу Тисе.

2. *Urtica dioica*, коприва

Уз насип око Тисе, у правцу према Тарашу.

31. 07. 2013.

локалитет: потез Зрењанин–Лукино Село–Царска бара–Б. Блато

01. 08. 2013.

локалитет: обала Тамиша (општина Сечањ)

01. 08. 2013.

локалитет: потез Зрењанин–Елемир–Тараш, Меленци–Кумане

- локалитети на овим потезима су највећим делом представљени у виду сегментираних травнатих заједница уз путеве – ливаде, пашњаци, као и влажна станишта уз обалу Тамиша и у близини Царске баре, биљне заједнице уз пруге и на запуштеним местима.

1. *Thymus serpyllum*, мајчина душица

Регистрована је на пашњацима између Елемира и Тараша (у близини НИС-овог

постројења). Популације су раштркане по пашњаку, на удаљености по неколико метара. Свака популација броји између 5 и 30-ак примерака. Висина јединки је 10–20 цм. У фази цветања, веома пријатног мириса.

2. ***Polygonum arviculare***, трскот

Често се среће уз пут, у близини камените подлоге. Нађена је уз пољски пут у близини Царске баре. Карактеристичан је дакле за сува станишта, местимично каменита. У насељима регистрован је на ободима травњака (такође уз пут), запуштеним местима. Ова зељаста биљка је граната, полегла по земљи, висина 15–30 цм. На почетку цветања (мали пупољци се тек отварају).

3. ***Centaurea cyanus***, различак

Различка има на пашњацима у општини Сечањ који се налазе на потезима измађу насеља и обале Тамиша. Популације су релативно разуђене, по неколико примерака. Висина биљке је 15–25 цм. У фази цветања. Примерак је пронађен на пашњаку уз пољски пут у близини Тамиша.

4. ***Mentha pulegium***, барска нана, метвица

Слично различку, и метвица је присутна на пашњацима, у проређеним популацијама које броје по неколико јединки. Висина јединки је 15–25 цм. У фази цветања. Примерак је пронађен у општини Сечањ, на пашњаку у близини Тамиша.

5. ***Ocimum basilicum***, босиљак

У насељеним местима, често се среће босиљак као сађена врста. Користи се као зачин, лек и украсна мирирна биљка. Висина јединки је 30–50 цм. У фази цветања.

Напомена:

—биљке које су само фотографисане:

1. ***Verbascum phlomoides***, дивизма

На потезу Зрењанин–Елемир, уз пут и уз пругу.

Обрада биљног материјала и израда хербаријума

Биљке које су на територији средњег Баната прикупљене током 2012. и 2013. године су адекватно испресоване, осушене и припремљене за израду хербара.

У септембру 2013. биљни материјал је однет на детерминацију на Природно-математички факултет у Новом Саду. Стручни консултанти који су део пројектног тима, на основу кључа, извршили су детерминацију. Одређено је укупно 46 биљних врста. Како је сакупљено неколико примерака исте врсте, али са различитих локалитета, сачињено је укупно 60 хербарских листова. Листови су нумерисан бројевима од 1–000001 до 1–000060. Свака биљка има своју етикету са следећим рубрикама: Херб. но., Таксон,



Слика 4. Пресована биљка *Datura stramonium* L., матула

Фамилија, Држава, Локалитет, Легатор, Датум, Детерминатор и Ревизор. Хербарски листови су смештени у заједничку кутију, и чине *Хербаријум лековитог биља средњег Баната*.

Сваки лист је заведен у привремене картоне Ботаничке збирке, при чему је број којим је хербарски лист нумерисан (Херб. но.), истовремено заведен као инвентарни број предмета. Биљке су фотографисане, за фото-документацију.

Пре него што је Хербаријум унет у збирку одрађена је заштита која подразумева третман ниским температурама у трајању од 20 дана. Тиме се спречава развој микроорганизама и гљивица које би могле да оштете биљке.

ФАЗА ПРОЈЕКТА КОЈА ЈЕ У ПРИПРЕМИ

Изложба

Након теренског дела пројекта, прикупљања и обраде биљног материјала, током септембра 2013. започета је припрема изложбе. Сумирањем резултата истраживања сачињен је пригодан текст који ће се штампати у оквиру каталога. У каталог су унете фотографије пресованих лековитих биљака. Сваку врсту прати описни текст са поднасловима: Народни назив, Ботаничке карактеристике, Станиште, Хемијски састав и примена. У припреми су и панои и легенде за изложбу, како би публика стекла потпунију и јаснију информацију о појму фитотерапије и лековитог биља. Панои и легенде су осмишљени тако да на сликовит начин прате причу, да би се додатно привукла пажња јавности на ову тему. На изложби ће бити презентован и хербарски материјал. Реализација изложбе планирана је за почетак децембра 2013. године.

ЗАКЉУЧАК

Пројекат је усмерен ка две циљне групе:

1. шира јавност и деца из основних и средњих школа, којима ће пре свега, бити намењен садржај изложбе;
2. ужи круг стручњака, којима ће објављени резултати истраживања користити као основа за истраживања везана за ову област традиционалне нематеријалне културе.

Одрживост пројекта након његовог завршетка односи се на израду каталога и фотографија. Тиме ће се обезбедити трајније решење за чување обједињених резултата истраживања који ће објаснити развој фитотерапије, обичаје и веровања везане за народну медицину и лековите биљке које се у ту сврху користе. Уједно ће израда хербара омогућити чување података о распрострањености најзначајнијих врста лековитог биља на подручју средњег Баната. Објављени резултати ће значајно допринети бољем упознавању овог сегмента традиционалне нематеријалне културе Баната, везаног за фитотерапију као вид етномедицине која очувала у народу кроз векове. Уједно, лековите биљне врсте биће и са ботаничког аспекта обрађене, што значи да ће шира јавност моћи да се упозна са њиховим ботаничким карактеристикама, хемијским саставом и подацима о распрострањености. Резултати овако комплексног, компаративног истраживања свакако да ће послужити и као основа за даља истраживања која би се односила на регију Војводине.

Литература:

1. Грубић Р., 1997.
Природа у народној медицини средњег Баната, *Етно-културолошки зборник* 3.
2. Катић Р., 1967.
Српска медицина од IX до XIX века, Београд: Издавачка установа Научно дело.
3. Марјановић В., Драгић М., Дивљановић Д., Поп-Ценић С. и Туцаков Ј., 1977.
Народна здравствена култура кроз архивску грађу, у: *Народна здравствена култура у СР Србији 2*, Београд: Савез научних друштава за историју здравствене културе Југославије.
4. Туцаков Ј., 1948.
Фармакогнозија, Београд: Издавачко предузеће Народне Републике Србије.
5. Туцаков Ј., 1965.
Психосугестивни елементи у народној медицини Сврљешког Тимока, Београд: Српска академија наука и уметности.
6. Туцаков Ј., 1965.
Психосугестивни елементи у народној медицини Сврљешког Тимока, Београд: Српска академија наука и уметности.

Nataša Knežević

NATURE AND THE MUSEUM PRESENTATION OF PROJECTS: PHYTOTHERAPY - FOLK MEDICINE WITH A REVIEW OF THE MOST IMPORTANT MEDICAL PLANT SPECIES ON THE TERRITORY OF CENTRAL BANAT

Using plants in everyday diet, the man has gradually started to notice their healing properties. As he did not know much about illnesses at those times, he could not conclude which plant could be used as a medicine for a certain illness, and all he could do was rely on experience.

The project „Phytotherapy – folk medicine with a review of the most important medical plant species on the territory of central Banat“ was designed in order to elaborate the notion of *phytotherapy*.

Some of the most important medical plant species would be collected on the territory of central Banat in a thorough field work, and used for making a herbarium, which would enrich the Botanical Collection of the Natural Department of the People's Museum of Zrenjanin. The final phase of the project would be an exhibition.

ПОВОДОМ КЊИГЕ АЛЕКСАНДРЕ САВИЋ „МУЗЕЈИ У ЈАВНОСТИ, ЈАВНОСТ У МУЗЕЈИМА – МУЗЕЈСКИ PR: САВРЕМЕНИ ПРИСТУПИ“, ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И ПРИРОДЊАЧКИ МУЗЕЈ, БЕОГРАД, 2012.

У предстојећој расправи поводом новообјављене књиге „Музеји у јавности, јавност у музејима“, представљено је излагање и став ауторке Александре Савић о осавремењавању музеолошке праксе, кроз акцентовање и расветљавање метода комуникације музејских установа, запослених у музејима и музејских предмета са јавношћу – стручном, медијима, посетиоцима итд. Објашњавајући положај музеја код нас и у свету данас, принципе „нове музеологије“, које је важно усвојити у савременом пословању музеја, а користећи се теоријом музеологије, добија се јаснија слика о могућностима практичне примене тезе о неопходности и значају развијања маркетиншке и PR делатности и у музејима Србије. То се може постићи коришћењем савремених метода, стратегија и техника маркетинга и односа са јавношћу у оквиру музејског пословања, који су дати у овој књизи, као и афирмацијом „новог“ музејског занимања – кустоса за односе са јавношћу. На тај начин, презентован је и ауторкин допринос теоријском и практичном раду на проширивању граница музејске делатности.

Кључне речи: музеји, јавност, комуникација, музеологија, маркетинг и PR.

Назив књиге „Музеји у јавности, јавност у музејима“, са поднасловом Музејски PR: савремени приступи, коју је изнедрила Александра Савић, виши кустос Природњачког музеја у Београду, јасно нам казује да је реч о два ентитета: музејском и, слободно можемо рећи, изванмузејском, односно о комуникацији – како унутрашњој музејској, тако и спољашњој, усмереној ка јавном деловању музеја. У ширем смислу, могуће је сагледати ауторкино трагање најпре за појединим егзистенцијалним видовима музејског бића: разлозима његовог постојања, садржајима и концептом музејске институције, да би се потом усмерила на релацију ових установа са околним светом, долазећи до саме суштине музеја данашњице. У ужем смислу, уочава се настојање да се разјасни однос између музеолошке теорије, музеографске праксе и јавног деловања музеја уопште, па и у Србији, на самом почетку XXI века. Музеологију, као истраживачку дисциплину, Александра Савић „користи“ да би се бавила преиспитивањем

релације музеј – музејски предмет, кустос – посетилац, те контекстуализацијом музејског предмета путем изложбе и његовом комуникацијом са корисницима, јавношћу, заједницом; а музеографија јој омогућава да се бави проучавањем начина на који музеји могу да функционишу да би произвели одређена значења и наративе. Она полази од тезе да се овековни музеолошки приступи и музеографске технике не тичу само руковања колекцијама, организовања изложби, већ и формирања конкретних планова, програма и акција, усмерених на „комуницирање порукама баштине“.

У свом дугогодишњем раду на тему музејског маркетинга и PR-а, преточеном у новообјављену књигу, ауторка третира маркетиншку делатност и делатност односа са јавношћу као могуће покретачке снаге које помажу у савременијем начину чувања и презентовања артефакта. Да би одређени „документ прошлости“ добио атрибут музејског предмета и постао носилац музеалности, потребно је да „прође“ процес документације, тезаурације и комуникације, односно да буде идентификован, селектован, чуван, обрађен, систематизован, а потом и презентован јавности. Између редова чита се ауторкино настојање да докаже да је неопходно посветити се последњој фази потврђивања музеалности једног предмета, те да се музејски дискурс, поред бриге о систематизацији збирки, преусмери и на окупираност комуникацијом помоћу излагачког медијума. Наиме, у оквиру модела музејског пословања, комуникација подразумева: излагање (изложба), публиковање (каталози, публикације), образовне активности (радионице, предавања, тренинзи итд.). Као део комуникационог канала, музеј креира сопствени модел слања поруке, а то је изложбена продукција у оквиру које користи симболе, развија наративе, трансформише стварност, а примењујући уметничке, едукативне и забавне елементе доприноси да се јавност упозна са артефактима на мултидисциплинаран, па и атрактиван начин.

Крајем XX и почетком XXI века, у свету, али и код нас, расте потреба за критичким и дубљим промишљањем поља музеја, његовом значају, развојним перспективама; анализирају се музејски садржаји, у вредносном, естетском, друштвеном, културолошком, семиолошком погледу. Музеји у свету преузели су улогу аниматора, медијатора и комуникатора између прошлости и садашњости, као и са својом околином, интерпретатора садржаја наслеђа, актера у креирању делотворнијег приступа посетиоцима, са чиме се усклађују и нови модели сакупљања, чувања, документовања и презентовања артефаката. Са једне стране, налазимо теоријско утемељење у музеологији и историји уметности као научним дисциплинама, а са друге стране, примењено деловање у сфери музеографских и уметничких пракси. Ако се запитамо да ли су нове теорије и праксе једнако прихватљиве и у музејима Србије, Александра Савић нам даје афирмативан одговор у својој књизи. Но, да би музеалци операционализовали ову тезу, потребно је да крену са интердисциплинарног полазишта, те да представе свој музеј у корелацији са савременим музеолошким теоријама, као и са овековним принципима оживљавања музејског простора (организовањем пратећих програма, али и применом технолошких средстава која доприносе већој интерактивности са артефактима). Јер, савремени музеји поседују, у својој бити, велику моћ која се огледа у њиховој тенденцији да охрабре комуникацију са заједницом.

Наиме, музеолошка научна дисциплина третира музејско поље, чији један део обухвата и музеј као институцију у којој се дешавају конкретне активности и акције у циљу њеног трансформисања и оживљавања. Посебан и важан задатак новог музеолошког концепта, према ауторки, свакако је успостављање „посредништва“ између стваралаца, публике и кустоса, испитивање процеса стварања, дифузије и рецепције, те примењивање одговарајућих мера (социокултурне анимације, медијације у култури, интерпретације, театрализације...) за приближавање посетиоцима материјалног и нематеријалног културног наслеђа. Теоретичари музеологије XX века, Странски (Zbynek Z. Stransky) и Ван Менш (Peter van Mensch), отворили су нове концептуалне и методолошке хоризонте музејског реалитета систематизованог око музеалија (музејских предмета извођених из реалног контекста) који се огледају у трострукој теорији селекције – сакупљању, чувању, презентовању. У оквиру свог новог живота у музеју, предмет, као његова окосница, углавном не кореспондира са стварношћу из које је потекло, губећи своју животну вредност, али и вредност преносиоца знања, информације, доживљаја, истине. Потребно је презентовати га кроз призму повезаности некадашњег и садашњег времена и простора, изградити смислену причу око њега, те омогућити вишестраност посматрања, али и одгонетање свим чулима или пак изазивање емоција.

У другом делу књиге, Александра Савић придаје посебно и значајно место односима са јавношћу, посматрајући их из угла савремене музејске делатности, разматрајући неопходне тактике, технике, методе, циљеве, и дајући неколико примера из праксе музеја у Србији и свету, које је и сама обишла. Ауторка најпре говори о томе да музеји, као јавне институције културе, самим тим морају да буду отворени за јавност, што значи да се баве комуникацијом са спољашњим светом, те да концепт њихових програма може и треба да утиче на активнију улогу музеја у свакодневном животу заједнице и процесима друштвених промена. Овај облик посредовања спада у домен односа са јавношћу који пак доприносе ефективнијој комуникацији музеја и средине у којој се налази, те на стварање позитивне и препознатљиве представе о институцији, што може да се оствари уз помоћ медија, објављивањем публикација, видео и аудио материјала, кроз предавања, организовањем културних и уметничких догађаја у музејском простору. Требало би рећи да теорија и пракса модерног музеја обухвата једним својим делом и теорију комуникације (која „покрива“ области комуникологије, теорије информације, социологије, психологије итд.), о чему још Странски, утемељивач нове научне дисциплине, говори као о незаобилазном елементу у оквиру музејског рада. Наиме, теорија музејске комуникације бави се музејом као медијумом којим уметничка дела комуницирају са друштвом и чијим посредством се доживљавају нова искуства и асоцијације. Такође, оно што обухвата синтагма „нова музеологија“ јесте развијање музејске теорије информације и функције у смислу отворености према широј публици и активнијој улози у друштву, а коју је поставио Ван Менш: предмет поседује структуру информације, тако да је неопходна оријентација од појединачног ка целини – животу и свеукупној стварности, у којој музеј треба активно да суделује реализовањем изложбе на начин сазнавања путем доживљеног.

Говорећи о целокупном процесу креирања односа са јавношћу, који подразумева: истраживање стања – окружења, јавности; планирање програма:

циљева, стратегија, тактика, ресурса; деловање и комуникацију са јавношћу, медијима, публиком; евалуацију, односно процену успешности резултата, ауторка публикације „Музеји у јавности, јавност у музејима“ даје нам подробно објашњење овог појма и указује на важност развијања свих ступњева односа са јавношћу (како интерних, тако и екстерних). Корисно је на овом месту поменути и односе са медијима, за шта је потребно да музеји креирају медијске планове, то јест да се баве медијским планирањем, које се састоји од неколико фаза везаних за решавање проблема како што квалитетније послати информацију јавности, како извести што бољи наступ у тзв. изванмузејском простору, како осмислити причу о одређеном музеју и изградити имиџ и идентитет установе уопште, како и када организовати медијски догађај. Са тим у вези је и чињеница да се у систематизацији музејских послова, у склопу развоја нових занимања, све више афирмише и место кустоса за односе са јавношћу који презентују, промовишу и популаризују рад музеја и његових програма, а допуњавају саму делатност односа са јавношћу. Александра Савић нам приближава профил особе, задужене за музејско – изванмузејску комуникацију, која би требало да сублимира знања кустоса са знањем теорије и праксе односа са јавношћу. Јер, како сама констатује, постоји узрочно-последична веза између постављања изложбе, осмишљавања програма и комуницирања са јавношћу, те би, стога, требало обратити пажњу на сваку наведену ставку (било да се ради о презентовању, публиковању, педагошком раду и сл.). Поглавље закључује констатацијом да је данас битан сегмент музејског пословања и функционисања – формирање службе која се бави маркетингом и односима са јавношћу, те улагање у ове послове који имају повратно дејство за добробит институције.¹

Имајући у виду то да би савремена музеологија, према речима ауторке, морала да пружи „смернице о пословању музеја, о заштити баштине природе и човека, наслеђа цивилизација и култура“, она би једнако морала да понуди другачије стратегије, мере и приступе пословања музејских институција. То значи да би, како видимо у трећем делу књиге, требало успоставити блискију сарадњу између маркетинг вештина са програмима за посетиоце, као и усагласити политику пословања са активношћу кустоса, како би се проширила искуства посетилаца, али и свих постојећих ресурса музеја. Правилном применом маркетиншких поступака осигурава се промоција и дистрибуција, планирање излагачке делатности, јаснија профилисаност програма, разрађеност активности и понуде, конституисање публике као „мете“ музејског пословања и модела комуникације у виду емитера – рецептора. С обзиром на то да се из перспективе „нове музеологије“ музеји посматрају првенствено као друштвено-социјалне установе, места креирања идентитета, носиоци етичких вредности, отвара нам се једна нова област везана за музејски менаџмент, а која помаже у програмској оријентацији институције, организацији послова, управљању унутрашњим делатностима, развојној функцији, у циљу ефикаснијег и ефективнијег функционисања и одвијања пословне политике музеја.

Средином XX века, развија се сарадња између света бизниса и културе, организују се посебни догађаји, едукативни скупови, међународне изложбе итд, што изискује већу ангажованост маркетинг и PR службе и у јавним установама

¹ Трбало би рећи да је 70-их година XX века, у оквиру Међународне музејскоорганизације, ИКОМ-а, почео да ради Комитет за маркетинг и односе са јавношћу.

културе као што су музеји. А. Савић нам осветљава начине и могућности сарадње између музеја, као непрофитних институција, и потенцијалних финансијера (спонзора, донатора, фондера, мецена итд.), чему претходи испитивање тржишта и потреба корисника, планирање изложби, догађаја и програмских активности, оглашавање, презентација и сл. Ово су све елементи маркетинга, чији је крајњи домет како формирање „музејског производа“ и подизање друштвено-економског нивоа и угледа музеја, тако и финансијско осамостаљивање музеја, што води ка њиховом позиционирању у јавности и опстанку на тзв. културном тржишту. У оквиру поменутог, важну улогу играју музејски посетиоци (који сада постају конзументи, корисници), организована комуникација и рад са њима, такође и сегментирање публике, истраживање њеног профила, потреба и карактеристика, као и анализирање посета, евалуирање њеног односа, перцепције, става према музејима, не само ради формирања и привлачења будуће публике, већ и ради подробнијег планирања изложби, диверсификације програма, иновативнијих приступа итд.

У последњем поглављу књиге „Музеји у јавности, јавност у музејима“ налазимо примере добре праксе и студије случаја из ранијих периода – када је постојала тзв. пропагандно-педагошка активност као интегрална функција музеја Србије, и садашњег – када постоји оформљена PR служба, овде конкретно Природњачког музеја у Београду. Уз подробне описе рада и акција, организованих у овом музеју у циљу промоције и презентације програма, пројеката и изложби, пратимо развојни пут планирања и реализовања односа са јавношћу. На тај начин, оно што је било приказано теоретским дискурсом на претходним странама књиге, добија своју практичну примену кроз истраживање документације и архиве Музеја, а као крајњи резултат добијамо могућност сагледавања другачије улоге музеја, en générale, и проширивања њихових граница и перспектива у домену презентације, интерпретације, комуникације. Тако нас Александра Савић приближава идеалу музеја будућности, на чијем смо прагу – музеја који послушује потребе грађана, креира разноврсне програме за своје кориснике, тумачи свакодневицу блиским средствима, помаже у проналажењу личног и колективног идентитета, подстиче како сазнајне способности код људи, тако и оне вредносне, побуђује већу креативност, проширује искуство; то је музеј одговоран према локалној заједници чији је саставни део, савремена и отворена институција која је активна по питању друштвених, културних, политичких, економских проблема.

* * *

Својом књигом богатог садржаја, ауторка потврђује да је теза о новој улози и месту музеја у Србији применљива, али и неопходна у нашем друштву и култури, те да се главни импулс за остварење тога крије управо у преумеравању делатности музеја и активности кустоса ка интерпретативној и комуникативној функцији. С обзиром на то да се музеји Србије налазе у фази трансформације, она са једне стране охрабрује запослене у њима да прихвате промене које неминовно захватају и ове јавне установе културе, а са друге стране скреће пажњу органа власти да помогну у формирању другачије улоге и сагледавања сопствених музеја у ери промена, и то на сваком животном пољу. Јер, вредности, материјалне и нематеријалне, које музеји одашиљу јавности враћају се вишеструко, кроз освајање посебног места у друштву, са циљем пружања потпоре у обнављању и

заједничком креирању нашег идентитета. Стављајући акценат на проблематику усвајања савременог кустоског рада, „режирања“ јавне презентације програмских активности музеја, успостављања повезаности са посетиоцима, открива се спекулативна способност ауторке да запази, издвоји и испита битне елементе и факторе који помажу у склапању целовитије слике музејског система у Србији.

Публикација „Музеји у јавности, јавност у музејима“, као својеврсни подсетник развојног пута музеја у свету и код нас, и приручник за будуће пословање ових установа културе, сведочи о томе да у данашњем времену опстајања музеја постоји интерес за теоретским промишљањем њихове делатности као интердисциплинарне науке, али не занемарујући ни њихов онтолошки статус. Музеј је овде представљен као референтан појам, који има своју логику и законе функционисања, насупротив струји појединих постмодерних теоретичара, који истичу да је музејски систем одавно изгубио сврху свог постојања, називајући музеје гробницама, затворима, некорисним институцијама, зато што се у њима чувају „мртви предмети“. Но, то говори у прилог чињеници да је потребно полемисати о новом излагачком и комуникативном дискурсу, о савременим музеолошким праксама, односно да се наново одреди на који начин ће уметничка дела и артефакта бити чувана, изложена и интерпретирана. Будућност музеја огледа се у инвентивним и иновативним концептима које ћемо сретати у њиховим просторима; у сталним посетиоцима и оним новоосвојеним, свих узрасних групација; у већој приступачности и забавности, информативности и научности...

На пољу различитог промишљања музејских установа, Александра Савић, као оснивач Секције за односе са јавношћу и маркетинг Музејског друштва Србије, опредељује се за аспект који је везан за презентацију активности и делатности унутар музеја, те комуникацију са спољашњим светом, у циљу изједначавања бића музеја са животом, егзистенцијом, стварношћу. Тако, у публикацији налазимо сегменте историјског, антрополошког, психолошког, социолошког, етичког, семиотичког тумачења сврхе постојања музеја. Може се рећи да је књига „Музеји у јавности, јавност у музејима“ прва систематска методологија о теорији маркетинга и односа са јавношћу код нас, а значајна је и јер садржи безброј идеја, креативних замисли, нових концепата практичног деловања, критичких рефлексија, теоријских приказа везаних за проблематику музејске делатности. Показује нам да музеј и даље опстаје, његов систем се наново успоставља и трансформише, инспириран светом, животом и људима; доказује да је наслеђе које треба сачувати, традиција која је жива.

Литература:

1. Vuksanović, D. 2007.
Filozofija medija – ontologija, estetika, kritika, Beograd: Čigoja.
2. Glusberg, J. 1983.
„Hladni“ i „vrući“ muzeji, *Muzeologija* 23, Zagreb: Muzejski dokumentacioni centar.
3. Debre, R. 2000.
Uvod u mediologiju, Beograd: Clio.
4. Eko, U. 1973.
Kultura – informacija – komunikacija, Beograd: Nolit.
5. Lorimer, R. 1998.
Masovne komunikacije, Beograd: Clio.
6. Maroević, I. 1993.
Uvod u muzeologiju, Zagreb: Zavod za informacijske studije.
7. McLean, F. 1997.
Marketing the Museum, London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.
8. Wiesand, A. Joh. 2001.
Država kulture – individualni muzej, Beograd.

Dragana Martinović, Master of Arts

REVIEW OF THE BOOK “MUSEUMS IN PUBLIC, PUBLIC IN MUSEUMS – MUSEUM PR: MODERN APPROACHES “ BY ALEKSANDRA SAVIĆ, INSTITUTE FOR SCHOOL BOOKS AND NATURAL MUSEUM, BELGRADE, 2012.

Within this specific discussion about the book “Museums in Public, Public in Museums – Museum PR: Modern Approaches” by Aleksandra Savić, we elaborate on the author's idea that for modern museums it is very important to build an attitude of these institutions of culture towards the public. That is why she questions the relation museum – museum object, curator – visitor; she deals with contextualization of a museum object in an exhibition and its communication with beneficiaries, general public, community, and also analyzes the ways museum can function in order to produce certain meanings and narratives.

She deems it important to introduce principles of “new museology” into Serbian museums, too, so that museum discourse, besides the work on systematization of collections, is directed towards better communication using the exhibiting medium. She insists on the need for establishing a “mediator” between the creators, public and curators, for examination of the creation process, diffusion and reception, and also for application of certain measures in order to get the material and non-material heritage closer to the visitors. As an inseparable part of the model of the museum work, the communication implies: display (exhibitions), publishing (catalogues, publications), educational activities (workshops, lectures, trainings etc.)

In her long work in the field of museum marketing and PR, the author treats the marketing activities and PR activities as possible moving forces which involve more modern ways of keeping and presenting the artifacts. She looks at them from the point of view of modern museological practice, analyzing necessary tactics, techniques, methods, goals and giving examples from museums in Serbia and the world. Ms. Savić has emphasized that museums, as public institutions of culture, must be open for any kind of public, meaning that they must communicate systematically with the outer world, and thus, with their programs, take a more active role in every day life of the community as well as in the times of social changes.

Speaking about the whole process of creating relations with general public, the author of the publication “Museums in Public, Public in Museums” gives us a thorough explanation of this notion, at the same time pointing out that in the systematization of museum activities, within development of new professions, there is more and more need for the position of a curator for relations with public, whose task is to present, promote and popularize the work of a museum and its programs.

Bearing in mind that from the perspective of “modern museology”, museums are seen primarily as social institutions, places where identities are created, bearers of

ethical values, a new space opens, related with the museum management, as well as with marketing techniques, all that with a goal to raise reputation of museum institutions and position them in the community. At the end of her presentation, the author makes a conclusion that today an essential segment of museum activities and functioning is – formation of a service which is in charge of marketing and relations with public, and investment into this area which will bring benefit for the wellbeing of the institution.

ИЗ ИСКУСТВА ЈЕДНОГ МУЗЕАЛЦА: ЕМОТИВНА ДИМЕНЗИЈА ЕТНОЛОШКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Јер свет се указује у малим стварима...
и тихи ток свакодневног живота има
своју историју, далеко од велике
политике и живе драматике бојишта,
али она није због тога мање историја,
и све време живи са нама у
садашњости.

Петер Еглунд

У прилогу се говори о неким аспектима рада етнолога- музеалца, када се у редовним активностима као што су теренска истраживања или стручна обрада предмета, могу јавити субјективна стања изазвана емоцијама, као последица контекста „приче” предмета или непосредног контакта са казивачем. Циљ овог рада је да се, на основу искуства аутора прилога, укаже на овакве ситуације, као и на ефекте које оне могу произвести у радном процесу.

Кључне речи: етнолог-музеалац, теренска истраживања, музејски предмет, емоције.

Етнологска истраживања у музејима Србије подразумевају, да подсетимо, проучавање разних облика и сегмената традиционалне културе, како на тзв. терену (у задатом месту истраживања, релевантно за проблем који се проучава, и најчешће у директном контакту са испитаником /носиоцем/ „презентером “ одређене културне појаве), тако и проучавање архивске грађе, стручне литературе, музејске документације, и пре свега музејског предмета, у контексту функције у који се ставља/предентује крајњи резултат истраживања. Цео овај поступак реализује се по устаљеној и разрађеној музеолошкој методологији рада, где се, идући из фазе у фазу, пролази од непосредног контакта са казивачем, преко депоновања теренске грађе (података) и предмета у музејску базу, до њиховог финалног третирања по принципима музеолошког рада (стручна обрада и заштита, проучавање, чување, различити облици презентовања...).

Чини се да овако „лабораторијски чиста” техника музејског рада искључује могућност било каквих емоција код кустоса у односу на оно чиме се бави и са ким/чим долази у контакт, имајући на уму при том и један од основних професионалних захтева за рационалним приступом и доношењем закључака на основу материјалних доказа и факата, „доказивог и проверљивог” (Жикић 2012: 27–44).

Циљ овог рада је да се, на основу претежно личног искуства аутора прилога, да преглед једног броја ситуација, када генерално речено, границе између истраживача и извора информација постепено нестају, отварајући могућност мешања приватног и емоционалног са „званичним и рационалним”, што у неким случајевима може имати утицаја на крајњи резултат музеолошког рада.

На терену

Ући у нечији дом, код незнанца, и углавном као незнанац, са обиљем често врло личних питања, представља једну од етапа у стварању међусобне комуникације истраживача и испитаника, како би се из оствареног контакта добила жељена информација. На самом почетку, може се јавити врста отпора или пак неко позитивно осећање између саговорника, што углавном одређује даљи ток контакта и разговора (Костић 2005: 43–54).

Испитивање на најразличитије теме (понекад и непосредним присуством или учешћем у неком церемонијалу, на пример) саговорника који су најразличитијих социјалних, образовних, економских, културолошких профила и слојева, повлачи за собом различита искуства, како у случају када је саговорник, мање или више, захвалан казивач, тако и када се испостави да је је био безуспешан покушај разговора на жељену тему.

Осим таксативних података, јавља се и лични доживљај истраживача. Он може бити обележен и понекад оптерећен емоцијама, када су у питању примери социјално или здравствено угрожени појединци, који су често и у случајним сусретима постали испитаници, или на пример маргинализовани појединци или групације, па је потребно много времена и стрпљења доћи до жељене теме и казивања о њој.¹ Такође, садржај појединих истраживања може код истраживача створити посебан осећај, емоционални доживљај, у литератури препознат као емоционална опасност, која је дефинисана као претња по истраживача због његових личних непријатних осећања приликом истраживачког процеса, а што је често одлика конкретне средине и може бити заједничка и истраживачу и казивачу (Сикимић 2008: 81–93). Емоционални изазови се углавном не могу предвидети и често нису у директној вези са циљем истраживања. То се пре свега односи на елементе насиља у сложеним ритуалима (Сикимић 2008: 81–93), или, на пример, на бруталне методе у народној медицини (Живковић 1982: 153–161; Живковић и Ромелић 1989: 72–82).

У неким случајевима, поједини сусрети могу трајно да обележе бављење овим послом. Бројни су примери ситуација када се нарасле емоције преносе и на

¹ Тежак и мукотрпан живот, најчешће старих и самих људи, посебно ако су у удаљеним и тешко приступачним засецима планинских насеља; болест или нека друга несрећа у породици.....

посматрача—учесника—истраживача. На помену покојнику (код влашког становништва североисточне Србије), када се игра коло за душу, врло брзо се уочава преданост учесника овом ритуалном плесу (Ромелић 1998: 245–249). Осим његове основне функције, намењивања музике и кола покојнику, проистекло из дубоког веровања у загробни живот, може се сагледати још један ниво оваквог понашања. Суштински, оно осликава животну филозофију о томе шта је и колико важно у животу ових људи, а музика, песма, игра свакако су на самом врху.² То је још очигледније у свадбеном церемонијалу, или у неком другом празничном дану, а сва енергија која се испољава у овим приликама, може имати за последицу, између осталог, осећај благодатности код истраживача, који се и поред критичког става и неопходне дистанце, транспонује у лични емотивни доживљај посебне врсте.³

Постојале су и ситуације где се аутосугестијом каналишу одређени догађаји и осећања. Тако на пример, одмах после бомбардовања Србије 1999, у Народном музеју Крушевац започета су теренска истраживања о чудотворним изворима у крушевачком крају. Упорним понављањем ритуалне радње, умивања на сваком извору, са другим учесницима или самостално, односно покушајем идентификације са циљем овог ритуала, постигнут је у извесној мери лични доживљај мира, спокоја...⁴

Генерално, приликом теренских етнолошких истраживања, честе су ситуације у којима се на одређен начин задире у приватност и лични живот казивача, а због његових аутентичних сведочења и сугестивности, те веродостојности најинтимнијих доживљаја, могу да се створе различите емоционалне реакције (Сикимић 2008: 81–93). Због тога се понекад јављају моралне дилеме код истраживача, када он преиспитује своје понашање и приступ, границу до које треба ићи у приватан живот казивача, посебно ако се сусретнете са начелима и нормама који нису у складу са неким општим кодексом понашања. (Ромелић 2012: 229–234).

У музејском депоу

Контакт са предметом, иако се чини да директно не побуђује исту врсту емоција као приликом сусрета са живим саговорником, у својој основи представља извор разноврсних казивања и тумачења. Етнолошки предмети у нашим музејима, по својој основној структури, говоре о свакодневном животу човека, у одређеној социјалној, етничкој, религијској или другој врсти заједнице (Душковић 2006: 25–31; Гавриловић 2006: 17–25). Крајња валоризација њихове културолошке вредности омогућава се и њиховим тумачењем, читањем,

² Уз добру храну и љубав, а по речима (тада) седамдесетогодишње казивачице на помани „привег”, Рудна Глава (Мајданпек), 1986.

³ Аутору овог текста посебно су остала у сећању контакти са простосрдчним људима, на удаљеним бачијама на Кучајнским планинама или у скромним потлеушицама села Црноречја, Пореча, Крајине....Ипак, после тридесетпет година рада, најупечатљиви је сусрет са једним пензионисаним рударом (Боговина 1985) и његово мишљење о томе како је и колико радио (40 година), и како му се чини, да после свега, „како да никада нисам ни постојао” (Ромелић 1987–1990: 155–173).

⁴ Што је свакако субјективан осећај, проистекао из личног осећања безнађа, у датим друштвеним и историјским околностима.

смештањем у контекст приче у оквиру којих се представљају (Ромелић 2011: 175–181). На путу од предмета до експоната, предмет прође кроз руку кустоса небројано пута, и понекад и површнијом анализом историјата његовог порекла, постојања и сврхе, односно музеолошком валоризацијом, постиже превазилажење анонимних оквира, добијајући на димензији сведока једног времена, појединца и његовог „малог живота“ (Englund 2009: 17). О томе може сведочити било који етнолошки предмет, колекција или збирка.

Тако на пример, текстилни предмети, чини се најбројнији у етнолошким збиркама у музејима Србије, углавном су производ домаће, женске радиности, од гајења сировине до израде финалног производа. Домаће, куделно или вунено платно, било је основа за израду свега што је требало за функционисање једног домаћинства у свакодневном животу, и то не у тако далекој прошлости: прекривачи, простирке, јастуци, кошуље, сукње, пешкири... Дуготрајан и муко-трпан процес стварања ове врсте предмета, већином од стране анонимних аутора/ауторки, непознат је широј јавности, па се једноставно не зна и не може да сагледа, поготово из визуре савременог конзумента – музејског посетиоца, колико је било потребно времена, знања, стрпљења и умешности да се уради све оно што је било неопходно⁵. У градској средини пак, иако су многе од тих ствари биле доступније, па самим тим олакшавале свакодневни живот, било је другачијих захтева. Наиме, током читавог периода обнављања српског грађанског друштва (почевши од ослобађања од Турака у првим деценијама XIX века, до шесте-седме деценије прошлог века), успостављане су нове породичне вредности и норме понашања, па је, између осталог, „пријатност дома била један од основних елемената формирања амбијента у коме се креће породица, чија је централна личност била жена“ (Тимотијевић 2006: 206). Стога је она, осим што је израђивала сав потребан ентеријерни текстил, много предмета стварала како би украсила, улепшала свој дом. Од ње се очекивало да га учини топлим, пријатним, што је подразумевало безброј извезених нити, сашивених комада платна, ушушкавање сваког кутка (Ромелић 2008: 137-152). То се врло лако може осетити у додиру са тим предметима, а често, и летимичним погледом, могу се сагледати елементи који указују на вишеслојност сврхе њиховог постојања, а која се огледа, несумњиво и у великој, и на тај начин, исказаној љубави према свом дому и својим најближима – на сукњама „изливаркама“, где се ткањем „изливају“ беспрекорно складне разнолике пруге (Симић 2005); на ћилимима или везеним јастуцима или плетеним чарапама, правећи разне комбинације орнамената и технике рада, често их намењујући за свадбене дарове (Ромелић, Симић 2001); на разним миљеима и шустиклама, како би украсиле какав комад углавном скромног намештаја...

Добар пример могу бити и ковчези, такође саставни део сваке веће етнолошке збирке. Различите намене и изгледа, они, осим фактографских података, нуде и разне приче о себи. „Девојачки“, за девојачку опрему, мираз, „рубун“, који ће невеста донети у нови дом, с временом прераста у место за одлагање предмета, нарочито драгоцених за власницу и целу породицу: свечана одећа, ћилим за укуп, ниска дуката, фотографија сина, мужа или девера, дописница са фронта... И ковчег и оно што је у њему, пажљиво се чува, дајући му

⁵ Наша представа о њима своди се углавном на констатацију како је неки такав предмет „много леп“..... али и да је то савременим, младим генерацијама страни и не ретко, незанимљиво.

димензију тајанствености, недодирљивости. Доступан је само његовој, сада већ остарелој власници, која повремено, сетно и усамљено, пребива по њему, као да тражи избледеле или прекинуте нити из свог животног круга. Поглед на другу врсту ковчега-сандука за брашно – „наћве”, може побудити и елегична сећања, јер они сведоче о времену када се тесто за хлеб свакодневно, ручно месило, а мирис тек испеченог хлеба испод „сача” остао је у чулима и сећањима многим генерацијама, припомажући у гајењу слике о прошлим и лепшим временима. „Путни” ковчези, рађени наменски за посебне прилике, путовања по потреби посла или других личних потреба, рађају асоцијације на непознате и далеке пределе и пространства, наговештавајући и разне опасности, чари и могућа изненађења у сусретима са новим, непознатим светом, пределима и људима. Посебни ковчези – „касе” тј. сефови, оковани и са катанцима на кључаоници, већ на први поглед одају своју основну намену: за чување разноврсних породичних драгоцености, као што су на пример тапије (које често сугеришу тешко стечени иметак), дужничке признанице и облигације (иза којих се крију различите судбине актера падања у дугове), породични накит (са покојом митском причом о његовом пореклу и историјату), новац (стечен на различите начине, уз муке знане само власнику). Од целокупне имовине, у породичном наслеђу често је остајао само овај ковчежић, сведочећи о генерацијама које су стицале и оних које су трошиле (Симић и Ромелић 2009: 293–299).

Застава Певачког друштва Цар Лазар у Крушевцу (1904), занимљива је из више разлога (Ромелић 2005: 55–64). Рађена на финој свили (у Новом Саду), украшена златовезом, дар је Друштву од угледних Крушевљана тога времена. Њихова имена су убележена на плочицама, које су укуцане на стегу заставе. Чин даривања заставе представља, у датим околностима и времену, дубоко патриотски чин, истичући у први план поштовање културне традиције града и целог народа, а који у позадини има митску представу о кнезу Лазару. Уз заставу се чува и ловоров сребрни венац, поклон овом Друштву од стране „Српске академске омладине у Бечу”, првих генерација интелектуалаца школованих у иностранству. Они су се враћали, да би несебично, са великом енергијом и амбицијама, својим знањем и стручношћу, помогли у развоју своје земље, па су и на овај начин, са пуно емоција, исказивали свој однос према свом народу и свом културном наслеђу.⁶

Треба овде споменути и предмете као што су ликовни и штампани материјал и архивска грађа, који сами по себи (старе фотографије, разгледнице, разноврсне честитке, позивнице, преписка и друга документација), много брже и директније могу да, уз основне опсервације, изазову дозу сентимента. Тако на пример, једноставан а емотивно формулисан образац обраћања у приватној преписци у Србији, све до половине прошлог века, са „Ми смо здраво што и вама желимо” (иако наизглед врло стереотипан, исказује сву бригу и поштовање за своје ближње), био је непосредан окидач за настајање истоимене изложбе (Ромелић, Душковић 2006: 19).

На другој страни, и код посетиоца постоје ситуације када он емотивно реагује на предмет или изложбу, када је доживи као део свог живота или живота

⁶ И нехотично се намеће поређење са данашњим временом (стотинак година касније) у Србији, када се млади нараштаји школују у својој земљи, а затим одлазе у иностранство, у потражи за послом и бољим животом, све ређе се враћајући...

својих предака. На пример, често се могу чути сећања на „исти такав кревет, старински, у коме сам као дете спавао...на таквој софри смо јели... и моја баба је правила хлеб испод сача... и моја мајка, баба је носила такву сукњу...” Али, у многим случајевима, ова врста идентификације није била довољна да би се предмети о којима је било речи, стави у одговарајући вредносни систем већине посетилаца, јер су им били блиски на начин који је углавном асоцирао на неке непријатне околности (сељачко порекло, породично сиромаштво, мукотрпан живот својих предака...). Међутим, већ читаву деценију уназад, уочљива је експанзија „етно-тренда”,⁷ па многим посетиоцима ова врста предмета постаје поново привлачна. Када је реч о култури грађанског друштва, она је дуго била скрајнута као тема етнолошких истраживања, па је фокусирање музејске етнологије на овај друштвени слој и његово културно наслеђе у новије доба, наишао на врло добар одјек код публике, пре свега потомака старих грађанских породица (Ромелић 2007: 35–41) Отуда после презентације овог сегмента развоја српског друштва, посебно појединих изложби, има појаве прилива нових предмета, који се углавном поклањају.⁸

Из ових неколико примера, где се предмети посматрају откривајући и њихову емотивну димензију, може се рећи да они тако добијају на димензији идентификације посетиоца са предметом, извесне везаности са њим, чиме се може постићи свеобухватнија и квалитетнија презентација.

Закључна разматрања

У директном контакту са казивачима, улазећи у њихов живот, успостављајући међусобну комуникацију, музејски истраживач-етнолог, неминовно улази у у приватност својих саговорника, често делећи врло личне ствари и осећања. Било казивањем о старом вајату, изатканом ћилиму и свом раду у његовој сложеној изради, или начином на који се жали за својим драгим покојником... Њихова експозиција, у финалној фази музејског истраживања, заправо ретко открива сву слојевитост поступка којим се до њих дошло.

Када су у питању предмети, њихова примарна комуникацијска порука често садржи у себи емоционални доживљај, који се код кустоса јавља трагајући за његовим значењем и функцијом. Код посетиоца се то рефлектује првенствено као одјек на минута времена, било као директног учесника или посматрача, било из неког другог света (књиге, филмови, али и породична предања...), и из те визууре, они остају упечатљиви и за посетиоца и за преносиоца, тумача њиховог основног значаја.

Емотивни однос истраживача-кустоса у свом раду, где су они континуирано укључени у призоре из прохујалог свакодневног живота, подразумева ситуације где „иза сваког музејског експоната стоје њихови произвођачи и аутори... па, перципирајући један објекат визуелно и тактилно, човек верује да тиме добија могућност ступања у контакт и са људима који су

⁷ Када се националност поистовећује са патриотизмом, а он са, упрошћено речено, етнологијом.

⁸ Последњи примери су изложбе старих фотографија и доњег рубља, приређени у Кући Симића (при Народном музеју у Крушевцу), приређене у априлу и мају 2013, аутора Зорице Симић, етнолога-вишег кустоса у овом музеју.

стајали иза њега” (Чаусидис 2008: 16). Стога је важно направити равнотежу између субјективног и објективног личног утиска, емоције и фактичког стања, како би се на нивоу задатог испунили захтеви презентације и културолошке валоризације, а опет избегла сува фактографија.

Јер „функција Експлораторијума...није да нас снабдије информацијама већ да нас снабдије искуством... а једино креативан и обавијештен ум може од голих чињеница да створи задовољавајуће мисаоне структуре” (Шола 2011: 134–135).

Литература:

1. Гавриловић, Љ. 2006.
Музејски етнографски предмет: између опанка и Мона Лизе, *Зборник радова са стручног скупа Етнолошке секције Музејског друштва Србије “О редефинисању појма етнографског предмета”*, Крушевац: Народни музеј, Музејско друштво Србије, 7-25.
2. Душковић, В. 2006.
Шта је заправо етнографски предмет? *Зборник радова са стручног скупа Етнолошке секције Музејског друштва Србије “О редефинисању појма етнографског музејског предмета”*, Крушевац: Народни музеј, Музејско друштво Србије, 25-31.
3. Englund, P. 2009.
Male istorije, priredio i preveo sa svedskog LJ. Rajic, Beograd: Geopoetika.
4. Живковић, Г. 1982.
Криминални побачаји у етномедицини региона Зајечар, *Етнолошке свеске* 4: 153–161.
5. Живковић, Г. и Ромелић, Ж. 1989.
Народна знања и веровања о лечењу сифилиса у источној Србији, *Тимочки медицински гласник* 14: 72–82.
6. Жикић, Б. 2012.
Производња научног знања истраживачким методама теренског рада у етнологији и антропологији, *Зборник Етнографског института САНУ* 27: 27–44.
7. Костић, С. 2005.
Психологија у антропологији, *Крушевачки зборник* 11: 43–54.
8. Ромелић, Ж. 1990.
Из историјата рудника и рударских насеља у североисточној Србији, *Зборник радова Музеја рударства и металургије* 5–6 (1987–1990): 155–173.
9. Ромелић, Ж. 1998.
Помен покојницима на заветинама код Влаха североисточне Србије., *Етнокултуролошки зборник*, књ. 4, Сврљиг: Етно-културолошка радионица, 245–249.
10. Ромелић, Ж. 2005.
Застава певачког друштва цар Лазар у Крушевцу, *Крушевачки зборник* 11: 55–64.

-
11. Ромелић, Ж. 2007.
Из музејске праксе: етнографска збирка градске културе у Народном музеју Крушевац, *Зборник радова са стручног скупа Етнологике секције Музејског друштва Србије*, св. 6, Неготин: Музеј Крајине, Музејско друштво Србије, 35–41.
 12. Ромелић, Ж. 2008.
Од почетнице до столњака- ентеријерни текстил у етнологској збирци градске културе у Народном музеју Крушевац, *Крушевачки зборник* 13: 137–152.
 13. Ромелић, Ж. 2011.
Етнологска изложба – на путу до посетиоца, *Зборник радова са стручног скупа “Савремена етнографска музеологија и презентација нових идентитета”*, Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 175–181.
 14. Ромелић, Ж. 2012.
Легенде о злату и друге приче, *Зборник Етнографског института САНУ* 27: 229–234.
 15. Ромелић, Ж. и Душковић, В. 2006.
Из историје приватног живота у Србији - Ми смо здраво што и вама желимо: приватна преписка као вид породичне комуникације, Крушевац: Народни музеј.
 16. Ромелић, Ж. и Симић, З. 2001.
Обичај даривања, Крушевац: Народни музеј.
 17. Сикимић, Б. 2008.
Етнолингвистички теренски рад – концептуализација ризика, *Зборник Етнографског института САНУ* 24: 81–93.
 18. Симић, З. 2005.
Сукња: традиционални хаљтак крушевачког краја, Крушевац: Народни музеј.
 19. Симић, З. и Ромелић, Ж. 2009.
Ковчези успомена – колекција ковчега у етнологској збирци Народног музеја Крушевац, *Крушевачки зборник* 14: 293–299.
 20. Тимотијевић, М. 2006.
Приватан простор и места приватности, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, прир. А. Столић, А. и Н. Макуљевић, Београд: Слио.

21. Čausidis, N. 2008.
Metafizički aspekti muzeja (mitska i magijska baza muzeologije), u: *Muzeji u Srbiji: započeto putovanje*, ur. Lj. Gavrilović i M. Stojanović, Beograd: Muzejsko društvo Srbije, 9–21.

22. Шола, Т. 2011.
Према тоталном музеју, Београд: Центар за музеологију и херитологију Филозофског Факултета Универзитета у Београду.

Živka Romelić

FROM THE EXPERIENCE OF A MUSEUM WORKER EMOTIONAL DIMENSION OF ETHNOLOGICAL RESEARCH

This paper speaks about some aspects of the work of a museum worker – ethnologist, in whose everyday regular activities, such as field explorations, or scientific processing of an object, some subjective states can occur that are provoked by emotions, as a consequence of the context of the „story“, object or immediate contact with the teller.

In direct contact with tellers, entering into their lives, creating a two way communication, a museum explorer – ethnologist, inevitably enters into privacy of his/her interlocutor, often sharing very personal things and feelings. When it comes to objects, their primary communication message often provokes emotional experience in a curator when searching for their meaning and function.

That is why it is important to make a balance between a subjective and objective attitude – the personal impression, emotion and the fact, so that on the task level requirements of presentation and culturological valorization are met, while the dry factography is evaded.

Ивана Н. Јовановић

Музеј наивне и маргиналне уметности Јагодина

ivanamnmu@gmail.com

АНЂЕЛИ И ВИЛЕ У НАИВНОЈ И МАРГИНАЛНОЈ УМЕТНОСТИ

изложба слика и скулптура из збирке музеја наивне и маргиналне уметности, јагодина и приватних колекција

Музеј наивне и маргиналне уметности, Јагодина, 16. 5 – 10. 7. 2009.

Дом културе Стеван Мокрањац, Неготин, 21. 1 – 10. 2. 2010.

Народни музеј, Краљево, 3. 3 – 3. 4. 2011.

Спомен-музеј 21. Октобар, Крагујевац, 14. 5 – 14. 6. 2011.

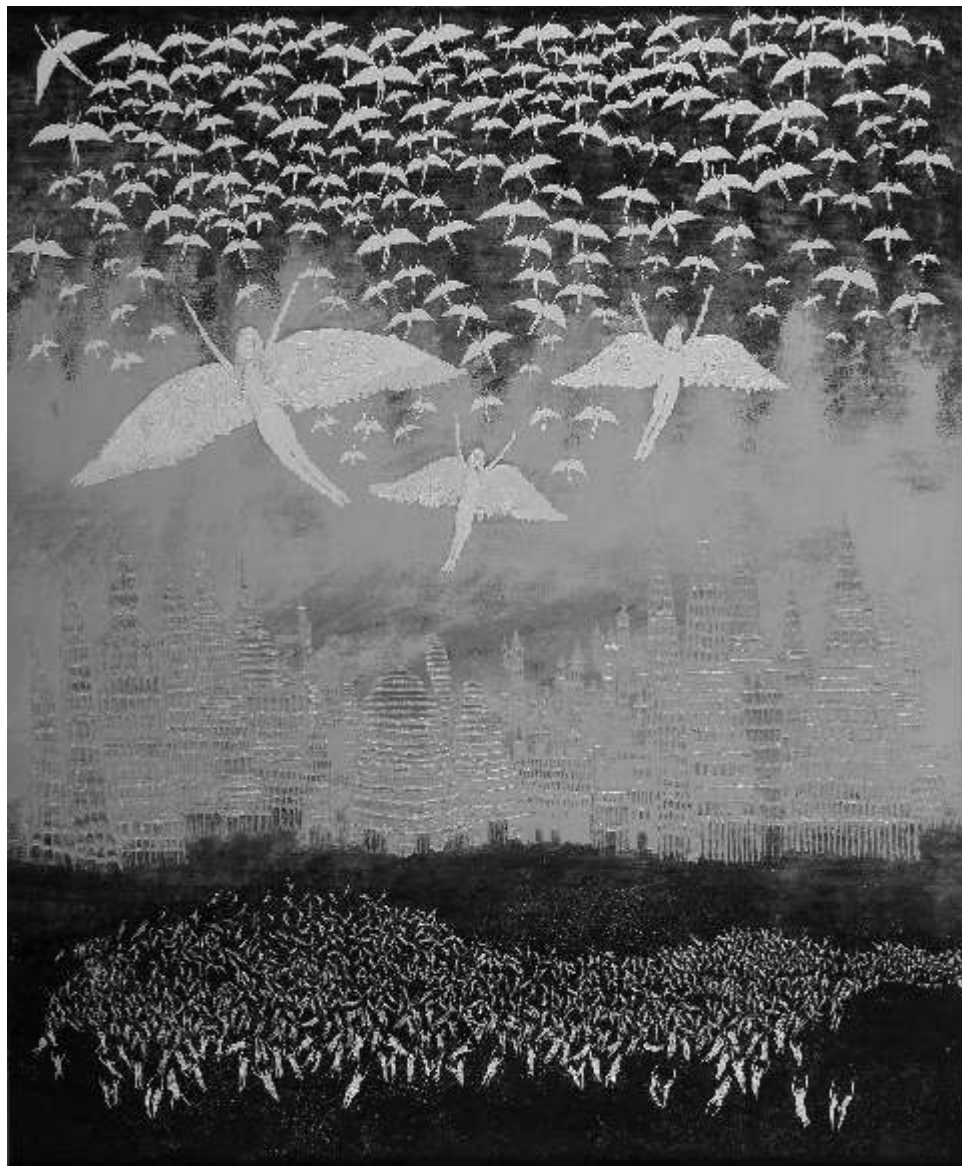
Тематске изложбе дела наивне и маргиналне уметности показују се увек драгоценим у контексту настојања да се пренесе права слика о суштини и високим ликовним донетима ове области савремене уметности. Осветљавајући одређене теме у непресушном тематском репертоару, овакве изложбе представљају одличан пример који потврђује да основну иманентну одредницу наивне и маргиналне уметности не представља само једна одређена тематска област, већ, пре свега, богатство и слобода имагинације и инвентивности, како у тематском, тако и у ликовном смислу. Представљајући дела различитих уметника инспирисаних истим мотивом, тематске изложбе истичу управо аутентичност сваког аутора као јединствене и непоновљиве уметничке индивидуе.

Снага креативне имагинације, присутна и у делима завичајних хроничара и пејзажиста инспирисаних тежњом да представе призоре из реалног, свакодневног живота, до свог пуног израза, ипак, долази у делима оних наивних и маргиналних уметника које стваралачки покреће опчињеност изванчулним светом.

У бесконачном мистичном свету бројних фантастичних бића, анђели и виле, слојевитошћу, моногзначношћу и богатством облика и потенцијалом духовне и имагинативне снаге, посебно су интригирали и инспирисали стваралачку машту и слободу многих наивних и маргиналних уметника. Као једна од најизразитијих представа идеалног и нестварно лепог, са најинтензивнијом асоцијацијом на надземаљско, онострано, духовно, они представљају један од најтипичнијих и најбројнијих мотива у религијски и митолошки инспирисаној уметности.

Тематика анђела и вила, ширином, слојевитошћу и слободом интерпретација, инспирисала је низ наивних и маргиналних уметника, који јој прилазе са различитих становишта сопствених ликовних афинитета и начина изражавања. У њиховим делима можемо пратити распон у степену трансформације ових мотива, од приказа у којима су у већој мери задржане традиционалне представе (Тивадар Кошут, Слободан Живановић, Душан

Јевтовић, Саша Петровић Бердујац), до призора у којима срећемо неочекиване, сасвим особене доживљаје ових омиљених традиционалних мотива (Илија Башичевић Босиљ, Сава Секулић, Војкан Морар, Росен Рашев, Томислав Благојевић, Милан Рашић, Добросав Милојевић, Миланка Динић). У стваралаштву неких од наведених аутора ове теме представљају једну од епизода, док су уметнички опуси уметника попут Војкана Морара и Миланке Динић готово у потпуности инспирисани овим имагинарним садржајима.



Војкан Морар, Златно небо

Сасвим специфичан свет слика Војкана Морара, попут чудесног прозора отвореног ка мистичној димензији, готово је сасвим посвећен мотиву анђела. На сликама Златно небо, Анђели над нама, Сестринство и Ходали су у небо, у доњој зони, обележеној фантастичном архитектуром измаштаних градова или манастира, представљене су крајње стилизоване фигуре људских обличја са рукама испруженим ка небу, персонификујући тако душе у неумољивом стремљењу ка вишим сферама. И када их представља са коренима који их држе везане за земљу, уметник им даје још разгранатије крошње којима се протежу ка небу. Мноштво минијатурних представа ових фигура са подигнутим рукама покренуто је силовитом гравитацијом ка ројевима анђела раширених крила и подигнутих руку у горњој зони слике, где суверено доминирају призором као централни покретач композиције. Мотив анђела, који је у овим сликама представљен у једном од познатих облика – анђели као велика небеска војска, као чувари градова, држава, цркава и манастира, а на сликама Два и хиљаду анђела и Извор анђела као једина фасцинација уметника, у чаробном свету слика овог уметника добија форму својеврсног ангеларијума.

У ставаралаштву Миланке Динић мотив виле представља основну инспирацију и креативни катализатор. Деценијама маштан и обликован, илузорни, мистични свет фантастичне вегетације и реалних и измаштаних бића, уметница инстинктивно доживљава као стварност и ослонац за сопствену егзистенцију. Необузdana машта уметнице у мотиву вила налази непресушан извор инспирације за најразличитије облике ових митских бића, било да их представља у традиционалном облику, или у сасвим субјективном доживљају који их транспонује и сажима са другим измаштаним бићима и флоралним елементима у неочекиване хибридне спојеве. Чак су и композиције где виле нису експлицитно представљене прожете мистичном, вибрантном атмосфером вилинског света. И сами називи слика, Вилина вечера, Вилински подмладак, Вилинско купање, Вилин двор, говоре о важности који овај мотив има у сликарству Миланке Динић. Орнаменталне бордуре, које са горње и доње стране уоквирују композиције, призорима дају одређену сценску дубину треће димензије, где се као на позорници одвија тајанствени идилични живот вила.

Потенцијал духовне и имагинативне снаге и сложености мотива анђела и вила подстиче уметнице на инстинктивно преиспитивање и особену слободу властитог тумачења универзалног духовног наслеђа у процесу изражавања личног, интимног доживљаја света и на путу ка досезању оностраног, божанског. У интеракцији са овим имагинарним светом уметници налазе одговор на своје потребе, креативне, психолошке и метафизичке.

Модерна научна сазнања нас упућују да је доживљај оностраног, духовног, божанског, мистичног света, који су наши древни преци утемељили и доживљавали као стварност, само творевина наше маште, начин да универзализујемо свој доживљај света, тек израз наше подсвести или колективног несвесног. Наивни и маргинални уметници, често у раскораку са временом у коме живе, својим другачијим, креативним, инвентивним приступом свету и инстинктивним трагањем за личним истинама и исконским, древним, подсвесним слојевима, подсећају нас на имагинативне вредности које су човека вековима водиле на његовом цивилизацијском походу кроз време, бојећи их и преобликујући својим аутентичним печатом оригиналне инвенције.

Катарина Бабић

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“

kasababic@gmail.com

Градска галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац
ИЗЛОЖБА СКУЛПТУРА „ПЛЕС БОГИЊЕ“
ДРАГАНЕ СТАНКОВИЋ
26. децембар – 22. јануар 2013.

Ликовност, једноставност и конзистентност форме су доминантни елементи у савременој српској скулптури, што, такође, одликује и дела Драгане Станковић. Вајарка је дипломирала и магистрирала на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи професора Владимира Комада. Добитник је стипендија фонда Мадлене Јанковић, као и гранта Италијенске владе за специјалистички курс на Факултету лепих уметности у Риму.

Станковићева преноси своју интуицију и сензибилитет третирајући класичне форме модернистичким средствима спајајући наизглед неспојиво: скулптуру, покрет и светлост. Основна изражајна средства су волумен и покрет, али и глатка и мека преламања светлости и сенке, а све у како би дошла до компактних и префињених композиционих решења.

Женски актови заносних облина изливени су у бронзи, материјалу одређене чврстине, боје и финоће. Иако монументалне, оне делују веома префињено у свом плесу. Уметница на суптилан начин ствара волуминозне, стилизоване фигуре које су истовремено и ликовна форма и психолошки симбол. Лишене су сваког наративног детаља како би се експлицитно истакло симболичног значења које носе у себи. Било да је у питању плес или изражавање различитих емотивних стања, настају софистициране скулптуре грациозних покрета насупрот њиховим несавршеним диспропорцијама. Минималним средствима примат је дат самој суштини субјеката, њиховом унутрашњем животу, плесу и покрету.

Префињена игра светла и сенке, баланса и дисбаланса маса и празнина, средства су испољавања духовног живота фигура у заносу. Плес се може схватити и као симбол ослобађања од материјалних граница, као просветљење. У историји су општпознати плесови богова и митских јунака, чиме је успостављан однос између неба и земље, призивана киша, плодност, победа или љубав. Утисак је да ауторка на својим скулптурама пре свега слави радост живота, слободу покрета, и основне људске потребе за повезивањем.

Катарина Бабић

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“

kasababic@gmail.com

**Градска галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац
ИЗЛОЖБА СКУЛПТУРА „БАЛЕТАНКЕ“
АНДРЕЈЕ ПРОКОПИЈЕВИЋ
6–17. априла 2012. године**

У Градској галерији „Мостови Балкана“, која ради у оквиру Спомен-парка „Крагујевачки октобар“ у Крагујевцу, у априлу 2012. године уприличена је изложба младе београдске вајарке Андреје Прокопијевић. Ауторка је дипломирала на Факултету примењених уметности у Београду, на одсеку примењено вајарство 2009. године. Члан је УЛУПУДС-а и УЛУС-а, и добитник је плакете за скулптуру 43. Мајске изложбе УЛУПУДС-а „Креативна кошница“, као и Велике награде Земунског салона.

Андреја Прокопијевић је инспирацију пронашла у дугогодишњем бављењу плесним играма, најпре класичним балетом, а потом и модерним плесом. На њеним скулптурама покрет је заустављен. Својом уметничком интуицијом она успева да пренесе сву драмску напетост, театралност балетског покрета, сав мукотрпан рад и одрицања играча. Андреја комбинује наизглед неспојиве ствари – грубу текстуру гвожђа, истовремено и ружну и чулну, са софистицираним сатеном балетских патика. Како свет предмета подразумева психолошке, ликовне, садржинске и временске претпоставке, њихова дотрајалост указује на рањивост и ограничено трајање. Предмет је схваћен као феномен који своди опште на посебно, једну историјску чињеницу на један субјективни доживљај. Он је катализатор између времена и човека, између скулптуре и простора у коме егзистира. Његово значење је вишеструко. Обележје је времена, знак субјективног израза, истовремено ликовна форма и психолошки симбол. Уметница се префињено игра са светлом и сенкама, балансом и дисбалансом маса и празнина, наглих завршетака и изненадних набоја. Скулптуре сведених облика потпуно су ослобођене миметичких захтева. Плес као симбол ослобађања од материјалних граница, представља испољавање духовног живота. Игра се може протумачити и као симбол борбе, борбе против смрти, против природних, непријатељских сила, али и самог себе, своје издржљивости, страха, слабости и сумње.



Андреја Прокопијевић, Cantata-dance 2011. варено гвожђе, мермер 35x32x23cm



Андреја Прокопијевић, Кантата III, варено гвожђе, мермер 35x32x23cm

Катарина Бабић

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“

kasababic@gmail.com

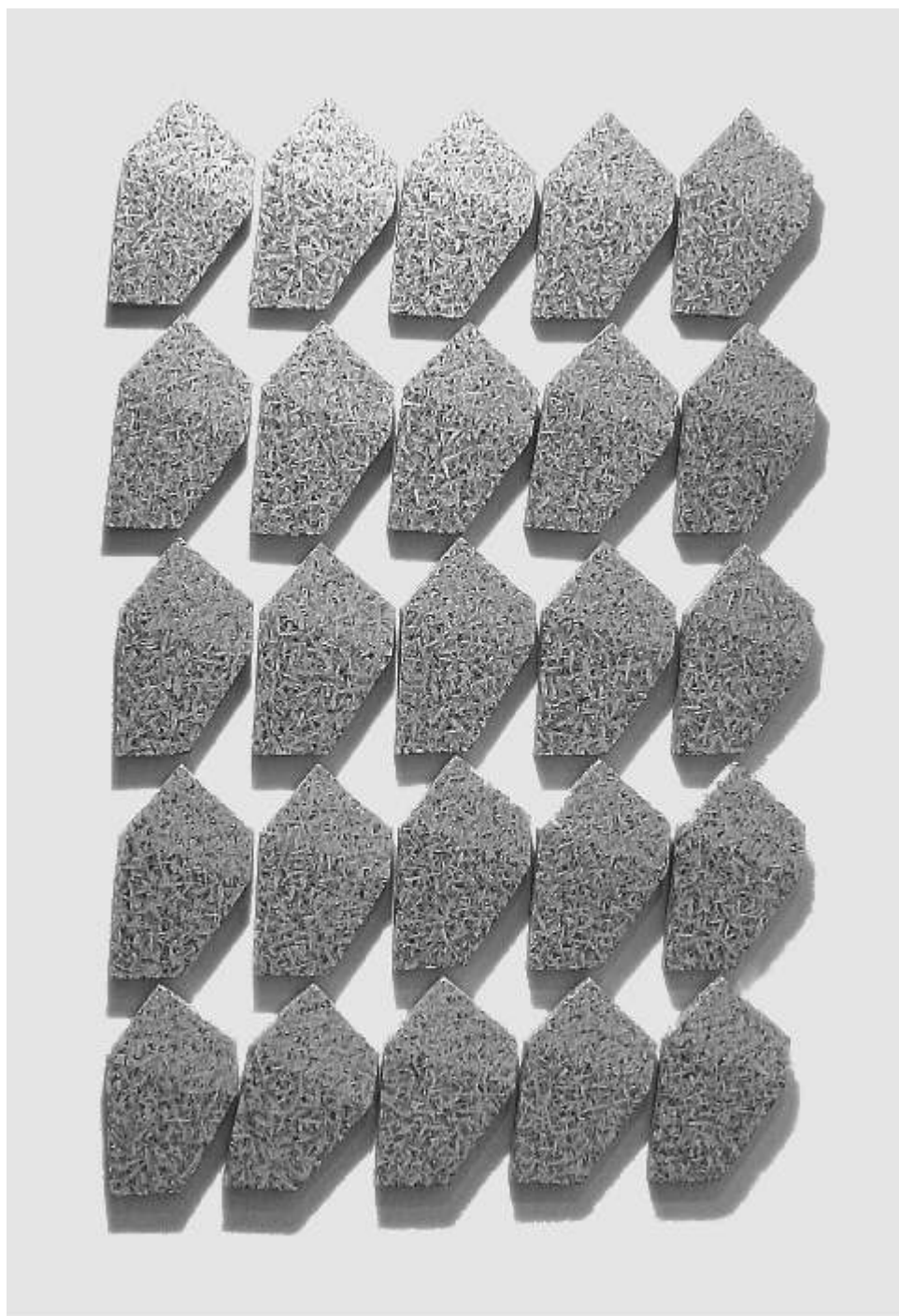
Градска галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац ИЗЛОЖБА СЛИКА ПАЛА ДЕЧОВА 26. октобар - 6. Новембар 2012.

Пал Дечов је аутор који је веома присутан на српској ликовној сцени. Дипломирао је на Академији уметности у Новом Саду, док је постдипломске студије завршио на Факултету ликовних уметности у Београду. Излагао је на преко 40 самосталних и више од 200 колективних изложби у земљи и иностранству. Такође, учествовао је на бројним колонијама у земљи и иностранству, међу којима и на међународној ликовној колонији „Мостови Балкана“ у Крагујевцу. Добитник је десет награда за уметничко стваралаштво.

Дечову су подједнако интригантни сликарски медиј, цртеж, акварел и графика. На уметника велики и суштински утицај оставила средина из које долази. Широк отворен простор велике Панонске равнице неизбежан је мотив на свим Паловим сликама. Пуста поља израз су човекове усамљености, али исто тако сведоче о присуству модерне технологије – покошено жито у ритмично постављеним стоговима геометријских облика.

Његов рукопис карактерише узнемирен, динамичан потез и пасажии комплементарних боја који понегде стварају илузију велике дубине, или пак плодности. Користи кратке испрекидане експресивне потезе, па чак и прскање боја. Често се, у духу дивизионизма, тачке и мрље боја оптички мешају чиме се постиже њихова максимална светлина. Хроматизам, закон контраста и комплементара, примењен је методично, док је фактура систематична. Варијација интензивних боја највише плавих и жутих тонова – симбола земље, неба и Сунца, израз су унутрашњих ритмова и вибрација.

Простране, безграничне пољане антитеза су подземљу, али и симбол раја. У древним културама жито је указује на земљиште и пробуђен живот, сталну смену живота и смрти, светлости и мрака, мистерије живота, закона постојања које Пал покушава да докучи.



Пал Дечов, Без назива, 2012. уље и акрилик на даскама-(20x12x2)

Катарина Бабић

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“

kacababic@gmail.com

Арт галерија, Крагујевац

ИЗЛОЖБА СЛИКА ЂОРЂА ОБРАДОВИЋА

15. март – 25. Април 2013.

Феноменолошки аспект уметничког процеса не мора увек да одражава друштвене и економске прилике под којима се развија. Сликарство Ђорђа Обрадовића, дипломца класе из 1960. године Академије ликовних уметности у Београду, дијаметрално је супротно идеалу провокације и естетике ружног, веома заступљеним у савременој визуелној уметности. Нетакнути рурални пејзажи лишени људског присуства у његовим делима су, заправо, реакција на ујурбаност и отуђеност савременог начина живота.

Обрадовић не реагује на појавни свет као пуки посматрач. Он своју визуелну перцепцију и доживљај материјализује повинујући се принципима перцепције, али и експресије, у смислу изражавања најтананијих осећања и интроспекције. Уметник се поистовећује са природом. Митологија, утопистички пејзажи, традиционалне породичне и људске вредности уводе нас у идеализован свет Обрадовићевих слика препуних носталгије.

У потрази за сопственим изразом, сликар несумњиво пројектује сопствене животне ставове и емоције. Празан простор, распоред предмета, слапови воде, или река која мирно тече, одраз су његових интимних стања. Аналитичка визија, деликатна израда, прецизан цртеж, минуциозни потез, топла хармонија боја и обиље светлости дати су како би се постигла лепота поетичних призора. Сlike одишу непосредношћу и чистотом, смирености, тишином и преданошћу.

Занатско саршенство даје слици пластичну лепоту и хумани знак. Композициона решења су брижљиво конструисана и балансирана. Јасан цртеж, хармонија тонова, чврстих форми и читљива фактура у функцији су моделовања, стварања волумена и атмосфере. Лирску ноту овом поетичном сликарству дају светла и топла атмосфера, одабир мотива попут река, мора, шкољки, али и одсуство човека. Небо је симбол субјективности и испољава читаву скалу емоција. Расположење условљава потез, од смиреног, преко нервозног, непрекиданог и устрепталог геста. На већини слика јавља се мотив воде, симбола непредвидивог тока људске егзистенције, несвесне енергије, тајновитих и непознатих мотивација људи, несталности наших жеља и осећања.

Ђорђе Обрадовић у свом уметничком опусу не одступа од идеалистичког и натуралистичког мерила карактеристичног за класичну традицију и уметност. Дуга промишљања и трагање за сопственим уметничким изразом резултирала су једним сликарством пуним равнотеже, чистоте и ведрине, што оставља умирујући ефекат на посматрача.



Ђорђе Обрадовић. Јутарња кафа, уље на платну, 56x40cm, 2011.

